ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Факультет драматического искусства
Кафедра эстрадного искусства и музыкального театра

И. А. БОГДАНОВ

Постановка эстрадного номера

Допущено Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
050200 «Режиссура театра»

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2004

В режиссуре эстрады есть две основные специализации:

—режиссура эстрадного номера;

—режиссура эстрадного представления.

Режиссер, ставящий эстрадное представление (концерт, обозрение, шоу), как правило, не работает над номерами, из которых оно состоит. Он объединяет уже готовые номера сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления, организует его темпо-ритмическую структуру, решает задачи музыкального, сценографического, светового оформления. То есть перед ним стоит целый ряд художественных и организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстрадному номеру. Часто «...режиссер эстрады принимает номера от специалистов различных жанров, а затем из них создает эстрадную программу. Номер имеет большую самостоятельность»[1].

Работа над эстрадным номером требует от режиссера решения целого ряда специфических задач, с которыми он не сталкивается в постановке большой программы. Это прежде всего умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, работать с репризой, трюком, гэгом, знать и учитывать природу специфических выразительных средств жанра и многое другое.

Проблемы постановки эстрадного представления достаточно широко и подробно отражены в специальной литературе.

С сожалением надо отметить, что по постановке эстрадного номера практически нет учебной литературы. Как следствие — не сформулированы даже основные аспекты работы режиссера над эстрадным номером.

Важность обращения к теме постановки эстрадного номера определяется самой природой эстрадного искусства, основой которого является эстрадный номер.

Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)

Рекомендовано к печати
советом факультета драматического искусства
Санкт-Петербургской государственной
академии театрального искусства
15 апреля 2003 г.

РЕЦЕНЗЕНТЫ

Народный артист России,
лауреат государственной премии,
профессор А. А.
БЕЛИНСКИЙ

Заслуженный деятель искусств России,
доктор искусствоведения,
профессор С.
С. КЛИТИН

Заслуженный деятель искусств России,
главный режиссер
Санкт-Петербургского государственного цирка А.
А. СОНИН

Учебное пособие заведующего кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, профессора И. А. Богданова посвящено важнейшей составляющей режиссуры эстрады — постановке номера. В книге содержится изложение общих закономерностей режиссуры номера, а также представлена специфика режиссерской постановочной работы над эстрадными номерами различных жанров — речевыми, вокально-эстрадными, оригинальными и эстрадно-цирковыми.

Рекомендовано для студентов эстрадных отделений высших и средних специальных учебных заведений искусства и культуры.

оформление, макет 2004

тикам в каждодневной работе над новыми эстрадными номерами.

Справедливо отмечает Н. Завадская: «О режиссерско-педагогической работе, о работе режиссера внутри номера говорилось, по-моему, мало. Между тем она необходима артисту, даже если он обладает всеми профессиональными навыками. Недавно в Москве я видела программу Ленинградского русского ансамбля, там самым интересным, с точки зрения режиссуры, мне показался номер жонглера А. Карпова. Его русский костюм, удивительно ласковое обращение с шарами и палками, как с живыми, разумными существами, которые не подведут, — ведь это же настоящее режиссерское решение! А какие интересные возможности таит для режиссера подготовка, например, программы жанровой певицы... Словом, режиссеру на эстраде работы — непочатый край!»[3]

Данное учебное пособие обращено к режиссерам и актерам эстрады, к студентам эстрадных специализаций. Здесь выявляются, определяются ^обосновываются конкретные практические способы и приемы постановочной работы режиссера над эстрадным номером. В обобщенном смысле можно сказать, что формулируются основы режиссуры эстрадного номера. Положения и выводы учебника могут быть использованы в педагогике эстрады, в частности, при обучении режиссеров эстрады.

Разработка темы режиссуры номера важна и для режиссуры эстрады в целом, в том числе и для режиссеров-постановщиков эстрадных представлений. Режиссеру эстрады, работающему с большими программами, необходимо понимать законы построения эстрадного номера. Он может не работать над номерами, но знать закономерности их построения он обязан. Ведь профессионал не может в оценке выразительности руководствоваться только критериями «нравится — не нравится». От профессиональной оценки номера постановщиком программы зависит, например, место номера в концерте. Разная последовательность одних и тех же номеров может в одном случае сделать шоу успешным, в другом — провалить.

Конечно, успех или неуспех программы зависит не от одной лишь последовательности номеров. Понимание структуры построения отдельных номеров режиссером — необходимое условие грамотного использования их в любой форме эстрадного представления.

Известный исследователь эстрады А. Анастасьев справедливо утверждает, что эстрада отличается от театра «...по существу художественного отражения жизни и по форме существования: если в театре это спектакль, то на эстраде — номер»[2].

Режиссура эстрадного номера является базисной частью режиссуры эстрады в целом, так как номер представляет собой основную единицу эстрадного искусства.

Нужно определить и сформулировать основные закономерности режиссуры номера, характерные для всех эстрадных жанров, и экстраполировать эти общие закономерности на различные эстрадные жанры, то есть на специфику постановочной работы над номерами большинства эстрадных жанров.

С этой целью в учебном пособии выявляются и теоретически обосновываются принципы режиссерской работы над эстрадным номером, что заключает в себе и исторический анализ вопроса, и осмысление современных тенденций развития режиссуры эстрады в части постановки номера.

В книге также рассматриваются специфические приемы и способы создания художественного образа в постановочной режиссерской работе над эстрадным номером.

Современная практика эстрады показывает, что мы, к сожалению, часто являемся свидетелями деградации многих разновидностей эстрады.

Заняв лидирующие позиции, эстрадная песня весьма агрессивно теснит речевые и оригинальные жанры; коренные изменения происходят и в жанре конферанса. Эти частные факты отражают проблему нивелирования профессии режиссера эстрадного номера, которая, хотя и существовала всегда, но никогда не проявлялась в таких масштабах, как сегодня.

Развитие одного из самых демократичных и популярных искусств — эстрады — зависит от восстановления и повышения статуса и значения режиссера эстрадного номера. Рост профессионального и художественно-эстетического качества современной эстрады невозможен без того, чтобы режиссура эстрадного номера стала такой же важной и ведущей составляющей эстрадного искусства, какой является сегодня режиссура в драматическом театре. Это еще раз подчеркивает актуальность темы, подробное раскрытие которой должно помочь режиссерам-прак-

хула-хупами... «Множественность номеров, исполняемых мастерами разных искусств, — фактор не количественный, а качественный, определяющий природу эстрады. Исторически сложилась такая коренная особенность эстрадного искусства, как многожанровость»[4], — писал А. Анастасьев.

Режиссура эстрадного номера в каждом жанре имеет свои особенности, которым и посвящаются главы второго раздела пособия: все разновидности речевых эстрадных жанров, песня на эстраде, оригинальные и эстрадно-цирковые жанры. В связи с возросшей популярностью пантомимы и клоунады на современной эстраде специфике режиссуры в этих жанрах посвящены отдельные главы.

Первая же часть представляет собой анализ общих закономерностей постановки эстрадного номера, характерных для всех жанров без исключения. Здесь признаки эстрадного номера анализируются как основополагающие принципы его режиссуры, дается классификация специфических особенностей эстрадных жанров, исследуются проблемы режиссуры номера, связанные с синтетическим использованием выразительных средств различных жанров. В первом разделе также анализируются вопросы создания режиссером драматургии эстрадного номера. Особое внимание обращается на принципы выявления комического в эстрадном номере, как в наглядно-зрительном компоненте (комическом трюке), так и в вербальном — репризе.

Таким образом, сначала формулируются и анализируются общие закономерности режиссуры эстрадного номера, а затем излагается преломление этих общих законов в каждом конкретном жанре. И, пожалуй, самый важный вопрос, ответ на который содержится во второй части учебного пособия, — как в эстрадном номере создается художественный образ посредством специфических выразительных средств, которые и определяют жанр номера.

Постановка эстрадного номера — один из самых сложных видов деятельности режиссера. «Сделать хороший номер, даже если он идет всего несколько минут, очень трудно. И мне кажется, что эти трудности недооцениваются. Может быть, поэтому я так уважаю и ценю искусство тех, кого иногда несколько пренебрежительно кличут эстрадниками, отводя им не очень почетное место в неписаной шкале профессий»[5]. Эти слова С. Юткевича

На эстраде существует весьма интересный парадокс. Режиссер в качестве творца добивается в эстрадном номере конечной цели любого искусства - создания художественного образа. Это творческая сторона профессии. Но в постановке номера есть то, что правильно было бы назвать «технической» режиссурой. Это обусловлено самой природой некоторых жанров: скажем, большинство оригинальных и эстрадно-цирковых жанров требуют технической работы над спортивными элементами, специальными трюками; работа над вокальным номером невозможна без специалиста-педагога по вокалу.

Иногда эти узкие «технические» специалисты громко называют себя режиссерами номеров, хотя их деятельность, по сути, ограничивается лишь выстраиванием специальной трюковой или технической составляющей номера, неважно - акробатика это или пение. Так ставится номер, где говорить о создании художественного образа можно с большой натяжкой.

Особенности эстрадного искусства накладывают отпечаток буквально на все составляющие режиссуры эстрадного номера - все специфично, все «эстрадно»! Да, многие компоненты профессии режиссера опираются на общие фундаментальные принципы и в драматическом, и в музыкальном театре, и в цирке.

Но дальше на фундаменте строятся совершенно разные конструкции, возведение которых идет по неодинаковым правилам. Неспроста же отдельными профессиями являются, скажем, режиссура музыкального театра и режиссура драмы, которые отражают специфику двух видов театра. И хотя вопрос об эстраде как виде искусства остается спорным*, к такой же отдельной профессии необходимо отнести и режиссуру эстрадного номера. Слишком много в ней того, что, с одной стороны, не присуще другим видам зрелищных искусств, а с другой, - отражает конгломеративность разных видов искусств, которые сходятся подчас в одном коротком эстрадном номере.

Эстрадное искусство чрезвычайно многожанрово. Песня и акробатика, конферанс и фокусы, музыкальная эксцентрика и психологические опыты, публицистический фельетон и игра с

* Например, С. Клитин в работе «Эстрада как вид искусства» отказывает ей в видовом своеобразии. А не менее известный исследователь эстрады А. Анастасьев в статье «Эстрадное искусство и его специфика» прямо говорит об эстраде как об отдельном виде искусства.

Раздел первый

Общие вопросы режиссуры эстрадного номера

еще раз подтверждают важность обращения к теме постановки эстрадного номера.

Художественное качество и профессиональный уровень эстрадных номеров определяют общее состояние эстрадного искусства в целом. Важнейшее значение в этом имеет режиссура эстрадного номера.

---

[1] Шароев И. Профессия: режиссер! // СЭЦ (Советская эстрада и цирк). 1989. № 10. С. 2.

[2] Анастасьев А. Эстрадное искусство и его специфика // РСЭ (Русская совет ская эстрада) 1917-1929. М., 1978. С. 8.

[3] Завадская Н. Корень зла // Эстрада без парада. Сборник статей. М., 1991. С. 248.

[4] Анастасьев А. Указ. соч. С. 9.

[5] Юткевич С. Благодарность вдогонку // Миронова М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984. С. 303-304.

ГЛАВА 1

Эстрадный номер

Номер — основа эстрады

Исторически само понятие «номер» означает именно номер: цифру, которая определяет место выступления артиста (группы артистов) в программе. Появилось это слово в том значении, которое мы придаем ему сейчас, сначала в цирке, а затем — на эстраде.

За кулисами цирка вывешивалась программа выступлений на сегодняшний вечер. Отсюда и пошли выражения: «Каким номером я выступаю? Каким номером ты идешь?»... и т. п. Пущенное в обиход артистами цирка, это слово перешло и в лексикон не только цирка, но и эстрады. В некоторых французских кабаре до сих пор существует и такая традиция: вместо объявления номеров на эстраду выносят таблички с цифрами и названиями номеров.

Любое эстрадное представление (даже сольный концерт) состоит из калейдоскопа номеров. Номер является основной единицей эстрадного искусства, или, по выражению А. Анастасьева, он есть «основная форма бытия»[1] эстрады. Ю. Дмитриев дает краткое, но емкое и, пожалуй, самое точное определение эстрадного номера:

> «Номер — отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Является основой эстрадного искусства»[2].

Есть еще одно, чрезвычайно точное и эмоциональное определение, которое с благоговением произносят деятели эстрады: «Его величество номер!» (впервые введено в обиход Н. Смирновым-Сокольским). Сборный концерт, сольная программа, ревю, обозрение и т. д. — все это состоит из эстрадных номеров. Без эстрадного номера нет эстрадного искусства.

«На эстраде, — писал С. Юткевич, — существует только номер, чаще сольный, иногда парный или более населенный. Но-

мер может входить в некий спектакль, как его часть, но он все равно отвечает сам за себя»[3]. Как бы изобретателен и ярок ни был режиссер концерта или эстрадного спектакля, зрелище все равно выйдет блеклым, если в нем отсутствуют хорошие эстрадные номера.

Искусство эстрады — это искусство номера.

«Можно не обладать профессиональным образованием и являться блестящим номером, с другой стороны, можно им обладать и номером не быть. Плевицкая с оперной точки зрения пела неграмотно, но она была самобытна, необычна, исключительна: *она была номером,* а десятки и сотни оперных певиц с отличной школой на эстраде не обратят ничьего внимания. Вертинский — выходной драматический актер, шепелявый, картавый, безголосый — в его время стал знаменитостью потому, что он *сделал номер.* Танцовщик Александров, который берет пируэт, *скосолапив носком внутрь выставленную вперед правую ногу,* хореографически *неграмотен,* но он крутит 12 пируэтов, и при взгляде на эту *вертящуюся волчком* фигуру *забываешь* неграмотность приема.

Работник театра'является составной частью целого, иногда крайне важной, но все же частью. Эстрадник же есть нечто самодовлеющее. Его пьеса — он сам»[4].

Таким образом, эстрадный номер, являясь основной единицей эстрады, представляет собой краткое, законченное и самостоятельное произведение зрелищного искусства.

На признаках, определяющих понятие «эстрадный номер», следует остановиться подробнее.

Признаки эстрадного номера

Любое понятие определяют как признаки внешние — формальные, так и внутренние — сущностные.

Формальные признаки определить довольно просто. Прежде всего, это ограниченные временные рамки выступления артиста (артистов).

«Продолжительность эстрадного номера редко превышает пятнадцать минут, — отмечает Ю. Дмитриев. — Поэтому эстрадный номер должен сразу завладеть вниманием зрителей. Он не

ГЛАВА 1

Эстрадный номер

Номер — основа эстрады

Исторически само понятие «номер» означает именно номер: цифру, которая определяет место выступления артиста (группы артистов) в программе. Появилось это слово в том значении, которое мы придаем ему сейчас, сначала в цирке, а затем — на эстраде.

За кулисами цирка вывешивалась программа выступлений на сегодняшний вечер. Отсюда и пошли выражения: «Каким номером я выступаю? Каким номером ты идешь?»... и т. п. Пущенное в обиход артистами цирка, это слово перешло и в лексикон не только цирка, но и эстрады. В некоторых французских кабаре до сих пор существует и такая традиция: вместо объявления номеров на эстраду выносят таблички с цифрами и названиями номеров.

Любое эстрадное представление (даже сольный концерт) состоит из калейдоскопа номеров. Номер является основной единицей эстрадного искусства, или, по выражению А. Анастасьева, он есть «основная форма бытия»[1] эстрады. Ю. Дмитриев дает краткое, но емкое и, пожалуй, самое точное определение эстрадного номера:

> «Номер — отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Является основой эстрадного искусства»[2].

Есть еще одно, чрезвычайно точное и эмоциональное определение, которое с благоговением произносят деятели эстрады: «Его величество номер!» (впервые введено в обиход Н. Смирновым-Сокольским). Сборный концерт, сольная программа, ревю, обозрение и т. д. — все это состоит из эстрадных номеров. Без эстрадного номера нет эстрадного искусства.

«На эстраде, — писал С. Юткевич, — существует только номер, чаще сольный, иногда парный или более населенный. Но-

но обмануть — ведь артист лишен многих средств театрального искусства, за которые можно спрятать свою неумелость: декораций, музыки, грима, театрального костюма, наконец, партнеров. Он стоит у микрофона один-одинешенек и надеяться ему не на что и не на кого — только на самого себя. Тут-то и происходит полная проверка — кто ты? что умеешь? или же не умеешь ничего? Личность ты или так — «господин никто»? Жесткие это условия, но справедливые. На эстраде все заметнее»[6].

Публика, пришедшая на концерт, изначально настроена на постоянную смену впечатлений, сюжетов, артистов, ритмов, выразительных средств, то есть — на постоянную смену номеров. Кстати, выдающиеся артисты прекрасно знают этот закон своего искусства и почти никогда не идут на затягивание номера. Даже в таких разновидностях речевых жанров, как монолог и фельетон, которые более других жанров «склонны» к затяжкам, артисты стараются сократить не в меру длинные произведения эстрадных авторов.

Вспомним, к примеру, программы А. Райкина. Это калейдоскоп масок, характеров, зарисовок. И, несмотря на всю глубину проблем, которые поднимал артист, на емкость и выразительность образов, — редкий номер шел 10 минут, чаще — он был гораздо короче.

Вообще-то, эстрадники говорят, что идеальное время номера — 6 минут. И цифра эта — результат опыта многих поколений артистов эстрады...

Более того, довольно часто можно видеть очень хорошие номера, продолжительность которых — не более 3-х минут. Особенно это касается оригинальных и эстрадно-цирковых жанров. Время номера может быть и еще меньше. Но, конечно, только выдающиеся артисты могут средствами своего искусства за очень короткое время создать емкий, эмоциональный, сильный образ.

Одним из самых ярких примеров такого рода является пантомимический номер Марселя Марсо «Юность, Зрелость, Старость, Смерть», созданный великим французским артистом в 1946 году.

> «Фабульная линия этой пантомимы раскрыта Марселем Марсо с помощью сценического языка, намеренно упрощенного до примитива. Одна за другой изображены здесь всего лишь различные человеческие походки. Неуклюжие шаги ребенка предваряют

может иметь длинного вступления, иначе не хватит времени на развязку. И на эстраде предпочитают номера яркие, броские, легко воспринимаемые. Остроты, каламбуры, удивительные трюки, игра ума, самые неожиданные, иногда парадоксальные концовки — все это присуще эстрадным номерам. Вещи, наполненные сложным психологическим содержанием, требующие *от* зрителей особенной сосредоточенности и углубленного внимания, на эстраде реже удаются»[5].

Если посмотреть условия проведения различных эстрадных конкурсов, то почти в каждом вы найдете следующее положение: номер не может длиться более 10 минут (эта цифра усредненная: в некоторых Положениях о конкурсах оговаривалось до 20 минут, а последний конкурс, который заявлен Министерством культуры РФ в 2003 году, устанавливает 8 минут).

