

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

8 / 1974

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

19

А. В. Викторов

НАЧИНАЕМ ЭСТРАДНЫЙ КОНЦЕРТ





А. В. Викторов

**НАЧИНАЕМ
ЭСТРАДНЫЙ
КОНЦЕРТ**

**Издательство «Знание»
Москва 1974**

792.7

В 43

Викторов А. В.

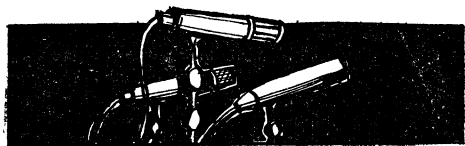
В 43 Начинаем эстрадный концерт. М.,
«Знание», 1974.

48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», 8. Издается ежемесячно с 1967 г.)

Советская эстрада — сложное синтетическое искусство. Постоянно развиваясь, оно выдвигает новые проблемы: современность и фольклор, современная актерская манера и репертуар, развитие актерской индивидуальности и задачи жанра. В брошюре эти и другие проблемы рассматриваются в тесной связи с творчеством популярных ансамблей и широко известных артистов эстрады.

В $\frac{80108-121}{073(02)-74}$ 108—74

792.7



«Сегодня эстрадный концерт!» — этот всем известный анонс — характерная черта современного города, своего рода символ популярности искусства эстрады. Статистика говорит: более полтораста миллионов зрителей в год собирают эстрадные концерты в нашей стране. К этой цифре надо прибавить многомиллионную аудиторию на эстрадных концертах, передаваемых телевидением, сотни тысяч владельцев грампластинок и магнитофонных записей. Эстрада входит в быт людей любившейся песней, остроумным куплетом, забористой частушкой, запомнившейся остротой конферансье. Эстрадный рассказ доносит до миллионов слушателей образную мудрость, запомнившуюся благодаря ее яркой лапидарной форме. Живет память о выступлениях эстрадных танцоров, эксцентриков, кукольников.

Эстрадное искусство близко людям своей ясностью и простотой. Демократичность эстрады — это не форма. Это ее природа, имеющая крепкие и глубокие корни.

Народность эстрады тесно смыкается с ее общественно-политическим содержанием. Советская эстрада, как и любое другое искусство, партийна. В основе ее эстетики лежит коммунистическое мировоззрение.

Доступность эстрадного искусства, его понятность каждому нередко дают основания отнести это искусство к разряду «легкого». Такое суждение не совсем справедливо. Мы знаем плеяду замечательных мастеров эстрады, которые средствами своего искусства стремятся раскрыть глубинное содержание сегодняшнего дня. Средства эти специфичны и имеют свои характерные признаки, определяющие особое место этого искусства в ряду других.

Специалисты говорят об отсутствии «четвертой стены» в эстрадном действии. Им возражают, приводя в пример успешные попытки театра применить тот же прием. И все же непосредственная работа «на зрителя», прямой контакт с залом, зависимость не только номера, но и его фрагментов от реакции зрителя говорят о том, что эстрадное действие как бы смыкается с аудиторией. И именно зритель помогает актеру находить выразительную, яркую форму своего выступления. «Яркое» — это не случайный эпитет. Это тоже характерное для эстрады качество, связанное с формой подачи номера.

Так же как разнообразен любой эстрадный концерт, так и в целом сложно и многообразно эстрадное искусство наших дней. На его путях пересекаются различные влияния и мода, живут традиции, выявляются новаторские черты, блистают индивидуальности. Такая черта эстрады, как яркость, стала неразрывно связанной с содержательностью ее номеров. Эстрада сегодня заслуживает глубокого и обстоятельного анализа, серьезного разговора с позиций большого искусства. Этот разговор невозможно во всем объеме повести на страницах небольшой брошюры. Пусть читатель не ищет здесь исчерпывающих характеристик всех своих любимых артистов. Наша задача — познакомить его с историей, традициями и основными проблемами для эстрадного искусства сегодняшнего дня.

ТРАДИЦИИ И МАСТЕРА ЭСТРАДЫ

Принцип непосредственного обращения артиста (певца, рассказчика, музыканта, кукольника) к зрителю уводит нас в дебри веков. Древние сказители и певцы, былинники-бандуристы, акыны, скоморохи, виртуозы-гармонисты и балалаечники, частушечники и балагуры достигали высоких ступеней мастерства.

Фольклор и эстрадное искусство неразделимы. Стремление к яркой образности и художественному осмыслению жизни рождало на протяжении веков все новые формы выступлений. И интересно то, что артист появлялся на свет одновременно со своим репертуаром: песней, былинной, частушкой, шуткой. Вспомним рассказы М. Горького «Как сложили песню» или С. Антонова «Поддубенские частушки». В этих рассказах содержатся тонкие и важные наблюдения за истоками народного эстрадного творчества. А разве не был врожденным эстрадником шолоховский дед Шукар? Он, сам того не ведая, «на ходу» создавал комедийный репертуар и сценическую маску, т. е. то, что с трудом удастся иному профессиональному артисту современной эстрады. Даже эстрадного пошляка-конферансье — и того мы узнаем в выведенном А. П. Чеховым типе «остроумного» обывателя — героя рассказа «Ионыч». Этот последний пример интересен еще и тем, что выявляет корни пошлости, которая явилась дочерью духовного застоя, характерного для дворянского и купеческого быта дореволюционной России.

Печать пошлости посит и эстрадное искусство развитого буржуазного общества XIX и XX веков.

Эстетическая природа буржуазной эстрады определяется потребительским характером породившей ее среды. Привыкнув покупать материальные ценности, буржуа определял содержание и покупаемых им эстетических, духовных благ. Именно поэтому буржуазная эстрада нашла свое место в кафе-шантанах, ресторанах и кабаре, где она соседствовала с кухней и стойкой бара. Соответственным образом определялось и ее содержание. Яркость и острота формы — естественное стремление найти отклик аудитории — выливались в секс, скабрзность, обывательский анекдот.

Вместе с тем все эти кафе-шантанные представления способствовали дальнейшему развитию эстрадных форм. Стремление к неослабеваемому захвату внимания зрителя породило дивертисментное построение эстрадной программы, ее многомерность. Это качество стало с тех пор еще одним отличительным признаком эстрады. Построение эстрадного концерта из разножанровых номеров повлекло за собой краткость отдельного номера, а следовательно, отточенность мастерства исполнителя, тяготение к трюку, который мог быть чем угодно: иллюзионным фокусом, акробатическим салто, хлесткой остротой, темпераментным танцем, эстрадной манерой пения. Эти формы существования эстрады видоизмененные и обогащенные живут и сегодня. Однако в корне изменилось их содержание, политическая и художественная окраска. В это же время появились и особые формы эстрадной драматургии: реприза, фельетон, эстрадная песенка-шансонетка, сатирический куплет, басня, скетч. Не без влияния эстрады, ее явного успеха стала популярной форма юмористического рассказа с общественно-значимым подтекстом. Такие рассказы печатались в журналах «Осколки», «Будильник», «Сатирикон» и др. Авторами их были А. Чехов, А. Аверченко, Саша Черный, Н. Тэффи, И. Северянин, В. Маяковский и другие. Благодаря своим сатирическим выступлениям в этот период прославился клоун А. Дуров. Традицией ряда эстрадных исполнителей и конференсье быстро стала общественная сатира. Такой характер носили выступления крупных мастеров эстрады И. Горбунова, В. Давыдова, а позже Б. Борисова.

Путь развития эстрадного искусства в России отличался своеобразием. Эстрада испытала влияние расцвета искусства реалистического театра, школы К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Влияние это сказалось в повышении исполнительского мастерства, художественного уровня, а также в театрализации эстрады. Все это нашло наиболее яркое выражение в театрах миниатюр «Кривое зеркало» и «Летучая мышь». Театр «Летучая мышь» строил свои спектакли как эстрадный дивертисмент, исполнителями которого являлись артисты Московского Художественного театра. Здесь преобладала эстрадная шутка, пародия, сатира, облакаемая в разнообразные формы. МХТ вносил в зал «Летучей мыши» дух разрядки и веселья. Вместе с тем принципы актерской школы К. Станиславского показывали свою универсальную применимость. В результате театр, на занавесе которого как антипод чайке была изображена летучая мышь, добился большого успеха, выходящего за пределы узкоартистической аудитории. Чуткий ко всему новому К. Станиславский, посмотрев «вечернюю работу» своих актеров, заметил, что «среди шуток и забав актеров выделились некоторые номера, которые намекали на совсем новый для России театр — шутки, карикатуры, сатиры, гротеска». О руководителе театра конференсье Никите Балиеве он писал:

«Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие — и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток, — смелость, часто доходив-

шая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, умение балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шутливового, умение вовремя остановиться и дать шутке совсем иное, добродушное направление, — все это делало из него интересную артистическую фигуру нового у нас жанра».

Не менее интересно показал себя в Петербурге эстрадный театр «Кривое зеркало», руководимый театральным критиком А. Кугелем. Его содержание и методы шли от протеста, в том числе по отношению к своему московскому собрату «Летучей мыши», и представляли собой собрание пародийных номеров, поставленных с суровой сценической простотой. Но эта простота была также лишь одной из форм театрализации. Поэтому театры Н. Балиева и А. Кугеля можно рассматривать как качественный скачок в развитии эстрадного искусства, сделанный под сенью нового русского реалистического театра. Связь эстрады и театра сказалась впоследствии и в работах Е. Вахтангова, как, например, «Принцесса Турандот», и в выступлениях раннего А. Вертинского. Дальнейшая театрализация ряда эстрадных жанров впоследствии дала основание Леониду Утесову утверждать, что границы между театром и эстрадой трудно обозначить точно.

Влияние успешно развивающегося собрата эстрады театра испытали на себе такие артисты советской эстрады 20-х годов, как Василий Гушинский, Константин Гибшман, Борис Борисов и, наконец, Николай Смирнов-Сокольский. Каждый из них имел основную яркую сценическую черту, позволяющую узнать его, привлечь к нему внимание зрителя, а потом развернуть игровую дивертисмент.

Василий Гушинский явился представителем так называемого «рваного жанра». Одетый в лохмотья беспризорника, бродяги, он был не просто яркой, эксцентрической фигурой. У этого человека была своя социальная позиция «люмпена», которому нечего терять, и потому он мог быть с любым предельно откровенен. «Рванный жанр» явился одним из путей поиска сценической правды на эстрадных подмостках. Гушинский пародировал мешанские представления о современности. Выезжая в рубище на тракторе, составленном из нарочито бытовых предметов: мясорубки, сита, корыта, керосиновых ламп и даже фамильных портретов в золотых рамах, он, с одной стороны, высмеивал псевдокалеку-нищего, с другой — эпманов. Эксцентрический реквизит и особая манера игры позволяют считать В. Гушинского создателем жанра фельетона-аттракциона. Этот эстрадный клоун имел немалый и вполне заслуженный успех долгие годы.

Другим представителем «рваного жанра» был фельетонист и куплетист Сергей Сокольский, выступавший вместе с Юлием Убейко, Станиславом Сарматовым, Николаем Морским. Однако эта группа актеров, как и ряд эстрадных певцов той поры, представляла собой промежуточную ступень в формировании советской эстрады. Оторвавшись от русского дореволюционного кабаре, они еще не нашли себя в новых условиях. В их номерах нет-нет да еще проскальзывала пошлость, стремление во что бы то ни стало сорвать успех у аудитории, которая в 20-е годы была далеко не однородной по своему социальному составу. Время требовало от сатирика эстрады не анархического бунтарства, а политической зрелости, которая, в свою очередь, могла привести к зрелости творческой.

На политическое и творческое формирование советской эстрады огромное влияние оказал декрет от 26 августа 1919 г., подписанный В. И. Лениным «Об объединении театрального дела». Этот документ, помимо новой организационной структуры, утверждал также новую эстетику, отвергая пошлость и аполитичность, присущую буржуазному искусству.

Он явился той базой, на которой могло строиться эстрадное искусство нового общества. Одним из артистов новой формации стал Н. П. Смирнов-Сокольский.

Николай Смирнов-Сокольский соединил в своем творчестве два качества, необходимые для полноценного эстрадного актера советской эпохи: высокую сценическую культуру и партийную публицистичность. Школой его стала литературная публицистика Демьяна Бедного. Используя его стиль и методы, Смирнов-Сокольский сумел создать не только собственную фельетонную стилистику, но и добиться оригинальной исполнительской манеры. В этих качествах не было стремления снискать успех у любого зрителя. Основой манеры Смирнова-Сокольского была четкая классовая позиция артиста. Обращаясь к аудитории, он искал в ней друзей, с которыми мог бы поделиться волнующими его вопросами бытия, он искал в ней врагов, чтобы дать им бой и еще раз утвердить близкие ему идеалы.

Всеволод Вишневский писал впоследствии о Смирнове-Сокольском: «Это его мы видим в холодные дни в казармах, на заводах, на кораблях. Это ему мы отдаем свои пайки, не жалея, потому что слова «большевик», «советы», «революция», он произносит так, что в зале никто стыдливо не опускает глаз, чувствуя неловкость. Он заставляет людей смеяться, зажигаться, ненавидеть врагов и любить революцию». Эти качества поставили артиста молодой советской эстрады в один ряд с такими деятелями культуры, как В. В. Маяковский, Демьян Бедный, В. И. Лебедев-Кумач, клоун-публицист В. Е. Лазаренко.

Работа Смирнова-Сокольского на протяжении всей его жизни (умер он в 1962 г.) может быть охарактеризована словом «поиск». В поисках собственной маски-персонажа артист прошел путь от бродяги в лохмотьях, через обывателя анархистского закала до типа «взволнованного оратора», принадлежность которого к искусству обозначалась штрихом — бархатной блузой и бантом. Актерский стиль фельетониста можно обозначить движением от грубого площадного языка к более мягкой манере. Эволюция эта находилась в прямой связи с задачами времени, уровнем культуры артиста и зрителя.

Стремление к эстрадной публицистичности отвечало в 20—30-е годы требованиям массового зрителя. Массы тянулись к политике, к знанию, к постижению хода событий в стране и в мире. Этот интерес сочетался с растущим интересом к искусству. Активное творческое отношение к искусству сцены выдвигало не только талантливых одиночек, но и рождало новые коллективные формы. Одной из этих форм была эстрадная устная газета «Синяя блуза», получившая большое распространение и успех. Интересно то, что родственные газетная и эстрадная формы нашли здесь друг друга. Новости дня, последние известия подавались со сцены в театрализованной форме. Важной составной ее частью был ритм — музыкальный, декламационный, маршевый. Ритм этот имел общую природу с ритмом газетной строки и был доступен любой группе актеров, в том числе непрофессиональных. Последнее имело особенно большое значение для распространения и роста успеха «синезблужников». Ведь нельзя забывать, что в то время большинство населения было неграмотным.

