

СОВЕТСКАЯ ЭСТРАДА

Барбара Швайцерхоф

«Эстрада» в качестве общего наименования для различных жанров развлекательного искусства (песен, танцев, цирковых номеров, концеранса, художественного чтения, сатиры и всевозможных других) — закрепилось после революции. Сложилось оно в ходе наступления революционных властей на так называемые кафешантаны, театры малых форм, театры миниатюр, которые существовали к этому времени в крупнейших городах России, и в особо большом количестве в Москве и Петербурге. С этим связана совершенно специфическая советская доминанта в определении понятия эстрады, которой нет в других странах или языках¹.

Эстрада — это часть массовой или, иначе говоря, популярной культуры. Как и все прочие разновидности массовой культуры, эстрада вынуждена постоянно защищать свой статус от упреков в ее «низкопробности», вульгарности, в «дешевке» и пошлости, в отсутствии духовности и вкуса. Если высокую культуру составляют «вершины духа» и искусство «серьезное», то к ее оппозиции, а сюда включается и эстрада — относят проявления «пошлой обыденности» и искусство «не-серьезное», другими словами, эстрада явно не относится к «интеллектуальной культуре».

Ее следует отделить и от фольклора — хотя народные песни или танцы могут быть частью эстрадного концерта, да и вообще одной из существенных характеристик советской эстрады является ее фольклорная направленность как в репертуаре, так и в оформлении; однако, специфика эстрады все же не может быть приравнена к фольклорности.

В качестве исторических корней эстрады сами советские историки этого жанра называют народную, праздничную, зрелищную балаганную культуру прежних столетий, а наряду с этим и кафешантаны, варьете и мюзик-холлы, какими они сложились к концу XIX века во Франции и Англии.

Такой акцент на «народном» происхождении эстрады является не в последнюю очередь результатом острых споров о праве на существование этого жанра, которые велись в 1920-е годы, но он может быть также интерпретирован как признак усилий распространить действие постулатов соцреализма и на область эстрады. Если в первом издании Большой Советской Энциклопедии в качестве изначального места возникновения этой формы развлекательного искусства называется только Франция, то в последующих изданиях БСЭ на первом месте постоянно указываются собственные, русские, «народные» источники². Эта двойственность в определении происхождения эстрадного жанра, от которой как таковой нельзя просто отмахнуться, в то же время очерчивает область напряженной полемики о «советизации» театров миниатюр и мюзик-холлов в пореволюционные годы. Если выведение эстрады из народной культуры, говоря упрощенно, с точки зрения «классовой позиции», имеет позитивный коннотат, то сродство ее с культурой кафе-шантана оценивается негативно, как проявление «мелкобуржуазного вкуса». В действительности же, эстрадная культура, как она складывалась в начале XX века, включая сюда и дореволюционное время, бесспорно, была частью досугового поведения эпохи урбанизации, характерного для горожан, и более того, для мелкобуржуазной среды (обывателей, мещанства). На то,

что после революции задача в отношении эстрады виделась прежде всего в том, чтобы отмежеваться именно от этого наследия, вновь указывает первое издание БСЭ: «Советская эстрада преследует цели пропагандистские, политико-просветительские и художественно-развлекательные, в связи с чем стремится к освобождению от беспринципности, характерной для современной западно-европейской эстрады, к насыщению эстрадного искусства общественно-политическим содержанием и здоровым формам его подачи. Наиболее отвечающим осуществлению этих целей является разговорный жанр, сатирический фельетон и литературный монтаж; в музыкальном отношении используется этнографическая музыка и народные песни и частушки. Нарождаются также новые хореографические жанры, построенные на физкультурной основе и проникнутые социальной тематикой»³.

Во втором издании БСЭ 1957 года мы уже не встретим сопоставимого по боевому настрою определения специфики советской эстрады в сравнении с западной, а третье издание БСЭ уже зачисляет эту борьбу за отмежевание в историю в качестве разновидности борьбы с дореволюционным наследием: «Идейность, политическая устремленность утверждалась в борьбе с буржуазной идеологией, пошлостью, низкопробным искусством — наследием дореволюционного прошлого. Свой путь советская эстрада нашла в сближении с революционной действительностью. Ныне эстрада в СССР стала одним из самых массовых искусств»⁴.

