

После оперетты я хочу взлетать

Чеханков Федор

Федор ЧЕХАНКОВ — звезда Театра Российской Армии, где работает уже больше сорока лет. Однако широкой публике этот артист едва ли не в большей степени известен как ведущий и участник телепередач, гала-концертов и прочих событий, связанных с жанром оперетты. Не так давно Чеханков вернулся из Америки, где выступал вместе с группой артистов Московской оперетты. И, по утверждению одной из газет, ему принадлежит "огромная заслуга в триумфальном приеме зрителями этих артистов". Вскоре Федор Яковлевич нанес визит в редакцию "Культуры" и среди прочего выразил желание поделиться с читателями своими соображениями о многострадальном "легком" жанре. Естественно, разговор начался с недавнего американского вояжа.

— Мы были там месяц с большим туром, и прошел он триумфально. Программа называлась очень громко, и мне даже было неудобно, но американцы чего только не придумают, чтобы зазвать народ, — "Неувядаемый, искрометный Федор Чеханков представляет звезд оперетты!". Светлана Варгузова, Юрий Веденев, Елена Сошникова, Петр Борисенко, Валерий Батейко и Валентина Белякова — три пары, две балетные девочки и я. Конечно, мы выступали не в залах на четыре тысячи мест, но тем не менее вышло, что опереточной публики в тех краях гораздо больше, чем многие ожидали. В основном все это бывшие наши люди. В самой Америке оперетта не очень популярна. Одна "Роз-Мари" Фримля погоды не сделала.

— Давайте вернемся в прошлое. Расскажите, когда и как возник ваш роман с опереттой?

— Парадоксально, но факт: вся наша страна и, как оказалось, русскоязычная часть Америки воспринимают меня как артиста оперетты. Наверное, потому, что была одно время программа на телевидении, которую я вел с разными партнерами — с Инарой Гулиевой, Лилией Амарфий, но чаще один. И каждый раз я исполнял с кем-нибудь знаменитые дуэты. А потом люди звонили в Театр оперетты и спрашивали, когда поет и танцует Чеханков. Хотя я там никогда не пел, не танцевал — ни дня, ни часа. Было даже обидно, когда лет двадцать назад они ставили "Королеву чардаша" и я думал: ну почему не позвонят и не скажут: "Федя, давайте сделаем Бони, и будете играть четыре раза в месяц!". И тогда не было еще вопросов гонорара. Да даже и сегодня многие артисты, по крайней мере, в драматических театрах, работают не из-за гонораров. У нас в Театре Российской Армии Борис Плотников играет Скупого и получает тысячу рублей за спектакль — сумма, конечно, смешная, но просто есть роли, которые ты хочешь играть. Так вот я был с удовольствием сыграл Бони. Но не пришла никому в голову. Может, не считали меня той звездой, которая привлечет публику. Как они сегодня заклеили всю Москву полуголым Колей Цискаридзе: дескать, приходите, встретимся в таком виде...

— Ну а как все-таки сложилась такая ваша двойная жизнь, что вы все время были близки к этому жанру, но непосредственно в нем не работали?

— На заре телевидения, когда только начинали переезжать в Останкино, в Четвертой студии стали снимать цикл "От Осфенбаха до наших дней". Это был 1968 год. Я уже сыграл в театре "Учителя танцев" и "Солдата и Еву". И одной из режиссеров порекомендовали обратить внимание на меня: мол, мальчик хорошо танцует и вроде бы немножечко поет.

А первый успех на этом пути я ощутил много раньше, в Щепкинском училище. Я учился у последней великой русской трагической актрисы Веры Николаевны Пашенной. На втором курсе я делал французский водевиль "Жано и Жанетта". Мы показывали Веру Николаевну отрывки, и никогда не забуду мои первые куплеты. Вот я выхожу и стою в маленькой комнатке, перепуганный, потому что ее взгляд выдержат только невозможны. Эти глаза из тебя вытравивали все. Мы боялись ее страшно. И так, пианист играет вступление, выхожу я в черном котелке, в черных перчатках, с тросточкой в руках, и Вера Николаевна говорит: "Гробовщик какой-то". И после этого я должен петь лег-

комысленные куплеты! Но на экзамене я имел необыкновенный успех. Педагоги перестали делать замечания, и я пустил себя на полную катушку. Там были двойные куплеты, и я швырял какие-то большие батманы по диагонали. Был дикий шквал, я вышел совершенно обалдевший. Вера Николаевна подошла ко мне за кулисами, подняла лорнет дореволюционного происхождения и сказала: "А вы что, действительно способный мальчик?"