Во времена существования Советского Союза Всесоюзные и Всероссийские конкурсы артистов эстрады проводились регулярно. Чтобы попасть в финал такого конкурса, исполнители проходили жесточайший отбор на местах. Эти конкурсы выявляли все самое лучшее, что появлялось на эстраде. Нет нужды перечислять имена звезд, старт блестящим карьерам которых был дан в таких конкурсах.

Но важно отметить и другое. По существу, в положениях об этих конкурсах фиксировался опыт эстрады, эмпирическим путем утверждались закономерности эстрадного искусства. Так и сформировалось правило, что номер должен, как правило, укладываться в десять минут. Хотя исторически закон короткометражного номера появился гораздо раньше, наверное, с самого возникновения эстрадного искусства.

Таким образом, одним из важных признаков эстрадного номера является его скоротечность, ограниченные временные рамки в пределах 10 минут.

Конечно, возможны исключения, скажем, в сторону увеличения хронометража: плюс несколько минут... Но в этом случае режиссер должен понимать, что ставит перед собой сложнейшую задачу. Исполнитель длинного номера должен быть экстраординарно интересен, он должен быть выдающимся артистом, чтобы на протяжении 12—14 минут держать внимание зала. «Эстрада требует особой одаренности, — писал И. Шароев. — Здесь труд-

цией, финалом; с раскрытием темы, с использованием выразительных средств, присущих данному жанру.

Если то, что поставил режиссер, может идти только в каком-то конкретном спектакле, в специальной программе, на особой площадке; если это понятно зрителю только в общем контексте программы или спектакля, то такое произведение, при кажущейся «номерности», не является эстрадным номером. Если вы вынимаете такой фрагмент зрелища и не можете играть его в другой программе или показать отдельно, это — та самая лакмусовая бумажка, по которой можно точно определить, является ли данное зрелище номером.

Самостоятельность и законченность обусловливают то обстоятельство, что эстрадный номер может играться на любой площадке и в любых условиях.

Выходит, к примеру, артист Г. Хазанов читать монолог. Он может выступать и во дворце спорта, и в небольшом концертном зале, в ресторане и в военной палатке, на правительственном приеме и в заводском цехе, на прекрасно озвученной и освещенной площадке, и на грузовике с откинутыми бортами. И это касается не только разговорного жанра.

Именно поэтому в положениях о конкурсах артистов эстрады всегда присутствовал пункт; на конкурс допускаются законченные эстрадные номера, — то есть выступления артистов, которые представляют зрителю самостоятельные и законченные произведения зрелищного искусства определенного жанра.

Эстрадный номер отличает еще одно качество (или — признак), — мобильность.

Художественный руководитель «Ленконцерта» Д. Тимофеев, который был и заведующим кафедрой эстрады ЛГИТМиК, своим студентам не уставал повторять; «Настоящий эстрадник приходит на концерт с одним чемоданчиком, в котором умещается все, что ему надо для номера, — костюм, грим, реквизит, ноты для концертмейстера, фонограмма на разных носителях, — все!»

Пришел — сыграл — ушел! (хотя сами артисты эстрады чаще говорят «отработал», а не «сыграл»).

Может быть, этот образ несколько преувеличен; вероятно, его не следует понимать слишком уж буквально. Но это — очень

Юность, когда человек шагает по жизни, преисполненный сил и энергии, когда поступь его легка, непринужденна и красива, хотя в ней ощущается некоторый избыток самонадеянности. Зрелость — это уже экономия сил, но и уверенность, твердость шага, необходимые для преодоления препятствий, встречающихся на пути. В Старости человек бредет медленно, трудно, часто оглядываясь назад. Он обременен не просто усталостью, а — воспоминаниями обо всем, что пережито, содеяно или не сбылось. В каждом из его движений угадываются «прежние», в каждом — он не похож на прежнего себя. Это уже мудрость, обретенная ценой собственной жизни. Внезапно, хотя и вне всякой неожиданности, его настигает скованность движений, полная немощь и — Смерть...

Такой формальный обрыв сценического действия не является финалом этой пантомимы. Она выстроена автором с явным расчетом на «послевкусие».

Ее завершает пауза, за время которой актер застывает в позе, открывшей эту пантомиму, в позе, предварившей рождение человека, чьи Юность, Зрелость, Старость, Смерть только что прошли перед нашими глазами.

Зритель слышит мелодию, открывшую эту пантомиму, уже ставшую для него ассоциацией с темой рождения, мы еще раз мысленно проигрываем все от начала и до конца, с той лишь разницей, что жизнь человека мы выстраиваем теперь в своем воображении не как прямую, уходящую в бесконечность Смерти, а как замкнутый круг, на стезе которого даже Смерть — это рождение новой Жизни»[7].

Еще раз подчеркнем: эта миниатюра глубокого философского содержания длилась около 2-х минут.

Как бы ни был привлекателен режиссерский замысел, но если он требует воплощения в достаточно протяженном отрезке сценического времени (больше 10-ти минут), — от такого замысла надо отказаться или трансформировать его так, чтобы не нарушался один из основных законов эстрады — кратковременность номера.

Самостоятельность и законченность являются важными признаками эстрадного номера, который всегда представляет собой самостоятельное и законченное произведение искусства.

Кстати, именно по этим признакам точнее всего определяется — номер это или нет, является ли он действительно законченным произведением со своей завязкой, развитием, кульмина-

так как номер должен быть таким, чтобы его можно было показать на любой концертной площадке.

Мобильность эстрадного номера — это не только его формальный признак: способность к неутомительному передвижению и возможность быть показанным на любой концертной площадке. Термин «мобильность» несет в себе еще и важный сущностный смысл.

Дело в том, что эстрадный номер, как правило, может несколько видоизменяться, в определенных пределах трансформироваться в зависимости от размера, состояния и типа эстрадной площадки, состава и численности той публики, перед которой выступает артист. Таким образом, речь идет о внутренней, содержательной мобильности номера.

Более всего это касается разговорных жанров, но довольно часто происходит и не только в них. Так артисты оригинальных жанров добавляют или снимают некоторые трюки; вокалист (а номером здесь считается исполнение трех песен) заменяет то или другое произведение. Артист иногда сокращает свое выступление, или по просьбе зрителей увеличивает его.

Все это определяется составом и состоянием зрительного зала. Одна и та же шутка, реприза может вызвать смех у молодой аудитории и — обратную реакцию у возрастной. Концерт может затянуться, и публика к моменту выступления артиста уже устала... Опытные артисты перед началом выступления всегда интересуются тем, какая публика в зале. И в соответствии с социальным, возрастным, профессиональным составом зрителя, просто в соответствии с его настроением (разогрет зал к моменту выступления или его надо «раскачивать») — артисты вносят некоторые изменения в свое выступление, корректируют манеру подачи и способ общения с публикой, смещают акценты, нивелируют одно и педалируют другое... Особенно это касается выступлений, которые приурочены к памятным датам, праздникам и юбилеям.

В драматическом театре импровизация в сценическом действии связана в основном с общением с партнером, с сиюминутностью существования, с откликом на какие-то неожиданности, — то есть с тем, что происходит на сцене. Конечно, и там артист откликается на настроение зала, но ни одному драматическому артисту не придет в голову вместо монолога Гамлета

точный образ. Артист, который работал так, всегда был востребован. Он мог войти в любую программу, и для этого не требовалось больших накладных расходов на транспорт, обслуживающего персонала и т. д.

Конечно, сегодня эстрада стала другой. Конечно, изменились условия, требования, вкусы, но...

Но сегодня коммерческие соображения еще более выходят на первый план. Любой администратор, менеджер охотнее берет таких артистов, чем тех, за которыми едет фура с мебелью, реквизитом, костюмами, звуком, светом, бригада звуковиков, осветителей, гример, костюмер и т. д. Утром мы видим артиста на детском утреннике, днем он уже в гостях у ветеранов, а вечером успевает выступить в нескольких ночных клубах и казино. Артист со своим номером мобилен, способен к быстрому передвижению без чрезмерных расходов.

Артист эстрады со своим чемоданчиком сам по себе — театр. В одном из эпизодов телефильма «Жил-был я!» Г. Хазанов специально подчеркивает это обстоятельство: «Вот, — говорит он, выходя из автобуса действительно с одним чемоданом, — так я всегда езжу на гастроли... два костюма концертных и кое-какая мелочь... все!».

Может возникнуть вопрос: а как же эстрадные звезды? Ведь, к примеру, Ф. Киркоров для своих турне загружает целый самолет, везет с собой кордебалет, обслуживающий персонал. С Д.Копперфильдом путешествуют вагоны и контейнеры с аппаратурой для фокусов.

Дело в том, что артисты такого ранга представляют зрителю не отдельные номера, а большие шоу, а это уже другое качество. Мы же постараемся не выходить за рамки темы эстрадного номера. Но вопрос относительно эстрадных звезд совсем не входит в противоречие с этой локальной темой. Любое шоу состоит из номеров, и в репертуаре тех же Киркорова и Копперфильда есть номера, которые могут быть исполнены на любой площадке, в любом концерте, что и делается, хотя и не слишком часто.

Если же вновь обратиться к положениям о конкурсах артистов эстрады, то мы обязательно найдем там следующее условие: в номере не допускается использование декораций, а разрешены только их элементы, которые можно быстро установить и убрать; не позволяется использовать громоздкую аппаратуру и реквизит,

В музыке — в сонатной форме — существуют главная и побочная темы. В литературе — основная и побочная сюжетные линии. В драматическом спектакле грамотный режиссер выделяет главное и ставит на свое место второстепенное.

В эстрадном номере такое невозможно, он лаконичен по своей природе. И если это условие соблюдается, то тогда в нем возникает и второй, и третий план, и появляется потрясающей силы эмоциональный образ.

Поэтому, думается, правильнее было бы называть эстраду искусством лаконичных форм, ибо такая формулировка точнее определяет как формальные, так и содержательные признаки.

Эта лаконичность проявляется и в подаче темы, и в отборе выразительных средств. Наверное, поэтому эстрадные артисты так любят деталь.

Тот же А. Райкин не надевал на себя натуральный грязный костюм опустившегося человека, не делал соответствующий полный грим. Он только' сдвигал пиджак чуть-чуть за плечи, каким-то немыслимым образом слегка натягивал шляпу на лоб, немного смещал свой концертный галстук в сторону — и все! Три лаконичных детали — и вы видели перед собой зарвавшегося люмпена! Конечно, при этом присутствовало потрясающей силы внутренне перевоплощение.

Осознанная лаконичность в отборе выразительных средств, специальное сужение темы, концентрация внимания публики на детали — определяющие принципы режиссуры эстрадного номера.

Лаконичность проявляется даже в таком формальном признаке, как количество артистов, принимающих участие в номере. Обращаясь снова к положениям о конкурсах артистов эстрады, можно обратить внимание на такое условие: в номере не должно участвовать более 4-х исполнителей.

Однако бывают зрелища, формально обладающие признаками эстрадного номера, но в которых занято гораздо больше четырех исполнителей. Эстрада ли это? Да, безусловно. Но это уже не эстрадный номер в строгом понимании, а аттракцион, интермедия, дивертисмент; это — уже концертный номер.

Выдающийся режиссер эстрады, педагог, народный артист России И. Шароев чрезвычайно точно назвал одну из своих книг «Многоликая эстрада».

«Быть или не быть» вдруг прочесть басню Крылова «Ворона и лисица».

На эстраде импровизационность обусловлена главным образом поведением публики и ее составом. От того, каков зритель, как он себя ведет, как он принимает артиста, в его выступлении многое может поменяться.

Таким образом, сущностная сторона такого признака эстрадного номера, как мобильность, в первую очередь связана с необходимостью импровизации в соответствии с условиями, в которых играется номер.

Про эстраду иногда говорят, что это искусство малых форм. Но под этим термином чаще всего подразумевают внешний признак, временные рамки номера.

Но можно ли назвать «малой» содержательную часть этой формы? И да, и нет. С одной стороны, «В Греческом зале» М. Жванецкого в исполнении А. Райкина — малая форма, вернее — короткая. С другой стороны, за этим блицем виден потрясающей силы образ спившегося народа, встает трагедия нации! Такой силы образ не часто встретишь и в большом литературном произведении.

Этот пример дает понять, что речь идет не о «малости», а о сознательном сужении темы, об ограничении ее, то есть — о концентрированности, спрессованности, или, как принято говорить в отношении эстрады, — о локализации.

Лаконичность — один из определяющих признаков эстрадного номера.

Как будто не общий свет зажигается на сцене, и вы можете рассмотреть массу деталей, а — узконаправленный луч, который суживает мир до подробного разглядывания лишь одной части большого целого. «Общим для всех родов и жанров эстрады свойством является лаконизм, — отмечает С. Клитин. — Это понятие распространяется буквально на все стороны эстрадного искусства»[8].

Термин «лаконизм» является обобщающим, он объединяет большинство составляющих его признаков эстрадного номера, которые перечислены выше: краткость, самостоятельность, законченность.

синтетические соединения здесь образуются и распадаются достаточно легко и свободно. Пение и драматическое искусство, соединившись вместе, образовали театрализованное пение. Театрализованное пение присоединило к себе искусство танца, и современное эстрадное пение стало еще более сложным по структуре. Часто встречаются эстрадные номера, где один исполнитель и поет, и танцует, и произносит монолог, и занимается пародированием. Эстрадные музыканты-инструменталисты нередко играют на нескольких инструментах, вызывая тем самым дополнительный интерес к своему выступлению. Благодаря этому легкие жанры концертного искусства содержат в себе большую долю развлекательности и занимательности»[9].

Дело в том, что эстрадный концерт может состоять не только из собственно эстрадных номеров. Путаница здесь возникает от слова «эстрадный»: мол, если концерт эстрадный, значит и номера в нем эстрадные. Ведь применима же такая логика, например, к симфоническому концерту, где исполняются исключительно симфонические произведения...

В отношении эстрадного концерта определение будет иным. Эстрадный номер может существовать самостоятельно или в эстрадном концерте, но эстрадный концерт не обязательно состоит из одних только эстрадных номеров. В него могут входить номера и филармонических жанров — художественное чтение, сцена из драматического спектакля, исполнение классических музыкальных произведений (вокальное и инструментальное).

Короткие выступления в эстрадном концерте, не обладающие комплексом внутренних и внешних признаков эстрадного номера, правильнее было бы называть концертными номерами.

Для пояснения обратимся к примерам. И возьмем их из жанров, связанных с музыкой. Всем известен «Чардаш» В. Монти. Это виртуозное произведение всегда хорошо встречается публикой и поэтому довольно часто исполняется в концертах на разных инструментах, в разных составах.

Если скрипач просто исполняет «Чардаш», то это — концертный филармонический номер. Но если он во время исполнения начинает жонглировать скрипкой, а в конце номера она у него «взрывается» (старый цирковой трюк), то это уже — эстрадный номер.

У эстрады, действительно, очень много граней, форм, разновидностей. Иногда кажется, что в ней нет никаких правил, а лишь одни исключения — настолько различны ее проявления.

Концертный и эстрадный номер

Как уже говорилось, одной из основных форм эстрадного представления является концерт. Но все ли из того, что мы подчас видим в концерте, есть эстрадные номера?

Например, в большом праздничном концерте играет симфонический оркестр, но исполняет не симфонию, а небольшое произведение. В подобном концерте могут сменять друг друга солисты-инструменталисты, оперные певцы, артисты классического балета, филармонические чтецы. И все они исполняют короткие произведения, фрагменты крупных форм — арию из оперы, сцену из балета, отрывок из поэмы, драматические артисты могут сыграть инсценированный рассказ А.Чехова или сцену из спектакля...

Эстрада ли это? Безусловно. Эстрадные ли это номера? Нет.

Необходимо различать филармонические и эстрадные жанры. Анализ этого отличия убедительно проведен С. Клитиным, который пишет: «Так называемые серьезные, „академические", „филармонические" жанры (трудно пока решить, как правильнее их называть) являются жанрами достаточно сложными, как по заключенному в их произведениях содержанию, так и по форме, требующей определенной слушательской подготовленности. Эти жанры предельно аскетичны в наборе компонентов синтеза. Они отличаются соблюдением чистоты жанра, чистотой исполнительского искусства, которое обычно не вступает в дополнительные соединения даже со смежными искусствами. Симфонические и камерные концерты, литературные вечера не отличаются жанровыми новациями, они, действительно, „академичны" в найденных когда-то формах. Поиски нового заторможены жесткостью жанровых рамок, выход за пределы которых может нанести ущерб ценностям данного жанра.

Легкие концертные (эстрадные) жанры отличаются прежде всего большей общедоступностью, легкостью художественного языка, не требующего особой предварительной подготовки для его понимания. Им свойственна жанровая раскованность: новые

В конце 20-х годов прошлого века на советской эстраде появилась блистательная танцевальная пара А. Редель и М. Хрусталев. В их репертуаре был знаменитый номер — «Акробатический вальс» на музыку Р. Фримля и Г. Стодгардта.

> «Особая роль в творческой судьбе дуэта принадлежит „Акробатическому вальсу". В нем Редель и Хрусталеву удалось все — от медленной экспозиции, когда они выходили на середину сцены, до финальной позы: силуэт миниатюрной Редель на мгновение, как статуэтка, застывал на фоне монументальной фигуры Хрусталева; идеальная параллель устремленных вперед-вверх рук; измененная линия арабеска, подчеркивая гибкую пластику партнерши, медленно замыкалась в кольцо, которое партнер поднимал вверх; плавный овал, слегка разомкнувшись, вновь возвращал танцовщицу к изначальной позе. Танец раскрывал прозрачное утро любви: нежную доверчивость в танце Редель, мужественность и бережность — в танце Хрусталева. Для «Акробатического вальса» Хрусталев придумал головокружительные поддержки, следующие каскадом одна за другой... В одной из сложнейших поддержек партнерша с перекидного жете наверху делала «горжетку» и по спирали молниеносно спускалась вниз. Хрусталев переходил от поддержки к поддержке эластично, без видимого напряжения, что придавало исполнению уверенную легкость»[11].

Таким образом, в данном случае насыщенность трюковыми акробатическими элементами (признак оригинального жанра), использование не только танцевальной, но и эстрадно-цирковой техники делали этот танец эстрадным.

Из приведенных примеров может возникнуть впечатление, что «эстрадность» номера определяется присутствием в нем исключительно трюкового начала. Действительно, трюк является одним из важных в этом смысле признаков, особенно в оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах. Однако для точного определения важнее присутствие именно комплекса выразительных средств и специфических особенностей эстрадного номера.