Еще более массовой формой эстрадного искусства явились так называемые массовые зрелища, массовые представления. Массовость их — особое качественное начало, определяемое выходом этой формы эстрадного действия на улицы и площади города, в парки и на стадионы. Для этих представлений инсценировались крупные события истории, столь же массовые, как и сама форма их показа. Сразу же после Великой Октябрьской

социалистической революции было обращено особое внимание на развитие народных зрелищ, необходимости руководства ими и помощи со стороны Наркомпроса.

В 1919 г. А. М. Горький предложил создать серию массовых спектаклей на тему «Инсценировки истории культуры», с тем чтобы раскрыть подлинное значение людей труда. Первым массовым представлением явилась в марте 1919 г. феерия «Свержение самодержавия».

Впоследствии с успехом прошли такие массовые представления, как «Взятие Зимнего дворца», «Парижская коммуна», «Октябрь», «Победа в гражданской войне» и др. Успех выделил группу режиссеров, изучивших специфику этих необычных постановок: Н. Петрова, С. Радлова, Н. Охлопкова, К. Марджанова. Последнему принадлежит разработка сценарного плана грандиозного массового представления «Мистерия-буфф» В. Маяковского, которое должно было быть осуществлено у подножия горы Мтацминда в Тбилиси.

Массовость — эта новая черта искусства советской эпохи нашла свое выражение также в важнейшем жанре — песне. Эстрадная песня родилась вместе с революцией. Еще в преддверии революционных битв поистине народными песнями стали «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу!», ряд песен на стихи поэтов-демократов и поэтов-политкаторжан. В годы гражданской войны популярность получили песни «Как родная меня мать провожала» (сл. Д. Бедного), в которой впервые нашло выражение новое политическое сознание масс, а также «Мы — красная кавалерия», «По долинам и по взгорьям» и ряд красноармейских песен. Наступившие мирные времена требовали появления лирических песен, песен о мирных буднях. Этот переход был не безболезнен, поскольку у эстрадной лирики были довольно крепкие корни, уходившие в провинциально-романсовую почву. Богатство и разнообразие, необходимые для существования полноценной лирической песни, совершенно новая ее поэтика появились с рождением плеяды композиторов и поэтов новой советской формации. Это композиторы М. Блантер, Д. Покрасс, И. Хайт, Д. Шостакович, К. Листов, поэты А. Безыменский, Д. Бедный, С. Есенин, Н. Асеев, М. Светлов и другие. Особенно много сделали для рождения советской песни композитор И. Дунаевский и поэт В. Лебедев-Кумач. Такие произведения, как «Широка страна моя родная», «Марш веселых ребят» и многие другие стали отражением совершенно новой песенной школы, характерной особенностью которой стала ясность миропонимания, цельность представления о человеческом счастье.

Новые песни требовали новых исполнителей. Певцы старой школы не могли при всем своем желании передать то новое, что несла теперь песня. Одним из таких певцов, талантливых популяризаторов советской песни, стал Леонид Утесов. Новаторство Утесова проявилось не только в том, что он одним из первых сумел донести до слушателей популярную песню. Его можно считать и одним из создателей игровой песенной школы. Утесов явился также новатором в музыкальном исполнительском стиле, создателем советского джаза.

Первое появление джаза в Советской России относится к 1923 г. и связано с именем музыканта и поэта Валентина Парнаха.

В 1928 г. вместе с появлением оркестра Леонида Утесова произошло закономерное закрепление джаза, приобретшего с тех пор поистине народную популярность. Одаренный музыкант и прекрасный эстрадный артист Утесов привил джазу то качество, которое отличало советскую эстраду в целом. Он театрализовал джаз, перевел не для всех понятные его музы-

кальные формы на родной язык посредством ярких эстрадных игровых средств.

Театрализация коснулась не только музыкальной стороны, но и манеры пения. Утесов положил в основу исполнения песни ее драматургию, ее фабулу. Предоставив оркестру музыкальную сторону, он поставил перед певцом (в данном случае перед собой) задачи, очень похожие на задачи драматического актера. Певец в оркестре Утесова не столь пел, сколь «играл» песню. Новая песенная школа прочно вошла в эстрадную повседневность. Ее принципом стало умение «петь сердцем». Эта задача была ничуть не легче задачи филармонического певца.

Так соединение джаза, новой советской песни и театрализованной исполнительской манеры создало новый эстрадный песенный стиль. Рождение этого стиля удачно отразила кинокомедия Г. Александрова «Веселые ребята». В этом фильме органически слились лирика, эксцентрика, буффонада и театрализованный джаз. Все эти формы наряду с насыщенной эстрадной драматургией определили глубокий оптимистический подтекст фильма. Триумф этого фильма был одновременно триумфом новой советской песни, появление которой стало ответом на слова Максима Горького, произнесенные им на I съезде советских писателей: «Мир... благодарно услышал бы голоса поэтов, если бы они вместе с музыкантами попробовали создать песни — новые, которых не имеет мир, но которые он должен иметь».

На формирование эстрадного исполнительского стиля оказало немалое влияние также творчество Клавдии Шульженко. Шульженко углубила драматургию песенного исполнения, но сделала это очень осторожно и избежала мелодраматичности. Игровая манера Шульженко характеризуется большим вниманием к отдельному слову, к интонационному отрывку, чем это можно видеть у Утесова. Последний определяет игровую манеру подачи применительно к песне в целом. Шульженко же стремится насытить собственным содержанием почти каждое слово. Обостренное внимание к слову повысило требования, предъявленные к литературной основе песни. Важная черта исполнения К. Шульженко — внесение в песню личного отношения артиста к песенной фабуле. В каждой песне артистка выступает как определенный песенный персонаж, поверяющий свои чувства залу. Это качество позволило критике назвать песни Шульженко песнями-монологами или диалогами, песнями-раздумьями. Таковы песни «Вальс о вальсе», «Давай закурим», «Руки», знаменитый «Синий платочек» и др. Внешняя сторона исполнения Шульженко является только как бы отголоском внутренней бури. Личная причастность к событиям песни, игра в предлагаемых ею обстоятельствах делают К. Шульженко новатором в переносе на песенную эстраду принципов К. С. Станиславского. Эти принципы лежат в основе современного эстрадного искусства и особенно выпукло проявляют себя каждый раз, когда любой из жанров эстрады решается средствами театрализации.

С творчеством К. Шульженко и Л. Утесова перекликается также исполнительская манера Марка Бернеса. Это еще одна яркая актерская индивидуальность, отличительными чертами которой являются мужественность, сдержанная романтичность, скупость в проявлении чувств за счет внутренней насыщенности. Каждая песня Бернеса — это исполнение отдельной роли. И особенно яркими из них выглядят те, в которых действуют безымянные персонажи, от лица которых исполняются «Темная ночь», «В далекий край товарищ улетает», «Землянка» и другие любимые народом песни.

Театрализация советской песни обогатила эстраду. Но наряду с такой манерой исполнения продолжали существовать и развиваться певцы традиционного склада, корни мастерства которых уходили в народное песенное искусство, в фольклор. Достойной представительницей этого вида искусства была Н. Плевичкая. Ее традиции продолжила и развила Лидия Русланова. В творчестве Руслановой очень ярка внешняя сторона, открытое и непосредственное выражение темперамента, удачи, грусти, радости или гнева. Руслановой близка танцевальная стихия. Не только при исполнении плясовых мотивов или частушек, а даже при исполнении задумчивой и величавой русской песни кажется, что артистка вот-вот пустится в пляс. Однако близость к открытой манере исполнения ни сколько не исключила, а, наоборот, помогла высокой драматической насыщенности песни. Это особенно сказалось в годы Великой Отечественной войны.

Вместе с Л. Руслановой заслуженным успехом пользовались А. Сметанина, а также А. Ковалева и И. Яунзем, создавшие новый жанр — песни народов СССР.

Национальное искусство существовало на дореволюционной эстраде постольку, поскольку оно казалось экзотичным. Октябрьская социалистическая революция, образование СССР создали условия для расцвета ярких и многохарактерных национальных черт во всех областях искусства, в том числе и на эстраде. Одним из значительных событий в этой области явилось создание русского народного хора им. Пятницкого, а также Воронежского русского народного хора, оркестра русских народных инструментов под руководством Г. Осипова. Эти эстрадные коллективы не просто пропагандировали русское песенное наследие, а вели интенсивную работу по созданию новой народной песни. И здесь самой высокой оценки заслуживает творчество поэта М. Исаковского, композиторов В. Захарова и К. Массалитинова. Высокое мастерство показали в те годы также азербайджанский певец Рашид Бейбутов и узбекская танцовщица Тамара Ханум, цыганская певица Ляля Черная и грузинский певец Владимир Канделаки.

Рассказ о крупных мастерах и формах эстрадного действия, составляющих основу советской эстрадной школы, был бы неполон, если бы мы не коснулись хореографии — популярнейшего жанра эстрады. Чрезвычайно много сделал для советского эстрадного танца Касьян Голейзовский, впервые соединивший в своих постановках народную форму и революционное содержание. Его принципы развил в более позднее время ленинградец Леонид Якобсон. Тогда же успешно работала Г. Шаховская, а в наше время — В. Манохин и Ю. Взорев.

Одними из корифеев танцевальной эстрады являлись долгое время А. Редель и М. Хрусталеv. Их заслугой является не просто высокая техничность и выразительность танцевального рисунка. Редель и Хрусталеv были одними из первых, кто утвердил на советской эстраде новый стиль танца.

Непосредственное общение со зрителем с эстрадных подмостков остро поставило вопрос о доверии зрителя актеру. Это была проблема актерской правды, ход к достижению которой дали первые опыты молодого Московского Художественного театра. Однако в театре речь шла о правде образа, который был отдален от зрителя как бы «четвертой стеной». На эстраде этой стены не было, и потому вставал вопрос: «Как обращаться к зрителю — от своего имени или от лица персонажа, которого он играет?» И в том и другом случае требовалась предельная правда действия. Весьма убедительно эта задача была разрешена Н. Балневым, который на представлениях «Летучей мыши» вел спектакль, разговаривая с залом от свое-

го лица. Конечно, это была роль хозяина гостеприимного дома, но она слалась из черт личности исполнителя. Балиев «играл» самого себя в определенных обстоятельствах, а не отвлеченного персонажа. И это была уже «фигура нового у нас жанра», по выражению К. Станиславского. Эта фигура вскоре получила название «конферансье». Роль конферансье сразу прижилась на эстраде. Она была остро необходима, поскольку не только связывала разножанровые номера программы между собой, но и укрепила живительную для эстрадного искусства связь со зрительным залом. Обнаружив свою нужность, жанр конферанса стал сразу же искать возможности для совершенствования. Появились интересные попытки театрализации конферанса. Одна из них принадлежит актеру Константину Гибшману.

В противоположность конферансье — остроумцу, светскому хозяину Гибшман сделал смелую попытку сыграть конферансье-неудачника, как бы случайно или внезапно получившего ответственную задачу. Интересно, что попытка именно так необычно трактовать эту роль имела шумный успех. Здесь сработал контраст между профессионализмом основных номеров концерта и робким «хозяином» концерта, гость которого — зритель — чувствовал себя выше и ловчее этого смешного человека на сцене. Этот контраст, как ни странно, объединял зрителя с актером не меньше, чем если бы концерт вел конферансье — знаток своего дела. Гибшман как бы брал на себя роль клоуна. Эта фигура, как известно, всегда несла залу разрядку и облегчала новый контакт с происходящим на сцене.

Таким образом, роль конферансье обнаружила широкие возможности для своего решения. Маска, избираемая актером, здесь могла носить черты, близкие бытовым, а могла быть наделена яркими комедийными или даже эксцентрическими красками.

Не менее интересен опыт конферансье Михаила Гаркави. Если выступления Гибшмана носили форму монолога, то Гаркави пошел на диалог со зрителями. Выступая в 1922 г. в театре-кабаре «Не рыдай!», этот молодой конферансье нередко вступал в перебранку остротами с такими всегдаемыми-остроумцами, как сатирики В. Ардов, А. Арго, Н. Адуев, Н. Эрдман. Это было серьезным испытанием. Артистические силы, собравшиеся в «Не рыдай!», такие, как В. Хенкин, Ф. Курихин, П. Польш, А. Алексеев, определяли высокий уровень не только основных номеров, но и конферанса. Поэтому полемика конферансье с посетителями должна была носить черты не только остроумия, но и содержательности, артистичности, хорошего вкуса. Эти требования М. Гаркави выполнил. Так росло мастерство эстрадного конферансье, формировался его стиль. М. Гаркави так изложил эволюцию своего мастерства: «Сначала я сделался конферансье репризного характера, т. е. человеком, который говорит остроты во что бы то ни стало... Затем я вспомнил, что я — актер, и стал применять в своем выступлении актерские элементы и в настоящее время я в основном являюсь... актером, играющим роль конферансье». Это признание имеет большое значение, поскольку в его основе лежит принцип театрализации конферанса. Его же придерживался старейший конферансье П. Муравский.

Разговор со зрителем может идти от имени сатирика-гражданина, которого олицетворяет артист, может — от имени писателя или героев его произведений. В последнем случае мы имеем дело с жанром художественного слова. Большим мастером этого жанра на эстраде был чтец Владимир Яхонтов, которого по праву можно считать одним из основателей современной школы художественного слова. Яхонтову присуща высокая наполненность слова. Достигал он этого при помощи соединения искусства декламатора с внутренней драматической игрой. Яхонтов проявлял себя как актер-

трибуи, стремящийся передать не частности, из которых складывается целое, а атмосферу этого целого.