Правда, такое видение истории, которое приписывает советской эстраде победу над собственным происхождением из мелкобуржуазных кафешантанов и варьете, едва ли прочитывается в формах бытования советской эстрады. Напротив, и в «одеянии» народного искусства, наперекор попыткам придать ей исконно «народный» характер и в сталинские времена, и позже, она постоянно, хотя об этом прямо и не говорится, несет в себе буржуазное наследие, со своей выраженной субъективностью и «задушевностью». На протяжении всех этих десятилетий конферансье одеты в костюмы с бабочкой, демонстрируя публике свою «галантность»; в шлягерах поется о любви и лирических настроениях; комики высмеивают в своих шутках недуги обыденной жизни. Провозглашенная цель — сделать эстраду местом агитации, стимуляции просветительской деятельности — уступила место развлечению для отдыха (хотя и с заявленными высокими претензиями), которое все больше становилось эквивалентом разрядки и отвлечения от давления «идеологической» повседневности.

Советской эстраде свойственна, таким образом, двойная направленность: с одной стороны, она должна отвечать потребностям публики, поскольку целиком зависит от непосредственного успеха у зрителя, а с другой, потребностям государства, которому она подцензурна. Тем самым, независимо от вкусовых суждений, она представляет предмет особого интереса.

Для определения специфики эстрады в отличие от других художественных форм советские исследователи выделяли три существенных признака⁵:

— наличие «номера». Эстрадное представление, как правило, состоит из совокупности отдельных номеров, каждый из которых на более или менее короткое время выстраивает некое собственное поле напряжения. Определения театра миниатюр или театра малых форм также выводятся из этой особой черты — наличия отдельных номеров. Отсюда же выводится и многообразие жанров, которые могут быть включены в эстрадный концерт: так называемые разговорные жанры, которые подразделяются на конферанс, фельетон, куплет, рассказ, художественное чтение, а также песня, танец, выступление кукольников и другие «оригинальные жанры»;

— особый «художественный образ», который воплощает на сцене отдельный артист. В отличие от театра, где актер всякий раз воссоздает своей игрой некую особую фигуру для какой-то специальной цели, артист эстрады воплощает свое «творческое я», которое остается неизменным на протяжении различных номе-

ров и выступлений. Поэтому в эстраде костюм приобретает несравненно большее значение, чем сценическое оформление, как правило, состоящее всего лишь из нескольких предметов реквизита.

— особая природа отношений со зрительным залом, непосредственность обращения. Артист «говорит» со своими зрителями, реагирует на них.

Сюда же относятся и такие характеристики атмосферы, как эксцентрика, юмор, праздничность, оригинальность, разнообразие, легкость и «зрелищность». Говоря словами одного эстрадного режиссера 1960-х гг., «яркость, необычность впечатления, охватывающий зрителей смех, азарт, волнение, а может быть и вытертые украдкой слезы — все, что может смыть с души усталость и освеженными глазами взглянуть на мир»⁶.

Непосредственная коммуникация с публикой, инсценировка, рассчитанная на реакцию публики, стремящаяся вызвать шок, умиление, смех, «модерная» сжатость и краткость номеров, — все эти свойства варьете и балагана, привлекали в начале XX века внимание к эстраде авангардного театра. Интерес Мейерхольда к «условности» балаганного действия; увлечение Эйзенштейна «монтажом аттракционов»; обращение к «бульвару» и эксцентрике Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС) — вот лишь некоторые наиболее известные подтверждающие этот интерес примеры. Наряду с тогда еще молодым кинематографом, эстрада, или же, как ее было принято называть на Западе, — варьете — была одной из самых «модных» и наиболее «массовых» художественных форм того времени, а в своем экспрессионистическом варианте она даже успела выработать свою «элитарную» разновидность. В конечном счете, именно этому интересу со стороны авангардного искусства и обязана эстрада признанием в качестве формы искусства.