Это довольно просто понять на примере звучащего с концертной эстрады слова. Литературная эстрада имеет два ярко выраженных направления:

— филармоническое, где мастера художественного слова, чтецы выступают с концертными номерами (и, естественно, с программами);

Можно, к примеру, исполнить на кларнете ми-бемоль-мажорный ноктюрн Шопена. Но если во время исполнения кларнет разбирается: сначала удаляется раструб, затем следующая часть... до тех пор, пока не остается только один мундштук, — это уже эстрадный номер в жанре музыкальной эксцентрики. Концертный номер — это «Муки любви» Ф. Крейслера, в оригинале исполняемые на скрипке. Эстрадный номер — те же «Муки любви», исполняемые на пиле.

В качестве примера, объясняющего разницу между концертным и эстрадным исполнительством, можно привести даже дирижерское искусство.

> «Издавна сложился классический образ дирижера симфонического оркестра: он весь в музыке, он священнодействует...
>
> Как отличается от этого строгого образца дирижер эстрадного оркестра! Вот признание Л. О. Утесова: „Своими действиями, неизбежно довольно эксцентричными, дирижер, как и все остальные участники джаза, хотел дополнить язык музыки языком театра... Он имел вид человека, который не в состоянии скрыть переживаний, вызванных в нем оркестром, и не только не сдерживает свои чувства, а, наоборот, охотно и смело их обнаруживает... Он, как будто непроизвольно, разлагал звучание на составные части и обыгрывал их".
>
> Дирижер стал актером, видимый всему зрительному залу, он обращается одновременно и к музыкантам и к слушателям — вот в чем его эстрадная природа»[10].

Таким образом, если к музыкальному инструментальному исполнительству добавляются признаки эстрадного жанра, в данных примерах — музыкальной эксцентрики, то такой номер становится эстрадным. Причем это могут быть не обязательно признаки музыкальной эксцентрики, но и любых других жанров.

Обратимся же к таким примерам.

Довольно часто в концертах исполняется хореографическая миниатюра на музыку Д. Шостаковича «Барышня и хулиган». Если эта сценка идет в исполнении артистов балета в обычном варианте (имеются в виду не постановки разных балетмейстеров, а сам принцип), то это — концертный номер. Если же, допустим, сцену танцует один исполнитель, а партнершу заменяет большая кукла, которую он же и водит, то танцевальная сценка становится эстрадным номером оригинального жанра.

трады — особой артистичности, умения установить контакт со зрителем, заразительного темперамента, того качества, которое порой называют шармом, порой обаянием.

Ее участие в конкурсе было случайным и объяснялось остатками недоверия к «несерьезному» искусству, стремлением «поднять» его уровень до академического, оперного. Кстати, сама оперная обладательница первого места, как оказалось в дальнейшем, стыдилась легкомысленности звания эстрадного лауреата и категорически требовала опускать на афишах, лауреатом какого именно конкурса она является...

Еще до начала конкурса Л. Утесов в статье, появившейся в газете «Советское искусство», с тревогой писал о забвении некоторыми артистами специфики эстрадного исполнительства, об утрате эстрадой ее важных качеств, в том числе злободневности. «...Разве является эстрадницей певица, исполняющая оперную арию или классический романс!.. В то же время эстрадным артистом почему-то мойсет считаться каждый актер, выступающий на концертной эстраде, хотя бы его репертуар и подача этого репертуара ничего общего с эстрадой не имели».[12]

Концертный номер может быть и серьезным, и озорным, и классическим, и современным, очень похожим на эстрадный номер, и иногда разницу между ними очень трудно уловить. Он может идти на эстрадной площадке, в эстрадном концерте, но **если номер не обладает ярко выраженными признаками эстрадного жанра, то это не эстрадный, а концертный номер.**

Актерское искусство и технология выразительных средств жанра

Существуют эстрадные жанры, основанные исключительно на актерском искусстве. Это, в основном, речевые жанры — монолог, фельетон, миниатюра, скетч, пародия. И хотя называются они речевыми, артист в таком номере использует весь комплекс элементов актерского мастерства — перевоплощается, действует, вступает в общение с партнером, если он есть, и со зрительным залом и т. д. Кроме того, здесь, как правило, присутствует драматургические построение, сюжет, предлагаемые обстоятельства.

- эстрадное, где мастера речевого жанра, артисты-речевики выходят к публике с эстрадными номерами (и, естественно, с программами).

Репертуар чтеца строится на основе самых различных литературных жанров. *Это* рассказ, повесть, роман (фрагмент), стихотворение, поэма, эссе, и т. д., даже драматургия (можно вспомнить программы Т. Давыдовой). Литературная основа речевых жанров эстрады — материал, написанный специально для эстрадных концертов: монолог, фельетон, куплет, скетч и т. д., специально созданный для произнесения с эстрады. Но не только этот признак отличает мастера художественного слова от мастера разговорного жанра. Многое решает способ существования актера, манера подачи материала, различный характер общения со зрительным залом.

В эстрадном номере публика становится главным партнером артиста.

Поэтому иногда классический литературный филармонический жанр индивидуальностью артиста превращается в эстрадный. Так, например, В. Хенкин читал с эстрады рассказы М. Зощенко. Можно привести и не столь давний пример: артист Санкт-Петербургского государственного театра «Буфф» А. Травин в одной из своих программ (1998 год) использовал в качестве литературного первоисточника материал дневников А. Пушкина («Участь моя решена, я женюсь...»), и это был эстрадный номер в жанре музыкального фельетона. При этом он стал эстрадным не просто потому, что прибавились вокальные вставки (в филармонических чтецких жанрах существуют, например, литературно-музыкальные композиции), а именно по целому комплексу признаков, среди которых важное место занимает прямое общение со зрительным залом.

Не менее показательной выглядит разница между филармоническим и эстрадным исполнительством на примере вокального искусства. Так на Первом всесоюзном конкурсе артистов эстрады в 1939 году в Москве победа не досталась ни одному из эстрадных вокалистов, хотя в конкурсе участвовала К. Шульженко (3-е место). «Победительницей стала Д. Пантофель-Нечецкая, солистка Свердловской оперы, обладающая красивым колоратурным сопрано, но лишенная того, что составляет суть артиста эс-

Это относится не только к «спортивным» жанрам, но и к вентрологии, фокусам и манипуляции, психологическим опытам, жонглёжу, мнемотехнике и т. д., — то есть к весьма большому количеству эстрадных жанров.

Но для того, чтобы нашлось место актерской игре, необходима драматургия номера. Только тогда возникнет персонаж, тема, событие. Только тогда мы можем назвать исполнителя актером. Режиссерский замысел и актерская игра уводят номер из разряда технологичных и переводят его в разряд сюжетного эстрадного номера. К таким номерам тоже иногда применяется термин «театрализованный». Но, думается, точнее было бы назвать такой номер сюжетным.

История и опыт современной эстрады говорят, что ведущей тенденцией является сочетание театральной драматургии номера и актерского искусства с виртуозностью технического мастерства.

И главное здесь даже не в том, чтобы органично вплести трюк в действенную канву номера, сделать его выразителем события (что само по себе — очень сложная режиссерская задача), а в том, чтобы в этом взаимодействии театра и эстрады соблюсти очень зыбкий баланс этого сочетания. Усиление театральной компоненты за счет трюковой, и наоборот, ведет к утратам и в том, и в другом смысле. В сюжетном эстрадном номере режиссеру нужно учитывать специфику выразительных средств эстрадного жанра, выявлять их, а не мешать им. В противном случае, театрализованный эстрадный номер грозит превратиться просто в маленькую театральную сценку-этюд.

Многожанровость эстрады весьма затрудняет нахождение общих закономерностей в разных жанрах: ну как, например, сравнивать оригинальные и вокальные жанры, если они столь различны? Между тем, эти общие закономерности существуют.

При всей несхожести оригинальных (эстрадно-цирковых) и вокально-эстрадного жанров, и здесь и там присутствует специфическая техника. В оригинальных жанрах она выражается, как правило, в трюке; в вокально-эстрадном — в особенностях вокальной техники, в уровне и своеобразии мастерства вокалиста.

В тех эстрадных жанрах, где сама техника исполнения, технология выразительных средств жанра лежит вне актерского ма-

Иногда такие номера называют театрализованными, но, строго говоря, это неверно. Элементы театрализации сюда не вносятся, они присутствуют здесь изначально. Там, где актерское искусство, — там и театр. Сама природа таких номеров основана на театральной игре, они наиболее близки искусству драматического театра.

Вместе с тем, на эстраде существует много жанров, основанных на проявлении какой-либо уникальной техники, на демонстрации трюков. Дело в том, что в некоторых жанрах эстрады, особенно оригинальных, важное место занимает трюковая основа номера, когда сама по себе техника исполнения как таковая, техническое мастерство из-за своей сложности является предметом искусства.

В такого рода номерах может отсутствовать сюжетная линия, характеры персонажей. И хотя часто образ создается за счет ассоциативных средств — музыки, костюма, света, — номер всегда исполняется от лица артиста в реальных обстоятельствах концерта, а не в предлагаемых обстоятельствах, обусловленных сюжетом номера.

В трюке, как ни в какой другой момент, актер демонстрирует сложную, а зачастую и уникальную технику исполнения средствами, присущими жанру.

На эстраде техника исполнения, доведенная до совершенства, уже сама по себе является предметом восхищения зрителя.

Отточенная форма исполнения есть необходимое условие работы эстрадного актера.

Однако часто это ведет к чрезмерному вниманию только к технической стороне исполнения.

В основе подобных номеров — сложные акробатические или гимнастические элементы, исполняемые под музыку. Между тем, если одеть исполнителей в другие костюмы и сменить музыку, — радикально ничего не изменится, потому что в такого рода номерах отсутствует живой человеческий образ, а есть только показ технического мастерства в исполнении трюков. О существовании какой-либо сверхзадачи номера, темы его и говорить здесь не приходится.

- при постановке эстрадного номера важно соблюдать различие между эстрадным и концертным номером; эстрадный номер отличается от концертного использованием в нем специфических выразительных средств эстрадного жанра, или их комплекса;
- история и опыт современной эстрады требуют, чтобы постановка номера отвечала ведущей тенденции развития эстрады, в соответствии с чем одной из главных задач режиссера номера является соединение специфической технологии выразительных средств конкретного жанра с актерским искусством, с созданием драматургии эстрадного номера.

---

[1] Анастасьев А. Эстрадное искусство и его специфика // Русская советская эстрада. 1917-1929. М., 1976. С. 8.

[2] Дмитриев Ю. Номер // Эстрада России. XX век. Лексикон. М., 2000. С. 407.

[3] Юткевич С. «Благодарность вдогонку» // Миронова М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984. С. 303-304.

[4] Цоки. Немножко дискуссии // Эстрада без парада. М., 1991. С. 57—58.

[5] Дмитриев Ю. Искусство советской эстрады. М., 1962. С. 18.

[6] Шароев И. Многоликая эстрада. М., 1995. С. 111.

7 Маркова Е. Марсель Марсо. СПб., 1996. С. 36-37.

[8] Клитин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987. С. 39.

[9] Клитин С. Указ. соч. С. 60.

10 РСЭ. 1917-1929. ML, 1976. С. 18-19.

[1] Серова С. Анна Редель и Михаил Хрусталев. М., 1981. С. 63.

[2] Скороходов Г. Звезды советской эстрады. М., 1982. С. 43—44.

стерства, перед режиссером всегда будет существовать проблема соединения этой специфической техники с актерским искусством, с созданием драматургии эстрадного номера.

Основные положения для конспектирования:

- номер является основой искусства эстрады; в связи с этим можно квалифицировать режиссуру эстрадного номера как ведущую составляющую режиссуры эстрады в целом;
- в постановке эстрадного номера режиссер должен руководствоваться основными принципами, которые являются проекцией определения признаков эстрадного номера;
- короткометражность (ограниченные временные рамки) номера заставляют режиссера мыслить краткой и яркой формой, отбрасывая все идеи, воплощение которых требует продолжительного времени; эмпирически сложилось правило, что номер не может длиться более десяти минут;
- в режиссуре эстрадного номера большое значение имеют, в основном, яркость, остроумие, комическое начало, трюк; номера глубокого психологического содержания, требующие от зрителя особой сосредоточенности и внимания, на эстраде встречаются редко;
- в эстрадном номере не могут участвовать более четырех человек, не допускается сложное сценографическое оформление и реквизит; эти требования к постановке номера диктуются одним из основных его признаков — лаконичностью;
- эстрадный номер отличает качество мобильности; его формальная сторона — способность к быстрому и неутомительному передвижению с площадки на площадку; сущностная сторона признака мобильности эстрадного номера связана со спецификой природы импровизации на эстраде;
- режиссер-постановщик эстрадного номера создает законченное и самостоятельное произведение зрелищного искусства; эстрадный номер должен иметь возможность быть показан как отдельно, так и в разных программах и концертах, и на разных площадках; нельзя отнести к понятию «эстрадный номер» зрелище, которое может быть исполнено и понято публикой только в контексте крупной формы;

адреса: комедийный номер, лирический номер и т.д. Как и в любом виде режиссерской деятельности, на эстраде нельзя создать произведение искусства вне жанра. В намеренно упрощенном смысле это можно определить так: на какой тип эмоциональной реакции публики рассчитан номер.

Другое значение понятия «жанр» на эстраде определяют выразительные средства, посредством которых создается художественный образ.

На первый взгляд, это второе значение кажется формальным. Однако оно неразрывно связано с первым.

Например, пантомима сама по себе считается эстрадным жанром. Про артиста пантомимы говорят, что он работает в жанре пантомимы. Но в то же время пантомимический номер может быть решен и как драма, и как фарс...

Таким образом, на эстраде сложилось неоднозначное понимание термина «жанр»:

— объединение номеров по признаку выразительных средств, при помощи которых создается художественный образ (сло во, пение, танец, гимнастика, фокусы и т. д.);

— объединение номеров по характеру их эмоционального воз действия на зрителя: комедийный, драматический, лиричес кий и др. номера.

В практике эстрадного искусства под жанром подразумевают прежде всего объединение номеров по признаку общности выразительных средств.

Этим термин «жанр» на эстраде отличается от общеэстетического, это утвердившаяся трактовка его на эстраде, которая освящена традицией. Принадлежность к тому или иному эстрадному жанру зависит, прежде всего, от выразительных средств, которыми пользуется актер при создании номера.

Выразительные средства эстрадного жанра являются как бы визитной карточкой номера. Но в любом из жанров можно выделить и его подвиды. На эстраде каждый жанр сам по себе достаточно многогранен, и часто это зависит не только от исторически сложившихся канонов, но и от индивидуальности исполнителя. Иногда яркая творческая индивидуальность артиста способна раздвинуть традиционные рамки жанра. «Эстрадное

ГЛАВА 2

Жанры эстрадного номера

Жанр определяет тип художественного произведения в единстве специфических свойств его формы и содержания. Он обобщает черты, свойственные определенным группам произведений искусства.

Основные жанры в драматургии — трагедия, комедия, драма. Список этот часто дополняется прилагательными (сатирическая, лирическая, бытовая и т. д.), появились смешанные дефиниции, как, например, трагикомедия и др.

Трудно не согласиться с образным определением Г. Товстоногова: «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр»[1].

Но в каждом виде искусства система жанров своеобразна. В отношении эстрады надо добавить: многообразна, как, вероятно, ни в каком другом виде искусства. «Жанр есть общая категория морфологии искусства, — отмечает М. Каган, — и его многозначность и многоплановость глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства. Каждый вид искусства имеет собственный „набор" жанров, в котором рядом с жанрами для целого семейства искусств находятся жанры, специфические только для того или иного вида»[2].

Но не только природная многожанровость эстрады представляет сложность в анализе общих закономерностей режиссуры эстрадного номера. Дело еще и в том, что искусством эстрады термин «жанр» трактуется неоднозначно.

Определение понятия «эстрадный жанр»

По аналогии с драматургией, эстрадные номера подразделяются на определенные группы по общности их эмоционального

Искусство объединяет разнообразные жанровые разновидности, — писал Евг. Кузнецов, — общность которых заключается в Легкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразительных средств»[3]. Существуют следующие эстрадные жанры:

~- речевой (разговорный) жанр;

~~ вокальный жанр;

-~ оригинальный и эстрадно-цирковой жанры;

~~ инструментальный музыкальный жанр;

~~ танцевальный жанр.

Так сложилось, что названия этих жанров употребляют в единственном числе. Хотя правильнее для речевого и оригинального — множественное число, потому что каждый из них подразделяется на множество более узких направлений.

В номере любого жанра присутствует элемент актерской игры. В одних ее место более весомо. Это речевые жанры, в которых искусство эстрадного артиста наиболее тесно соприкасайся с искусством актера драматического театра. В инструментальных музыкальных жанрах ведущее место, естественно, занимает музыка. Но вне актерского мастерства ни один номер любого жанра на эстраде существовать не может.

Уже приводился пример, что даже выступление дирижера или классического музыканта-инструменталиста может нести в себе игровой элемент. Но обращаться к нему нужно с осторожностью и только тогда, когда это позволяют сделать сам жанр и, главное, индивидуальность исполнителя. Если блистательный музыкант во время исполнения музыки начинает что-то, неумело играть актерски (вот где правильнее было бы сказать «начинает изображать»), — это вызывает только раздражение и в результате губит прекрасный музыкальный номер.

Актерское мастерство исполнителя номера не должно затушевывать выразительные средства жанра, а естественным образом сливаться с ними, образуя органичный синтез актерского искусства и технологии выразительных средств определенного эстрадного жанра.

«Синтетический» эстрадный номер

Нужно заметить, что в эстрадном номере возможно использование комплекса выразительных средств, что позволяет говорить о синтетичности номера. Например, в музыкальном фельетоне актер может говорить, петь, играть на музыкальных инструментах, пользоваться пластическими трюками и элементами пантомимы. Оригинальный (эстрадно-цирковой) жанр соединяется с речевым, вокальный с танцевальным и т. д.

Однако в этом комплексе всегда нужно выделять главное выразительное средство. Такой подход является не только традиционным, но имеет большое значение при практической работе над эстрадным номером. Режиссер должен понимать, что поставить номер вне четкого жанрового признака невозможно. Хороший номер обязательно попадает в какой-нибудь один жанр — такова специфика эстрадного искусства. А если номер не имеет четкого основного жанрового признака, это свидетельствует о непрофессиональном подходе к его постановке.

Как бы блистательно ни танцевали, к примеру, Л. Вайкуле и В. Леонтьев, — они работают в вокально-эстрадном жанре, а не в танцевальном. Сколько бы ни добавлял в свои номера элементов оригинального жанра А. Райкин, — он артист речевого жанра (А. Райкин пользовался, например, приемами фокусников, доставая шарики изо рта; он довольно часто, особенно в раннем периоде творчества, прибегал к пантомиме; он также и пел).