Большим мастером эстрадной миниатюры был талантливый актер Вл. Хенкин. Его исполнительская манера отличалась острой характерностью и умением полного и многообразного перевоплощения в ходе эстрадного рассказа. Манера Хенкина была предельно открытой. Если речь шла о смешном случае или остроте, артист заразительно смеялся, в грустном месте — грустил. Хенкин смело нарушал эстрадные законы передачи юмора, которые говорили, что смех аудитории является всегда результатом внутреннего неучастия исполнителя в комической ситуации. Такой была манера прославленных комиков Ч. Чаплина, Б. Китона, Пата и Паташона. Однако следование принципу достоверности поведения и характера эстрадного исполнителя, рождающееся в непосредственном общении со зрителем, чувство правды происходящего привели В. Хенкина к выработке умения заражать собеседника своим собственным настроением. Выступая на сцене, он говорил со зрителем так, что каждый из них мог отнести его выступление лично к себе. Эта способность находить контакт с залом в высшей степени эстрадна. Она указывает на одно из важнейших направлений развития исполнительского мастерства у молодых артистов эстрады наших дней.

Говоря о мастерах слова, сценической миниатюры и фельетона, нельзя не сказать о таком своеобразном явлении, каким является искусство Ильи Набатова. Избранный им жанр политического музыкального фельетона — явление совершенно новое на эстраде, не имеющее корней в прошлом. Набатов строит свои выступления как некий аттракцион. Создаваемый им образ события или официального политического деятеля носит черты злой и смешной карикатуры. Можно утверждать, что в своем словесном рисунке Набатов много перенял от таких мастеров политической карикатуры, как Кукрыники. И там и здесь можно видеть острый шарж, в котором утрировка и даже фантастические положения имеют свою строго реальную основу.

Успех слова на эстраде, дальнейшее творческое развитие жанра конференса привели к появлению новой, важной формы — парного конференса, основателями которого явились Л. Миров и Е. Дарский.

Появление на эстраде двух конференсье явилось следствием, во-первых, успеха самого жанра конференса, который перерос свою узкоутилитарную цель — ведение концерта — и стал искать пути для своего дальнейшего развития, и, во-вторых, желания драматизировать, обострить конференс путем конфликта не столь между актером и зрителем (конфликта, имеющего свои четкие границы, которые переходить нельзя), сколь между двумя персонажами, взаимоотношения которых могут быть такими же разнообразными и многоплановыми, как в любом современном спектакле. Л. Миров шел от характера-маски и признавал, что конференсный дуэт должен иметь сквозные черты для того, чтобы каждый из этой пары имел свой индивидуальный характер и мог бы быть, таким образом, всегда узнан зрителем. Этот прием был заимствован у цирка, где клоунская пара — Рыжий и Белый — являли собой классическую непохожесть характеров, рождающую между собой вечный конфликт. Дуэт Миров и Дарского был похож, но был сложнее. Здесь острее стоял вопрос сценической правды, ибо речь шла об искусстве, близком театру. Поэтому характеры комика (Миров) и резонера (Дарский), имели множество красок и оттенков. Их выступления отличались хорошим художественным вкусом. Интермедии для парного конференса писали В. Масс, М. Червинский, В. Бахнов, Я. Костюковский. Каждая новая интермедия обнаруживала дальнейшее развитие двух сценических характеров.

Впоследствии после смерти Е. Дарского эта пара продолжала работать в составе Л. Миров и М. Новицкий и показала ряд интересных сатирических миниатюр. Значимость творчества Мирова подчеркивается и тем, что в рамках конференса он создал реалистическую комедийную маску, воплощающую современный характер. Миров лишь иногда позволяет себе перейти к гротеску. Как правило, его герой — обычный человек, но это — обычность обывателя, находящегося в стороне от главного течения жизни. У такого обывателя представления о действительности, этические мерки зачастую смещены и деформированы. А если прибавить, что этот тип очень любит быть наставником каждого инакомыслящего, то здесь становятся ясными те большие возможности для сатирика, которые с успехом реализует Л. Миров и М. Новицкий.

О богатстве возможностей парного конференса, театрализации этого жанра говорит также успех комедийной пары Ю. Тимошенко и Е. Березина. Эти два талантливых комика соединили в своих выступлениях, с одной стороны, черты скоморошества, балаганного гротеска, народного гулянья, с другой — черты современные, говорящие о том, что народный характер в сегодняшних условиях чувствует себя хозяином положения, и поэтому сатирические удары, выдаваемые такими персонажами, звучат особенно хлестко. В выступлениях этой пары национальный юмор органично сочетается с литературной классикой. С лукавым медлительным Тарapulькой хорошо контрастирует Штепсель, подвижный, быстрый на действия и слова, что не мешает ему частенько попадать впросак, подвергаясь при этом неторопливому, убийственному вышучиванию со стороны его всевидящего партнера.

Еще большей степенью театрализации отличается искусство М. Мироновой и А. Менакера. Отсутствие такой побочной нагрузки, как ведение концерта, и наличие ярких игровых данных, имеющих чисто эстрадную природу, позволили этим двум актерам создать свой специфический театр. Отдельные номера-сценки этого театра сливаются в некий мозаичный спектакль, в котором каждая сценка самостоятельна и по драматургии и по создаваемым образам. Миронова с помощью своего партнера играет роли. Это роли девиц Капы и Кисы, бездельницы Сурсаевой, безголосой певицы Драгоценской, хищницы Мошиной и других. Они имеют рельефный сатирический характер и существуют отдельно не отдельно друг от друга. Их объединяет не только определенная гражданская направленность артистки — ненависть к мещанству, обывательщине, корыстолюбию, глупости, — но и то, что каждая из этих ролей является ступенькой к следующей. Так шаг за шагом поднималась М. Миронова на высоты сатиры, в полной мере проявившие себя в спектаклях «Кляксы» и «Мужчина и женщина».

«Театр двух актеров», «Театр одного актера» — в этих, ставших уже привычными выражениях отражены успехи советской эстрады. Театр одного актера — это значит, что многохарактерность, обилие ролей здесь помножены на синтетичность методов их воплощения, на лаконичность каждой роли, на мгновенную трансформацию, на насыщенность монолога или отдельной реплики, на выразительность мимики и движения. С такой нагрузкой может справиться далеко не каждый театральный актер. И дело тут не просто в его физических или эмоциональных возможностях, а во владении труднейшей природой эстрадного мастерства. Лучшим из современных мастеров этого жанра является Аркадий Райкин. Райкин взял на вооружение все достижения современной эстрады, как-то: многомерность, создание гротескного образа-маски, лапидарность персонажей, острую фельетонность, условность, помогающую мгновенной трансформации. Выра-

жение «взял на вооружение» здесь не случайно и говорит еще об одной черте его искусства. Райкин поставил его на службу высокой сатире.

Для А. Райкина характерна необычайная широкоохватность явлений. Но при этом для него не менее характерна максимальная экономия изобразительных средств, минимальная протяженность номеров, сцен и мизансцен. А это, в свою очередь, требует насыщения каждой сценической секунды самыми действенными игровыми средствами. Отсюда выбор Райкиным такого сценического средства, как маски. Эти старинные театральные средства у Райкина имеют свою цель — они помогают созданию острых сатирических портретов. Но понятие «маска» у Райкина очень широко. Это не только гротескная личина, не только предмет, который в мгновение ока надевает на себя и снимает артист, но и метод, пользуясь которым, он мгновенно создает штриховыми обобщенными средствами образ. Недаром большой популярностью пользовался номер Райкина «МХЭТ» (Малый художественный эстрадный театр), который состоял из ряда мгновенно сменяемых сценок-реприз. Каждая из них несла определенную сатирическую тему. Краткость их и значительное количество напоминали по эффекту пулеметную очередь. Форма и содержание здесь полностью соответствовали избранной Райкиным сценической методике.

Метод масок проявляется у Райкина и в более протяженных номерах. В последней программе Ленинградского театра миниатюр, озаглавленной «Избранное-73», парад масок предварял и заключал многообразные сатирические сценки и фельетоны. Масками на сей раз стали обыкновенные магазинные манекены. Манекен — символ формы без содержания. Это — внешнее благополучие без духовной наполненности. Это — мертвая форма. Через маски-манекены Райкин проводит тему равнодушия. Эта тема тем более зрима, что каждый из манекенов представляет собой определенный сатирический типаж, характер. Здесь женщины и мужчины, пожилые и молодежь, брюнеты и блондины, разный покрой одежды, разные прически, манеры, даже жест. Все вроде бы как в жизни. Но создавая эту галерею обычных людей, вроде бы «мирных» обывателей, сатирик говорит зрителю: «Манекен — твой страшный враг. Надо увидеть, что он тебя не видит. Надо услышать, что он тебя не слышит. Надо почувствовать, что он к тебе безразличен». Этот афористический эпиграф является идейной платформой эстрадного спектакля.

Афоризм, острота, реприза в райкинских миниатюрах всегда органично связаны с раскрытием темы. Так, парадоксальное заявление, что в некоей больнице создали образ «здорового больного», объясняется тем, что в отчетных документах выводится средний гемоглобин, лейкоцитоз, температура и другие показатели по всем больным. Намек? Намек не только на очковтирателей и аллилуйщиков, но и удар по невниманию к отдельному человеку, которое скрывается здесь за заботой о показателе. А разве не перекликается с этой сценкой утверждение сатирического персонажа, прозвучавшее в другой миниатюре: «Средняя школа должна выпускать среднего ученика!». Точную социальную цель имеет и афоризм: некий родитель желает во что бы то ни стало обучать музыке своего ребенка. Неважно, что у мальчика нет для этого музыкальных данных. «Слуха может и нет, а зато деньги есть!», — так обосновывает мещанин свое «право» на занятие любой позиции в жизни, которую он пожелает выбрать. Для изобразительного языка А. Райкина характерен высокий лаконизм. В одной из миниатюр бездушный, но желающий скрыть это качество, чиновник саморазоблачается, говоря плачущей посетительнице одно лишь слово: «Мама-ша»... В это повторяемое им слово исполнитель вкладывает немалое инто-

национное содержание, в котором можно услышать и превосходство, и собственную недостижимость, и бессилие, и, наконец, страх перед упрощением человека. Лаконизм Райкина проявляется и в применении им гротеска как изобразительного средства высокой концентрации. Нередко артиста называли «человеком с тысячею лиц», имея в виду галерею его портретов-масок.

Чаплин сказал как-то: «Больше всего я опасюсь, как бы мне не впасть в преувеличение или не слишком нажать на какую-нибудь частность». Легче всего убить смех неосновательным преувеличением — по-видимому, это имел в виду великий артист. Мастерство сатирика, эстрадного бытописца состоит в том, чтобы тонко чувствовать дозировку используемых сценических средств. Это условие необходимо как для достижения точного образного эффекта в целом, так и в частности по ходу спектакля. Райкин — подлинный художник в выборе и чередовании таких выразительных средств. Он умеет вызвать смех зала, но еще больше его мастерство сказывается в оттенках смеха, его эмоциональной наполненности, которую он задает зрителю. Можно утверждать, что смех является здесь не целью, а средством для усвоения определенных общественно-значимых истин, которые артист-публицист стремится передать зрителю.

Успех А. Райкина во многом определяется его высокой политической, гражданской позицией. Формированию этой позиции помогает группа талантливых писателей-сатириков: В. Поляков, М. Гиндин, Г. Рябкин, Л. Лиходеев, М. Жванецкий, Настроены и другие. Надо прибавить к этому удачный актерский ансамбль, прекрасную режиссуру, продуманное художественное решение сцен. Все это позволяет сделать вывод, что в многогранном искусстве Аркадия Райкина воплотились лучшие тенденции и достижения советской эстрады. Эти достижения, развитые А. Райкиным, несомненно найдут и уже находят достойных продолжателей.

Большим успехом продолжает пользоваться танец, и его расцвет очень показателен для эстрадного искусства. Основным источником танцевальной темы является народный танец, отражающий национальный характер, черты труда и быта народа. Настоящим расцветом эстрадного танца следует считать время создания танцевальных ансамблей, на первом месте среди которых стоят ансамбль народного танца под руководством И. Моисеева и ансамбль «Березка». Их всемирный успех объясняется тем, что высокий профессионализм и богатство изобретательности сочетаются с разнотомиями средствами эстрадного искусства национальных мотивов и танцевальных традиций народов нашей страны и других стран.

Одновременно с этими ансамблями на эстрадных подмостках появились и другие танцевальные ансамбли, имеющие яркий национальный характер. Перед каждым из таких коллективов лежала неисчерпаемая сокровищница народного танца, фольклорных мотивов, нуждающихся в дальнейшей разработке. Так, один из популярнейших танцевальных коллективов молдавский ансамбль «Жок» стремится показать не только известные в народе танцы, но и тщательно реставрирует старые, почти забытые. Важным новшеством является постановка оригинальных танцевальных новелл. Сюжетная основа в них — определенные исторические события, происшедшие много веков назад. Реконструируя нравы и характеры этой эпохи, постановщики добиваются передачи языком танца черт подлинности жизни народа в прошлом. Это расширяет рамки художественного и идеологического воздействия на зрителя. Подобные принципы характерны не только для «Жока». Грузинские, украинские, латышские и другие танцевальные коллективы также ведут разработку в глубь богатых пластов народной фантазии, заключенной в танце.

Успех формы коллективного танца вовсе не означает, что сольное исполнение стало менее интересным. Наоборот, в этой области в последнее время появился ряд ярких индивидуальностей. Среди них на первое место можно поставить Махмуда Эсамбаева. Его искусство — яркое свидетельство богатства национальной почвы, на которой оно выросло. Чеченец по национальности, Эсамбаев начал с исполнения танцев своего народа. Но развившаяся высокая чуткость к танцевальной культуре других народов и артистичность позволили Эсамбаеву добиться удивительных результатов в перевоплощении. Характерной чертой его искусства стала подлинность исполняемого им танца. Как-то артист заметил: «Когда я говорю на другом языке, в моей речи есть акцент. В танцах акцента не должно быть. Сделать похожий танец, видимо, не так сложно, но нужно ли? Ведь искусство не терпит подделки». Можно утверждать, что Эсамбаев полностью выдерживает заданные им самому себе высокие требования. Доказательство тому — огромный успех, который всегда имеет его исполнение. Аудитория многих советских республик встречала его как подлинно «своего артиста». И это не только слова. Махмуд Эсамбаев имеет звание народного артиста шести советских республик. Случай уникальный и очень красноречивый...

Выдающимся эстрадным танцором является и Владимир Шубарин. Он свободно владеет разнообразной танцевальной ритмикой и ее переходами. Исполняя танцы минувших десятилетий, Шубарин создает яркие картинки эпохи. В то же время во всех них он остается человеком своего времени.

Танец в наши дни — очень популярная форма эстрадного искусства. На мастерах эстрадного танца в связи с этим лежит высокая обязанность создания и пропаганды нового танца или хотя бы элементов его. Такой танец несомненно оказал бы влияние на бытовую танцевальную культуру, на массового зрителя, очень чуткого и восприимчивого к новым веяниям в этой области.

