

А. Райкин в своей статье «Путь в сторону» пригласил нас поговорить о судьбах советской эстрады всерьез и по душам. Мы следуем его приглашению и начинаем с основного — вопроса об артистических кадрах.

За последние четверть века театр, музыка, живопись — словом, все искусство выдвинуло множество новых и выдающихся мастеров. Мы не решаемся даже определить их число, не то чтобы назвать поименно.

Напротив, эстрада — наиболее гибкий, портативный, массовый жанр — выдвинула сравнительно мало новых людей (мы уж не говорим выдающихся — этих единицы). Но, что всего печальнее, — эстрадное малолетство сопровождается, как это ни странно, удивительной бедностью, консервативностью творческой мысли. Новое в эстраде — величайшая редкость, да за вычетом единичных случаев (из них же первый есть Райкин) вовсе отсутствует. Ни для кого не составляет секрета убийственное однообразие эстрадного танца, эстрадной песенки, концерана.

Если эстрада не богата кадрами, то она еще беднее жанрами.

Мы не хотим голословно утверждать и в качестве образца возьмем хотя бы уже упоминавшийся нами эстрадный салонный танец. Не боясь преувеличений, можно утверждать, что почти все эстрадные балетные пары танцуют один и тот же, слегка варьированный номер. Иногда этот танец называется акробатическим, иногда просто танцем, иногда хореографическим этюдом, но всегда это один и тот же танец, различающийся только по качеству исполнения.

Окостенение здесь зашло так далеко, что робкие попытки вырваться из заколдованного круга привычных движений и пластических комбинаций подчас ведут к явным провалам. Примером может служить вполне аварийный случай с хореографической сценкой на музыку Иоганна Штрауса «Венский лес». Этот номер был показан в первой программе «Эрмитажа» и представлял собою нечто очень похожее на любительские спектакли в провинциальном городке. Только когда среди бестолково крутящихся по сцене танцовщиц, одетых по моде середины прошлого века, появились А. Редель и М. Хрусталев, все стало на место. Потому что Редель и Хрусталев великокоплетно станцевали то самое, что они танцуют и без всякого «кордебалета». Случаев этого рода, правда, немного, но только потому, что даже такое «новаторство» чрезвычайно редко встречается.

Получается весьма парадоксальное положение. Вопреки всем представлениям об эстраде, этот вид искусства не только не гибок, но край-

не консервативен... подчеркиваем, консервативен, а не традиционен.

Райкин писал в своей статье: «У эстрады есть своя история, свои жанры, лучшие традиции. Это бесспорно. Изучаем ли мы их? Увы, нет». Да, у эстрады есть своя история, но с этой историей, выражаясь словами Гоголя, «случилась история». Очень некое из исторического прошлого русской эстрады может быть полезным в наше время, несмотря на то, что старая русская эстрада знала блестящих мастеров, настоящих больших артистов, и, что особенно важно, знала настоящий эстрадный театр «Кривое зеркало» Ходянской или «Летучую мышь» Балдына мы назвали бы теперь эстрадным театром. И тем не менее, невозможно возводить традицию советской эстрады к Убейко, Сарматову и Сергею Соколовскому.

Все искусства имеют свою классику и знают классические периоды развития. Это относится даже к цирку и оверетте. Но эстрадной классики не было и пока нет.

Монахов, прежде чем стать драматическим актером, был «босюком». Так называемый «босюцкий» жанр процветал в старом русском эстрадном театре. В этом жанре подвизался и Сергей Соколовский и многие другие. Что можно почерпнуть в традициях этого жанра? Ничего. Старая эстрада изобиловала «квартирными сибирскими бродяж», и некоторые из них достигали довольно высокого художественного уровня. Однако для нас этот жанр имеет чисто исторический интерес, несмотря на то, что часть репертуара таких квартирников представляет некоторую ценность и в наши дни.

Старая русская эстрада изобиловала (букавально изобиловала) мастерами цыганского романа. Уже давно выяснена условность этого обозначения, но несомненно, что именно в условно «цыганском» жанре эстрада поднималась до классических образцов. А все же и этот жанр отжил свой век. Вернее, доживает в своих последних талантливых представителях — Церетели, Юровской, Джандардзе. Бесплезно сожалеть об этом! Новое время, новые песни — в идее эта поговорка не звучит так актуально, как на эстраде.