Поначалу названные примеры использования характерных черт эстрады в поисках эстетического обновления играли большую роль в пореволюционных попытках создать «прогрессивную», «левую» массовую или же пролетарскую культуру. То, что вошло в историю как «театральный Октябрь», непосредственно связано с усилиями задействовать цирковые и эстрадные формы и эффекты в популярном, массовом театре революционного содержания, который должен был быть противопоставлен традиционному театру, воспринимавшемуся как изживший себя. При этом надо отметить, что результаты этих экспериментов, будь то в театре или в кино, даже современниками оценивались как элитарные произведения искусства, и тем самым лишались именно того «демократического» элемента, которым могла гордиться собственно эстрада.

В определенной перспективе эстрада, благодаря своему противоречивому имиджу как, с одной стороны, низко оцениваемое «искусство для Ванек»⁷, а с другой, как действительно «близкая народу» форма искусства (а тем самым и источник эстетических исканий художественного авангарда), задала парадигму для полемики об искусстве и политике в 1920-е годы. Борьба объявлялась — и не только в эстраде, но и во всех сферах искусства, — всему мелкобуржуазному, коммерческому, вульгарному, безвкусному — всему тому, что ассоциировалось в 1920 гг. с образом врага — с нэпманом. Воплощением дурного вкуса и мещанства считалась так называемая «цыганщина», спекуляция на «драматизме» и «чувственности» цыганских романсов. Этим «нездоровым элементам» на эстраде была объявлена война, выразившаяся, в частности, в требованиях «художественного подъема программ» и в декретах о театральном деле⁸.

Эстрада должна была помогать в борьбе за построение социализма. Она должна была «мобилизовать», и именно в этой связи раскрывалась ее специфическая «оперативность», способность быстрее, чем все прочие формы искусства реагировать на актуальные процессы и события, а, значит, и критиковать негативные тенденции, «пережитки» прошлого и т. п. Особой известности здесь добился (в том числе и на Западе) коллектив «Синей блузы», который считался примером

удачного агитпроповского театра, со своей концепцией «живой газеты». В качестве других примеров попыток придать эстраде революционное лицо здесь могут быть упомянуты театры революционной сатиры (ТЕРЕВСАТ), в начале 1920-х гг. основанные во множестве городов, и среди них — театр «Народная комедия» в Петрограде, которым руководил Сергей Радлов, а также эксперименты в области хореографии Николая Форрегера, который в своем театре, названном «Мастфор», показывал представление «Танцы машин».

Советская эстрада должна была в своих основах отличаться от западной: компенсаторному, соблазнительному и наркотизирующему компонентам западной эстрады, иными словами — буржуазному ее характеру, противопоставлялся компонент «мобилизующий». Ей следовало быть не просто чисто развлекательной формой искусства, но выполнять некий социальный заказ, вносить свой вклад в общий процесс просвещения⁹. Так, например, попытка пресечь коммерциализацию вновь открывавшихся небольших кафе-варьете вылилась в постановление, требовавшее отделить буфет от зрительного зала и запретить обслуживание за столиками¹⁰. Впрочем, говорить о каком-то решающем успехе всех этих попыток создать революционную эстраду не приходится: ТЕРЕВСАТы после нескольких театральных сезонов были снова закрыты, концепция «Синей Блузы» изжила себя к концу 1920-х гг., «Мастфор» Форрегера сгорел, а эстрада в своей «мелкобуржуазной» форме оказалась на своих маленьких, сменяющихся сценических площадках почти незатронутой подобными экспериментами, и невзирая на частую критику, продолжала свое существование. Следует и дальше работать над созданием репертуара, подходящего «настоящей советской» эстраде, пишет Луначарский еще в 1930 г.¹¹

История эстрады как история ее институтов, в принципе, весьма мало отличается от рассмотренной в этом же ракурсе истории театра или литературы. За эйфорическим подъемом «под началом» революционных властей последовало нараставшее во время НЭПа разочарование, ожесточенные дебаты о «пролетарском характере» репертуара (функционально РАППу в области литературы здесь соответствует РАПМ — Российская Ассоциация пролетарских музыкантов), которые в конце концов завершились всеобъемлющей институциональной централизацией в начале 1930-х гг. (в 1931 г. учреждается Государственное объединение музыкальных эстрадных и цирковых предприятий). Нарастающая регуляция сверху ведет ко все большим ограничениям любых попыток экспериментировать, а в конечном итоге — к номинальной установке на ценности соцреализма: оптимизм и жизнерадостность, народность, отражение действительности в ее позитивных и негативных проявлениях — вот что следовало выражать эстраде присущими ей средствами.