Выполнение этой задачи могли бы взять на себя молодые талантливые танцоры — дети своего времени, способные проявить обостренное внимание к тому, что рождает жизнь.

ПОИСКИ И НАХОДКИ

Судьба эстрады очень интересна. При всех ее достижениях, пожалуй, ни одно из искусств не вызывает периодически таких всплесков недовольства, как искусство эстрады. При этом степень критического накала бывает столь высока, что невольно можно подумать: а не исчерпало ли себя это искусство? Не оскудела ли талантами наша земля? Конечно, оба предположения абсурдны. Эстрадное искусство — наиболее мобильное, свободное от сценических канонов, чуткое к духу времени — находится в постоянном движении. Тому, кто привык к определенному его выражению, не всегда удается узнать его впоследствии. Но это говорит не об упадке искусства, а о косности вкусов неразвитого отсталого зрителя. Однако мы говорим о такой критике, которая в поисках нового исходит из повышен-

ных требований к уровню искусства, к уровню злободневности и современности его стиля. Такая критика требует, чтобы искусство было глубже, умнее, ярче. Только тогда эстрада будет идти на полголовы впереди своего потребителя.

Но стоит эстраде начать угождать обыденным вкусам зрителя, как начнется торможение в развитии этого искусства и, как следствие его, недовольство того же зрителя. Такое положение режиссер Г. Товстоногов назвал «парадоксом зрителя». Есть ли выход из этого парадокса? Конечно, есть. Эстрада, как и всякое искусство, должна быть содержательна, должна быть наполнена мыслью и чувством, беспокоящими зрителя и ведущими его за собой.

Эстраду упорно называют веселым искусством. Мы не против этого названия. Но развлечение и веселье являются не целью, а средством для вовлечения зрителя в круг образов и проблем, лежащих уже за пределами просто удовольствия. Если это удастся, то, вызывая сопереживание зрителя, эстрада отнюдь не лишает его радости. Но это удовольствие уже выше рангом, ибо представляет собой удовлетворение духовное, дающее толчок мысли и чувству человека. Так эстрада становится явлением духовной жизни общества и средством воспитания художественного вкуса.

Становится... Но на пути к этой высокой цели необходимо разрешить ряд актуальных проблем. Проблемы эти связаны с развитием жанров эстрады. Каждый такой жанр — музыка или пение, конферанс или эстрадный юмор, танец или рассказ — имеет свои законы и свои специфические болезни роста.

Начнем с популярнейшего жанра — песни. В последнее время полемические статьи о песенной поэзии стали озаглаиваться малопритягательными строчками песен: «Почему-то грустно кошке...» или «Означает тару-рам». Критика подобных текстов имеет свои основания.

Вместе с тем критик Ст. Лесневский справедливо замечает: «К песне нельзя относиться только как к произведению искусства. Она живет на грани жизни и искусства. И уж тем более... о достоинствах песни нельзя судить только по ее тексту, по стихам. О песне можно судить только по «музыке» — в широком смысле слова». Значит, стих и музыка — эти два слагаемых песни — рождают нечто третье, то волшебное и не всегда уловимое, что можно назвать душой песни. Стремление понять и оценить эту душу не должно исходить лишь из анализа, даже вполне профессионального, компонентов песни. Думается, что не детальный разбор, а отноше-

ние к песне как к цельному организму может привести к правильной ее оценке. В дискуссиях, вспыхивающих время от времени по поводу песни, со стороны части литературной критики слышится раздражение. По-видимому, оно рождается от невозможности понять, почему в ином случае стихи получают большую популярность, когда становятся одним из слагаемых песни? В этом случае забывается, что зачастую текстовая часть песни — это уже не столь самостоятельное поэтическое произведение, сколь особый код, связывающий реальность с лирическим чувством. Иначе говоря, для того чтобы судить песню, надо исходить не столь из законов поэзии или музыки, сколько из третьего самостоятельного, что они рождают, из законов самой песни. Законы эти не всегда поддаются четкой формулировке и лучше всего могут быть переданы тоже средствами лирики. Николай Асеев так описал случай, происшедший с ним и Вл. Маяковским:

«Мы на лодочке катались;
Золоти-и-стый, золотой!»
Где-то лодка в море чалит,
С лодки голос молодой,
И тревожит и печалит
Эта песня над водой.
И сама влетает в уши:
«Золотистый, золотой!» —
и окутывает душу
в свежий вечер теплотой.
И молчим мы
или спорим, —
замирая вдалеке,
все плывет она над морем,
не записана никем.
Маяковский
шел под звездным светом,
море отражало небеса:
«Я б считал себя
законченным поэтом,
если б смог
такую
написать».

Значит, только в душе песни, «музыке в широком смысле слова» можно уловить злободневность, можно понять значимость идеи песни и правильно оценить тогда ее заявку на собственное существование.

В последнее время эстрадная песня показала себя с хорошей стороны. Еще и еще раз стало ясно, что песня способна сильно и убедительно откликнуться на явления большого граж-

данского значения. Таковы песни «Я люблю тебя, Россия» (Д. Тухманов), «Русское поле» (Я. Френкель и И. Гофф), «Знаете, каким он парнем был» (А. Пахмутова, С. Гребенников и Н. Добронравов). Достоинством этих песен является не только их высокая патриотическая тематика, но и музыкальное новаторство, определяющая черта которого — внутреннее движение мелодии, ритма и слова. Высокий драматизм и пафос здесь является органичным, естественно стремящимся к своему неповторимому звучанию. Прекрасны «Журавли» Я. Френкеля, многие песни Э. Колмановского. В этих произведениях чувствуется большой музыкальный песенный опыт их авторов, выработка собственного музыкального стиля. Неиссякаемым творческим источником являются народные мелодии, так глубоко и талантливо претворенные в произведениях композитора Г. Пономаренко.

Композитор Аркадий Островский явился прямым преемником музыкального стиля и поэтики И. Дунаевского. Яркость формы и духовная насыщенность музыки Островского проявились в песнях «Зори московские», «Красная гвоздика», «Мальчишки» и др. Острым чувством времени не только в тексте, но и в музыке отличаются популярные песни «Пусть всегда будет солнце!», а также ряд песен и танцев для детей. Глубоко лиричны и цельны по музыкальному содержанию песни «А за окном — то дождь, то снег» и «Круги по воде». Полна драматизма музыка песни «Время».

Диапазон интересов современной песни велик. Он захватывает также огромную сферу лирики. Здесь много сделали композиторы М. Таривердиев, А. Бабаджанян, В. Шаинский, Г. Гладков. В песне «Свадьба» А. Бабаджанян использует настроение народной песни. Песня «Музыка» М. Таривердиева (стихи В. Орлова) — настоящий лирический гимн, в котором органично сочетаются и радость, и сложность, и высокая драматичность чувства. Прекрасным песенным настроением отличаются произведения В. Шаинского и молодого композитора Г. Гладкова. В произведениях первого сочетается высокая оригинальность и изобретательность («Лада», музыка к ряду кинофильмов, ставшая достоянием эстрады). Второй показал способность в легко воспринимаемой мелодии сочетать различные ритмические и стилевые движения (музыка к фильму «Бременские музыканты»). Особого внимания заслуживает творчество Ю. Саульского, в высшей степени эстрадного композитора, тонко чувствующего природу жанра. И все же, несмотря на обилие песен, выходящих из композиторских и поэ-

тических лабораторий, в стране чувствуется песенный голод. О нем говорят горячие дискуссии о песне, о нем говорит появление на эстраде песен невысокого пошиба. Все это означает, что эпоха ищет своего отражения в популярной песне. Проблема состоит в том, чтобы хорошая песня не была единичным явлением, частной удачей, а стала такой же закономерностью, как закономерны сложность и богатство нашей жизни. Но и существующая эстрадная песня достойна серьезного внимания. Конечно, в коротком обзоре невозможно охватить все проблемы, связанные с песней, но очень важно отметить, что богатство содержания лучших наших песен — одна из отличительных черт современной советской эстрады. Раскрыть это богатство — задача исполнителя песен. Как сказал композитор-песенник В. Соловьев-Седой: «песня — это театр. В ней есть пьеса, музыка, актер, сцена». Итак, актер... Неспроста применено это слово к исполнителям эстрадной песни. В нем скрыт секрет эстрадной песенной специфики. Да, песню надо играть! И средства для этого имеются разные.

«Выступает Людмила Зыкина!» — и зал взрывается аплодисментами, предчувствуя, как зазвучит сейчас неповторимая, берущая за душу интонация, как отвечая ожиданиям каждого, наполнится мощью голос в патетических местах песни, как в нем проявится потом женственная мягкость. Диапазон Зыкиной велик. В ее голосе и высокие вокальные качества, и драматическая наполненность, и неподдельность чувства. Движения ее просты и полны достоинства. Драматичен скупой, но сильный жест. Начиная песню, Зыкина как бы ведет рассказ, рассказ о России и ее подвиге в недавней войне, о женщине и глубокой любви к родным местам. Правда чувства, слияние личности исполнителя с ролью — качества чисто эстрадные и одновременно говорящие о высоких актерских данных певицы. Людмила Зыкина тщательно отбирает песни для своего исполнения и в этом отборе руководствуется принципом соответствия песни своим внутренним данным.

У Людмилы Зыкиной народный характер исполнения. В таком же ключе звучит песня и у Ольги Воронец. Только рисунок роли у нее более резко очерчен. В исполнении Александры Стрельченко преобладают серьезность и нежность. Вслушайтесь в движение голоса, в слова, произносимые эстрадной певицей или певцом! Вы здесь не почувствуете необходимости колоратуры, так называемого оперного «бельканто». Такие качества на эстраде могут даже мешать, ибо если в филармоническом исполнении на первом месте музыка голоса, то на

эстраде особое значение приобретают слова. Именно они составляют содержание роли, исполняемой эстрадным певцом. Французская певица Эдит Пиаф говорила: «Прежде всего меня интересуют слова, ибо я стремлюсь в каждой песне оживить все персонажи». Этот принцип раскрывает секрет так называемого микрофонного пения. Микрофон является не средством усиления вокального эффекта, как думают некоторые, а инструментом для лучшей передачи слова и драматического эффекта, который с ним связан. В том смысловом и эмоциональном единстве, которое заложено в словах песни, важна каждая деталь: отдельное слово и его интонация, пауза, даже дыхание исполнителя. Все это составные части игры, которую ведет эстрадный певец. Большим мастером такой игры, виртуозом интонационного обращения к слушателю был Марк Бернес. Интонация в его исполнении значила больше, чем сам голос, поскольку являлась носителем внутреннего голоса актера. Те же черты с поправкой на индивидуальность можно видеть у ряда современных эстрадных певцов.

Одним из талантливых представителей драматического песенного исполнения является артистка Елена Камбуrowa. Своеобразное ее искусство вряд ли можно безоговорочно отнести к вокальному жанру. Если, например, у Вадима Мулермана или Юрия Богатикова на первом месте голос, а на втором актерская игра, то у Камбуrowой, наоборот, драматичность преобладает над вокальной стороной. И микрофон в ее руках является важнейшим инструментом для доведения до слушателя обилия психологических нюансов и тех важных мелочей, которые пропадают в передаче даже лучших эстрадных певцов. В ее оригинальном исполнении песня, даже популярная, обнаруживает в себе столько нераскрытых еще глубин, что обычная, вокальная манера исполнения кажется бессильной в передаче заложенных поэтом мыслей и чувств. Творческое отношение артистки к своему делу подчеркивается ее теоретическими поисками. Полемизируя с некоторыми певцами, она заявляет: «Исполнитель забывает, что каждому произведению должен соответствовать яркий, художественный образ, проникнутый психологической правдой... Кто-то заметил, что один человек своими песнями может сказать больше, чем иной спектакль. С этим нельзя не согласиться. Правда, это возможно только в том случае, если исполнение песен будет по-настоящему драматическим». Драматичность артистки имеет разные оттенки. Она бывает и театральной, и чтецкой, и декламационной. Но во всех этих сторонах ее исполнение носит печать глу-

бокой индивидуальности. Слушая Камбурову, невольно спрашиваешь, что же главное: голос, обаятельность, артистичность, драматичность? И вспоминаешь слова, сказанные Эдит Пиаф: «Вы думаете, трудно найти молодых людей, которые умеют петь? Их тысячи. Но дайте мне личность!».

М. Пахоменко поет без нажима, но ее исполнение притягивает значимостью, которую она вкладывает в слово. Большую роль в ее мастерстве играет хороший вкус, сказывающийся в отборе исполняемых ею песен. Репертуар Пахоменко отличается не только содержательностью и музыкальностью, но в нем сквозит всегда что-то новое и значительное. Мы чувствуем во всем этом личность певицы, и общение с ней зрителя походит на беседу с человеком умным и артистичным. Тщательную передачу слова можно отметить и у Г. Ненашевой. Это певица высокой артистичности и большой глубины. Ненашева тщательно продумывает свою очередную песенную роль, ненавязчиво, но всегда весомо расставляет в ней акценты. Она произносит: «Пороша белая, зима студеная, а я несмелая, а я влюбленная. И я влюбленная, и я счастливая, сама придумала слова красивые». Этим незамысловатым строкам певица придает высокую драматическую наполненность благодаря сильным и чистым голосовым интонациям, затрагивающим душу. В песне «Белая лебедь» такая деталь, как белый цвет концертного платья певицы, создает образительный ряд вместе с песенными образами пурги, цвета яблонь и белой сирени. Г. Ненашева — певица большого диапазона и еще с нераскрытыми полностью возможностями.

Артистической выразительности современных эстрадных певцов существенно помогло развитие национальных эстрад. Народные корни в сочетании с яркой индивидуальностью и талантом певца породили такие интересные явления на эстраде, как Муслим Магомаев, с его огромным диапазоном, от оперных арий до популярной песни, исполняемых с более тонким, чем у «узких специалистов», знанием специфики жанра. Магомаев лиричен и драматичен. У него прекрасный голос. Его манера привлекает одновременно тонкостью и огромным темпераментом исполнения. Его исполнительские данные высоки, и он может взять на себя, по существу, любую песенную роль. Важно и то, что Магомаева нужно не только слышать, но и видеть. Это требование, предъявляемое к настоящему эстраднему певцу, говорит о богатстве его артистической природы, в которой не только голос, но и жест, мимика, движение «работают» на создаваемый образ. Большой «спрос», существу-

щий сейчас на этого популярного артиста, выдвигает перед ним важную задачу сохранения многообразия его исполнительских черт, дальнейшей работы над повышением мастерства.