Итак, где же искать истоки традиций эстрадного искусства? И о каких лучших традициях говорит Райкин? Пожалуй, только в двух эстрадных жанрах эта традиция действительно существует, и сам Райкин со своим театром является представителем одного из этих традиционных жанров. Обыкновенно считают, что театр испенированного анекдота, возможно короткой сценки появился у нас с Запада. В действительности же он только вернулся с

Запада, но родом этот театр из России. Варшавский театр «Кви прокво» прямо происходит от балетской «Летучей мыши» — настоящего и во многих отношениях замечательного эстрадного театра.

Можно безошибочно устанавливать связь театра А. Райкина с традицией «Летучей мыши», т. е. с традицией короткой злободневной миниатюры и такой же злободневной интермедии.

Другим традиционным и вполне жизнеспособным следует считать жанр эстрадного фельетона, сейчас в разных формах представленного только Н. Смирновым-Соколовским и И. Набатовым. Кстати, Райкин не прав, когда утверждает, что Смирнов-Соколовский и Набатов «вынуждены сами писать для себя репертуар». Это опять — такая традиция и весьма плодотворная (в старину даже так и писали «автор-куплетист»). Представьте себе, что, например, фельетон Смирнова-Соколовского читает другой артист. Наверняка можно сказать, что из этого ничего не выйдет. Он сочинен для одного, конкретного исполнителя, но отнюдь не для чтеца вообще. То же, бесспорно, относится к куплетам Набатова.

И все же, за вычетом этих двух случаев, на чем же строится традиция советской эстрады? Нам думается, что ее истоки вовсе нет необходимости искать «во тьме веков».

Серьезные недостатки нашей эстрады не мешают нам видеть ростки и побег нового, какие в ней появились и развиваются.

Когда в одной из программ «Эрмитажа» появился ансамбль рубабистов из Таджикистана, ревнители эстрадного благочестия недоумоно пожимали плечами. Дескать, какая же это эстрада! Напрасно. Мы можем только пожалеть, что этот интереснейший ансамбль лишь самое короткое время был нашим гостем.

Чудесной свежестью веет от этого ансамбля. Таджикские, узбекские, азербайджанские, русские и белорусские мелодии отлично звучат под аккомпанемент таджикских рубабов — инструментов древнейшего происхождения, впервые соединившихся в оркестр. Да и зрелище красиво — чернополосые девушки в крапчатом золотом и серебряном, разноцветных платках, стальные и латные танцоры, гибкие, грациозные танцовщицы — какое дело зрителю до того, что эти таджикские гости не входят в эстрадную «обойму»?

Появление на эстраде «Эрмитажа» (конечно, не только «Эрмитажа») представителя искусства различных народов СССР сам по себе факт чрезвычайно значительный. Это уже явление советской художественной культуры и явление типическое для ее развития.

Казахская танцовщица Шара, выступавшая во второй программе «Эрмитажа», имела у московской публики весьма крупный успех. И это очень радостно, особенно если принять во внимание, что казахский национальный танец — явление новое, что никакого танца в казахов, как же как у киргизов, в прошлом не было. Сложился национальный танец, и появились уже мастера этого танца. А. Шара — мастер и притом мастер, богат одаренный. Впрочем, есть же на советской эстраде такое блестящее явление, как Тамара Ханум, и вряд ли можно спорить с тем, что Тамара Ханум — представительница большого эстрадного искусства, самой настоящей, доподлинной эстрады!

Нам думается, что одной из плодотворнейших традиций новой советской эстрады должно стать культивирование наисоциальных эстрадных жанров. Перспективы здесь открываются поистине необятные. Однако сразу же возникает вопрос, почему так слабо представлены у нас русские написанные жанры? Ведь до недавнего времени на эстраде были великолепные виртуозы-балалаечники, были и превосходные плясуны. Где они? Неужели со смертью Н. Осипова прекратилась старинная, восходящая к XVIII веку традиция виртуозной игры на русских народных инструментах?

От руководства эстрады зависит и отыскание и более смелое выдвижение новых артистических кадров в любом жанре.