К тому времени я смотрел все спектакли Театра оперетты — тогда еще на площади Маяковского. Там, как я сейчас понимаю, был великий театр и золотой его период. Еще выступали Ярон, Володин, Алчевский, героями были Рубан и Феона, героинями — Куролесина, Юнаковская, Вермель. Блистательно начинала Татьяна Ивановна Шмыга — "Цирк зажигает огни", "Баронесса Лили", "Почелуй Чаниты"... В разгаре был Владимир Федорович Шишкин — половина зала были его поклонники.

Естественно, никому не приходило в голову, чтобы мне после Щепкинского училища идти в Оперетту. У меня голос тусклый, неполетный, а тогда еще в театре не пользовались микрофоном. Это сегодня ухо приучено к микрофонному звуку, и даже герои с героинями редко обходятся без подзвучки, в чем я лично не вижу ничего плохого: двадцать первый век, нигде не денешься. Микрофон — это уже не способ сделать громче, а как бы особое искусство, которым и я со временем овладел. Уже много лет спустя, когда я уже был, скажем мягко, телевизионной звездой, Александр Аркадьевич Белинский ставил "Карамболину-Карамболетту" к 100-летию со дня рождения Кальмана. Это был 1982 год, и уже все тогда знали: оперетта и я — знак равенства. И когда мы с оркестром записывали фонограммы, дирижер спросил: "Федя, а вы с концертмейстером это учили?". Я ответил: "Нет". "Вы", — говорит, — "попадаете гораздо точнее" (рядом были очень большие артисты Большого театра). — "Я все это помню с детства".

Меня безумно влекло в оперетту, я был ею отравлен. Мне нравилась эта стихия какого-то наива, я бы даже сказал — какой-то чистоты в отношении. И мне всегда казалось, что ведь неслучайно этот жанр так прижился на российской почве. Он нигде так не прижился. Может, на какой-то период даже больше, чем в Австрии или Венгрии. В каждом городе была своя оперетта, а там, где не было, неизменные аншлаги собирали гастролеры. В каждом театре были свои любимцы, на них ходили, их боготворили. А то, что происходит с этим жанром сегодня, видеть очень обидно.

— А когда, по вашим ощущениям, начался кризис жанра, достигший ныне своего апогея?

— Кризис начался, наверное, тогда, когда ушли большие артисты, которые знали старые законы этого жанра и тащили его на себе. И когда из этого жанра ушла режиссура — настоящая, музыкальная, которая не тянула бы оперетту в драматический театр. У того же Юрия Петрова случались талантливые спектакли — по построению, по настроению, по мизансцене, но это не было опереттой.

— Кстати, к вопросу о режиссуре. Просматривается некая общая тенденция: приходит в оперетту более-менее крупный режиссер и начинает бороться с ее природой. Даже Матвей Абрамович Ошеровский, с чьим именем связаны легендарные времена Одесской опе-



Ф. Чеханков, С. Варгузова, Ю. Веденев



Это Нью-Йорк, у знаменитого театра "Милленуиум" — первый концерт еще впереди

ретты, пришел туда из драмы. И он сам недавно мне говорил, что стремился приблизить оперетку к драме, а значит, тоже в чем-то уходил от природы жанра. С другой стороны, Георгий Павлович Ансимов, пришедший из оперы, влил в оперетту свежую кровь, но в какой-то момент, устав бороться со штампами, провозгласил курс на мюзикл, заложив тем самым бомбу замедленного действия, которая и рванула уже в наши дни. Хотя для Московской оперетты, на мой взгляд, время, когда у руля стоял Ансимов, было очень хорошим периодом.

— Я тоже так считаю. Взять тот же "Конкурс красоты", который открыл Свету Варгузову, Виталия Мишле и где в новом качестве предстала Татьяна Ивановна Шмыга. Но рядом с этим было и другое. Помните знаменитый дуэт "Молодежи я не дам себя в обиду", который делали Шишкин — Власова, Шишкин — Кузьмина? Это уже оперетта Андрея Петрова. "В ритме сердца". И самый большой успех имели все-таки они.