Молдавская земля выдвинула на всесоюзную эстраду такую своеобразную исполнительницу, как Мария Кодряну, с ее открытостью, живостью, ритмом, который находит свой выход не только в песне, но и в танце.

Тонкая природа грузинской песни помогла выйти в первые ряды Н. Брегвадзе с ее нежным и одновременно сильным голосом. Интересным явлением стал молодой азербайджанец П. Бюль-бюль-оглы. Юность этого композитора и певца дала ему возможность стать выразителем современного молодежного стиля исполнения, в который артист внес существенную поправку: индивидуальность и хороший вкус. Пользуется успехом своеобразный голос и привлекательная артистическая манера якута Кола Бельды.

На характер современного песенного исполнительского творчества в большой степени влияет сейчас молодежь. Молодежь — основной потребитель песни. Неверным было бы объяснять те или иные новации в пении только лишь «модой». В этом слове большая доля случайности и неосознанности. Исполнительская манера, если она становится распространенной, вряд ли случайна. Скорее всего в ней проявляются, удачно или неудачно, попытки отразить стиль жизни и миропонимания нового поколения. Характерно, что в последнее время молодая аудитория все больше отходит от примитивного отражения жизни, от механистичной манеры исполнения ряда певцов и ансамблей Запада. Она уступает место более глубокой артистичности, которая стала проявляться даже в еще несформировавшихся до конца ансамблях.

Это важнейшее качество обнаружили в последнее время молодые певцы Нина Коста и Михаил Котляр, Ян Демент и Жанна Горошня. Вырастить это драгоценное зерно, не утратить его в массовом тиражировании, которым часто становится исполнение на эстраде, — это задача не только артиста, но и режиссера, критики и руководителей эстрады.

Не менее остро стоит на эстраде проблема традиций и новаторства. В последнее время она дала о себе знать в вокально-инструментальных ансамблях. Массовое появление таких ансамблей явилось следствием, с одной стороны, роста популярности лирической песни, а с другой — тяги к мелодизированной ритмике. Любопытно, что чисто джазовая ритмика

и аранжировка на традиционные джазовые инструменты в последнее время стала уступать место менее жестким формам, в которых элементы джаза использованы лишь частично. Об этом говорит успех электроинструментов, тембр и диапазон которых ближе к голосовым параметрам, чем у сакса, ударника и тромбона. Эту тенденцию учли большие оркестры, руководимые Ю. Саульским, О. Лундстремом, В. Людвиговским, у которых также наметился сдвиг к более мелодизированному звучанию.

Чем можно объяснить такую эволюцию? Композитор И. О. Дунаевский писал в свое время: «Ритмические, гармонические, тембральные приемы и особенности джаза (как музыкального стиля, а не оркестра) представляют собой довольно замкнутую сферу, которая плохо сливается с национальными особенностями не только русской и чешской музыки, но и музыки других народов. Джазовая музыка одета в непроницаемую ритмическую однообразную броню. Любое, медленное или быстрое лирическое или шуточное джазовое произведение для голоса или оркестра обязательно построено на железной неизменяемой ритмике. Уже одно это свойство противоречит свободному, ритмически разнообразному складу народного пения». Таким образом, можно утверждать, что на внутреннее раскрепощение джаза оказала влияние народная песня с ее чертами лирической протяжности, повествовательности и неторопливости. По-видимому, ритмика и музыкальная логика джаза в какой-то момент не нашла своего продолжения и стала замыкаться сама на себе. А, с другой стороны, музыканты поняли, что не отражение учащающегося пульса современной жизни, а поиски выхода из него говорят о ведущей тенденции в современном музыкальном творчестве.

Именно здесь наличествует синтез ритмики джаза и душевной широты народной песни. Этот-то синтез и проявился в современных эстрадно-вокальных ансамблях. Композитор Ю. Саульский одним из первых на профессиональной эстраде почувствовал эту тенденцию и сумел превосходно отразить ее в своем ансамбле «ВИО-66». Помимо применения ряда «неджазовых» инструментов, он смело ввел в ансамбль женскую вокальную группу и показал истинно творческую приверженность не музыкальным канонам, а музыкальному и песенному репертуару, который наиболее всего отражает требования сегодняшнего дня.

После 1966 года, года создания «ВИО-66», формирование ряда многообразных вокальных ансамблей и эстрадных орке-

стров приобрело массовый характер. Появилось огромное количество самодельных молодежных музыкальных коллективов (достаточно сказать, что в одном лишь Московском энергетическом институте их число достигло 15). При этом, несмотря на явное желание быть оригинальными, в творчестве молодых коллективов проявилась одинаковая тяга к песне с народными корнями. Наиболее удачным отражением такой тенденции можно объяснить успех белорусского профессионального ансамбля «Песняры». Этот ансамбль сумел соединить вполне современную оркестровку и ритмику с глубоким проникновением в душу песни. Манера певцов ансамбля негромкая. Они как бы сами прислушиваются к тонкой словесной и музыкальной вязи песни. Слова ее являются главным содержанием, целью номера, определяющим его смысловую и лирическую сущность. Убедительность лирического звучания придает ансамблю фольклорные интонации.

Теми же чертами, с поправкой на национальный характер, обладает грузинский ансамбль «Орэра». Это более зрелый творческий коллектив, а поэтому поиски его в области современной эстрадной выразительности носят более решительный и многообразный характер. Ансамблю «Орэра» помогает и то, что природа джаза близка природе грузинской народной песни и танца. Поэтому ансамбль чувствует себя свободнее в своей музыкальной ориентации и может уделять большее внимание повышению мастерства.

Более долгий путь творческих поисков проходят русские эстрадные ансамбли. Получивший в последнее время известность коллектив «Самоцветы» под руководством Ю. Маликова показал ряд неплохих результатов в области универсального владения инструментами. Но театрализация в его номерах ограничилась лишь хоровым исполнением песен и демонстрацией владения каждым участником всем наличным разнообразием инструментов. Это было бы еще неплохо, поскольку способствует мелодическому и стилизовому многообразию исполнения. Однако следование плохой моде в форсировании звука, в повышенной громкости не дало возможности проявиться музыкальности ансамбля в полной мере. Настоящие достижения этого коллектива, надо думать, еще впереди. Гораздо более зрелыми являются творческие поиски вокально-инструментального ансамбля «Москвичи» под руководством Ю. Слободкина и ансамбля под руководством В. Белецкого. В первом сделана интересная попытка соединить полуджазовый набор инструментов, включая электрогитары и электро-

орган, с классическим струнным квартетом. Это определило и диапазон исполняемого репертуара. «Москвичи» очень интересно аранжировали музыку Генделя и в то же время не менее современно исполнили песню В. Шаинского «Сердце мое». В этом сказалась тенденция, с одной стороны, показать средствами эстрады музыкальную классику, а с другой — классическими музыкальными средствами обогатить современную эстрадную песню. Выпускник Гнесинского института Виталий Белецкий произвел разведку в другом направлении. Он учел влияние народной музыки на современную эстраду и трудности, которые терпел джаз в отражении песенного и музыкального русского фольклора. Результатом этого поиска явился «Концерт для балалайки с оркестром», причем оркестр состоял из электроинструментов и ударника. На сегодня нельзя утверждать, что опыт такого синтеза эстрадных и народных инструментов безуспешно неудачен, но этот несомненно новаторский шаг заслуживает уважения.

При существующем изобилии современных неджазовых эстрадных ансамблей может возникнуть вопрос: а как же джаз? Известный джазовый музыкант Г. Лукьянов говорит по этому поводу: «Русские музыкальные традиции настолько сильны, что мы вовсе не обречены быть в джазовом творчестве только подражателями. Я уверен, что близко время, когда русские заявят о себе и в джазе по-настоящему... Каждый из нас должен задумываться, в какой мере его творчество носит национальный характер. Первая подлинно национальная русская опера была сенсацией. Но ведь сколько ей предшествовало опер, созданных русскими композиторами по итальянскому образцу! В джазе те же проблемы и те же пути их решения». Справедливость этих слов подтверждает творческая зрелость многих джазовых музыкантов, среди которых можно назвать Александра и Бориса Ривчунов, виртуоза Бориса Рычкова и других. Яркая любовь к джазу во многом неожиданно проявилась летом 1973 года в выступлении грузинского вокально-инструментального ансамбля девочек «Мзиури». Джазовые реминисценции звучали в нем свежо и убедительно, а мастерство ударника, которому только исполнилось десять лет от роду, говорило об органичности восприятия искусства джаза новым поколением.

Музыка тесно связана с танцем. Несмотря на глубокие фольклорные корни танца, развитие мастерства профессиональных ансамблей народного танца показало важность искусства постановщика. Режиссер-постановщик извлекает из

фольклорной сокровищницы наиболее выразительные формы и, не изменяя их принципам, лепит из них эстрадные номера, обладающие наибольшей образностью. Развитие национального искусства народов СССР породило обилие танцевальных ансамблей. Интересно, что характер каждого из них имеет свои, присущие только ему одному, черты. Танцевальные ансамбли показали, что искусство даже малых народов достигло за последние полвека такой выразительности и глубины, что способно сказать свое слово. Таков к примеру удмуртский ансамбль танца «Италмас». Развитие национального характера позволило выявить свои краски в искусстве отдельных групп и областей, как это показал ансамбль танца народов Сибири.

В последнее время развитие национальных эстрад характеризуется новой особенностью: поиск национального своеобразия все более соединяется с поиском общих черт в национальных стилях. Это естественное следствие дружбы социалистических наций порождает сегодня стремление к взаимообогащению национальных культур. Конечной целью этого вполне закономерного процесса станет в будущем создание единой культуры всего советского народа.

Можно считать, что эта тенденция проявилась впервые в выступлениях Краснознаменного имени А. В. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии. Здесь наиболее наглядна многонациональность советской эстрады. В данном случае эту черту породило то единство народного характера, которое стало присущим Советской Армии с первого дня ее создания. А далее ансамбль развил общность национальных черт, характерную для армейской жизни в целом.

В эстрадном искусстве сегодняшнего дня эта черта свойственна и ансамблю народного танца под руководством Игоря Моисеева. Исполнение танцев народов СССР, а также танцев народов социалистических стран воспринимается зрителем любой национальности не как искусная подделка, а как глубокое и органичное проникновение в национальный характер и выявление в нем черт общности. Именно это создает ту особенную атмосферу дружбы и радости, которая характерна для выступлений ансамбля.

Сокровищница народного танца неисчерпаема. Это доказывают обращения к поэтике народного танца известных постановщиков большого балета. Об этом говорит также непреходящий успех ансамблей танцев народов СССР у зарубежного зрителя.

Интенсивный поиск наиболее выразительных форм и стилевых возможностей происходит сегодня и в жанре эстрадного танца. В последнее время значительных результатов добились артисты Л. и А. Гайдаровы, сумевшие сделать достоянием эстрады принципы большого балета. Творческие поиски этой молодой пары еще не закончены. Этими же чертами отличаются и выступления Н. Шапшай, большого мастера сольного танца.

Особенно интересных результатов в поисках высокой эстрадной выразительности добилась ленинградская труппа «Хореографические миниатюры» под художественным руководством Л. Якобсона. Впервые выступившая в 1971 г., труппа показала высокий профессионализм и новаторство в решении выбранных сюжетов. Форма миниатюры или, по существу, эстрадного номера предопределила лаконизм хореографического решения. Лаконизм, в свою очередь, не дал развиться характерным для классического балета романтическим чертам. Близость к эстраде обусловило и то, что в многочисленной балетной труппе каждый ее участник является солистом, создателем отдельного номера. Интересно и цветовое решение номеров. Так, черно-белые сочетания характерны для лирико-драматических сценок, цветные — для комических. У Л. Якобсона свой почерк, сказывающийся в особых принципах балетной пластики. Для него характерно сочетание балета с пантомимой, с гротеском, буффонадой, элементами театрализации, т. е. со всем тем, что составляет ткань эстрадной стилистики.

Возможности труппы ярко проявились в таких синтетических номерах, как «Скульптуры Родена». Неподвижная пластика является в них началом и финалом номера, а танец — органическим продолжением застывшей динамики скульптур. Балетный танец здесь имеет строго сюжетный характер и развивается в духе природы роденовских образов. Финал номера — неподвижная скульптура — приобретает особый смысл как развязка драматического сюжета и дает глубокое толкование скульптурному образу. Удача этого номера в смелом синтезе двух искусств, который дал поразительную отдачу. Не менее интересен номер «Экзерсис XX». В нем глубоко опозитизированы будни сценического труда. Значимость этой поэтики подчеркивает музыка И. Баха. Постановщик позволяет себе осовременить музыку лишь некоторыми голосовыми ритмическими модернизациями, в которых, однако, сказываются такт и чувство меры. В балетных экзерсисах по мере их показа растет усложненность, которая незаметно для зрителя

рождает новое качество — цельный эстрадный номер. В финале, когда в этюдах и мизансценах оживают образы, предыдущие упражнения воспринимаются как мозаика, из которой вдруг сложился целый спектакль.

В номерах труппы Л. Якобсона использована многоплановая символика и так называемый ассоциативный ряд, заимствованный у современного кинематографа.

Богатая музыкальная природа современной эстрады привела также к созданию ритм-балета, в котором подчеркнутый ритм стал одной из выразительных черт танца. Ранее это находило отражение в чечетке, а также в ряде бытовых танцев. Соединение ритмики с балетом, совершенное балетмейстером Ю. Взоровым, дало интересные результаты. Балет использует ритм не только как метод решения танца. Он наделяет ритмическими качествами все его атрибуты. Пластика танцоров, жест, краски, костюм — все это лаконично и точно соответствует природе используемой музыки. Можно говорить, что ритм-балет находит гармонию образа через гармонию ритма. Символика в ансамбле Ю. Взорова имеет более локальные рамки, чем в ансамбле Л. Якобсона. Однако, широкий репертуар ансамбля говорит о том, что им могут быть сценически решены самые различные произведения: от популярной песни и народного танца до сложных композиций, созданных специально для ритм-балета.

Говоря о танце, можно пожалеть, что в стороне от эстрадного искусства остался современный бытовой танец, который находится подчас на низком эстетическом уровне.