При этом все больше вытеснялся камерный, интимный, сентиментальный компонент в эстраде, а также все слишком эксцентричное, утрированное, то есть то, что в принципе занимало свое неизменное место в обычном репертуаре эстрады. На фоне милитаризации всех жизненных сфер во второй половине 1930-х годов для чувств и настроений такого рода больше не оставалось места — сентиментальность и изображение абсурдного, несуразного не должны были больше отвлекать от борьбы за построение социализма. Воплощением «победы» соцреализма в области эстрады в конечном счете становится советская массовая песня, ставшая в самых известных своих образцах — например, песни на музыку Дунаевского, стихи Лебедева-Кумача в исполнении Утесова — эмблемой сталинской культуры:

Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, и зовет и ведет,
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет!¹²

Задача эстрады очерчена здесь просто и ясно: помогать жить и строить. Точно формулируется и мобилизующий момент — (песня) зовет и ведет. Из этой и многих других песен с гораздо более милитаристским вокабуляром складывается образ сталинской массовой культуры, в которой эстрада становится центральной сферой работы государственной пропагандистской машины, ничуть не уступающей западной «индустрии развлечений» с ее тенденциями к одурманиванию и искушению всяческими соблазнами: там, где на Западе все подчинено принципу прибыли, в Советском Союзе оказалось подчиненным идеологии.

И все же, этот образ не совсем полный: советская массовая песня — это не вся эстрада того времени, но лишь то, что государство с особой охотой пишет на своих знаменах. Наряду с этим существует эстрада, формы которой — песни в стиле шансон, шлягеры и романсы, конферанс, скетчи и юмористические рассказы — остаются почти неизменными, даже не затронутыми революционными экспериментами 1920-х годов. Хотя и ограниченные в возможностях выступлений, и не переступающие в своем содержании рамок дозволенного, они все же продолжают существовать в форме сборных концертов, на которых выступают кумиры тех времен.

Особенно явным это становится во время войны, когда для развлечения солдат на фронте создавались «эстрадные бригады». Вместе с этим вкладом во фронтовую жизнь произошло нечто вроде реабилитации тех видов искусства, которым прежде давалась лишь пренебрежительная оценка как мещанских. Рядом с фанфарными звуками «официальных» массовых песен в музыке вновь возникает пространство и для сентиментальных романсов, сдержанных камерных речитативов и даже цыганских романсов — то есть жанров «задушевных». Описания этих фронтовых концертов выявляют еще один аспект: на эстраде существует немалое число кумиров публики. И это обстоятельство указывает на то, что форма и содержание эстрадных концертов не являются целиком только лишь выражением идеологии и определяются сверху, но, напротив (поскольку кумиров все же должны любить), отвечает и запросам «снизу».

Одна из таких потребностей, которой эстрада в своем особом взаимодействии артиста и публики по-своему отвечает — это самотематизация. «Аффирмативный характер» развлекательного искусства, таким образом, утверждает не просто определенную идеологию, но и собственный образ («автостереотип»), в котором зритель/слушатель вновь узнают себя, потому что они хотя и хотят узнать себя в нем. В основе этого желания лежит та (остаточная) автономность, которая составляет существенную разницу между пассивным участником некоего парада, политического массового спектакля, где роль участника определена извне, со стороны, и «потребителя» развлекательного искусства. В то время как парад или другое политическое мероприятие, с точки зрения структуры, имеет одного зрителя (Сталин) и бесчисленное количество выступающих, которые служат лишь чистой плоскостью для проекции власти и зависят от милости одного, центрального зрителя, в случае эстрадного концерта ситуация обратная¹³. Зрители выбирают для собственных проекций одного выступающего артиста, который со своей стороны ориентирован на успех и находится в зависимости от любви к нему публики.