Или наоборот: в вокально-инструментальной группе можно увидеть, что исполнители поют, играют на музыкальных инструментах, танцуют, делают акробатические элементы. Но простое сложение выразительных средств разных жанров совсем не обязательно делает номер выразительнее, а чаще всего просто уничтожает его.

Появившееся в последнее время понятие синтетического эстрадного номера весьма верно, однако его надо правильно понимать.

Возникновение его понятно. Актеры, стремясь усилить палитру выразительности, наращивают свой профессиональный арсенал, и то, что такого актера называют синтетическим эстрадным актером, — вполне правомерно. Но то, что такое определение механически переносится на номер, исполняемый актером, представляется не совсем точным.

искусство объединяет разнообразные жанровые разновидности, — писал Евг. Кузнецов, — общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированное™ его художественных выразительных средств»[3]. Существуют следующие эстрадные жанры:

—речевой (разговорный) жанр;

—вокальный жанр;

—оригинальный и эстрадно-цирковой жанры;

—инструментальный музыкальный жанр;

—танцевальный жанр.

Так сложилось, что названия этих жанров употребляют в единственном числе. Хотя правильнее для речевого и оригинального — множественное число, потому что каждый из них подразделяется на множество более узких направлений.

В номере любого жанра присутствует элемент актерской игры. В одних ее место более весомо. Это речевые жанры, в которых искусство эстрадного артиста наиболее тесно соприкасается с искусством актера драматического театра. В инструментальных музыкальных жанрах ведущее место, естественно, занимает музыка. Но вне актерского мастерства ни один номер любого жанра на эстраде существовать не может.

Уже приводился пример, что даже выступление дирижера или классического музыканта-инструменталиста может нести в себе игровой элемент. Но обращаться к нему нужно с осторожностью и только тогда, когда это позволяют сделать сам жанр и, главное, индивидуальность исполнителя. Если блистательный музыкант во время исполнения музыки начинает что-то.-неумело играть актерски (вот где правильнее было бы сказать «начинает изображать»), — это вызывает только раздражение и в результате губит прекрасный музыкальный номер.

Актерское мастерство исполнителя номера не должно затушевывать выразительные средства жанра, а естественным образом сливаться с ними, образуя органичный синтез актерского искусства и технологии выразительных средств определенного эстрадного жанра.

ФЕЛЬЕТОН — социально-публицистическое выступление, выражающее гражданскую позицию артиста, его отношение к тому или иному актуальному явлению. Чаще всего произносится не в образе, а от лица артиста. От монолога отличается большей общественной звучностью, масштабом затрагиваемых тем.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕЛЬЕТОН — содержит в себе черты и монолога, и фельетона, но с активным использованием музыки в форме пения, игры на музыкальных инструментах, музыкального сопровождения. Очень разнообразен по эмоциональному воздействию — от лирического до гневно-публицистического. В музыкальном фельетоне музыка является не только приложением к тексту, а имеет драматургически определяющий характер.

СКЕТЧ — маленькая пьеска с небольшим количеством действующих лиц, чаще всего сатирического направления, с известной схематичностью характеров персонажей, как в типажах, так и в моделях поведения.

СЦЕНКА — от скетча отличается отсутствием сюжета. Чаще всего в ней обозначается место действия и задаются условные предлагаемые обстоятельства.

ЭСТРАДНЫЙ ДИАЛОГ — еще более условен, чем сценка. Место действия и предлагаемые обстоятельства, как правило, — реально идущий концерт. Отличительной особенностью является насыщенность текста репризами.

ЭСТРАДНЫЙ БЫТОВОЙ РАССКАЗ - в качестве литературной основы использует произведения, не написанные специально для эстрады. От художественного чтения отличается тем, что артисты всегда обращаются напрямую в зрительный зал от собственного лица, рассказывая историю, придуманную писателем как случай, происшедший лично с исполнителем.

МИНИАТЮРА — небольшое юмористическое, сатирическое, пародийное, лирическое произведение для эстрады — от разыгранного монолога до диалога нескольких действующих лиц. В строгом смысле является не отдельным жанром, а формой существования самых разных эстрадных жанров. Как разнообразная эстрадная форма составляет основу репертуара театра миниатюр.

ПАРОДИЯ — искусство перевоплощения в узнаваемых и популярных персонажей от политических лидеров до эстрадных

Если в постановочной работе режиссер четко не разделяет главное и второстепенные выразительные средства, это ведет к рыхлости формы. Нельзя также забывать о сложившихся традициях художественного восприятия зрителей.

Номер, в котором используется разнообразный арсенал выразительных средств, нужно определять как эстрадный номер конкретного жанра с использованием вспомогательных выразительных средств.

Так, думается, надо трактовать понятие «синтетический эстрадный номер».

Пять основных эстрадных жанров подразделяются, в свою очередь, на множество подвидов.

Рассмотрим характеристику эстрадных жанров подробнее.

Речевые жанры

«Каковы же специфические признаки этих жанров эстрадного искусства? На мой взгляд, — писал В. Ардов, — к ним относятся те разновидности малых форм, в которых основным материалом и формой выражения темы, идеи является слово; слово, организованное в драматическую форму, иногда связанное с музыкой, танцами, различными элементами зрелища (кино и волшебный фонарь, фокусы, акробатика, клоунские трюки и многое другое); слово, украшенное разнообразными аксессуарами и вещественным оформлением; слово, выраженное в живой человеческой речи, непосредственно или при помощи механической записи, или изображенное графически»[4].

КОНФЕРАНС — искусство ведения концерта и импровизированного разговора или диалога со зрительным залом. Различают сольный и парный конферанс. Встречается инсценированный конферанс. В своем репертуаре конферансье обязательно имеет собственный номер, чаще всего речевого жанра.

МОНОЛОГ В ОБРАЗЕ — сольное выступление артиста, обращенное непосредственно к зрителю. Чаще произносится «от маски», поэтому наиболее верное определение жанра — «эстрадный монолог в образе». Чаще всего носит юмористический или сатирический характер.

Слабые вокальные данные нередко восполняются способностями к глубокому актерскому „проживанию" материала»[5].

ПЕСНЯ НА ЭСТРАДЕ — на современной эстраде ведущий и самый широко распространенный жанр; при том, что главным выразительным средством жанра является вокал, эстрадное пение включает в себя и такие важные компоненты, как слово, актерское мастерство и пластику эстрадного артиста-вокалиста; таким образом, современная эстрадная песня создается комплексом выразительных средств; баланс использования составных частей этого комплекса зависит от индивидуальности исполнителя, от характера музыкально-текстовой основы песни, от ее поджанровой разновидности (лирическая песня, гражданственно-патриотическая песня, баллада, шуточная песня, игровая песня); в эстрадном пении существуют поджанры — народное пение, романс, цыганское пение и др.; манера их исполнения отличается от чисто фольклорной или филармонической, как правило, они звучат в эстрадных обработках с соответствующей аранжировкой; в отдельный поджанр выделилась авторская песня, где ведущее значение имеет текст, а не музыкальная основа, и которая, как правило, исполняется самими авторами.

Отличительной особенностью современного эстрадного пения является так называемое «микрофонное пение», которое требует от исполнителя особых, отличных от филармонического, приемов звукоизвлечения; сегодня наиболее распространенным является сольное эстрадное пение, однако оно существует и в исполнении небольшими вокальными ансамблями; эстрадное пение включает в себя все без исключения музыкальные стили: классику, ретро, джаз, рок и т. д.; некоторые виды эстрадной песни могут исполняться в форме сюжетного (театрализованного) эстрадного номера: «Песня — вокальная (вокально-инструментальная) миниатюра, — пишет А. Петров, — получившая широкое распространение в концертной практике. На эстраде нередко решается как сценическая „игровая" миниатюра с помощью пластики, костюма, света, мизансцен („театр песни"); большое значение приобретает личность, особенности таланта и мастерства исполнителя, который в ряде случаев становится „соавтором" композитора»[6].

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ГРУППА - по существу, жанр является разновидностью эстрадного пения, но обладает

звезд. Несмотря на частое использование в пародии комплекса выразительных средств (вокала, пластики), а не только слова и актерского мастерства, все пародии на эстраде относятся к речевому жанру (за исключением синхро-буффонады). Различают пародии портретные (на какое-то конкретное лицо) и пародии на социально-общественные явления (чаще всего такая пародия приобретает сатирический характер), на отдельные произведения искусства (например, на конкретную театральную постановку), на штампы отдельных видов искусства (например, пародия на оперные штампы).

КУПЛЕТ — небольшое комическое, сатирическое, публицистическое стихотворение (буквально несколько строк, короткая строфа), положенное на какую-нибудь несложную мелодию. Всегда проходит сериями (несколько куплетов на одну тему) и содержит рефрен (повторяющиеся строки). Как правило, исполняется соло или дуэтом.

БУРИМЕ — шуточная игра со зрительным залом, когда из публики задаются рифмы и темы, а артист мгновенно импровизирует стихи на тему в точном соответствии с заданными рифмами.

Все разговорные жанры в обязательном порядке требуют от исполнителя владения актерским мастерством. Это происходит даже в тех случаях, когда актер не разговаривает, а поет и двигается (как в некоторых видах пародии). Поэтому все без исключения разговорные жанры относятся к игровым эстрадным жанрам.

Если собственно актерское искусство или отдельные его элементы, такие, как действие в предлагаемых обстоятельствах, создание характера и др., присутствуют в некоторых разновидностях и других жанров, то и их можно отнести к игровым. В принципе это зависит только от способности исполнителя и фантазии режиссера.

Вокально-эстрадные жанры

«Образуя более сложный, по сравнению с предыдущими, — отмечает С. Клитин, —вокальный род концертного творчества соединил четыре компонента — музыку, слово, пение и актерское искусство. Все элементы этого синтеза равным образом важны...

(шаг на месте, клетка, ходьба против ветра и т. д.). В пантомимическом номере очень часто используется прием игры с воображаемым предметом и партнером.

КЛОУНАДА — по преимуществу цирковой жанр, который, однако, исторически всегда существовал и на эстраде. Популярен жанр клоунады на эстраде и сегодня. Эстрадная клоунада не пользуется всем арсеналом выразительных средств цирка, а только частью их. Возникшая как простонародное балаганное искусство, клоунада сохраняет эти черты демократичности до сих пор. В основе клоунады — шутовское представление, которое исполняет клоун (клоуны), пользующиеся для создания характера своего клоунского персонажа — маской. Внутри клоунады существуют как бы свои «специализации». Это клоуны-акробаты, клоуны-мимы, клоуны-музыкальные эксцентрики, клоуны-дрессировщики, клоуны-эквилибристы, клоуны-жонглеры и т. д. На эстраде наиболее распространены следующие виды клоунады: клоуны-мимы, клоуны-музыкальные эксцентрики, иногда встречаются клоуны-акробаты и клоуны-гимнасты, жонглеры и эквилибристы.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛОУНАДА (ЭКСЦЕНТРИКА)" - разновидность клоунады, которую часто выделяют в отдельный жанр; одинаково распространена как в цирке, так и на эстраде. В его основе — необычное, неожиданное, трюковое исполнение музыкальных произведений; с этой целью «не по назначению» используются дрова, бутылки, бокалы с водой, пилы и т. п., на которых исполняются различные мелодии; другой прием музыкальной эксцентрики — игра на музыкальном инструменте необычным способом (например, лежа на крышке рояля). Часто музыкальные эксцентрики играют только на отдельных частях инструмента или разбирают его по ходу номера; используются трюковые инструменты, из которых льется вода, летит конфетти и т. п., а также инструменты, которые разваливаются или взрываются по ходу исполнения музыкального номера. Часто используется прием, когда артисты «разговаривают» друг с другом при помощи музыкальных фраз, имеющих ассоциативно-смысловую интонацию. Еще один прием музыкальной эксцентрики — игра сразу на

Выделена в отдельный жанр не только в силу традиции, но и ввиду нали-чия болыпого количества специфических особенностей, не присущих другим Разновидностям клоунады.

рядом особенностей: исполнители одновременно выступают и как певцы, и как музыканты-инструменталисты, и часто как авторы музыки и текста исполняемого репертуара; как правило, вокально-инструментальная группа придерживается какого-то определенного музыкального стиля и очень часто стремится создать собственный стиль, который является как бы визитной карточкой группы; в своих выступлениях вокально-инструментальные группы активно используют балет, пантомиму, звуковые, световые и пиротехнические эффекты; известны примеры (редкие), когда в этом жанре возникают театрализованные эстрадные номера.

Оригинальные и эстрадно-цирковые (спортивно-цирковые) жанры

«Оригинальный жанр надо понимать прежде всего как рабочее название, — писал С. Каштелян. — Возникшее когда-то давно, видимо, по необходимости как-то назвать ту область, которая никак не укладывалась в рамки привычных жанровых понятий»[7].

«Цирковые жанры или оригинальные жанры, — отмечает С. Макаров, — обобщенное наименование номеров, которые при всех отличительных особенностях каждого из них характеризуются единым выразительным средством — трюком. Номера „оригинального жанра", исполняющиеся в цирках, варьете, кабаре, мюзик-холлах Англии, Франции, Германии, обозначаются термином „artistik" (фр.)- Отсюда „artiste" — искусник, мастер, то есть человек, достигший в каком-либо деле совершенства.

В лучших номерах „оригинального жанра" виртуозная техника владения трюками используется в единстве с пластикой, пением, танцем, словом, музыкой. Построенные на яркой индивидуальности исполнителя, сложном трюке, номера „оригинального жанра" соединяют в себе момент сенсационности со зрелищностью и развлекательностью»[8].

ПАНТОМИМА — искусство сценического действия, которое находит исключительное выражение в движении человеческого тела, в пластике, без слов. Пантомима очень разнообразна: от классической философской пантомимы до буффонады и клоунады. Существует специальный пластический язык пантомимы

Партерная — от слова parterre, т. е. — на земле:

а) прыжковая акробатика; ее элементы — кульбит (перево рот в группировке вперед или назад), курбет (прыжок в стойку на руках и обратно), колесо (переворот в сторону с последова тельной опорой на каждую руку и ногу), копфшпрунг (перево рот прыжком вперед с опорой на голову), фордершпрунг (пере ворот прыжком вперед с опорой на руки), ляг-скач (подъем-вскок из положения лежа на лопатках при помощи резкого маха нога ми), флик-фляк (переворот прыжком назад с опорой на прямые руки), сальто (разнообразные виды переворотов тела в воздухе без опоры, в том числе с пируэтом), рондад (переворот вперед с разворотом на 180 градусов, служит связующим элементом для перехода к прыжкам спиной к направлению разбега); включает в себя сольные и групповые прыжки, прыжки с трамплина и подкидной доски; плечевая акробатика (групповые прыжки с приходом на плечи партнера), икарийские игры (прыжки с под брасыванием партнера ногами из положения лежа на специаль ной подставке — тринке), прыжки на батуте*; темповая и каскад ная акробатика (серии быстро чередующихся прыжков и других приемов через друг д-руга, исполняются без остановки — в тем пе, каскады — разнообразные прыжки-падения).

б) Силовая акробатика; она основана на использовании толь ко силовых элементов без темповых движений (толчков, прыж ков, подбрасываний). Ее разновидности: парная силовая акроба тика (основной элемент — стойка на руках в разнообразных ви дах и комбинациях), групповая силовая акробатика (в основе построение групповых пирамид при помощи силовых приемов).

в) Пластическая акробатика, основанная на проявлении гиб кости (прогибы в разных вариантах вперед и назад); в профес сиональном жаргоне иногда называется «каучук»" (прогибы на зад) или клиш (прогибы вперед); делится на сольную, парную и групповую; основная форма выступления в этом виде акробати ки — пластический этюд; довольно часто встречается на эстраде.

Вольтижная акробатика. Основана на перебрасывании и под-брасывании верхнего исполнителя нижним; бывает парной и

Батут — специальное пружинящее устройство, способное подбрасывать артиста на достаточно большую высоту.

Рабочее жаргонное название, ассоциирует гибкость тела с гибкостью ка-Учука.

нескольких инструментах. По существу, музыкальные эксцентрики — это разновидность музыкальных клоунов; артисты этого жанра должны не только быть хорошими музыкантами-инструменталистами, но и владеть актерским мастерством, так как очень часто номера музыкальной эксцентрики предстают перед зрителями в сюжетной форме.

КУКЛЫ НА ЭСТРАДЕ — один из самых популярных жанров на эстраде; обладает всеми признаками и разновидностями кукольного театра (пальцевая кукла, кукла-перчатка, тростевая кукла, кукла-марионетка, большая планшетная кукла), но выступления строятся в форме эстрадных номеров.

ТАНТАМОРЕСКА — на ширме высотой по плечи закрепляются куклы с маленькими руками и ногами. Один актер просовывает голову в отверстие и управляет руками куклы, а другой — ногами. Создается комическое сочетание короткого кукольного условного тела и живого лица актера. Тантамореска всегда объединяется с другими эстрадными жанрами, чаще с речевыми (сатирический монолог, пародия, куплет). Иногда исполняется комический танец.

СИНХРО-БУФФОНАДА — по внешним признакам очень походит на пародию. Но если в пародии (как разновидности речевых жанров) артист пародирует весь комплекс выразительных средств пародируемого — речь, пение, пластику, — то в синхро-буффонаде пародируется исключительно пластическое поведение персонажа. Речь или пение в синхро-буффонаде принадлежат оригиналу пародии и чаще всего записаны на фонограмму, под которую выступает синхро-буффонист.

АКРОБАТИКА — цирковой и эстрадно-цирковой жанр. Существуют следующие виды акробатики.

*** Спортивно-цирковые жанры характеризуются более подробно, так как необходимо полно раскрыть трюковую специфику каждого, а это требует детального описания. Вторая причина, по которой этим жанрам уделено так много места, — раскрыть специфику их существования на эстраде в отличие от цирка: из огромного трюкового арсенала циркового искусства обращается внимание на то, что органично может быть перенесено на эстраду. Таким образом, место, отведенное характеристике эстрадно-цирковых (спортивных) жанров, обусловлено необходимостью систематизировать материал применительно к эстраде, чего ранее никогда не делалось. Кроме того, нужно дать четкое представление о терминологии, используемой в этих жанрах, которая разнообразнее, сложнее и специфичнее, чем в остальных.**

или разных предметов. Жанр очень популярен не только в цир-ке, но и на эстраде. Различают следующие виды жонглирования:

соло- жонглирование, где реквизитом служат палочки, мячи, и и шары, булавы; нужно различать жонглирование (подбрасывание и ловля) и выбрасывание (только одновременное выбрасывание предметов, без их ловли); рекордным классом яв-ется жонглирование восемью одинаковыми предметами (на ре-петиции некоторым артистам удавалось жонглировать десятью педметами, в представлениях это не удавалось — мешало волнение) и выбрасывание одиннадцати; при жонглировании разными предметами их количество сокращается чаще всего до трех, пять разных предметов в жонглировании — чрезвычайно высокий класс мастерства;

групповое жонглирование — основано как на приемах соло-жонглирования, так и на приемах перекидки предметов; наиболее распространенный реквизит для группового жонглирования — булавы, палочки, кольца;

антипод — жонглирование ногами; антиподисты выступают, лежа на специальной подушке-подставке (тринке); в этом виде жонглирования применяется не только подбрасывание предметов, но и различные их вращения; реквизит антиподистов — более крупные предметы — шары, барабаны, цилиндры, шестигранники; для театрализованных номеров в этом жанре часто используются бытовые предметы — стулья, кровати, ширмы, чемоданы, настольные лампы, тумбочки и т. д.