Новизне эстрадного номера как нельзя более способствует близкий танцевальному, но вполне самостоятельный жанр эстрады, носящий многозначительное название «оригинальный». Такое название этот жанр заслужил ввиду того, что основой его номеров служит трюк, неожиданность, сюрприз. Понятно, что к нему относятся иллюзионисты и фокусники. Но не только они. Большое развитие в последнее время получила пантомима. Используя выразительность танца, она в то же время обладает стилистикой повествования, рассказа. Одним из исполнителей, показавших на послевоенной эстраде высокую образность пантомимы, был Борис Амарантов. В его номере, поставленном талантливым режиссером эстрады С. Каштеляном, сочетались пантомима, танец и эксцентрика. Ритмическая мелодия, под которую шел номер, способствовала его выразительности. Созданный с большим вкусом, этот номер долгие годы был одним из лучших в пестрой мозаике эстрады.

ных концертов. В наши дни ювелирной отточенностью деталей отличается номер молодых артистов О. и Н. Кирюшкиных, получивших звание лауреата V Всероссийского конкурса артистов эстрады. Образы, создаваемые этими артистами, по мультипликационному лаконичны и четки. Они удовлетворяют высоким художественным требованиям и находятся уже сейчас на столь большом уровне мастерства, что заставляют зрителя с интересом ждать их новых выступлений.

Высокий класс пантомимы показывает артист А. Жеромский. Ему одинаково близки разные стили игры: мультипликационный, эксцентрический, реалистический. Он и другой мастер эстрадной пантомимы А. Елизарьев демонстрируют своим искусством большие художественные возможности, которые далеко не исчерпал даже такой выдающийся актер, как Марсель Марсо. Можно назвать также имена А. Черновой и Ю. Медведева, В. Кононовича и Г. Давиденко и других способных артистов. Школа современной пантомимы не имеет, к сожалению, своих теоретиков, а зиждется на талантливых интуитивных находках. Творческий багаж ее в то же время настолько серьезен, что достоин самого пристального внимания со стороны крупнейших режиссеров театра и эстрады.

К оригинальному жанру можно отнести и кукол. Сложность куклы прекрасно воспринимается зрителем, будь она реалистична, как у М. Цифринович, карикатурна, как хулиган с гитарой у И. Дивова и Н. Степановой, или символична, как у С. Образцова, когда он выступает с шариками на пальцах. В последнее время стало модным обнажение артистической кухни в номерах с куклами. Артисты выходят с куклами на авансцену, продолжая образную игру, и это воспринимается не как разрушение сценического эффекта, а как откровенность, вполне соответствующая характеру эстрады и средствам присущей ей образности.

Более того, артисты А. и В. Масловы выступают в номере, где цыганский танец в их исполнении совершается совместно с третьим равноправным партнером — куклой. Открытый прием здесь вносит в номер черты юмора, веселого шаржа, а в сочетании с хорошим вкусом, ритмикой и пластикой узаконивает себя как интересное изобразительное средство.

Всегда значительны работы с куклами артиста Игоря Дивова. В сатире Дивова внешняя яркость куклы нередко говорит о внутренней пустоте изображаемого персонажа. Этому особенно хорошо отвечают плоские фигуры, за которыми ничего нет и в буквальном и в символическом смысле.

Разновидностью искусства кукол является так называемая вентрология — чревовещание. Речь, конечно, идет не о демонстрации какого-то умения, имеющего чисто трюковый характер, а опять-таки об образной игре. Вентролог говорит и за себя и за партнера — куклу. В этом ансамбле заложены возможности не меньшие, чем в парном концерте или сатирическом эстрадном дуэте. Артистки М. и Е. Донские интересно реализуют эти возможности, по существу, возрождая старинный жанр вентрологии и придавая ему современное звучание.

Ряд проявлений оригинального жанра (вентрология, иллюзия, угадывание мыслей и др.) говорит о том, что нет «устарелых жанров» эстрады, а есть устарелое их выражение. В любое интересное артистическое умение можно внести черты сегодняшнего дня и сделать его тем самым средством образности, отражающей характер эпохи и служащий еще одним выражением его многообразного лица. Об этом, в частности, свидетельствуют выступления на эстраде В. Мессинга и М. Куни с психологическими опытами, отражающими современные открытия в области возможностей человеческой психики, ума и воли. Пусть их выступления звучат иной раз спорно и проблемно. Именно в этом черты современности, которые они выносят на эстраду. Важен уровень этой проблемности, который в данном случае достаточно высок.

Одним из самых проблемных жанров является сегодня слово на эстраде. Слово на эстраде многолико. В него можно включить эстрадных чтецов и рассказчиков, драматическую игру, сатиру и юмор, которые могут быть переданы игровыми приемами в коротких групповых сценах или скетчах, а также в моноскетчах или эстрадных фельетонах. Сюда же входит наиболее своеобразный жанр эстрады — концерт.

Искусство эстрадного чтеца имеет прочные традиции. Его развитие на советской сцене проходило без особых катаклизмов и определялось на разных этапах степенью талантливости отдельных исполнителей и их характером. Своеобразие задачи чтеца состоит в верности не только тексту произведения и его авторской интерпретации, но и законам эстрады. Такого принципа придерживался большой мастер художественного слова А. Закушняк. Чтец является связным звеном между автором и залом и его задача — раскрытие всех художественных достоинств данного произведения. В последнее время хорошо показали себя такие мастера художественного слова, как Я. Смоленский, Г. Сорокин, В. Маратов, Л. Чудновская. Для них характерен высокий психологизм и проникновение в

глубь ткани произведения. Художественное чтение представляет собой сценический показ произведения; игровые рамки которого весьма узки. Здесь сохраняется верность оригиналу и потому исполнение идёт от лица действующих персонажей. Другое дело — эстрадный рассказчик. И. Андроников и Е. Ауэрбах выступают всегда от своего «я», от этого их контакт со зрителем теснее. Здесь автор и исполнитель сливаются в одно лицо.

Гораздо менее гладки пути развития на эстраде сатиры и юмора. Надо признать, что славные традиции Н. Смирнова-Сокольского пока ещё ждут своего продолжателя. Острый гражданский фельетон, нелицеприятный партийный разговор со зрителем о том, что волнует или должно волновать его в нашей жизни, редко звучит ещё с эстрады.

Современному сатирику нужно стремиться к раскрытию природы избираемых им своей целью отрицательных частных. При этом артисту необходимо помнить, что, если он будет избирать своим сюжетом только лишь житейские мелочи, недостатки характера людей, жанру сатиры и юмора будет грозить измельчание. Ведь стрелять из пушек по воробьям народная мудрость не рекомендует.

В том же, что талант современных эстрадных сатириков имеет «пушечную» силу, не приходится сомневаться. Достаточно назвать таких исполнителей, как М. Ножкин, Р. Карцев и В. Ильченко, А. Писаренко, О. Милявский, и других. Сатирическое знамя на высоком гражданском уровне по-прежнему держит Аркадий Райкин, и его успех — это успех не только исполнителя, но и жанра.

Многообещающе показал себя в недавнее время Михаил Ножкин. В его таланте слились качества автора и исполнителя. В куплетах и песенках, которые он исполняет, сатирическая острота сочетается с прекрасной литературной основой; хорошим вкусом. Он больше походит на рассказчика, который время от времени переходит на исполнение куплета, построенного на спокойных повествовательных интонациях.

Ярко заявили о себе одесситы Роман Карцев и Виктор Ильченко. Ни у кого не остается сомнения, что эта пара является продолжателем традиций Аркадия Райкина, школу которого они прошли в Ленинградском театре миниатюр. Ясно и то, что перед нами не подражатели, а создатели собственного сценического стиля. Игру Карцева и Ильченко отличает предельный лаконизм, экономия и острота изобразительных средств. Показ характеров идет на грани гротеска, но не пере-

ходит эту черту. Можно заметить, что эта пара не идет по пути создания двух узнаваемых характеров или амплуа, которые переходят из роли в роль. Искусство артистов универсально. Они не читают фельетонов, а исполняют короткие скетчи, в которых стремятся показать черты современного человека. Эти приметы времени особенно ценны для сатиры, ибо делают ее узнаваемой и потому особенно действенной.

Сатира и юмор на эстраде всегда вызывают бурную реакцию зала. Успех, который сулит этот жанр, привлекает к нему немало исполнителей. При этом они нередко забывают, что свойством жанра является и высокая его требовательность к уровню мастерства, к вкусу исполнителя. Как и всякий жанр, сатира и юмор имеют свои законы, которым должен удовлетворять артист. Из-за несоответствия этим законам случается то, что именуется непрофессионализмом, в просторечии — халтурой. Неумение петь, неумение танцевать встречается гораздо реже, чем неумение владеть законами сценического юмора. Возможно, это объясняется тем, что с профессиональной подготовкой артистов в жанре сатиры и юмора дело обстоит хуже, чем с учебной вокалистов или танцоров. О ком же можно говорить, как о мастере этого трудного жанра? Куплетист Бен Бенцианов владеет богатой эмоциональной палитрой. К этому надо прибавить индивидуальные краски: чувство ритма и владение сценической пластикой.

Многохарактерен и разнообразен Афанасий Белов. Он полностью раскован в стихии юмора. Слово, игра и ее приемы, от реалистических до гротескных — всем этим он свободно владеет на эстраде. Сочетание игровых и чтецких качеств с хорошим вкусом характеризует Людмилу Голуб. Она умеет передать слушателю свое глубокое чувство юмора. Эта же черта отличает и выступления талантливых артисток Анны Юрканской и Ренаты Шептуновой.

Уже стало своеобразной традицией, что жанр эстрадного концерта вызывает в печати недовольство. Конферансье вроде бы стал носителем наиболее тяжелых эстрадных грехов, своего рода балластом в эстрадном концерте. Однако пристальное внимание к конферансу говорит и о другом, о необходимости конферанса в эстрадном концерте. Значит, речь идет не о ликвидации жанра, а об удовлетворении к нему повышенных требований.

Отставание конферанса стало чувствоваться, по-видимому, тогда, когда вырос общий профессиональный уровень основных жанров эстрады. А этот уровень находился в связи с ра-

«стущим искусством кино, театра и цирка. Если эстраднему певцу или танцору можно было держать равнение на своего собрата по жанру в театре, то конференс не имеет соответствующего аналога в смежном виде искусства. При росте уровня искусства развлекательные функции конференса стали мелкими и ненужными, юмор в значительной части уступил место сатире, и эта перестройка сказалась на поисках сценического лица конференсье. Конференсье-сатирик стал преобладающей фигурой в этом жанре. Нередко его тянул назад груз прошлого, когда он был лишь средством развлечения. Связанный с этими временами низкий вкус порождал рецидивы пошлости. Проблемная сторона конференса сегодня состоит в создании современной фигуры хозяина концерта, отличительной чертой которого является умение находить контакт со зрителем, не теряя высокого достоинства артиста. Юмор — одна из черт его натуры. Другими чертами являются его содержательность как собеседника, острая гражданская реакция на злобу дня, находчивость, высокий вкус, проявляющий себя во всем: от манеры двигаться по сцене до качества литературного материала, лежащего в основе выступлений. В последнее время приобрели популярность выступления конференсье О. Милявского, А. Писаренкова, Е. Петросяна. Причины их успеха — в современности эстрадного конференса, который по-своему отражает каждый из них. Олег Милявский интеллигентен и прост. Эти качества проявляются в нем таким образом, что роль его как собеседника зрителя преобладает над функцией ведения концерта. Фельетоны Милявского, часто очень смешные, затрагивают проблемные вопросы общественного бытия. Но в них он не нейтрален. Движущей силой в драматургическом раскрытии каждого фельетона является четкая гражданская позиция сатирика-конференсье. Другого направления придерживается А. Писаренков. Этот артист исходит из предпосылки, что зритель приходит на эстрадный концерт все-таки отдохнуть и развлечься. И конференсье учитывает эту внутреннюю тенденцию. Писаренков развлекает зрителя. Он шутит, разыгрывает стихотворные буриме, читает эпиграммы, острит. Но все это форма. Содержание его выступлений носит характер многозначимый, многоплановый. Ключом к этой многоплановости является ирония артиста. Она заставляет зрителя вслушиваться в подтекст исполняемого и постепенно понимать, что в своих на первый взгляд незлобивых шутках конференсье смеется над ограниченностью, самодовольством, нечестностью и другими еще живущими в

людях пороками. Таким образом, для А. Писаренкова и Е. Петросяна сатирической целью является ближняя цель. Она, можно сказать, здесь, в зале. Отрицательным качеством человека конференсье противопоставляет свою бескомпромиссную позицию. Она привлекает зрителя, поскольку носитель ее обаятелен, молод, прост. Он такой же, как зритель, как все.

Трудно быть конференсье. Эта синтетическая роль требует особых талантов. К сожалению, подготовка молодых конференсье практически не ведется. Это дело было и остается результатом отдельной удачи. Но удачи эти говорят, что ключом к успеху является культура поведения на сцене. Развязность и самоуверенность давно стали невозможными на эстраде. Характер конференсье определяется растущими требованиями зрителя. Значит, правильно понять эти требования — ключ к успеху конференса. Но для этого надо быть чутким к зрительному восприятию, обладать внутренней культурой и знанием сцены.

От чего же зависит решение проблем эстрады?

Можно утверждать, что эстраде сегодня не хватает не просто лишь талантливых, артистических индивидуальностей, а комплекса коллективных усилий, из которых складывается в наши дни всякое исполнительское искусство. Эта цепочка может быть обозначена так: режиссер — автор — актер. Каждое из звеньев этой цепочки содержит серьезные проблемы.

Критики эстрады, как правило, адресуют свои требования актеру, забывая, что только часть их он может осуществить самостоятельно. Творческим, «мозговым центром» при исполнителе является режиссер, и только потому, что его фигура не видна из зрительного зала, некоторые думают, что он вообще не существует. Такие мнения — остаток наивного взгляда на искусство. Вспомним, как обозначил В. И. Немирович-Данченко функции режиссера-постановщика: 1) Режиссер-толкователь, он же показывающий, как играть, так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом; 2) Режиссер — зеркало, отражающее индивидуальные качества актера; 3) Режиссер — организатор всего спектакля. Каждая из этих функций характерна и для эстрады. Некоторые считают, что режиссер нужен лишь для постановки эстрадного спектакля. Именно номер — этот «кирпичик», из которого строится представление, нуждается во внимании режиссера, в его толковании, в «открытии глаз» актеру на то, чем он на самом деле является.