И еще один момент, опровергающий уподобление эстрады пропаганде, необходимо упомянуть. Пропетые лозунги и призывы становятся чем-то другим: «охудожествляясь», идеология превращает себя в аналог банальных рифм шлягерного припева, — их воспринимают, не принимая всерьез, вообще не фиксируя на них внимания; они — не более чем артикуляционный довесок к танцевальной мелодии¹⁴. Этот эффект «охудожествления» в значительной мере зависит от певца, его голоса, его «творческого я», его «имиджа», что вообще определяется как самая суть эстрадного искусства. Леониду Утесову, который, по-видимому, является самым знаменитым исполнителем советской массовой песни, как комику, изоб-

ретателю театрализованного джаза, исполнителю, возвышавшемуся над всеми кумирами советской эстрады того времени, в воспоминаниях приписывается прежде всего именно эта способность: одним лишь тембром своего голоса дать выразиться свободе личности: «Но искусство его было слишком далеко от официальщины — оно было слишком своеобразно. Сама неповторимость звучания и его голоса, и его оркестра, настроение раскованности, сам вольный дух шутки — все это утверждало идею жизнелюбия в “тюрьме” (кавычки, впрочем, здесь совсем некстати), как бы зачеркивая ее всевластие и гнет над душами... Сам раскрепощенный голос Утесова утверждал, что жизнь неистребима. Он нес в себе дух одесской вольницы...»¹⁵

Своим «общим имиджем» Утесов очень хорошо отвечает представлениям о «герое» своей эпохи: гениальный «мастер на все руки», в совершенстве владевший всеми жанрами — от серьезной драматической игры до буффонады, музыкальных номеров, пения и акробатических трюков, Но в то же время он воплощал в себе и некоего «антигероя» — своим «полублатным» репертуаром, своей подчеркнута самоуверенной и вместе с тем совершенно лишенной героической патетики художественной манерой исполнения. Подобная амбивалентность героического и антигероического, сочетание большого таланта и творческих способностей, не лишенных небольших огрехов, присущи и большинству «истинных» кумиров публики.

Отсюда напрашивается вывод о том, что история эстрады в меньшей степени должна быть описана как история социальных институтов или форм, но скорее как история ее кумиров¹⁶. Эстрада обязывает артистов быть человечными, открытыми, она требует до известной степени обнажить свое «я», что, конечно, достигается определенными приемами, является условным, однако, именно благодаря этому и образует постоянный противоположный полюс замкнутому, «официальному», государственному — и вовсе не обязательно как некое политическое сопротивление, а просто как некий противовес, который как своего рода средство «социальной гигиены» создает этот полюс, способный уравновесить давление власти.

В кумирах эстрады, таким образом, отражаются иные, как бы маргинальные, (отклоняющиеся от «генеральной линии») характеристики эпохи: обычные желания, малые радости, надежды и мечты людей, их повседневной жизни, которым отвечают своим искусством их кумиры. Шлягеры, скетчи и танцы часто говорят о жизненных настроениях, чувствах и пр. гораздо больше, чем произведения «высокой культуры». Заключение эти подтверждают тем, что в коллективной памяти кумирам эстрады отводится центральная роль, они в какой-то степени становятся знаками пройденного пути, воплощая в себе атмосферу всей эпохи. Неслучайно сегодня в ностальгических попытках воскресить настроения 1930-40-х годов, скорее обращаются к голосу Утесова, нежели к портрету Сталина. Эстрада как жанр недолговечный, всегда обращенный к жгучей актуальности, к моде, не имеет, в отличие от литературы, «классики» — классических образцов и классических авторов, — зато она обладает значительной культурой сохранения памяти.

В определенной степени шлягеры, в особенности в их самых «невинных» вариантах (не говоря уже о взрывной силе сатирического жанра), внесли свой вклад в выхолащивание идеологии: «Шлягер повседневно реализует то, что прямая идеология повседневно обещает. Актуальность танцевально-лирического счастья обесценивает идеологические обещания. Именно отсюда проистекает стойкая неприязнь прямой идеологии к эстраде»¹⁷.

Уже то обстоятельство, что сегодня так часто и охотно вспоминают кумиров эстрады того времени, о котором вообще-то вспоминают без особой «охоты», указывает, может быть, на особое положение эстрады, которое она занимала по отношению к соцреалистическому канону. Не то, что бы она действительно про-

тивостояла этому канону, но, следуя ему, целиком и полностью, она шла в то же время своим, особым путем. Это связано с особой формой «отображения действительности», образующей специфику эстрады. Эстрада отражает желаемое, то, какими люди хотят видеть себя, и потому в ней доминирует не мобилизующий и утопический момент, а, скорее, компенсаторно-отвлекающий, отчасти эскапистский. Как зеркало желаний и устремлений целых поколений, эстрада, невзирая на доминирующий в ней примирительный, конформистский характер, помогает увидеть амбивалентность восприятия эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: *Е. Д. Уварова*. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917—1945). М., 1983. С. 5—6.