Выше мы говорили о консерватизме эстрадного искусства, явно противоречащем его природе. Нам думается, что часто он связан с отсутствием действительной культуры. Пусть не посетуют на нас товарищи артисты эстрады, но их настоящей бедой (и виной) является ограниченность художественного кругозора, нередко переходящая в прямое бескультурье. Если это плохо для всякого артиста, то для артиста эстрады это — настоящее бедствие по той простой причине, что ему на выручку не придет ни режиссер, ни дирижер.

Отсутствие серьезной культуры нередко губит даже высокоталантливых людей эстрады, препятствует их творческому росту, коверкает их дарование, которое можно потеснить, но невозможно восстановить.

Во второй программе «Эрмитажа» мы слушали Клавдию Шульженко, и слушали с большим удовольствием. Далеко не о всяком артисте можно сказать, что он выработал свой особый, ему одному присущий стиль исполнения. О Шульженко мы это сказать можем. Исполнительская манера этой талантливой артистки отличается подлинным изяществом стиля, даже некоторой утонченностью, совсем не типичной в типичном лирическом жанре, избранном Шульженко. Но сидя в зале во время выступления Шульженко, несколько зада-

ешь вопрос: неужели же артистка сама не чувствует вопиющего противоречия ее исполнительского стиля и ее ансамблевого «окружения», не особенно громоздкого и не отличающегося оригинальностью?... Ведь очевидно, что ревуший джаз с гримасничающим ударником так же мало имеет отношения к искусству Шульженко, как и гигантский кринолин, в котором появляется артистка в начале программы...

В то время как Шульженко и ряд передовых эстрадных неустанно работают над новым репертуаром, среди эстрадных артистов есть немало людей, по пять и больше лет выступающих с одним и тем же, пусть даже хорошим номером.

Естественно, однако, должен быть задан вопрос: кто же контролирует работу эстрадных артистов, если иметь в виду их кочевую образ жизни? Вероятно, невозможно с одним и тем же единственным номером выступать пять лет подряд в одном городе, даже в таком, как Москва.

Нам думается, что проблемы эстрады — гораздо более практического, нежели теоретического свойства. И потому непосредственно от руководителей нашей эстрады зависит здесь очень и очень много. Искусство — жестокое дело. Оно не терпит ни снисхождения, ни сожаления. Самолюбивые неведки, кичащиеся собственной безграмотностью, не желющие работать над собой и совершенствовать свое мастерство, должны быть удалены с эстрады.

Никто, разумеется, и не помышляет о том, чтобы ограничиться только мерами административного воздействия. Нужна большая работа по воспитанию наличных кадров и подготовке новых. Райкин ставит вопрос о школе эстрадного мастерства. Нам думается, что это правильно и своевременно. Время самоучек в искусстве прошло. Эстрада, кажется, является последним из приближившихся, причем, наряду с самоучками, здесь много недoucек, что гораздо хуже.

Могут сослаться на неудачный опыт студии эстрадного искусства. Но что ж из этого? Это был первый опыт, и вовсе не следует, что так же неудачны будут и последующие опыты. Кроме того, нам думается, Райкин прав, ставя вопрос не о студии, а об институте или по крайней мере факультете при одном из театральных институтов. Но мы представляем себе и все затруднения, которые связаны с организацией эстрадной учебной.

Представитель любого музыкально-эстрадного жанра, от вокалиста до саксофониста, должен, повидимому, получать профессиональную подготовку не в эстрадном институте, а в обычных специальных учебных заведениях, музыкальных училищах и консерваториях. В противном случае эстрадный институт должен стать универсальным учебным заведением, обучающим всем искусствам сразу, что, конечно, невозможно.

Опыт, кстати, подсказывает, что действительные мастера эстрадно-музыкальных жанров, как правило, люди с консервативным образованием. Любый музыкант в джазе Л. Утесова или Э. Рознера наверняка не учился нигде... кроме консерватории. Очень понравившийся москвичам эстонский артист В. Сапожников — также воспитанник консерватории и даже чуть ли не ученик Гржимали...

Старый вопрос о границах искусства малых форм (или иначе «легкого жанра», термин не слишком верный) и искусства больших форм возникает здесь вновь, и вновь оказывается, что границы эти до крайности условны, что, в конечном итоге, это все же границы стиля и манеры исполнения, а не формы искусства...