Одна из больших проблем эстрадной режиссуры — проблема традиций и новаторства. Острота этой проблемы подчеркивается тем, что в эстраде многое строится на копировании приемов, найденных выдающимися исполнителями (Чаплин, Марсо, Райкин, Шульженко, Утесов и другие). Долг режиссера — постоянный поиск оригинального решения творческих задач, соответствующего характеру номера и исполнителя, новых путей в многообразном искусстве эстрады. Естественно, что новое надо искать на основе изучения и освоения лучших образцов творчества мастеров-предшественников.

Рост требований к режиссеру эстрады обусловлен и тем, что в современных условиях усилилось взаимодействие между эстрадой и смежными искусствами: кино, театром, цирком, телевидением. Эти искусства располагают своими средствами выразительности, которые могут обогатить современную эстраду, усилить идейно-эмоциональное воздействие на зрителя.

Для осуществления этих задач режиссер должен находиться на ступень выше исполнителя не только по своему положению. Он должен обладать соответствующими качествами: жизненным опытом, культурой, богатством творческой фантазии, своеобразием творческого темперамента, способностью увлечь своей художественной идеей, умением найти и выразить главную мысль произведения, будь то песня, стихи, эстрадные куплеты или массовое представление.

Столь многообразные требования, предъявляемые к режиссеру эстрады, могут вызвать вопрос: а есть ли режиссеры, удовлетворяющие таким требованиям? Можно с уверенностью ответить: да, есть. Именно синтезу режиссерского и исполнительского мастерства мы обязаны успехом лучших номеров и постановок нашей эстрады. Да, есть! Но их мало. И этим в значительной степени объясняются творческие неудачи на эстраде. Высокое знание специфики эстрадной режиссуры обнаружили в разные годы Д. Мечик, А. Конников, А. Крюков, Л. Маслюков, И. Туманов, Д. Тихомиров и др.

Необходимость в режиссерских кадрах вызвала создание в ГИТИСе им. А. Луначарского кафедры эстрадной режиссуры. Каждый год институт выпускает квалифицированных специалистов-постановщиков. Среди них интересно показавшие себя С. Елеусизов — создатель и главный режиссер Казахского молодежного мюзик-холла «Гульдер», К. Мецаев — главный режиссер Северо-Осетинской филармонии и Ф. Иксанов — режиссер Башкирской филармонии, Ж. Смелянская — лауреат Государственной премии Туркменской ССР.

Задачи кафедры своеобразны и сложны. Сложность эта объясняется тем, что теория эстрадного искусства, особенно в области режиссуры, еще молода. Пишут о ней совсем немного, и потому преподавание здесь напоминает беспрестанный творческий поиск. Свой опыт передают студентам искусствовед Ю. Дмитриев, режиссеры И. Шароев, А. Конников, Ю. Филимонов, С. Каштелян, артисты И. Набатов, Б. Брунов, М. Новицкий, писатель В. Козлов и другие. Но уже есть на кафедре и своя режиссерская школа. В основу ее легли творческие принципы заведующего кафедрой, заслуженного деятеля искусств РСФСР И. Шароева.

На кафедре будущий режиссер приобретает знания большого диапазона — от навыка работы над номером с его тонкой образной природой до построения массового представления, для которого необходим режиссер-организатор, режиссер-сценарист, умеющий творчески мыслить большими сценическими фрагментами. Интересные итоги этой работы можно было увидеть в сентябре 1967 г. в массовом представлении в Кремлевском Дворце съездов, посвященном пятидесятилетию Великой Октябрьской социалистической революции, постановщиком которого был руководитель кафедры эстрадной режиссуры, а сорежиссерами — студенты-выпускники той же кафедры. Стремление создать эстрадными средствами цельный спектакль привело И. Шароева к интересному опыту постановки пьесы А. Липовского «Пришедший в завтра». Пьеса рассказывала о В. Маяковском, и режиссер применил к ней близкие стилистике поэта эстрадные принципы условности игры и реквизита, фрагментарности сцен, непосредственного общения артиста со зрителем. Вызванная этим спектаклем горячая полемика говорила прежде всего о больших возможностях эстрады.

Режиссер имеет право на эксперимент. Эксперимент — не дополнительная возможность, а необходимость, являющаяся условием развития эстрады, где поиск новизны обязателен и вытекает из природы этого искусства. Именно наличие черт новизны в номере всегда говорит о существовании режиссера за кулисами данного выступления. Поэтому понятно желание зрителя знать о нем так же, как и об исполнителе. Критик А. Варганов в статье, красноречиво озаглавленной «Нужен, как воздух», пишет: «Анонимность эстрадной режиссуры в равной степени связана с невниманием к ней, с одной стороны, и с весьма невысоким уровнем ряда режиссеров — с другой». Задача режиссера эстрады многосторонняя. Он должен быть

изобретателем номера и потому фантазия его может быть беспредельна. Такой чертой отличается режиссер С. Каштелян, поставивший ряд номеров, в которых обилие синтетических черт помогало реализовать богатую фантазию постановщика. Но режиссер может быть и терпеливым воспитателем простоты, безыскусственности, сценической импровизации. Для этого необходимо достигнуть полной раскованности актера, внушить ему веру в собственное Я. Такой стиль характерен, например, для режиссеров М. Захарова, А. Конникова, Л. Маслюкова и других. Разумеется, не менее важно, когда режиссер обладает и теми и другими чертами. Тогда его подход к данной актерской индивидуальности более результативен. Так, в поставленных И. Шаровым и М. Местечкиным эстрадных спектаклях «Клоп» Вл. Маяковского и «Мещанин во дворянстве» Мольера эксцентрическая выдумка сочеталась с большой актерской работой. В результате ее клоун Андрей Николаев — исполнитель роли Присыпкина — показал блестящие драматические возможности, говорящие о богатой актерской стороне современного эксцентрика, который может сыграть и драматическую роль. Такие возможности выявляют и другие учебные постановки ГИТИСа. Талантливые инсценировки рассказов М. Зощенко, поставленные И. Шаровым в ключе комической оперы, говорят о неисчерпаемости режиссерских решений, заложенных в эстрадном искусстве. Проверить и реализовать их поможет в будущем экспериментальный эстрадный театр, близкий к высшему учебному заведению, выпускающему актеров и режиссеров эстрады. Такого театра еще нет, но он будет, и уже сейчас ясно, что он пойдет по пути не только создания отдельного номера, но и спектакля в целом. Последнее особенно важно, ибо сегодня мы знаем только мюзик-холльные спектакли и сценические постановки Театра миниатюр, а они, несмотря на свои интересные достижения и находки, далеко не исчерпывают обилие всех постановочных форм эстрады.

В основе эстрадного номера или спектакля всегда лежит литературный материал, определяющий образную и идейную направленность сценического произведения. Именно в литературе — будь то слово или драматургически выписанное действие — заключено идейно-философское содержание будущего номера. Роль драматурга в эстраде высока. Еще К. Станиславский подчеркивал, что большую роль в выступлениях родоначальника современных конференсье Н. Балиева играл автор талантливых шуток и номеров Н. Тарасов. Можно с

полным основанием утверждать, что не будь таких эстрадных драматургов, как В. Ардов, В. Поляков, Я. Ядов, Н. Эрдман, А. Арго, Н. Адуев и других, советская эстрада была бы значительно беднее. Драматургические произведения для эстрады отличаются многообразием форм. Если для театра это всегда пьеса, а для кино — сценарий, то на эстраде — это стихи для песен, фельетоны, монологи, скетчи, интермедии, репризы, куплеты, частушки и многое другое. Это обилие отражает обязательную неповторяемость форм в эстрадном концерте, необходимую для поддержания неустанного интереса зрителя.

Умение сочинять остроумные, образные и лапидарные произведения для эстрады — редкое. Достаточно сказать, что из семи тысяч профессиональных литераторов нашей страны наберется едва ли триста драматургов, специализирующихся на эстраде. Требования к качеству материала очень высоки. Средний литературный уровень здесь уже плох. Почему же, — могут задать вопрос, — с эстрады звучат иной раз низкопробные произведения? А потому, что число произведений высокого художественного уровня невелико. Оно меньше, чем число исполнителей эстрады. Образующийся «вакуум» засасывает на эстрадные подмостки произведения случайные, находящиеся на уровне поделок.

А драматургия эстрады — один из ярких и содержательных видов литературы. Высокая гражданская нота и литературное мастерство отличают произведения Михаила Жванецкого, Леонида Лиходеева, Настроевых, М. Гиндина и Г. Рябкина. Мастерами скетча, эстрадной интермедии и рассказа являются Григорий Горин и Аркадий Арканов. В мультипликационном комиксе «Ну, погоди!» проявили себя Ф. Камов, А. Хайт, А. Курляндский, В. Успенский. Все это талантливые эстрадные драматурги, к сожалению, редко пишущие для эстрады. Произведения каждого из них заслуживают обстоятельного разбора и анализа, который может многое дать для понимания эстрадной драматургии. Хотелось бы также назвать писателей — сатириков Д. Кисина, З. Высоковского, М. Грина, О. Левицкого, А. Ширвиндта.

Сегодня в выступлениях лучших юмористов и конференсье все большее значение приобретает ирония. Внедрению в эстраду этой краски помогла плеяда юмористов — авторов шестнадцатой полосы «Литературной газеты». Языком иронии этот популярный раздел газеты говорит о различных отрицательных явлениях действительности. Достоинством раздела является многообразие форм иронии. Она содержится в произведе-

ниях столь разного характера и диапазона, как эстрадный рассказ Гр. Горина «Остановите Потапова!» и заметки так называемой стенгазеты «Рога и копыта», представляющие собой новое слово в юмористике. Иронию можно рассматривать как метод сатирического отражения действительности, характерный для эстрадных сатириков наших дней. Возможно, кого-то из них имел в виду поэт Ю. Левитанский:

Мне нравится иронический человек.
Он в сущности — героический человек.
Мне нравится иронический его взгляд
На вещи, которые вас, извините, злят...

Ирония — один из показателей зрелости сатиры сегодня. Не все литераторы эстрады владеют этим тонким инструментом.

Особое место среди эстрадных драматургов занимают авторы стихов популярных песен. Среди них профессиональные поэты-лирики Р. Рождественский, Р. Гамзатов, Л. Ошанин и другие. Но есть и поэты, специализирующиеся только на песне. Их успех совместно с композиторами А. Пахмутовой, Г. Пономаренко, Л. Афанасьевым и другими говорит, что эстрадный поэт-песенник стоит в одном ряду с лучшими поэтами-лириками.

Вот, наконец, усилиями автора и режиссера эстрадное произведение дошло до сцены, до исполнителя. Непосредственно олицетворяет искусство в его конечном проявлении артист. С какими же проблемами приходится ему сталкиваться на эстраде?

С самого начала существования русской эстрады стало ясно, что сценические принципы К. С. Станиславского живут и здесь, являясь ключом к эстраднему действу. Впоследствии развившаяся специфика эстрадного искусства внесла свои коррективы в актерскую игру. Краткое сценическое существование образа, переход от образа к образу здесь же, на сцене породили жизнь масок и персонажей. Если маска родственна театру, ибо она близка к созданию образа средствами концентрированной, шаржированной игры, то жизнь эстрадного персонажа специфичнее. Артист, постоянно общающийся со зрителем, должен быть убедителен как личность, должен иметь неизменяемый характер, узнаваемость которого обуславливает его контакт с залом. «Предлагаемые обстоятельства», пользуясь терминологией театра, здесь — сама текущая жизнь, ее события и конфликты. На этом принципе существует профессия конферансье, рассказчика, сатирика, фельетониста. Тара-

пуньку, Райкина, Брунова или Елизавету Ауэрбах зритель воспринимает как старых знакомых. Он верит им потому, что они — это всегда они. Это качество относится и к вокалистам. Живым человеческим характером должен обладать и танцор, и эксцентрик. Более того, в противоположность артисту театра артист эстрады стремится не скрыть, а раскрыть перед зрителем «актерскую кухню». А. Писаренков говорит: «Если оперный певец, выходя на сцену, ударится о косяк двери, то он постарается, чтобы этого никто не заметил. А если такое случится с конферансье, то он, напротив, должен это подчеркнуть, как-то обыграть». Это отсутствие тайного, запретного, близкого жреческому характеру театра создает обстановку даже житейской близости со зрителем и облегчает воздействие на него силами искусства.

Но не нужно думать, что специфика эстрады облегчает актерскую задачу. Поведение на эстрадной сцене отнюдь не легче выработки правильного поведения в различных жизненных ситуациях. Если театральный актер может играть самые разнохарактерные роли, то эстрадный артист, если исключить маски, должен быть верен себе, чертам своей личности, в выборе репертуара. Михаил Ножкин говорит, что репертуар артиста — «это твоё мировоззрение, твоё жизненное кредо, твоё сегодняшнее «я». Артист эстрады всегда одержим поисками нового репертуара. Для него это не просто актерский хлеб, а поиск самого себя, своего «я». Случается, что в этом нелегком поиске артист идет по пути наименьшего сопротивления и приходит к штампу. Штамп на эстраде — зачастую дитя моды. Можно ничего не иметь против молодого модно одетого певца, если чувствуешь в нем не механическое подражательство какому-либо «кумиру», а свое лицо, право которого быть таким, каким он есть, доказано талантом. Думается, что в каждом исполнителе эстрады есть искра индивидуальности. Надо лишь бережно раздувать ее, не дать ее погасить дешевому успеху, неумеренной рекламе, погоне за кассовостью. Здесь решающее слово за воспитателями актерской смены.

Теоретическое богатство и сценический опыт советской эстрады довольно большой. Ряд критиков и специалистов разрабатывают этот опыт для того, чтобы сделать его достоянием молодых. Интересны мемуарные произведения известных артистов А. Алексеева, И. Набатова, Е. Гершуни, Л. Утесова. Писатель-сатирик Виктор Ардов, немало сделавший для эстрадной драматургии, сумел обобщить свой опыт и написал

книгу «Разговорные жанры, эстрады и цирка» — ценное учебное пособие для артистов эстрады. Однако искусствоведов эстрады сегодня немного. Классикой по истории эстрады являются труды известного искусствоведа Е. М. Кузнецова. Обращают на себя внимание исследования А. Вартанова, Е. Уваровой. Но эстрада нуждается в большом числе историографов и критиков. Характерно, что первую книгу о советском джазе написал в 1971 г. инженер-физик А. Баташев. Обратила на себя внимание обширная статья музыковеда Л. Гениной «Я гляжу ей вслед...» о современной эстрадной песне. В этой статье чувствуется, что большой специалист впервые обратил свои взоры на эстраду, и это сразу же привело к впечатляющим результатам. То же можно сказать о глубоких выступлениях литературного критика Ст. Лесневского о песенной поэзии.