2 См.: Большая Советская Энциклопедия. М., 1933; БСЭ, 2-е изд. М., 1957: «Истоки эстрадного искусства связаны с народным творчеством...»; БСЭ, 3-е изд. М., 1978.

3 БСЭ. М., 1933.

4 БСЭ. 3-е изд. М., 1978. Ср. также: «Эстрада, произросшая от народных корней, в условиях буржуазной действительности все больше подчинялась влиянию буржуазной идеологии. Это приводило к тому, что эстрада теряла подлинные сатирические качества, огрублялась и опошлялась» (*Ю. А. Дмитриев*. Советская эстрада: Краткий очерк истории. М., 1968. С. 10).

5 См.: *А. Н. Анастасьев*. Эстрадное искусство и его специфика. Русская советская эстрада: Очерки истории 1917—1929. М., 1976. С. 6—29.

6 *А. П. Конников*. Мир эстрады. М., 1980. С. 121.

7 Ставшее расхожим определение Луначарского: «Очень часто в кругах культурных коммунистов встречаем мы ту же неправильную оценку искусства, которой заражена и мешанская интеллигенция. Если вы скажете, что нужно развить и распространить в народе художественный лубок — то вам скажут: как, вы лубочное противопоставляете художественному? И человек, произносящий этот буржуазный трафарет, воображает, что он говорит от высокого вкуса... Если вы будете говорить о мелодраме, о театре-варьете, о цирке — вы рискуете натолкнуться на презрительную гримасу. Ведь это искусство для Ванек!.. Это, так сказать, искусство третьего сорта, мажорочное, маргаринное, даже развращающее народ... Надо суметь радикальнейшим образом покончить с этой пошлой точкой зрения» (*А. Луначарский*. Задача обновленного цирка // Вестник театра. 1919. № 3).

8 «Цирки, как предприятия, с одной стороны, доходные, с другой стороны, демократические по посещающей их публике и особенно нуждающиеся в очищении от нездоровых элементов и в художественном подъеме их программ, а также всякого рода эстрады администрируются наравне с неавтономными театрами» (Декрет СНК об объединении театрального дела от 26 августа 1919 г.).

9 «Эстрадное искусство служит делу коммунистического воспитания зрителей... Советская песня, танец, выступления артистов так называемых оригинальных жанров в своих лучших образцах пропагандирует человеческую красоту, утверждает духовную цельность и духовное богатство советских людей. Советская эстрада отвергает все грубое, пошлое, унижающее человека, ведет борьбу со всем косным, тупым, консервативным» (*Ю. А. Дмитриев*. Советская эстрада. С. 3).

10 См.: Распоряжение Центротeatра о мелких театрах (1920). (*А. В. Луначарский* о массовых празднествах, эстраде, цирке. М., 1981. С. 185).

11 «О запущенности нашей эстрады говорится уже не первый год. Много раз выносились постановления о необходимости принять энергичные меры к подъему эстрады» (*А. В. Луначарский* о массовых празднествах, астраде, цирке. С. 199).

12 «Марш веселых ребят», песня из фильма Г. Александрова «Веселые ребята».

13 См.: *Т. Чередниченко*. Наш миф: Размышления об идеологии и массовом искус-

стве // Искусство и идеология: Современный художественный процесс как идеологическая проблема / Отв. ред. А. Карягин. М., 1992. С. 125.

14 Там же. С. 123.

15 *Л. Булгак*. Корифей эстрады // А. Ревельс. Рядом с Утесовым. М., 1995. С. 269—270.

16 Так и научные работы, посвященные эстраде, в значительной своей части состоят из позитивистских работ, посвященных отдельным персоналиям. Подобно театроведению последнего столетия, они заполнены воспоминаниями и мемуарами о том, что является столь недолговечным.

17 *Т. Чередниченко*: Наш миф. С. 133.