ДРЕССУРА (ДРЕССИРОВКА) — жанр, основанный на подчинении животных воле человека или использовании их инстинктивного поведения и условных рефлексов для создания такого впечатления; отдельные разделы дрессировки — дрессировка хищных и домашних животных, иногда выделяют дрессировку мелких животных. Особо сложная разновидность жанра — дрессировка смешанных групп животных, в особенности хищников, вместе с такими видами, которые в живой природе являются их добычей. Основной метод работы дрессировщика — выработка У животных и птиц устойчивых условных рефлексов на основе их природных инстинктов, которые заставляют их выполнять определенные действия; на эстраде этот жанр представлен довольно широко, но, в отличие от цирка, на эстраде почти отсутствует работа с хищниками и не представлена дрессура больших

групповой, но чаще используется групповая, т.к. парная вольтижная акробатика значительно снижает возможности использования трюков и зрелищность номера. На эстраде встречается, но редко, т. к. требует достаточной высоты площадки.

Воздушная акробатика. Элементы и трюки воздушной акробатики исполняются на снарядах, подвешенных к колосникам (на сценической площадке) и к куполу (в цирке). Этот вид акробатики — по преимуществу цирковой жанр, но встречается и на эстраде, особенно в специально оборудованных зданиях мюзик-холлов.

а) акробатика на рамке — небольшом подвешенном прямо угольнике;

б) акробатика на штамберте (закрепленная на высоте пере кладина) — различные пирамиды на снаряде, похожие на пира миды партерной акробатики.

ГИМНАСТИКА

Партерная гимнастика. Ее элементы исполняются на снарядах, закрепленных на манеже (в цирке) или на планшете сцены (на эстраде). Используются гурники, кольца, брусья и другие специальные снаряды, которые часто трансформируются по сравнению с чисто спортивными — бывают круглыми, шестигранными, треугольными, многоуровневыми и т. д. Разновидностью жанра *является* партерный полет, аппаратура которого состоит из трапеции и неподвижной рамки-ловиторки; на эстраде партерный полет практически не встречается.

Воздушная гимнастика. Номера в этом преимущественно цирковом жанре исполняются на снарядах и аппаратах, подвешенных к куполу (в цирке) или колосникам (на сценической площадке). На эстраде такие номера требуют специально оборудованных помещений, поэтому если и исполняются, то чаще всего в стационарных мюзик-холлах. Воздушная гимнастика включает в себя разделы: гимнастика на трапеции (одинарной, двойной или доппель-траппе, групповой); гимнастика на корд де волане — провисшем канате; гимнастика на корд де пареле — вертикально висящем канате; гимнастика на воздушных турниках; гимнастика на рамке; гимнастика на бамбуке — металлическом шесте, подвешенном вертикально; воздушные полеты — на эстраде не исполняются.

ЖОНГЛИРОВАНИЕ — жанр, основанный на ловкости, на умении подбрасывать и ловить одновременно несколько одинаковых

на вольностоящих лестницах существует как чисто цирковой, так и эстрадно-цирковой жанр;

д) эквилибр на канате (канатоходцы): в эстрадно-цирковых жанрах представляют интерес только партерные канаты, укреп ляемые на небольшой высоте; канаты могут закрепляться не только вертикально, но и наклонно; иногда используют шпрунг-канаты, которые на концах снабжены специальными амортиза торами, что позволяет подбрасывать артиста вверх; балансиро вание осуществляется с помощью длинного шеста-балансира; исполняемые на канате трюки подразделяются на отрывные (осо бенно на шпрунг-канате) и неотрывные; номера исполняются как соло, так и группой; групповой эквилибр на канате позволяет ис пользовать арсенал акробатических трюков, жонглирование; воз можно сочетание эквилибра на канате с эквилибром на перше;

е) эквилибр на проволоке — выделен в отдельный жанр, так как площадь опоры минимальна; различают натянутую (тугую) и свободно висящую ,-проволоку, которая прогибается под тяже стью артиста; проволока бывает одинарная и двойная, горизон тальная и наклонная; часто балансировщик помогает себе специ альным веером, зонтиком и т. п.; в этом виде эквилибра часто исполняются танцы на проволоке (тугой); свободно висящая проволока дает большие возможности для клоунады, т. к. шат кая проволока очень выигрышна в театрализованных номерах ко медийного плана;

ж) эквилибр на шаре — бывает сольный и групповой; вто рой сложнее, но более зрелищный, т. к. позволяет дополнитель но привлечь арсенал выразительных средств акробатики и жон глирования;

з) эквилибр на катушке (катушках) — здесь в качестве снаря да и реквизита используется полый цилиндр (или несколько) дли ной до 30 см и 15 см в диаметре, а также дощечка, которая кладет ся на круглую поверхность катушки; жанр очень распространен на эстраде; основной трюк — балансировка в различных положе ниях на нескольких катушках, свободно стоящих друг на друге; эквилибр на катушках часто сочетается с жонглированием.

АТЛЕТИКА — в основе жанра лежит демонстрация необыч-ной физической силы; в старом цирке одним из видов атлетики была борьба; сегодня атлетика подразделяется на два вида — си-ловые жонглеры и атлеты:

групп животных; чаще эстрадный артист-дрессировщик работает с одним или небольшой группой домашних животных или птиц; часто артисты других жанров используют элементы дрессировки в некоторых фрагментах своих номеров; номера с дрессировкой нередко делаются сюжетными, что позволяет ставить небольшие сюжетные сценки, создавать впечатление диалога артиста и животного и т. д.

ЭКВИЛИБР — основой мастерства исполнителей в этом жанре является удержание равновесия, номера строятся на демонстрации умения удерживать равновесие в необычном положении, на необычном снаряде; эквилибристика подразделяется на два вида — партерную и воздушную;

партерная эквилибристка — исполняется непосредственно на манеже (в цирке) или на настиле площадки (на эстраде); различают следующие виды партерной эквилибристики:

а) ручной эквилибр. в основе которого — равновесие в стойке на руках (на двух или на одной) в различных положениях, на разных опорах, как в статике, так и в разнообразных вращениях;

б) эквилибр с першами и лестницами; перш — длинный шест (наиболее часто применяется перш из дюралевых труб); балансирование першей осуществляется в вертикальном положении на лбу (лобовой перш), на поясном упоре (поясной), на плече (плечевой), на одной руке (ручной), в зубнике (зубной), на ногах (ножной); этот вид эквилибра исполняется как соло, так и в паре или группе; в последнем случае функции исполнителей разделяются на верхнего (балансировщика) и нижнего (держащего перш или лестницу);

в) эквилибр на переходной лестнице, т. е. на такой лестнице, которая укреплена вертикально на площадке с помощью растяжек; иногда лестницы устанавливаются в два яруса — одна над другой или в форме стремянки; на переходных лестницах эквилибристы работают парой — верхний и нижний; основные трюки верхнего — стойки на руках, на голове и на одной руке в различных комбинациях с нижним;

г) эквилибр на вольностоящих лестницах; здесь снаряд ничем не закреплен; номера чаще исполняются группой и включают в себя элементы парной акробатики, жонглирования; существуют три вида вольностоящих лестниц — одинарная (до 3-х метров), двойная (до 2,2 метра), редко используется третья лестница (меньшего размера со специальными упорами); эквилибр

дет репризный диалог, при этом кукла «говорит» за счет чревовещания, а артист — своим голосом; иногда, хотя и очень редко, вентрологи выступают с «говорящими животными»; при работе над жанром требуется соблюдать особую деликатность и чувство меры, чтобы не возникало ощущения «занимательной патологии».

ИМИТАЦИЯ (или звукоподражание) — этот жанр необходимо отличать от разновидности того же названия в разговорных жанрах; в оригинальных жанрах это именно имитация звуков, при помощи которых создаются звуковые картинки (например, «Утро в деревне» - поют петухи, мычит корова, слышны голоса птиц и т. д.); часто номера этого жанра исполняются в форме «человек-оркестр», когда артист подражает голосам и тембрам различных инструментов оркестра.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СВИСТ — искусство исполнения мелодии с помощью свиста. Такой свист является своего рода трюком, так как исполнение мелодий возможно в необычном музыкальном диапазоне, отличном от привычных тесситур вокального голоса; по этой причине относится к оригинальным жанрам. Часто создает необычную и оригинальную мелодическую трактовку музыкального произведения. В качестве музыкальной основы используются произведения короткой музыкальной формы (или фрагменты больших форм, — например, ария из оперы), попурри. Обязательным условием является популярность и узнаваемость музыки, как современной, так и классической. Как правило, артист выступает в сопровождении концертмейстера, небольшого ансамбля или под инструментальную фонограмму.

МНЕМОТЕХНИКА — основана на искусстве запоминания, иногда ее еще называют «отгадыванием мыслей на расстоянии»; номер обычно работается парой — один исполнитель стоит на эстраде и «отгадывает», к кому из зрителей подошел его партнер, его профессию, пол, возраст, как зовут этого зрителя, какой у него в руках предмет, и т. д.; в таких номерах действует скрытая форма передачи ответов — фразы-вопросы строятся таким образом, что по их построению «отгадывающий» получает подсказку: например, если говорится: «Ну, скажи, кого я взял за руку», то восклицание «ну!» в начале фразы для «отгадывающего» означает, что это девушка; если же вместо «ну!» звучит «вот!», это значит — юноша и т. д.; в качестве таких тайных знаков используется и определенный порядок слов в вопросе; по существу «от-

силовые жонглеры — номера этого жанра строятся на подбрасывании тяжелых предметов; чаще всего артисты работают соло или парой; в качестве реквизита используют гири, ядра, штанги, исполнители гнут железные пруты и гвозди, разгибают подковы и т. д.;

атлеты — номера этого жанра демонстрируют физическую силу в образно-художественной форме: это — русские богатыри, античные атлеты, оживающие скульптуры и т. п.

ФОКУСЫ — в основе этого жанра создание иллюзии появления, перемещения (в том числе и полеты), исчезновения предметов, животных и даже людей; номера этого жанра популярны на эстраде и очень часто театрализованы — артист создает характер, место действия, присутствует событийный ряд, он часто вступает в непосредственное общение со зрителями, как в разговоре, так и приглашая их на эстраду для демонстрации фокусов; в номерах чаще всего артистам помогают ассистенты, которые выполняют функции не только непосредственного помощника, но и призваны в нужный момент отвлекать внимание зрителей; жанр подразделяется на два вида — манипуляцию и иллюзию:

манипуляция (второе название — **престидижитация)** основана исключительно на виртуозной технике пальцев, ловкости и координации рук; в качестве реквизита используются, как правило, небольшие предметы — карты, шарики, монеты, платки и т. п.; во время выступлений манипуляторы пользуются специальными отвлекающими движениями, которые называются пассами;

иллюзия основана на использовании специальной аппаратуры, которая позволяет артисту вводить зрителя в заблуждение (ширмы, короба, зеркала, столы и т. д.); выразительная иллюзия чаще всего возможна, когда с артистом работает группа ассистентов, часто используются двойники-близнецы; выступления иллюзионистов, из-за большого количества участников, аппаратуры и реквизита, чаще всего проходят не в форме номера, а в виде аттракциона, занимающего целое отделение концерта; характерной особенностью таких номеров является использование артистов-лилипутов.

ВЕНТРОЛОГИЯ (ЧРЕВОВЕЩАНИЕ) - этот жанр основан на умении говорить без помощи артикуляции губ, что создает впечатление, будто слова произносит не один человек, а несколько; чаше всего вентрологи выступают с куклой, с которой артист ве-

таких номеров в большой степени зависит от совершенства и красоты телосложения молодой артистки, круговые и быстрые движения тела которой должны быть эротичны, так как сам по себе трюковой арсенал жанра однообразен и весьма ограничен в комбинациях; на эстраде жанр встречается довольно часто.

ВРАЩАЮЩИЕСЯ ТАРЕЛОЧКИ (КИТАЙСКИЕ ТАРЕЛОЧКИ) -номера этого жанра строятся следующим образом: исполнитель на нескольких тростях (рекорд — 22), которые установлены на подставке, раскручивает тарелки, которые в силу естественных причин постепенно замедляют вращение и стремятся упасть; чтобы не допустить этого, исполнитель постоянно подкручивает трости; от исполнителя требуется актерское умение заставить зрителей переживать — упадут или не упадут тарелочки, успеет или не успеет он подкрутить трости.

СВЕРХМЕТКИЕ СТРЕЛКИ — артисты этого жанра демонстрируют уникальную меткость в стрельбе из разного оружия, не обязательно огнестрельного; на профессиональном жаргоне жанр иногда называют «Вильгельм Телль». По преимуществу цирковой жанр, на эстраде встречается, но очень редко, что вызвано, в первую очередь, невозможностью обеспечить требования безопасности.

Инструментальная музыка на эстраде

СОЛЬНОЕ и АНСАМБЛЕВОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО — выделено в отдельный эстрадный жанр, так как отличается рядом особенностей от филармонического инструментального исполнительства; в первую очередь — подбором исполняемого репертуара, который по преимуществу составляют эстрадные обработки небольших популярных классических произведений (крупные музыкальные формы не исполняются), сюиты и фрагменты из оперетт и мюзиклов, сюиты из музыки к фильмам, попурри на темы популярных песен и танцевальных мелодий, обработки народных мелодий; в ансамблевом исполни-тельстве часто используется необычный, по сравнению с филар-моническим, состав инструментов оркестра или ансамбля; в сольном исполнительстве часто используются необычные и ред-кие музыкальные инструменты — гусли, рожки, флейты Пана, ксилофоны, виброфоны, концертино и др.; чаще всего исполня-

гадывание» происходит за счет зашифрованного кода, известного только артистам, но которому придается вид нормального разговора; жанр требует тренировки памяти, так как надо быть готовым к самым неожиданным вопросам и, следовательно, помнить редко употребляемые кодовые слова.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ — очень похожи на мнемотехнику, но включают в себя более тонкую систему обмена знаками; здесь имеет значение не только речь, но движения, мимика, интонация; часто в этом жанре используется гипноз.

ЖИВАЯ СЧЕТНАЯ МАШИНКА (МАТЕМАТИЧЕСКИЙ НОМЕР) -демонстрация искусства быстрого и точного счета; артисты, работающие в этом жанре, должны обладать природными способностями такого рода и уметь вести непринужденный разговор со зрительным залом.

ХУДОЖНИК-МОМЕНТАЛИСТ — демонстрация искусства создать моментальный портрет одного или нескольких зрителей (чаще всего в форме дружеского шаржа); исполнитель должен обладать не только собственно художественными, но актерскими способностями, так как жанр требует живого импровизированного общения с публикой.

ИГРА С ЛАССО И АРКАНАМИ — демонстрация ловкости в захватывании различных предметов при помощи реквизита, указанного в названии жанра; близко к этому жанру примыкает ИГРА **С КНУТАМИ**, разница в том, что здесь предметы чаще не захватываются, а сбиваются кнутом или бичом, причем в довольно опасных ситуациях, — например, кнутом выбивается сигарета изо рта ассистента, сбивается с головы яблоко и т. п.; по преимуществу — цирковой жанр, но встречается и на эстраде.

ДЪЯБОЛО — в основе жанра лежит игра со специальным волчком в форме небольшой катушки; волчок раскручивается тонким шнурком, который прикреплен к двум палочкам; исполнитель, держа эти палочки, подбрасывает и ловит волчок-дъяболо обратно на шнурок, делает различные вращения; такие номера чаще исполняются парой, что позволяет добавить к трюковому арсеналу различные перекидки.

ИГРА С ХУЛА-ХУПАМИ (БОЛЬШИМИ ОБРУЧАМИ) - исполняется только женщинами; основные трюки — вращение одного, а затем нескольких обручей вокруг тела и частей его — шеи, рук, ног; используется и жонглирование большими обручами; успех

Основные положения для конспектирования:

Q понятие «жанр» на эстраде имеет двойственное толкование: первое — объединение номеров по признаку выразительных средств, при помощи которых создается художественный образ, второе — объединение номеров по характеру их эмоционального воздействия; режиссер номера создает художественный образ посредством специфических выразительных средств определенного жанра, а также определяет характер эмоционального воздействия номера;

Q традиции эстрадного искусства определяют эстрадный жанр в первую очередь как специфику выразительных средств номера;

О синтетический эстрадный номер следует определять как номер определенного жанра с использованием вспомогательных выразительных средств; создавая синтетический эстрадный номер, режиссер должен выделить главное выразительное средство жанра, отвердя другим вспомогательную роль;

О актерское мастерство исполнителя номера не должно затушевывать выразительные средства жанра, а естественным образом сливаться с ними, образуя органичный синтез актерского искусства и технологии выразительных средств эстрадного жанра;

О специфика отдельных жанров, представленная и классифицированная во 2-й главе, отражает специфику подхода режиссера к постановочной работе над номером определенного жанра в отборе выразительных средств.

' Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т.1. Л., 1980. С. 173.

[2] Каган М. Морфология искусства. Л., 1972. С. 424.

[3] Кузнецов Евг. Из прошлого русской эстрады. М., 1958. С. 19.

[4] Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 3.

[5] Клитин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987. С. 58.

[6] Петров А. Песня // Эстрада России. XX век. Лексикон. М., 2000. С. 440.

[7] Каштелян С. Право на эксперимент // СЭЦ. 1969. № 1. С. 8.
Макаров С. Цирковые жанры // Эстрада России.... С. 645.

емые произведения подбираются таким образом (особенно в сольном инструментальном исполнительстве), чтобы музыкант мог продемонстрировать виртуозную технику владения инструментом; театрализация в этом жанре — редкость, но известны успешные примеры даже оркестрового исполнительства в театрализованной форме.

Особое место в эстрадном вокальном и музыкальном инструментальном исполнительстве занимает **джаз,** но подробная характеристика его — прерогатива музыковедов. Впрямую темы данного учебного пособия касается **эстрадный джаз-оркестр,** отличительной особенностью которого является, помимо репертуара, общение оркестрантов и дирижера с публикой, раскованная манера поведения на эстраде вплоть до исполнения танцевальных элементов, разыгрывание небольших сценок, даже сюжетных.