Райкин в своей статье замечает, что нередко на эстраду идут люди, потерявшие фиаско в театральной карьере... не удачники-певцы, плохие драматические актеры и т. д. Это, может быть, и верно, но ведь далеко не всегда причиной неудачи в театре или на филармонической эстраде является бедность артиста. Служа и рядом блестяще одаренный эстрадный актер оказывается беспомощным на театральной сцене и наоборот. И даже тогда, когда эстрадный актер с успехом выступает в театре, очень часто этот успех в действительности остается успехом эстрадного мастерства, что очень хорошо понимают коллеги артиста, но ни в коем случае не он сам...

Уже несколько раз в нашей статье появлялось имя Аркадия Райкина, и не потому только, что он является автором статьи «Путь к стороне». В сравнительно короткое время Райкин стал одним из ведущих артистов советской эстрады и едва ли не самым крупным из этих артистов. Выступление Райкина и его театра в третьей программе «Эрмитажа» дает этому новые доказательства. Дело даже не в программе Райкина, не в веселых пустячках, анекдотах, мгновенно разыгрываемых им и его ансамблем. Некоторые из этих сенок-анекдотов не новы, кое-что даже прямо старовато. И тем не менее почти каждая из сенок и в особенности маленьких интермедий, разыгрываемых самим Райкиным, не только смотрится с интересом, но и смешит, но и запоминается. Остроты Райкина повторяют в публичке, ими начинают пользоваться в быту. В чем же «секрет» этого артиста? Прежде всего в удивительном личном обаянии, решительно покоряющем зрителя. Райкин владеет великим искусством нравиться людям, внушать к себе всеобщую симпатию, едва лишь он появляется на сцене.

Но в то же время у него есть и несомненный дар перевоплощения. Смешной «двойник», шепеляво обаяющий, что сейчас будет «театр»; обязательный сосед по квартире, на манер марк-тавоповского лопмана рассказывающий занятную исто-

рию, теряющуюся бесследно в куче не душих к делу подробностей; «отшельническая личность», занимающая подряд множество должностей, от заведующего водами и сырошам до Гортопа и от Гортопа до отдела искусств, — все это образы, мгновенно возникающие и мгновенно исчезающие, и все-таки рельефные.

Лаконично, сжатости, в то же время отчетливой законченности формы — эти качества, едва ли не самые важные в искусстве эстрадного актера, с наибольшей полнотой представлены именно в творчестве Райкина.

Примечательно, что Райкин окончил театральный институт — и по его словам, лишь «случайно» стал эстрадным артистом. В действительности же, это совсем «не случайная» случайность. Эстрадная направленность дарования Райкина, его призвание привели его, как и многих других, на эстраду. Но самоучкой он не является, так как получил, опять-таки, академическую подготовку.

Будущий эстрадный институт для факультет, на наш взгляд, должен заниматься подготовкой людей, уже получивших известную квалификацию в специальных театральных и музыкальных учебных заведениях. Потому что нашей эстраде, кроме всего прочего, очень не хватает той идеальной отточенности, того внешнего технического мастерства, которыми блещет, например, американская эстрада. Эту отточенность мы можем наблюдать в множестве кинофильмов, в сущности целиком построенных на демонстрации внешнего технического мастерства.

На советской эстраде есть немало великолепно одаренных людей, которым сильно недостает именно этого качества. Мы упоминали здесь о Сапожнике — артисте замечательном, феноменально одаренном. Тем не менее его выступления больше удивляют, нежели пленяют; при всем необычайном разнообразии талантов Сапожника они скучны. Все, что Сапожник делает, интересно, но не отшлифовано, лишено легкости и блеска. И это недостаток не одного только Сапожника, но очень многих эстрадных артистов.

Конечно, мы не претендуем здесь на исчерпание всей сложной проблематики эстрадного искусства. Наша задача скромнее и мы только попытались наметить здесь некоторые пути к усовершенствованию нашей эстрады и ее культуры и созданию новой и прочной советской художественной традиции. Основа для этой традиции есть. Песенные богатства, накопленные в народном творчестве и творчестве советских композиторов, бесконечное изобилие народного танца, наконец, громадный опыт работы эстрадных артистов в боевой обстановке за годы Великой Отечественной войны — все это может служить фундаментом, на который должна опираться растущая культура советской эстрады.