Потому что если вы идете в цирк, то не хотите ведь, чтобы вам там очень хорошо сыграли сцену из "Трех сестер" Чехова? Вы же хотите клоунов — белого, рыжего, хотите увидеть Карандаша, или Олега Попова, или Юрия Никулина. А, скажем, в Большой зал консерватории вы идете слушать Вагнера и Малера, к Фоменко — еще за чем-то другим. Вот и в оперетту люди идут за другим. Они хотят действительно отдохнуть, но как-то чисто и эмоционально красиво. Оперетта — жанр праздничный, роскошный, шикарный, и нигде от этого не денешься. И когда видишь людей, которые умеют это делать, у тебя открываются глаза и после спектакля хочется взлететь. Вот я хочу после оперетты взлетать.

Сегодня мне не хватает прежде всего вот этого ощущения жанра — одновременно и серьезного, и легкого, но не легковесного. И главное, сегодня во многом утерян сам способ существования в этом жанре, способ

общения с партнерами. Проблема даже не в тех музыкальных номерах, которые они делают кто-то хуже, кто-то лучше, а вот именно в этом. Потому что можно хорошо петь или хорошо танцевать, но между этим, когда они друг с другом разговаривают... Вот мне больше всего не хватает здесь правильно найденного тона разговора, естественно подводящего к музыкальному номеру. Они говорят тем же "посталенным" голосом, каким поют. То есть, нет человеческого тона. И нет этого внутреннего ощущения, когда человек ждет музыкального номера. Конечно, это напрямую связано с падением постановочной культуры, то есть конкретно с проблемой режиссуры.

Я совершенно уверен, что гениальный опереточный спектакль мог бы сделать Марк Анатольевич Захаров. Гениальный спектакль мог бы сделать Петр Наумович Фоменко, любящий и знающий музыку, — он бы нашел этот уровень интонации, из которой возникает мелодия, дуэт, каждый номер. В свое время и Андрей Михайлович Лобанов, и Андрей Александрович Гончаров мечтали поставить классическую оперетту. Но они ведь хотели делать это с драматическими артистами, чтобы только у героя и героини был настоящий вокал, а все остальные пели так, как они поют. Вы представляете, какой это мог бы быть спектакль. Если бы там были, например, Ширвиндт, Андрей Миронов, Зельдин, Броневый, Виталий Соломин и, простите, ваш покорный слуга. Это было бы другое.

— А на героев приглашать оперных певцов с настоящими голосами!

— Оперный голос, мне кажется, не сможет выразить весь этот комплекс. Кальман и Легар не писали в расчете на большие оперные голоса.

— Легар, простите, большинство поздних оперетт писал для Рихарда Таубера — звезды Венской Оперы. А что касается комплекса — был ли в истории лучший Мистер Икс, чем Георг Отс? Или, к примеру, послушайте запись "Веселой вдо-

вы" с Гардинером, где графа Данило поет Бо Сковхус. Такое феноменальное попадание в интонацию, кажущуюся после него едва ли не единственно возможной, причем не только в вокальных номерах, но и в разговорных диалогах, я больше и не припомню. Это как раз идеальный пример, когда слова органично перетекают в музыкальный номер. Кстати, он исполнил роль Данило и в венской Штатс опер, и в парижской Бастии...

— Надо еще посмотреть, как это выглядело в спектакле. Все-таки погоду в оперетте делают не оперные голоса. Да, конечно, Мистера Икса лучше Георга Отса никто не спел. У него был не только потрясающий тембр голоса, но и редкостное обаяние, а еще — имидж в какой-то мере западного артиста, красочка из той, другой жизни. Соединение всего этого, я думаю, и принесло ему такую фантастическую популярность. Кто еще? У Юры Веденева красивый оперный голос, он его сохранил. У Светы Варгузовой удивительного тембра голос, полетный, серебристый — другого такого в Московской оперетте не было. Но, простите, Татьяна Шмыга или Ханна Хонти не имели больших оперных голосов...

— Но речь идет не о больших голосах, речь о том, есть они или нет. Николай Гёдда обладал небольшим голосом, но он пел партии в опереттах Легара, как мало кто еще. Трудно представить лучшее исполнение Графа Люксембурга, Царевича, Паганини...