Танец на эстраде

Это короткий номер, который проявляется в разновидностях жанров собственно хореографического искусства: классический, народный, историко-бытовой, характерный, бальный, модерн, джаз-танец, стэп и т. д. В эстрадном танце часто используется выразительный арсенал других жанров эстрады, особенно акробатики и пантомимы. Поэтому эстрадный танец часто стремится ввести в структуру номера трюк. Нередко эстрадный танец выстраивается в форме сюжетной сценки.

В этой книге не будут подробно рассматриваться жанры инструментальной эстрадной музыки, куклы на эстраде и эстрадный танец. Каждый из этих жанров отражает мощную проекцию отдельных видов искусств (кукольный театр, танец, музыка) на эстраду. И работа над номерами этих жанров — дело специалистов в этих жанрах. Балетный номер ставит всегда балетмейстер, над музыкальным номером работает дирижер. Номер с куклой может поставить только специалист в области кукольного театра. Однако первый раздел учебного пособия, думается, может быть полезен и для этих специалистов, так как здесь анализируются общие законы создания эстрадного номера (особенно его драматургии), которые одинаковы во всех жанрах.

ние зрителя. Как мы представляли себе сумму этих качеств в те или иные годы — величина переменная.

«Необходимо умение спрессовать содержание почти до формулы, достигнуть обобщения в характеристике персонажа, комизма (а иногда и трагикомизма) ситуации, афористичности и многого другого»[1]

Индивидуальность артиста — отправная точка в создании драматургии номера

В понятии индивидуальности эстрадного артиста есть ряд специфических черт, которые отличают его от понятия индивидуальности драматического артиста:

— жанр*, в котором работает артист, и, следовательно, выразительные средства, которые станут основными в построении номера;

— уровень исполнительского мастерства («технологии» владения выразительными средствами этого жанра);

— мера владения навыками актерского мастерства, и отсюда способность или неспособность к созданию характера, маски, образа, то есть: в состоянии ли актерские способности и навыки исполнителя стать предпосылкой к созданию сюжетного эстрадного номера;

— собственно актерская индивидуальность исполнителя.

Одна из главных задач режиссера при создании эстрадного номера — раскрыть все сильные стороны исполнителя, затушевать слабые, опереться в работе на его способности и навыки.

И происходит это уже на этапе формирования замысла номера. Обречен на провал режиссер, который не учитывает этого обстоятельства.

Если у режиссера при создании замысла и драматургии номера нет «прикидки» на конкретного артиста, а есть некое общее

Терминологически точнее — «род» (так определяет это проф. С. Клитин), а **не «жанр», который является более узким понятием. Но традиции эстрады заставляют употреблять термин «жанр».**

ГЛАВА 3

Режиссер как создатель драматургии эстрадного номера

Одной из особенностей эстрадного искусства выступает то обстоятельство, что зачастую актеры' и режиссеры сами являются авторами (драматургами) своих номеров и программ, сами создают для них сценарии. Такова практика. Но это объясняется и объективной спецификой эстрады, обусловленной чрезвычайной персонифицированностью ее как вида искусства.

Эстрадный номер всегда создается не просто для конкретного исполнителя (исполнителей): индивидуальность артиста служит отправной точкой в возникновении эстрадного номера.

Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария (либретто) номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала. Часто режиссер вместе с автором работает над текстом, и в этом случае становится соавтором произведения. В некоторой части речевых жанров (например, в пародии) эта тенденция проявляется в большей степени. И практически всегда режиссер становится создателем драматургии номера в вокально-эстрадном, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, режиссер-балетмейстер — в эстрадной хореографической миниатюре. Специфику драматургии номера в театре миниатюр точно определил А. Райкин: «Материал должен быть актуальным, лаконичным, образным, смешным и в то же время облагораживать душу и созна-

* Роль актера в создании драматургии номера весьма значительна, но анализ этой темы выходит за рамки данного учебного пособия.

В номере на основе авторского текста режиссер ищет разработку, прием, ход, неожиданное решение, отправной точкой к которым послужил авторский текст. На основе текста режиссер в первую очередь определяет: что происходит?

А на основе чего «что происходит?» было определено, например, в номере «Асисяй» (В. Полунин и «Лицедеи»)? Ведь у этого номера не существовало сценария. В таких случаях эстрадники говорят: номер родился... Но в таких случаях мы должны, в строгом смысле, говорить: режиссером и артистами была создана драматургия эстрадного номера, то есть — сценарий, либретто и т. п.

В целой группе жанров профессиональные сценаристы — а для большинства такого рода эстрадных номеров требуется именно сценарий, — огромная редкость. Это не только оригинальные жанры, но и, например, некоторые разновидности пародий. Создание сценария-либретто требуется в постановке песни-сценки.

Написать сценарий подобного эстрадного номера вообще, вне расчета на конкретного исполнителя, невозможно. Да и отдельно в качестве литературного произведения ценность такого сценария чаще всего очень сомнительна. Он оживает только в исполнении артиста. Эстрадный режиссер должен обладать особым чутьем, чтобы понять ценность сценария эстрадного номера. Ведь чаще всего читать такую «литературу» очень скучно, по сути, это сухое перечисление действий, происходящих на площадке.

При прочтении сценариев знаменитых в свое время номеров очень часто возникает впечатление: «Неужели это было смешно? Неужели это могло вызывать тот восторг публики, о котором так красноречиво писала пресса?».

Если попробовать «положить на бумагу» то, что происходит в знаменитом клоунском антре «Импровизированная кавалерия» К). Никулина и В. Шуйдина, когда они выезжают на манеж на фальшивых бутафорских лошадях, в результате получится какой-то следственный протокол: «Первый вышел справа, второй вышел слева, они проходят медленным шагом 4 метра, останавливаются, поворачиваются по часовой стрелке...». Это говорит о том, как трудно за сухим перечислением действий и событий в сценарии будущего эстрадного номера увидеть конечный результат, как трудно разглядеть в этом интересный эстрадный номер.

представление, замысел, для которого он затем надеется найти исполнителя, то тем самым нарушается один из основных законов эстрады.

Вольно или невольно режиссер в таком случае ставит на первый план свой замысел, свою индивидуальность, а не индивидуальность артиста.

Конечно, в разных жанрах эстрады существует своя специфика в подходах к созданию драматургии сюжетного эстрадного номера. В этом смысле условно все жанры можно разделить на два типа:

— эстрадные жанры, в которых есть авторское начало. Это в первую очередь речевые жанры, где присутствует авторский текст. Это эстрадная песня (текст и музыка);

— эстрадные жанры, в которых отсутствует авторский текст. Это почти вся группа оригинальных жанров, танец на эстраде.

Может возникнуть вопрос: разве в первой группе жанров режиссер, создавая сюжетный эстрадный номер, не определяет предлагаемые обстоятельства, событийный ряд, не работает над созданием характера персонажа (маски) и т. д.? Безусловно. Однако здесь у него уже есть отправная точка (авторский текст). Поэтому тут нужно говорить не о создании режиссером драматургии сюжетного эстрадного номера, а о режиссерской разработке авторского замысла. Здесь работа режиссера эстрады в большой степени схожа с работой режиссера в драматическом театре. С той лишь разницей, что первый оперирует понятием «номер», а второй — понятием «спектакль». Но и к автору текста эстрадного номера чаще приходит успех, когда ориентируется на конкретного артиста. «Мне очень трудно писать для того или иного артиста, не увидев его, не поговорив с ним, не поняв, как он сам реагирует на то или иное, — писал известный эстрадный автор И. Виноградский. — У каждого человека свой строй речи, свой ритм, особенности, соответствие между речью и внешними данными. То, что может говорить со сцены высокий, грузный, неторопливый, седовласый, уверенный в себе мужчина, никогда не сможет убедительно произнести тоненькая юная девушка, пусть даже очень хорошенькая... Знать своего исполнителя необходимо. В этом одно из условий успеха»[2].

не забывает забросить удочку с наживкой в воображаемый пруд. (Эту сценку мальчик разыгрывает в быстром темпе)...»[3]

Нужно откровенно констатировать: на бумаге это «не смешно». Приведенный пример ясно показывает: режиссер, даже имея сценарий будущего номера, должен суметь его прочесть, угадать, увидеть за этими сухими строками нечто оригинальное и интересное. А увидеть это оригинальное и интересное можно, только если в воображении возникает «живая» картина происходящего в исполнении конкретного артиста.

Случается, что номера оригинальных жанров, клоунские антре делаются по авторским сценариям. Если же сценариста нет, то этот сценарий, эта линия поведения актера в номере может быть выстроена только тем, кто его хорошо знает и понимает специфику жанра изнутри; а зачастую она выстраивается прямо в ходе репетиционного процесса. Именно поэтому режиссер, который знает возможности и индивидуальность исполнителя, не только ставит номер, но>'и создает его драматургию, сценарную основу. Об этом очень точно написал С. Каштелян: «Труд режиссера по созданию оригинального номера я бы сравнил с рождением так называемых „природных скульптур". Бывает, находит человек корень, причудливое сплетение ветвей, которые напоминают или крокодила, или цаплю, или какое-либо другое животное. Нужны чутье и вкус художника, чтобы что-то прибавить или срезать, придать „природной скульптуре" более определенный и законченный вид. Так и с оригинальным номером... Артист приходит к режиссеру со своими природными способностями и профессиональным мастерством, и дело режиссера — увидеть и наиболее полно раскрыть творческие возможности исполнителя и в соответствии с ними помочь ему подготовить интересное выступление.

Понятие „оригинальный номер" обязывает ко многому. Уповать при его создании только на профессиональное мастерство исполнителя недостаточно — оно подразумевается как первое, и притом необходимое условие для успешной работы. Каждый такой номер представляется мне законченным художественным произведением, своего рода спектаклем в миниатюре. И, как всякий спектакль, он должен иметь свой идейный замысел, свою Драматургию, определенную трактовку образов, композицию,

Можно привести еще один пример из жанра клоунады (хотя это цирковое антре, но между клоунадой в манеже и на эстраде очень много общего). В конце XIX — начале XX столетия был чрезвычайно знаменит и пользовался огромной популярностью рыжий клоун Ричард Рибо, выступавший, в частности, в цирке Чинизелли в Санкт-Петербурге. Этот номер зафиксирован Е. Альперовым (его опубликовал в книге «Русская клоунада» известный исследователь клоунады С. Макаров; пример приводится в сокращении):

«Рибо выходит на манеж из главного входа. На одной ноге валенок, а на другой — большая глубокая калоша. На голове большая рыбацкая соломенная шляпа. В руках удочка и ведро. Раздается громкое петушиное «ку-ка-реку». Изо рта Рибо в шляпу неожиданно падают три куриных яйца. Зевает, тут же смеется и кладет в разинутый рот собственный кулак. Идет к боковому проходу. Ставит ведро и начинает удить рыбу, забрасывая удочку в манеж, подражая рыболовам. Манеж как бы превращается в пруд. Забрасывая удочку, клоун цепляется рыболовным крючком за собственный зад. Орет. Наконец освобождает крючок, ловит муху и, обрывая ей воображаемые крылья, сажает на крючок. Все делается как пародия на рыболова. Закидывает удочку и буквально через секунду вытаскивает копченую селедку... На удочке оказывается ботинок. Восторженно кричит. Вынимает из кармана палочку и втыкает в ботинок, затем достает из кармана рваный носовой платок. Смешно сморкается в платок (раздается смешной писк). Платок прикрепляет к палочке, как парус. Клоун ложится на барьер, ботинок ставит на опилки и дует в платок. Платок надувается, как парус, и ботинок уплывает за кулисы. Снова рыбак забрасывает снасть и тащит вареного рака. Снимает его с крючка, но рак повисает на пальце, видимо, больно ущипнув клоуна. Клоун громко кричит. Опять забрасывает удочку, но на сей раз неудачно. Крючок цепляется за шляпу сидящей в первом ряду женщины. Рыбак срывает с головы женщины шляпку вместе с париком. Зрительница остается с лысой головой и падает в обморок. Рибо, видя это, выбрасывает все из своего ведра и, словно зачерпывая воду прямо с манежа, подносит ведро с воображаемой водой женщине, лежащей в обмороке на местах в зале. Та тотчас вскакивает и убегает из зала. На противоположной стороне манежа, на барьере, появляется мальчик-рыбак с корзиной и удочкой. После этого юный рыболов достает из корзинки хлеб и, сев на корзинку, жует буханку, но при этом

Конечно, это не касается жанров, целиком основанных на импровизационном общении со зрительным залом, так как в этом случае сама импровизация является предметом искусства.

Значение драматургии в эстрадном номере

Собственно, присутствие в эстрадном номере драматургического начала есть первый и очень важный аспект, который позволяет отнести номер к разряду сюжетных. В этом случае номер, независимо от жанра, становится своего рода маленькой пьесой, где имеется определенный сюжет, фабула, где присутствуют завязка или исходное событие, развитие или событийный ряд, кульминация или главное событие, финальная точка или финальное событие.

На этом аналогии с театральной драматургией заканчиваются. В театре драматургия — основа спектакля.

На эстраде в ряде жанров драматургия номера имеет прикладное значение.

Да, наличие в эстрадном номере драматургической разработки позволяет более полно раскрыть тему номера, делает его более выразительным, более интересным для публики (здесь подключается момент усиления интереса зрителя за счет интриги). Однако, если эстрадный режиссер-драматург забывает о такой важнейшей составляющей эстрады, как проявление исполнителем уникального мастерства в определенном жанре (что само по себе и составляет предмет искусства), искусство эстрады моментально исчезает, уступая место некоему аморфному и чаще всего маловразумительному действу.

Допустим, режиссер показывает заявку на будущий эстрадный номер. И, на первый взгляд, эта работа обладает вроде бы всеми признаками эстрадного искусства: это короткая миниатюра (ограниченные временные рамки номера); здесь есть лаконизм, как в разработке темы, так и в выразительных средствах, в сценографическом оформлении, в костюме; характеры персонажей обострены, часто эксцентричны, имеют те или иные черты эстрадной маски... Казалось бы, все верно. Нет одного — жанровой основы. Забыт важнейший закон эстрадного искусства: идея и

оформление. Придумать такой спектакль, мысленно „проиграть" его от начала до конца, найти нужные средства художественной выразительности порой бывает труднее, чем поставить спектакль в драматическом театре, где режиссер имеет готовую литературную первооснову»[4].

Таким образом, на эстраде постановочная работа и создание драматургии номера часто составляют единый и неразрывный процесс.

Соотношение драматургической точности и импровизации

Многие эстрадные жанры требуют выстроенности и точности в технике исполнения. Нужно точно и в нужное время исполнять трюки, укладываться в фонограмму, реагировать на партнера и т. п. Здесь приблизительность может сыграть роковую роль: неудачно найденное место для исполнения трюка может стать причиной травмы, идущие вразнобой музыка, пение и событийный ряд могут стать причиной нечистого интонирования у певцов. Отточенность исполнения возможна только при тщательной выверенности сценария. «Возьмите номер почти любого жанра — в нем все запрограммировано, точно уложено в прокрустово ложе сценария. Каждый трюк, движение, жест, а если оно есть, то и слово, выверены, повторяются изо дня в день. Если и случаются отклонения, то это исключение, причем вынужденное, рожденное какими-либо непредвиденными обстоятельствами».[5]

А как же быть с импровизационностью — этим важнейшим признаком эстрадного искусства?

Во-первых, нельзя путать импровизацию с приблизительностью, со словесной и пластической распущенностью. Во-вторых, импровизация — не просто случайное (как бы по наитию) действие.

Особенность драматургии эстрадного номера в том, что в ней режиссером-сценаристом заранее определяются места, в которых артист может в той или иной мере импровизировать.

Это аналогично тому, как музыкант-инструменталист может импровизировать в каденции, в остальной части музыкального произведения ему в голову даже не придет изменить ноты композитора.

полотенце; из воды выходит молодой человек, и, отфыркиваясь, не глядя, плюхается на свое полотенце рядом с девушкой... Ситуация! А дальше юноша и девушка начинают выяснять отношения, каждый уверенный в своей правоте. Идет импровизационная словесная перепалка, переходящая в спонтанное рукоприкладство. Все разъясняется, когда вновь появляется воришка и крадет второй пляжный набор. Примирение...

В результате получился весьма приличный, с долей юмора этюд. А дальше встал вопрос: можно ли из этого этюда сделать номер? Что нужно для этого? И в первую очередь: какие коррективы надо внести в драматургию этого этюда?

Оба исполнителя были весьма подготовлены в хореографическом плане, имели танцевальную подготовку. Было предложено добавить в пляжный набор девушки небольшой радиоприемник (естественно, такой же приемник появился и у юноши, и был он настроен на ту же радиостанцию, передающую танцевальную музыку). Это позволяло перевести «выяснение отношений» из области слова в танцевальную пластику. Танец-борьба должен был возникнуть постепенно, вырастая из бытовых движений, положенных на ритм звучащей из приемника музыки.

Подобная корректива позволила поставить драматическую сценку на рельсы жанра, появился сюжетный эстрадный номер хореографического жанра.

Таким образом, драматургия эстрадного номера не только задает функции и характеры действующих лиц, событийный ряд, конфликт, но и в обязательном порядке должна оправдывать высокую меру условности, вызванную тем, что происходящее на эстраде должно проявляться в выразительных средствах, присущих тому или иному эстрадному жанру.

Драматургическое оправдание трюка

В целом ряде жанров мастерство исполнителя находит свое концентрированное выражение в трюке.

Важной задачей режиссера при постановке сюжетного эстрадного номера является логическая мотивировка возникновения трюка, оправдание его появления, — то есть трюк должен быть драматургически обоснован.

тема номера должны раскрываться средствами определенного эстрадного жанра. То есть — через проявление жанрового мастерства исполнителя: будь то пение, имитация, жонглирование, манипуляция и т. д.

Здесь драматургическая основа выходит на первый план и зачастую является единственным компонентом, на основе которого строится номер. В результате возникает и не номер, и не драматический этюд-сценка. Для номера, как уже говорилось, нет жанровой основы. Но и сценка, формально «оснащенная» признаками эстрадного номера, может вызвать только недоумение: почему события скорее обозначаются, чем играются, почему шаржированы характеры действующих лиц, почему нет времени для правдивого проживания того или иного куска, почему нарушаются законы психологического существования?.. А учитывая то, что такие сценки, как правило, в основе своей содержат какую-то комическую, анекдотическую ситуацию, то возникает совершенно справедливое ощущение актерского жима, наигрыша, кривляния. И дело здесь не в том, что исполнители плохо научены, не талантливы, не владеют навыками актерского мастерства. Причина глубже и имеет объективный характер: нарушаются как законы театра, так и эстрады.