В свете этого значительную ценность имеют труды и выступления в печати доктора искусствоведения Ю. А. Дмитриева. В своей книге «Искусство советской эстрады» и в другом труде, красноречиво озаглавленном «Эстрада и цирк глазами влюбленного», Ю. Дмитриев показал эстетические основы советской эстрады как искусства большого и серьезного.

Не секрет, что к эстраде относятся подчас недостаточно уважительно, и это ставит ее на положение пасынка в семье искусств. А. С. Пушкин говорил: «Благоговею перед созданием «Фауста», но люблю и эпиграммы», и этим утверждал еще одну истину, говорящую, что все жанры (или искусства! — А. В.) хороши, кроме скучного. А на скуку в своем кругу эстрада пожаловаться не может. Тому порукой сценическое богатство эстрадного искусства. Оно находит свое выражение не только в сборном концерте или в собрании игровых миниатюр, но и в сюжетном эстрадном спектакле, называемом мюзик-холлом. Мюзик-холльные обозрения можно назвать одной из наиболее праздничных форм эстрадной театрализации, насыщенной музыкой, песней и танцем. Здесь ярче всего проявляется синтетическое искусство эстрады. Ленинградский мюзик-холл, руководимый И. Рахлиным, включая в свою сюжетную канву и сатирические, и цирковые, эксцентрические номера, использовал разнообразные достижения сценической техники. Но главное, в нем появился высокий профессионализм постановщиков и исполнителей, давших зрителю возможность насладиться настоящим искусством. Начал свою сценическую жизнь и Московский мюзик-холл, основанный А. Конниковым. Его последняя программа поставлена известным

театральным режиссером П. Хомским и содержит ряд интересных номеров.

Существует определенная закономерность в том, что режиссеры театра и кино М. Захаров, П. Хомский, А. Эфрос, Г. Чухрай и другие приходят в эстраду. Одно из интересных свойств эстрады — отсутствие строгого разграничения между жанрами. Певец может танцевать, сатирик — напевать, конферансье — показывать фокусы, дирижер эстрадного оркестра — петь. Большие возможности, связанные с отсутствием академических правил, влекли к эстраде таких выдающихся режиссеров, как В. Мейерхольд и Е. Вахтангов. Правда, они не шли в эстраду, а брали методы эстрады на вооружение и создавали интереснейшие театральные спектакли, как например, «Принцесса Турандот» и «Зори». В наши дни эстрадные принципы смело применил в Московском драматическом театре на Таганке режиссер Ю. Любимов. В спектакле «А зори здесь тихие...» сцена не отделена от зала, и действие порой идет в партере, как бы вовлекая сегодняшнего зрителя в события прошлого. В спектакле «Час пик» основным приемом является непосредственное обращение действующих лиц к залу, что придает удивительную остроту и очевидность происходящему.

Заимствует приемы эстрады и кино. Лучшие фильмы советской кинематографии: «Веселые ребята», «Цирк», «Волга — Волга», «Карнавальная ночь», кинокомедии с участием Аркадия Райкина и Юрия Никулина — одновременно и кинематографичны, и эстрадные.

Но и эстрада не чуждается кино и театра. Киноэкран зачастую присутствует на эстрадной сцене, предваряя кинопоказом появление «живого» артиста. Так, в частности, строились интересные сатирические обозрения с участием Михаила Ножкина, творческие вечера Петра Березова и других. Театр участвует в концертах мастеров искусств, где соседствует с «чистой» эстрадой, создавая у зрителя впечатление полноты искусства.

Но особенно ярко продемонстрировало торжество эстрадных принципов телевидение. Искусствоведы отметили, что такие черты, как отсутствие театральных условностей, обнаженность приема, подлинность человеческого материала, непосредственный контакт актера и зрителя, составляют общую природу телевидения и эстрады. Большой успех передачи «Кабачок 13 стульев» можно целиком отнести к чисто эстрадной природе играемых миниатюр и их подаче «на зрителя». Эстраден

«Голубой огонек», «Артлото», новая программа «Наполовину в шутку, наполовину всерьез». Примером удивительного синтеза кино, эстрады и телевидения является «Кинопанорама». Но посмотрите, помимо названных, любую передачу телевидения. Пожалуй, кроме демонстрации кинофильмов и театральных спектаклей, общими чертами телеэкрана являются импровизационный характер поведения перед объективом телекамеры, внутренняя раскрепощенность артиста, демократичность, доступность, актуальность. Один из искусствоведов назвал телевидение «искусством, пронизанным юмором, искусством, аккомпанирующим жизни». Эти же черты принадлежат и эстраде. Таким образом, задачей телевизионной режиссуры является развитие и углубление принципов эстрадного искусства на телевидении. Уже сегодня эти принципы ярко показывают свою применимость в искусстве ведущих телепередач. Анна Шилова, Игорь Кириллов, Анджелика Вовк и другие — не просто дикторы и ведущие, выполняющие узкослужебные функции, а люди с определенным, полюбившимся телезрителю характером и манерой, простые и одновременно артистичные.

Телевидение как искусство претерпевает быстрое развитие. И все же связи его с эстрадой еще недостаточны. Эстрада также должна внимательно присматриваться к телевизионному стилю и находкам телевидения, для того чтобы перенять то ценное, что не хватает ей. Необходимо помнить, что два вида искусства идут рядом, и в своем влиянии на зрителя телевидение иной раз вырывается вперед. Дело здесь не в том, что у эстрады меньше возможностей, а в том, что творческому развитию эстрады уделяется еще недостаточное внимание. Многочисленные концертные организации несут в основном административные функции, обеспечивают прокат артистов, организацию концертов, а в среде артистов продолжает бытовать поговорка, что каждый из них — «сам себе театр». Настоящую творческую помощь артисту сможет оказать единый руководящий центр эстрадного искусства, несущий высокую ответственность не только за количество, но и за качество концертов и номеров.

Декабрь 1973 года. Окончился V Всероссийский конкурс артистов эстрады. Что нового принесли они с собой?

Певец Сергей Минахин тонок и романтичен. Эти качества сочетаются в нем с глубоким драматическим исполнением. Этот лирический тенор имеет большой диапазон, от классики до современной песни. Его манера напоминает чем-то манеру

М. Магомаева, но несмотря на столь притягательное сходство, молодой артист — индивидуален. Значит, стоит работать над собственным исполнительским почерком, стремиться точнее обозначить свой артистический профиль. Этот профиль и собственную актерскую манеру уже нашла певица и музыкант Жанна Бичевская. Ее мастерство в исполнении песен и баллад носит зрелый и глубокий характер. Корни ее исполнительного стиля — в народном творчестве, в частности, донских казаков. Но личность актрисы ярко проявляется в каждом из ее выступлений и оставляет ощущение драматичности, свежести, интеллигентности, говорящих о большом творческом потенциале артистки.

Гибким и сильным голосом обладают Вячеслав Ермаков и Борис Лобанов. Нашли ли эти молодые исполнители свое место на эстраде? Еще нет, но путь к этому ясен: им необходимо учиться драматическому искусству, присущему зрелому эстраднему певцу. Зато этим искусством уже обладают москвички, певицы Полина Айнбиндер и Галина Улетова. Особенно ярко его продемонстрировало вокально-инструментальное трио «Ромэн». Молодой состав этого небольшого ансамбля показал себя новаторски и зрело. Он изменил традиционной манере исполнения цыганских песен, но не утратил при этом живую связь с народным характером пения. Творческий поиск «Ромэна» направлен в каждом своем выступлении на выявление глубоких черт характера своего народа, а не только лишь на следование яркой форме, как это еще бывает у исполнителей в этом жанре. Так появились в нем новые качества: современность и культура, дающие право надеяться на большое сценическое будущее этого ансамбля. Но и другие вокально-инструментальные коллективы, участвующие в конкурсе, показали свое индивидуальное лицо. Ансамбль «Поющие сердца» сумел сочетать молодежные музыкальные традиции с хорошим вкусом и с серьезностью исполнителей. Ансамбль «Балтийские чайки» соединил солидность скрипок с веселой и живой театрализацией. Этот синтез определил настроение ансамбля.

К сожалению, слабее, чем другие жанры, показал себя на конкурсе эстрадный танец. Отметим лишь двух его выразителей. Юная танцовщица Мухабат Абдуллаева показала прекрасное владение танцевальной пластикой и тонкое чувство танца Востока. Яркую политическую краску внес танцор Тито Ромалио, избравший своим сюжетом национально-освободительные мотивы.

Юности свойствен юмор. Наверное, поэтому его краски сияли не только в прямо рассчитанных на юмор номерах, но и в других, как например, выступление эксцентрической балетной пары Людмилы Беловой и Станислава Шишкова. Их выступления — своеобразная демонстрация тех синтетических черт, которые составляют настоящий эстрадный номер. Еще ярче эти черты проявились у молодого ленинградского артиста Бориса Панфиленка, который сумел соединить высокое умение жонглирования с не менее высокой артистичностью. Пожалуй, второе даже превалирует. И это придает номеру большую образную наполненность. А изящество, ироничность, яркость артистической манеры сделали его выступление событием конкурса. Высокая образность характеризует также работу жонглера Владимира Столярова.

Полны юмора выступления артиста Эдуарда Капилевича. В его, на первый взгляд незамысловатых сценках, построенных на точном воспроизведении радио и телефона, можно увидеть интересные приметы времени, позволяющие превратить внешне звукоподражательский номер в яркую сатирическую миниатюру.

Успехом пользуются на эстраде пародийные номера. Но воспроизвести манеру известного артиста — еще полдела. Главное здесь выявить штрихи характера человека. Тогда похожесть перейдет в точный психологический портрет, а там и в шарж с яркими чертами, дающими право на утрировку. Артист из Липецка, Павел Корсуков, показал хорошие данные пародиста, но ему еще предстоит найти «изюминку» пародируемых артистов. Такую «изюминку» уже нашла москвичка Раиса Мухаметшина, пародия у которой имеет тесную связь с внутренней природой избираемого ею артиста. В том же ключе прозвучали выступления юмориста Виктора Агафонникова, сумевшего подметить и смешно отобразить характерные черты ряда эстрадных профессий.

Вполне заслуженно определен успех конференсье Альберта Писаренкова и Сергея Дитятева. Он явился результатом верности их творческим принципам отечественного конференса и, надо думать, явит собой новый стимул для дальнейших творческих поисков этих молодых артистов.

Конкурс артистов эстрады показал не только лишь разную степень талантливости исполнителей, но и глубину постижения ими эстрадной специфики. За редким исключением, каждый из молодых артистов нуждается пока еще в становлении своего таланта, в работе с режиссером, в творческой учебе.

Только тогда способность поднимется на уровень настоящего искусства. Нельзя забывать, что требования, предъявляемые к номеру, растут, и то, чем восхищаются сегодня, завтра потребует большего. Таковы свойства эстрады — искусства требовательного, непрестанно стремящегося к совершенству и дающего поразительную отдачу в тех случаях, когда высокое мастерство позволяет показать волнующие черты вечно изменяющегося лица времени.

* *

*

Наш разговор об эстраде подошел к концу. Мы рассказали об искусстве, одновременно популярном и глубоком, тесно связанном с быстротекущим временем, находящимся в постоянном творческом поиске и решающем на своем пути многообразные и важные проблемы. Среди них — вопросы традиций и новаторства, глубоко творческого подхода к эстрадной музыке, песне, слову и танцу, воспитанию высокого вкуса у исполнителя. Близость эстрады к другим видам искусств сказывается на развитии эстрадной режиссуры, актерского мастерства и драматургии.

Достижение высокого художественного уровня эстрадного искусства находится в неразрывной связи с общественно-политическими задачами эстрады, с задачами коммунистического воспитания зрителя. В резолюции XXIV съезда КПСС говорится: «Партия стоит за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе социалистического реализма». В этих словах — гарантия большого творческого будущего советской эстрады. Пусть оно всегда открывает для зрителя новые земли! Пусть о них будет всегда говорить анонс: «Сегодня эстрадный концерт!»



Викторов Анатолий Викторович

НАЧИНАЕМ ЭСТРАДНЫЙ КОНЦЕРТ

Редактор Л. И ль и н а

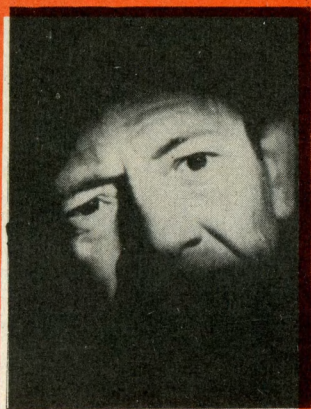
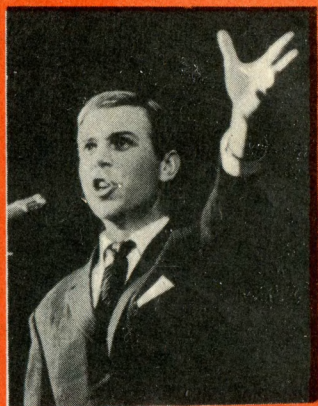
Худож. редактор В. С а в е л а

Техн. редактор Е. Д а ц к о в с к а я

Корректор М. Х е й ф е ц

А 02752. Индекс заказа 47108. Сдано в набор 4/IV 1974 г. Подписано к печати 17/VI 1974 г. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 3. Бум. л. 1,5. Печ. л. 3,0. Усл.-печ. л. 2,79. Уч.-изд. л. 3,10. Тираж 176370 экз. Издательство «Знание». 101835 Москва, Центр проезд Серова, д. 3/4. Заказ 650. Цена 13 коп.

Чеховский полиграфический комбинат
«Союзполиграфпрома» при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Чехов, Московской области



Сканирование - Беспалов
DjVu-кодирование - Беспалов



13 коп.

Индекс 70095

Колл 46/9
Колл Н. С. Колл

НОВОЕ
В ЖИЗНИ, НАУКЕ,
ТЕХНИКЕ

ЗНАНИЕ

8 / 1974

СЕРИЯ
ИСКУССТВО

19

А. В. Викторов
НАЧИНАЕМ
ЭСТРАДНЫЙ
КОНЦЕРТ