— Но ведь это записи — не спектакль. Он же до этого не говорил большие тексты и не выясняет отношения с партнерами: любит, не любит, уйдет, не уйдет, так что это немножко другое.

— Ну, во-первых, есть в этих записях и диалоги, а во-вторых, ему случалось выступать в оперетках и на сцене — например, Метрополитен-опера или венская Фолькс-опера.

— Можно, наверное, сделать несколько спектаклей с Гёддой. Или, скажем, Райна Кабайванска много пела "Веселую вдову". Помню, в Римской Опере "Вдову" ставил Мауро Болоньини, тот который делал фильм "Подлинная история дамы с камелиями" с Юппер. Мой приятель Жакелло Прабел ставил там танцы. Конечно, брались настоящие танцовщицы, делали канкан, прыгали на шпагаты, и все было как в настоящем парижском "Мулен Руж". Конечно, Кабайванска замечательно пела. Но я не думаю, что это была в том понимании оперетта, к какой привыкла Россия.

Каскад — ведь это невозможно перевести ни на один язык мира. Вот говорил-говорил, и вдруг — отрываються от земли, летят батманы... Немножко пережать, и уже — пошлость. А вот Маричка, Ярон, Аникеев всегда попадали в "десятку". Или Зоя Белая — когда она пела сцену опьянения из

"Периколы", зал умирал от смеха. Сегодня это поют оперные певицы, но не хочется зал.

Недавно по телевизору повторяли "Веселую вдову" с Образцовой. Ну, предположим, спела она лучше, чем какая-нибудь примадонна из Новосибирска, но вот ощущения жанра, той легкости, чтобы после арии или дуэта естественно выйти на танцевальный номер, — этого не было. Пусть Елена Васильевна не обижается: я ее очень люблю, она великая примадонна, она — личность, от нее исходит какое-то лучи, но в оперетте это было, как кажется, не туда.

А вот в знаменитом голливудском фильме "Веселая вдова" графа Данило поет Морис Шевалье, у которого никакого красивого баритона нет и в помине. Но забыть, как он поет "Пойду к Максиму", невозможно. Потрясающее ощущение жанра...

В оперетте именно вот это ощущение жанра и есть главное. И еще, простите, вид. Часто люди не видят себя со стороны и выходят на сцену, хотя они, мягко говоря, не соответствуют этим мелодиям. Вы представляете, как должны выглядеть Сильва и Эдвин и какие у них должны быть взаимоотношения, чтобы могла возникнуть эта божественная музыка. Какими должны быть эти артисты!

— Либо выглядеть, либо заставить забыть.

— Абсолютно правильно. Благодаря магии театра ты иногда вдруг через десять минут забываешь, что эти люди, может быть, не очень соответствуют возрасту своих героев. Возникают другие законы, но их нужно создавать. Когда в Вахтанговском театре были юбилейные спектакли "Принцессы Турандот" и вышли Юлия Константиновна Борисова, Вася Лановый и Людмила Максакова — мы все знали, какие у кого цифры, но проходит десять минут и уже не существует возраста. Есть кураж, есть отношение, ты веришь, что эти люди любят друг друга, что между ними может что-то быть. Это действительно люди, способные победить время.

Как Владимир Михайлович Зельдин в "Человеке из Ламанчи". Он, конечно, не юношу играет, но в девяносто лет играть музыкальную роль и звучать — у него слышно каждое слово, каждая буква. Он показал всем, как это должно делаться. Такого музыкального, романтического, открытого, эмоционального театра вы больше не увидите. Это — жанр оперетты.

Ярон говорил: "Оперетта — это искусство молодых или искусство быть молодыми". Вы были на юбилее Татьяны Ивановны Шмыги. Она уникально выглядит и держится, но это вообще — случай особый. Очень редко на театре возникают такие личности, в которых соединилось все. Не знаю, подарит ли XXI век другую такую примадонну... Вы видели, как она танцует (до сих пор!) "Карамболину" — не каждая балетная актриса сделает сегодня все эти повороты. Кажется, все это не так уж трудно — она не кидает батманы на сто двадцать градусов и на премьере не кидала, потому что там такой темп, что делается только сорок пять. Но, как это сделано, какая фиксация, какое ощущение поэзы. "Карамболину" с ней делал Олег Суриков, а все остальные номера — Галина Шаховская, которая создала Любовь Орлову; и "Цирк" и "Весна" — это все она. Мне тоже повезло с ней репетировать. Мы со Славой Богачевым в какой-то передаче пели Фому и Филиппа из "Вольного ветра" — "Вот что должен знать матрос", и она делала нам хореографию. И это была хореография, прежде всего исходящая от характера — кто такой Фома, а кто такой Филипп...