Автор сценария эстрадного номера (чаще всего сам режиссер) должен учитывать следующее обстоятельство: драматургия эстрадного номера второстепенна, она призвана «обслуживать» жанр, она в первую очередь помогает раскрыть мастерство, индивидуальность эстрадного артиста, которые находят выражение в специфических выразительных средствах жанра.

Приведем пример из педагогического опыта, имевшего место в классе режиссеров эстрады. Однажды Н. показала забавную сценку-заявку на эстрадный номер, которую назвала «На пляже».

> В основе анекдотический сюжет: девушка приходит на пляж, расстилает на песке полотенце, кладет рядом полиэтиленовый пакет, в котором лежат ее вещи, и уходит купаться (за кулису); появляется воришка, он, увидев вещи, лежащие без присмотра, забирает их и исчезает; появляется молодой человек, который расстилает на песке **точно такое же полотенце,** как у девушки, кладет рядом **точно такой же полиэтиленовый пакет...** и уходит купаться; девушка возвращается из воды и ложится загорать — она уверена, что это **ее**

премию получил номер С. Каштеляна в исполнении жонглера булавами Б. Оплетаева «Тёркин в бане». Традиционный реквизит жонглера — булавы — был здесь задекорирован под три банных веника, которыми с неподражаемой удалью и юмором «парился» герой. Техника жонглирования осталась классической (более того, она была довольно проста, ибо три булавы не есть самый сложный уровень трюкового мастерства в этом жанре). Однако эта трюковая техника стала выразителем сценического действия. Конечно, сделать такой номер было бы невозможно, если бы режиссер в своем сценарном замысле изначально не прибег к сюжету, который органично включал такой ход. В этом смысле сюжет может диктовать следующий прием: замену традиционного реквизита артиста каким-либо бытовым предметом. Многие манипуляторы прибегают к разнообразным трюкам тасования игральных карт. Однажды автор, ставя номер в жанре манипуляции, предложил актрисе заклеить одну сторону карт зеркальной пленкой, отчего вместо банальной карточной колоды в руках у исполнительницы оказался как бы набор небольших зеркалец. И сразу вслед за этим был найден сценарный ход для этого сюжетного номера «Красавица и зеркала». Девушка манипулировала зеркалами (картами), выбирая из них то, в котором она смотрится краше. Затем в сюжете возник мотив волшебного зеркальца (но это уже дальнейшая сценарная разработка). Хочется подчеркнуть: театрализация номера стала возможной, когда на этапе формирования сценарного замысла был найден бытовой аналог актерского реквизита, что позволило драматургически обосновать использование трюков.

Приемы, которые позволяют сделать такое драматургической обоснование, разнообразны. Выше были приведены два из них, ниже рассмотрим еще один. Но надо подчеркнуть, что часто они переплетаются, используются комплексно, один как бы автоматически тянет за собой другой.

Адаптация литературного сюжета

В создании драматургии эстрадного номера — часто используются известные литературные и фольклорные сюжеты, а также конкретные литературные произведения. Естественно, что такое произведение сильно адаптируется, причем это изменение

Можно сказать, что трюк должен нести действенный смысл, выражать сценическое действие. Вообще, логичное и оправданное вплетение трюка в действие — одна из самых важных проблем в создании сюжетного эстрадного номера, с которой сталкивается режиссер.

Но начать заниматься этой работой в ходе репетиционного процесса — обречь себя и артиста на провал.

Драматургическое оправдание трюковой составляющей эстрадного номера должно формироваться уже на этапе замысла и работы над сценарием.

В эстрадном номере целого ряда жанров режиссеру-сценаристу необходимо добиваться того, чтобы артист «разговаривал», общался, воздействовал на партнера, оценивал, добивался осуществления сценической задачи через трюк. В более общем плане можно сказать, что трюк должен работать на тему, идею, сверхзадачу эстрадного номера.

Одним из приемов, посредством которого трюк становится выразителем сценического действия, является следующий: режиссер находит какие-то бытовые действия и движения, которые напоминают или похожи на трюковые движения. Это весьма распространенный прием: так, например, «повар», демонстрируя виртуозность приготовления кулинарного блюда, столь же виртуозно жонглирует ножами (имитируя резку и рубку продуктов), перебрасывает в технике жонгляжа кухонную утварь. Каждое движение — трюк, но одновременно это и сценическое физическое действие: ловко переставить кастрюлю, разрезать на лету яблоко, воткнуть в кусок мяса вилку, которая перед этим несколько раз перевернулась, рассортировать, подбрасывая, хорошие и плохие апельсины и т. д. и т. п.

Несмотря на то, что прием этот является своего рода «классическим», найти такой действенный аналог трюковому движению весьма сложно, так как его нельзя выдумать вообще, абстрактно, а нужно опять-таки отталкиваться от индивидуальной техники артиста.

С большим успехом пользовался этим приемом режиссер оригинального жанра С. Каштелян, который в большинстве своих номеров прибегал к сюжетной театрализации. На VII Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в оригинальном жанре первую

ский Грустный клоун, никулинский Балбес (имя это он получил в кино, но сама маска была создана в клоунских антре) и т. д.

Практика показывает, что литературный материал, как правило, сильно изменяется, когда сценарий превращается в номер.

В качестве примера можно привести номер Л. Енгибарова «Микрофон»:

> «Созданию репризы „Микрофон", — пишет С. Макаров, — предшествовало рождение литературной миниатюры. „Однажды микрофон, обыкновенный микрофон, ужасно загордился. Он стал помыкать даже своим шнуром, динамиками, подставками. Он стал невыносимо заносчив. «Что такое человек без меня? — рассуждал микрофон. — Не может обойтись без меня никто — ни певица, ни комментатор, ни космонавт! Это я — микрофон — разношу их голоса по планете". И тогда человек стал часто и надолго выключать микрофон, и тот сделался скромнее — понял: совсем не обязательно человеку пользоваться им все время. Больше того, — самые главные слова человек всегда будет говорить без микрофона. Какие именно? Ну, например, „Я вас люблю".
>
> Написав эту миниатюру, Енгибаров стал обдумывать, как можно изложенное на бумаге перенести на манеж. Случай поторопил его. Как-то коверному пришлось срочно заполнять непредвиденную паузу в представлении. Тут он увидел микрофон, лежащий на барьере. Клоун взял его в руки и стал произносить зажигательно. Речь его, однако, никто не услышал. Клоун не мог понять, почему это происходит. Вдруг он обнаружил, что наступил ногой на шнур, видимо, это мешало звуку проходить в микрофон. Клоун снял со шнура ногу, и тотчас аппарат включился. Леня вставал в позу заправского оратора, намереваясь произнести темпераментную речь, но тут его охватывала робость. И хотя он шевелил губами, но слов не было слышно. Растерянно озираясь по сторонам, он призывал на помощь ведущего. Тот подбадривал клоуна жестами. Как бы в оправдание, артист прикладывал микрофон к сердцу, и на весь цирк раздавались его громкие удары: „Тук-тук-тук". Для сравнения он подносил микрофон к груди ведущего: на сей раз были слышны тяжеловесные удары: „Бум-бум-бум". Причем после каждого удара наступала томительная пауза. В эти секунды клоун с ужасом смотрел на ведущего, будто сию минуту он должен с ним расстаться навсегда. Сердце инспектора манежа *билось* все медленнее и медленнее. По мере того как микрофон сползал с груди на живот, звук пропадал вовсе. Клоун в панике метался вокруг еще живого,

направлено, как правило, в сторону упрощения сюжета. Очень часто берется какой-то известный персонаж в очень локальном и лаконичном эпизоде. Здесь известный фольклорный или литературный герой представляет для номера едва ли не большую ценность, чем сама сюжетная канва. Более того, этот герой может действовать в иных, выдуманных режиссером предлагаемых обстоятельствах.

Прием использования в адаптированном варианте известного литературного сюжета или героя в создании драматургии эстрадного номера очень продуктивен. И чем известнее, чем популярнее персонаж, — тем лучше. Название этого литературного или фольклорного произведения желательно выносить уже в название номера.

Когда номер объявляется, зритель моментально настраивается на нужную волну восприятия, ему не нужно время на привыкание к какому-то новому герою: он сразу понимает — смешной он или грустный, умный или дурашливый, ловкий или неуклюжий.

Более того, известный персонаж сразу, одним своим появлением, определяет очень многое из круга предлагаемых обстоятельств. Эти обстоятельства зритель сам в одну секунду себе воображает, начинает работать так называемая неконтролируемая ассоциация. Скажите «Левша» — в вашем воображении сразу же предстает кузница и ковка блохи, скажите «Илья-Муромец» — и вы сразу же представите русского богатыря (становится возможным оправдание силовых трюков) и т. д. Факт этот очень важен для создания драматургии эстрадного номера, так как дает возможность до минимума сократить экспозиционную часть: кто, где, когда действует, национальная и социальная принадлежность героя, черты его характера — все становится понятным для зрителя буквально в один момент. Все это не нужно задавать драматургически, зритель сам быстро «вытягивает» весь этот круг предлагаемых обстоятельств из своей образной памяти.

Конечно, все это не говорит о том, что в номере невозможно создание какого-то нового героя. Но чаще всего, когда артист (сам или с помощью режиссера) находит удачный образ, то этот образ, ставший уже эстрадной маской, начинает «кочевать» из номера в номер, из роли в роль: чаплинский Бродяга, полунин-

Тема номера

Отдельно нужно акцентировать внимание на раскрытии темы номера. Иногда говорят, что эстрада, якобы, извечно оперирует неким узким кругом тем, что в этом смысле она ограничена в своих возможностях. «Что касается выбора темы. Выбор темы не определяет успех произведения. Плохих тем нет, — утверждает А. Хаит. — Вопрос весь в решении этих тем. Эстрадные авторы „завязаны" кругом определенных тем, и тут уж твои мысли, способ их подачи определяют все. <...> Иногда артист выступает очень успешно и зрители смеются, а кончился номер — и никто не может передать, о чем шла речь. Номер без мысли быть не может. К сожалению, придумывать эстрадные номера умеют немногие. Вот когда мы делали свою первую программу, „Мелочи жизни", ты (речь идет о Г. Хазанове. — *И. Б.)* мне сказал, что умеешь жонглировать, и я придумал номер, где жонгляж стал составной частью, а на первый план выступала тема уравниловки. Тема очень важная. Это не дело — придумать пять смешных реприз и „стянуть их корсетом" в один номер»[7].

С этим суждением надо -безоговорочно согласиться. Даже в комическом эстрадном номере может быть раскрыта самая глубокая тема. В качестве примера приведем миниатюру «Сказка» А. Трушкина в исполнении Н. Дуксина и В. Агафонникова:

> Внук просит деда рассказать сказку. Страшную. Про Змея Горыныча. Дед, ветеран войны, с трудом вспоминая перипетии сказки, перемежает их, когда не помнит, с событиями военного лихолетья. Увлекается. Но, спохватившись, вновь возвращается в лоно сказки. Это смешно и трогательно. Высокие чувства владеют зрительным залом в этот момент. Сценка поднимается до лирико-эпического звучания. И нет в ней ни грана тривиальной назидательности.
>
> Она — как точка отсчета, мерило всего того, что происходит перед глазами зрителей, нравственный камертон.

Другое дело, что есть круг тем, которые наиболее часто использует эстрада. Это скорее штамп, нежели закон искусства. такие темы кочуют из поколения в поколение, из номера в номер (отношения с тещей, взяточничество, бюрократизм и т. п.). Конечно, в разные времена предпочтительность выбора тем ме-няется, ибо сегодня зрителя волнует одно, завтра — другое. На-

но с остановившимся сердцем ведущего. Он прислушивался, затем микрофоном прослушивал все части его тела, надеясь обнаружить признаки пульсирующего сердца. Клоун щупал голову ведущего, заглядывал в глаза. Отчаявшись, начинал всхлипывать и переходил на рыдания. Ведущий, с улыбкой наблюдавший за комиком, предлагал ему приложить микрофон к левой части своей груди. И когда клоун исполнял его просьбу, то приходил в неописуемый восторг. Сердце оказывалось на месте. Оно билось, как прежде, размеренно и громко.

Как видим, не все изложенное на бумаге удалось перенести на манеж, но, что важно, была сохранена авторская позиция и взволнованно-ироническая интонация»[6].

Пример этот тем более показателен, что автором литературной миниатюры, на основе которой был создан номер, являлся сам артист. И, тем не менее, в процессе работы над номером «первоисточник» претерпел весьма значительные изменения.

Даже если режиссер имеет дело с литературным сценарием, он все равно будет вынужден брать на себя функции соавтора сценариста и в процессе работы трансформировать сценарий.

И происходит это не только в собственно репетиционном периоде.

Артисты эстрады очень хорошо знают: для того чтобы номер обрел свои окончательные очертания, «встал на ноги», необходим период его обкатки на зрителе. Поэтому, в частности, артисты эстрады почти никогда не выносят на разнообразные конкурсы только что сделанные номера, которые не прошли проверку на зрителе. Что-то, казавшееся в репетициях забавным и смешным, вдруг не вызывает адекватной реакции в зрительном зале; неожиданно выясняется, что неудачно определено место репризы — ее нужно переставить, и тогда она сыграет свою роль и т. д. Меняются местами и заменяются трюки, корректируется темпо-ритм выступления, что-то добавляется, от чего-то приходится отказываться.

И здесь на помощь актеру приходит режиссер. Начинаются своеобразные «репетиции на публике». На этом этапе работы он должен внести изменения в драматургию номера.

Таким образом, работа над сценарием не только постоянно сопровождает репетиционный процесс, но и продолжается после выпуска номера.

Драматург эстрадного сценария сознательно ограничивает себя в стремлении подробно раскрыть происходящее.

Драматургия эстрадного номера — это, скорее, драматургия обозначения, а не подробного изложения событий. Она рассчитана на исполнение конкретным эстрадным артистом и может быть оживлена только его специфическим мастерством.

Нельзя не учитывать и роль зрительного зала, который в искусстве эстрады зачастую становится главным партнером артиста и который вступает с ним в прямое общение в обязательном порядке. Этот факт нужно закладывать в структуру сценария номера. При работе над сценарием нужно намечать: «Здесь будут аплодисменты!», «Здесь будет смех!» и т. п. Сценарист на протяжении номера выстраивает целый ряд миникульминаций, рассчитанных на ответную, определенную и открытую реакцию со стороны зрительного зала. Уже в сценарии должны быть заложены моменты своего рода провоцирования публики на реакцию. Эти «провокации» выражаются через трюковую или событийно-игровую стороны, а лучше всего, если эти два компонента будут совпадать и взаимно усиливать друг друга.

«Вторая» драматургия номера

Об этом совпадении нужно сказать отдельно. Сценарист предлагает для номера некий событийный ряд. Однако, если момент драматургической кульминации не подчеркивается кульминационным проявлением мастерства исполнителя (кульминационным трюком в оригинальных жанрах, музыкальной кульминацией в песне, ударной репризой в речевых жанрах), возникает непреодолимое противоречие. Точно также нельзя ставить главный и самый сложный трюк в момент драматургической завязки.

Собственно драматургическая линия развития сюжета и линия проявления технического мастерства исполнения должны развиваться параллельно. И там, и там должны быть экспозиционная часть, кульминационная, финальная. И обе эти линии должны развиваться в одинаковой динамике, вместе вырастать, вместе спадать, вме-сте выявлять главное событие.

пример, во времена существования СССР не было концерта, в котором бы не бичевалось мещанство, стремление к обогащению, желание окружить себя комфортом, устроенным бытом. Сегодня тема ушла, она никому не интересна, так как исчезла проблема, изменились социальные установки общества. «Эстраду нередко упрекают за мелкотемье, — пишет А. Гурович. — Думается, что причину скольжения по поверхности жизни следует искать чаще всего не в выборе тем, а в недостаточном художественном воплощении их. И в малом, разумеется, можно показать многое. Более того, подобный подход к явлениям действительности помогает пристальнее и зорче вглядеться в будни. Но опять-таки — как сыграть. Коли художественно убедительно, то и задумаешься, не проскочишь мимо, не все выплеснется со смехом»[8].

Важнее обратить внимание на следующее: не всякому эстрадному жанру подвластна любая тема. Специфика жанра диктует степень серьезности и глубины темы. К этому еще надо добавить индивидуальность артиста, в особенности то, насколько сильно в его искусстве способен проявиться личностный фактор. Одно дело — миниатюра М. Жванецкого «Собрание на ликероводочном заводе» или выступление фокусника, акробата, пародиста. Другое — философская пантомима М. Марсо «Юность, зрелость, старость, смерть», или номер Л. Енгибарова «Одиночество».

Серьезные патриотические темы неоднократно и с успехом раскрывались в номерах оригинальных и эстрадно-цирковых жанров. Многое здесь зависит от чувства и способности автора-режиссера угадать в исполнителе номера способность выйти за рамки традиционно сложившихся границ жанра.

Главные особенности драматургии эстрадного номера состоят в следующем:

— строгий действенный отбор, выявление событий через выразительные средства жанра;

— выпуклая и яркая подача событийного ряда при практически отсутствующих переходах (нет времени!);

— лаконизм в раскрытии темы, которая может быть очень глубокой, но обязательно должна быть «узконаправленной» и не раз виваться в широту; в сценарии не может быть второй сюжетной линии.

личения, может быть отнесен к классическим образцам сюжетного номера в области оригинальных жанров.

В этом номере огромных габаритов женщина и небольшой ее щупленький партнер пытались сыграть Вторую венгерскую рапсодию Ф. Листа. Именно пытались, так как у них ничего не получалось по причине постоянных конфликтов и неурядиц. Она играла на тромбоне, он — аккомпанировал на фортепиано. В финале они сбрасывали с себя костюмы персонажей, оставаясь в нейтральной сценической одежде (трюковой костюм — переодевание, включая парики и маски, длилось буквально одну секунду на глазах у зрителей). Оказывалось, что роль «мужеподобной дамы» исполнял Г. Шахнин, а роль незадачливого маленького аккомпаниатора — очень милая, симпатичная и миниатюрная Е. Амвросьева.

Часто драматургическая развязка, драматургический финал не являются окончанием номера. Здесь нужно употреблять термин «фальшь-финал».

В этом случае номер, как правило, заканчивается дивертисментом (дивертисмент здесь предлагается трактовать как заключительный фрагмент выступления, в котором на первый план выходит техническое мастерство исполнителей). Таким образом, в структуре номера возникает драматургический финал (фальшь-финал) и собственно финал-концовка номера, чаще всего выраженная в дивертисменте. И необходимость в такой структуре возникает, как правило, тогда, когда в номере действуют острохарактерные персонажи, острые и условные маски, когда возникает клоунада и эксцентрика.