Слава Богачев — еще одно знакомое для Московской оперетты имя. После его ранней смерти там так и не появилось настоящего комика. Он был блистательный комик, буффонадный, гротесковый. Его сцену из "Девичьего переполоха" можно было смотреть множество раз и, даже наилучшее зная все его фортели, все же умирать со смеху. А ведь Слава начал как драматический актер, работал в Ленком. Он был музыкальным мальчиком, пел разными голосами и

понимал, что большой карьеры в тогдашнем Ленком не сделает. И он пошел в Театр оперетты. Мы с Валей Тальзиной были на его первом спектакле, когда он играл какого-то солдатика, матросика, и кричали ему "браво". Это была его природа.

Я недавно смотрел "Мадемузель Нитуш" в Театре Вахтангова. Наверное, это не тот великий спектакль, который был у Рубена Николаевича Симонова с Людмилой Целиковской и Галиной Пашковой. Но там же просто гениальная Маша Аронова. Я думаю, если бы на нее сделали спектакль в Театре оперетты — не на героя или героиню, — это был бы лом. Потому что буффонада, гротеск — это самое трудное, что может быть в театре. Вы не представляете, что делается после ее куплетов, когда она, разговаривая всеми нотами, которые только существуют, садится на шпагат — я не знаю больше такого успеха за последнее время. Ведь это редчайшее амплуа гротесковой клоунессы — в Москве такой артистки раньше просто не было. В Питере была Богданова-Чеснокова. Тут недавно показывали про нее передачу по каналу "Культура". Конечно, это чудо, когда есть такая актриса. Она за кулисами говорила слово, и все понимали, что выходит ураган, цунами. Опереточные комик и должны быть вот таким цунами, должны сметать все вокруг. А то, что мы, к сожалению, сейчас часто видим на телеэкранах, это все ни два ни полтора — не смешно, не заразительно.

В "Сильвее" снятой в Свердловске в 1944 году, первыми номерами идут Мартинсон — Бони и Дыбчо, играющий князя Волпяюка. Но они же все до этого работали в драматическом театре. Все знаменитые простаки и комики были в прошлом драматическими артистами. И Маричка, и Дыбчо, и Водяной, и Владимир Федорович Шишкин, прошедший школу таировского Камерного театра. Все они знали тон человеческого общения, и когда не хватало слов, люди выходили в музыкальный номер. Сегодня тоже есть очень много музыкальных драматических артистов, поющих, танцующих, вполне подготовленных к работе в оперетте. Требуется лишь суметь разглядеть в них соответствующие дарования и способности. Поэтому что Ярона не вернешь, Водяного не вернешь, Маричка не вернешь, Аникеева не вернешь, но вернуть живое дыхание жанру мы обязаны.

— И кто, по-вашему, мог бы совершить сей подвиг Геракла в главном по статусу опереточном театре страны?

— Бессспорно, художественный руководитель, которого там уже долгие годы нет. Лучше всего, если это будет режиссер — по-настоящему талантливым и музыкальным, который владеет законами жанра и, возможно, с учетом опыта предшественников и современных требований сумеет их в чем-то обновить.

— Или человек другой профессии, который любит и знает оперетту и будет приглашать на постановки наиболее интересных режиссеров (ведь найти одного, отвечающего всем перечисленным требованиям и готового связать себя с этим театром, очень непросто), а также дирижеров, певцов и актеров. Человек, нечужой для этого театра, но никогда в нем не работавший, а значит, имеющий преимущество свежего взгляда со стороны. Например — вы. Что, если завтра вам вдруг и впрямь предложат стать художественным руководителем Московской оперетты? Рискнете взять на себя такую ношу?

— Конечно, нет. Время прошло. И потом, с моим чувством ответственности и расшатанной нервной системы — это просто невозможно. Должен быть запас времени и сил. Все имеет свои пределы, и это надо понимать, особенно в отношении себя. Я еще хочу пожить и, может быть, покидать батманы.