Например, те же музыкальные эксцентрики Амвросьева и Шахнин «разговаривали» друг с другом посредством музыкальных звуков, при помощи своих музыкальных инструментов они «выясняли отношения», конфликтовали; из тромбона лилась вода и т. д. и т. п. То есть во время исполнения основной части номера просто не было времени для момента, в котором бы они проявили свое виртуозное музыкально-инструментальное мастерство (тогДа бы остановилось драматургическое развитие номера).

Однако в конце, уже после костюмного разоблачения, они все-таки, что называется, «ан фрак» виртуозно исполняли фрагмент рапсодии, которую никак не могли сыграть, пока были пер-

И вот здесь у сценариста эстрадного номера может возникнуть специфическая сложность. Само по себе интересное драматургическое построение может оказаться невыразительным, если в нем не учитывается то, что событие в целом ряде эстрадных жанров должно выражаться через трюк или, как минимум, подкрепляться им. Эстрадный сценарист в этом случае выстраивает драматургию, отталкиваясь от трюка. Если кульминационный событийный момент не может быть подкреплен самым сложным и выразительным трюком, которым владеет исполнитель, то следует искать иную сценарную основу, изобретать такое кульминационное событие, которое может быть выражено уникальным трюком. Неопытные режиссеры, находясь в плену своих замечательных сценарных замыслов, иногда предлагают артисту освоить какой-то новый трюк. Но что такое, например, предложить исполнителю разучить тройное арабское сальто? Это месяцы, если не годы работы (да еще со способностью сделать этот трюк надо родиться!). Да и с практической точки зрения такая продолжительность репетиционного процесса нереальна.

Таким образом, в ряде жанров сценарий эстрадного номера должен учитывать техническое, трюковое оснащение артиста, и даже во многом отталкиваться от него.

Финал и фальшь-финал номера

Особое внимание надо уделять финалу номера. У эстрадников есть обиходная формула: «Есть финал — есть номер. Нет финала — нет номера!». Иногда даже добавляют, что номер нужно начинать сочинять с финала.

Эстрадный драматург должен уметь поставить яркую и выразительную точку. Но в эстрадном номере она опять-таки в обязательном порядке должна быть подкреплена ярким спортивным трюком, комическим гэгом, ударной репризой.

В 50—60-х годах прошлого века большой популярностью пользовался номер музыкальных эксцентриков Е. Амвросьевой и Г. Шахнина (режиссер М. Местечкин). Сохранилась прекрасная киноверсия этого номера, которую довольно часто до сих пор показывают по телевидению. И это не случайно. С точки зрения построения структуры номера, его драматургии, он, без преуве-

Однако следует отметить, что эстрада требует не просто конфликтных тем, а максимально возможного обострения драматического конфликта. Локальность темы влечет за собой и локальность конфликта. «Эстрадный» конфликт однонаправлен, прост (что не отрицает глубины и масштабности), сознательно обострен, ярко выражен. Даже если это серьезный внутренний психологический конфликт, он не может быть выражен в эстрадном номере средствами сугубо психологического театра, ему необходимо яркое внешнее выражение. И что особенно важно подчеркнуть, он должен проявляться через выразительные средства, присущие тому или иному эстрадному жанру. Даже в жанрах, наиболее близких к драматическому театру (например, в разговорных — монологе, сценке, скетче), приходится прибегать к чисто эстрадным приемам и средствам выражения, например, к репризе.

Что же касается эстрадного номера вообще (а не только сюжетного), то здесь природа конфликта может еще больше отличаться от привычных канонов драматического театра. В этом смысле можно говорить о другом типе конфликта. В особенности это относится к так называемым бессюжетным номерам, чаще всего в оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, отчасти также к некоторым видам эстрадного вокала и хореографической миниатюры. Речь идет о тех случаях, когда исполнитель демонстрирует в номере исключительно техническое мастерство — искусство не ронять перебрасываемые предметы, искусство удержания равновесия, искусство владения вокальным мастерством (в вокализе, в джазовой импровизации, в демонстрации технических возможностей голоса) и т. д.

Отсутствие в номере сюжетного построения не означает отсутствия в нем конфликта, который даже можно назвать универсальным, то есть одинаковым для всех эстрадных номеров такого рода.

Ведь проявление технического мастерства всегда связано с преодолением собственно физических и психических возможностей человека и борьбой с условиями внешней среды — предметом, пространством.

В борьбе с законами тяготения акробат взлетает вверх и делает немыслимые трюки, в борьбе с падающими предметами их подбрасывает жонглер, на преодолении сопротивления животных основана дрессура...

сонажами-клоунами. Если бы этого дивертисментного финала не было, у зрителя осталось бы впечатление о клоунах, которые не очень умеют играть на музыкальных инструментах, а просто разыгрывают забавную сценку. Когда же в финале появляется дивертисментный момент, то зритель понимает: «Да, это музыканты с большой буквы, они блистательно владеют музыкальными инструментами, а до этого они только шутили. Это не просто шутники, это музыканты-виртуозы!». Образно выражаясь, золотое содержание, проба сразу возрастает: ведь бижутерия и золото 96-й пробы могут блестеть одинаково, однако уважение к высокой пробе выше, чем к веселенькой, но дешевой побрякушке. Зритель это понимает, очень ценит, живо реагирует, а самое главное — ждет этого от артиста.

В цирке, например, есть закон, который безусловно экстраполируется на эстраду: клоун только тогда имеет право все время падать с проволоки, когда он блистательно владеет техникой эквилибра, и в грамотном сценарном построении номера всегда надо найти момент, когда этот клоун сможет продемонстрировать свое мастерство в чистом виде.

Почему же чаще всего такое дивертисментное построение появляется в финале, следуя за фальшь-финалом? Дело в том, что такой дивертисментный финал является высшим проявлением технического мастерства исполнителя в его жанре. Поставить его в начало или в середину — значит убить номер: главное уже состоялось, больше, по большому счету, удивлять нечем, все остальные трюки классом ниже. Таким образом, режиссеру нечем «подогревать» интерес зрителя.

Все эти факторы режиссер-драматург должен учитывать, работая над сценарием будущего номера.

О специфике природы конфликта в эстрадном номере

Отдельно следует сказать об особенностях природы конфликта в драматургии эстрадного номера.

В номере, где присутствует сюжетное построение, природа драматургического конфликта немногим отличается от драматического театра.

работая над сценарием, режиссер должен выстраивать эти моменты, эти акценты и «программировать» в номере места для артистических «комплиментов». Они являются не просто данью артистическому тщеславию — они есть результат разрешения одного из двух типов конфликтов эстрадного номера, являются одной из закономерностей многих жанров эстрады.

Основные положения для конспектирования:

- для эстрады естественным является тот факт, что режиссер номера часто берет на себя функции его драматурга-сценариста и должен обладать соответствующими способностями и навыками;
- специфика драматургии эстрадного номера состоит в том, что она скорее является драматургией обозначения, а не подробного изложения событий; драматургия эстрадного номера второстепенна, она призвана «обслуживать» жанр, она в первую очередь помогает раскрыть мастерство, индивидуальность эстрадного артиста, которые находят выражение в специфических выразительных средствах жанра;
- в создании драматургии эстрадного номера отправной точкой является индивидуальность артиста, причем под этим подразумевается не только собственно актерская индивидуальность, но также особенности и степень жанрового мастерства исполнителя;
- в тех жанрах, где присутствует авторский текст (как слово, так и музыка), режиссер чаще всего становится полноправным соавтором;
- важным приемом создания драматургии номера является адаптированное использование известного литературного сюжета;
- одной из главных задач в создании драматургии номера целого ряда оригинальных жанров является драматургическое обоснование трюковой составляющей мастерства исполнителя, для чего используются такие основные приемы, как нахождение аналога между бытовым и трюковым движением, а также превращение традиционного трюкового реквизита в узнаваемые бытовые предметы;

Все сказанное подводит нас к пониманию двойственной природы конфликта в сюжетном эстрадном номере.

Допустим, мы имеем дело с акробатическим сюжетным эстрадно-цирковым номером. Здесь присутствует собственно драматический конфликт, но и другой конфликт (борьба человека с законами тяготения, с преодолением собственных физических возможностей) никуда не исчезает.

Два типа конфликта в эстрадном номере — драматургический и трюковой — существуют параллельно и должны развиваться в одинаковой динамике, подкрепляя один другой. Невозможно грамотно выстроить драматургию эстрадного номера только с помощью выявления одного из конфликтов.

В одном случае номер превратится в драматическую сценку, в другом (при отсутствии драматического конфликта) — исчезает сам признак эстрадного жанра.

Из всего этого следуют сугубо практические выводы, касающиеся режиссуры эстрадного номера. Во время исполнения эстрадного номера довольно часто возникают ситуации, когда артист, откликаясь на одобрительную реакцию публики, как бы приостанавливает свое выступление и делает, как говорят, «комплимент» (выражение пришло из цирка). В современном драматическом театре такое, как правило, не происходит: представьте себе десятиминутную сцену из спектакля, в которой актеры несколько раз останавливают действие и раскланиваются! Тем более это касается традиций русского психологического театра, традиций, заложенных МХАТовской школой.

В эстрадном же номере (в особенности в эстрадно-цирковых и оригинальных жанрах) такое поведение исполнителя не только не удивляет, оно воспринимается публикой как вполне закономерное.

И причиной этого является наличие как раз «второго», чисто эстрадного, а не драматического конфликта. Реакция публики, а следовательно, и «комплимент» артиста всегда имеют место в моменты наиболее яркого проявления этого конфликта, в моменты выражения преодоления человеком своих возможностей. Грамотный режиссер, понимая закономерность этого, должен специально выстраивать сценарий номера таким образом, чтобы не затушевывать, а выявлять эти моменты, подчеркивать их.

ГЛАВА 4

Выявление природы комического в эстрадном номере

Почему именно комическому в эстрадном номере посвящена целая глава? Конечно же, потому что на эстраде веселый, ироничный, сатирический номер встречается гораздо чаще, чем драматический, грустный.

Умение искать и выявлять комизм для режиссера эстрадного номера — важное профессиональное качество.

Причины приоритета комического на эстраде

Эстрада всегда была связана с праздником. А на празднике человек ищет развлечений.

Этимология слова «развлекать» лежит в глаголе «волочь». И не только в русском языке. В греческом это — «тащу», в латыни — «борозда». То есть даже этимологически развлечение — противовес обыденно-рабочему состоянию человека, оно призвано уводить его от этого состояния: надо на некоторое время оттащить (отволочь) человека от борозды его трудовых будней.

В этом смысле развлечение — средство спасения от монотонности труда. Причины поиска развлечений очень разнообразны по своей природе. Рабочий хочет оторваться от тяжелой физической работы, деревенский житель к этому может добавить желание раздвинуть однообразие жизненного пространства, работник музея или артист — от привычных культурных ценностей. Общее здесь то, что развлечение — это отрыв от обыденности.

Может быть, поэтому появившиеся в последнее время и распространенные среди молодежи жаргонные выражения «тащиться» и «оттянуться» в основе своей содержат все тот же глагол «тащить»: имеется в виду вытащить себя из привычной борозды, то есть — развлечься.

О наряду с отточенностью, лаконизмом, выверенностью сценария номера, которых требует эстрада, в нем должны быть определены места, которые отдаются артисту на импровизационное исполнение (подобно каденции в музыкальном произведении);

О тема эстрадного номера раскрывается посредством специфических средств жанра; краткость и лаконичность формы эстрадного номера не означает узость и поверхностность поднимаемых в нем тем;

О в драматургии эстрадного номера присутствует параллельная составляющая, которая обусловливается необходимостью выстраивания специфической техники исполнения в определенном жанре в соответствии с сюжетом номера;

О в целом ряде жанров в эстрадном номере различают фальшь-финал (сюжетно-драматургическая кульминация) и собственно финал, который очень часто выражается в блестящей дивертисментной демонстрации специфических выразительных средств жанра;

О в сюжетном эстрадном номере, наряду с традиционным конфликтом сюжета, присутствует параллельно другой тип конфликта, который выражается в преодолении человеком как собственных физических возможностей, так и физических законов тяготения и пространства;

0 комплимент, места которого заранее планируются в сценарии номера, есть логичное отражение присутствия в номере вто рого типа конфликта.

---

[1] Райкин А. Воспоминания. СПб., 1995. С. 306.

[2] Виноградский И. Магический кристалл // СЭЦ. 1984. № 9. С. 11.

[3] Макаров С. Клоунада мирового цирка // История и репертуар. М., 2001. С. 256-258.

[1] Каштелян С. Новизна и оригинальность прежде всего // СЭЦ. 1984. № 8. С. 14.

[5] Марьяновский Вик. На волне памяти // СЭЦ. 1984. № 5. С. 16.

[6] Макаров С. Указ. соч. С. 172-173.

[7] Хаит А. Его величество зритель // СЭЦ. 1984. № 8. С. 6.

[8] Гурович А. Приятный вечер // СЭЦ. 1985. № 2. С. 19.

В этом необычном взгляде есть несколько постоянных факторов: вы всегда замечаете в происходящем какое-либо несоответствие, во-вторых, вы что-то воспринимаете преувеличенно (словно сквозь увеличительное стекло), в третьих, — здесь всегда присутствует какое-то намеренное искажение действительности.

На этом, кстати, основан знаменитый аттракцион «комната смеха», или «комната кривых зеркал». Предмет изображения (вы сами) вроде бы остается похожим, но, оттого что в зеркальном отражении что-то преувеличивается или преуменьшается, что-то искажается, что-то смещает те или иные части, — возникает смех.

Если режиссер эстрадного номера не может быть таким зеркалом, которое искажает, смещает, преувеличивает, преуменьшает, — ему на эстраде делать нечего.

Комическая метафора в номере

Чаще всего артист заставляет публику смеяться, когда показывает несоответствие желаемого и действительного, когда намеренно путает явление, причину и следствие. Именно здесь возникают специфические приемы эксцентрики, буффонады, гротеска, пародии. Именно все эти приемы позволяют артисту и режиссеру «говорить» в номере языком метафор.

«Метафора» — дословно в переводе с греческого означает «перенесение». Человек как бы смотрит на окружающий мир через себя и очеловечивает его, наделяя новыми, непривычными, неожиданными свойствами.

В эстрадном номере в качестве метафоры часто используется перенесение свойств одного предмета или явления на другой. Но осуществляется это не механически. Такое перенесение обязательно Делается на основании какого-то общего для обоих предметов (явлений) признака.

Такое, неожиданно найденное режиссером сходство позволяет использовать предметы, с которыми работает артист, не по назначению.

Например, однажды известный советский клоун К. Мусин, выйдя на манеж, обнаружил, что он забыл пистолет, необходимый ему по ходу репризы. И он схватил первое, что попалось под руку, — плотницкий угольник (измерительный плотницкий инструмент из двух

Там, где развлечение, — всегда радость. Там, где радость, — всегда смех.

Поэтому, когда мы говорим, что эстраде присуща праздничность, то должны и продолжить — развлекательность, чувство радости и удовлетворения, смех.

Это связано еще и с тем, что эстрада — искусство очень демократичное, народное. А как справедливо заметил Г. Козинцев:

«Народная мудрость никогда не выражалась в искусстве благочестивыми проповедями, чинными поучениями. Она всегда возникала в шутке»[1].

Именно поэтому эстрадное искусство в очень большой мере — это искусство смешного.

Конечно, бывают эстрадные номера и патетического, и философского, и патриотического содержания, но даже эти темы в эстрадном номере чаще всего (бывают и исключения) решаются через нахождение в номере природы юмора, природы смешного. «Смех, — писал Р. Юренев, — может быть радостный и грустный, добрый и гневный, умный и глупый, гордый и задушевный, снисходительный и заискивающий, презрительный и испуганный, оскорбительный и ободряющий, наглый и робкий, дружественный и враждебный, иронический и простосердечный, саркастический и наивный, ласковый и грубый, многозначительный и беспричинный, торжествующий и оправдательный, бесстыдный и смущенный. Можно еще и увеличить этот перечень: веселый, печальный, нервный, истерический, издевательский, физиологический, животный. Может быть даже унылый смех!»[2]

Режиссер эстрады должен уметь заставить зрителя смеяться. И это не ограничивает, не суживает рамки режиссерского творчества. Думается, в этом смысле искусство эстрады предъявляет более жесткие требования к режиссеру номера. Вообще, режиссеры, которые умеют ставить комедии, «делать смешно», очень ценятся.

Комическое возникает в результате специфического осмысления действительности.

Клоун — это не приделанный нос, нелепый костюм, ужимки, ненатуральный грим и т. п., клоун — это прежде всего необычный и неординарный, необыденный взгляд на мир.

Однако гротеск не всегда и не обязательно смешон. Он комичен тогда, когда заслоняет духовное начало и обнажает недостатки. Но он делается страшен, когда это духовное начало в человеке уничтожается. Поэтому так могут ужасать комические изображения сумасшедших. Есть живописное полотно (предполагаемый автор Шевченко), где изображена кадриль в сумасшедшем доме. Картина выразительна, полна смешных деталей, но в целом производит страшное впечатление.

Вообще, так называемый «юмор сумасшедшего дома» на эстраде существует, потому что формально в нем присутствует признак нарушения логики поступков. Однако к такому «юмору» надо относиться с большой осторожностью, ибо при внешних признаках смешного он может вызывать отталкивающие чувства. Режиссеру лучше этих тем избегать, так как в русской ментальности основное чувство, которое проявляется к убогому, — не насмешка, а сострадание. Пожалуй, есть только один способ, когда возможно использование такого юмора, — это когда драматургия номера строится таким образом, что ненормален не только больной, но и сам врач. Очень деликатно в этом смысле решена, например, такого рода миниатюра «У невропатолога» в исполнении В. Винокура. Здесь однозначно читается не зубоскальство над немощным, а веселое притворство двух артистов, которые откровенно играют тупоголовых.

Прием преувеличения, намеренного несоответствия отдельных частей нередко используется в пародии. Пародист часто выделяет какой-то штрих в поведении пародируемого: характерный узнаваемый жест, походку, голосовую интонацию, деталь костюма или прически, присущие только ему обороты речи и т. д. Этот выделенный характерный штрих преувеличивается и автоматически вступает в несоответствие с другими деталями поведения, костюма, грима — всего комплекса выразительных средств.

При этом надо помнить: осмеяние в пародии может вызвать неуважительное отношение к пародисту, если он просто передразнивает, копирует манеру. И наоборот, когда в пародии проявляется уважение к объекту пародии, — смех сразу же возвышает смеющегося над осмеиваемым...

«При добром смехе маленькие недостатки тех, кого мы любим, только оттеняют положительные и привлекательные стороны их. Если эти недостатки есть, мы их охотно прощаем. При злом смехе

планок, скрепленных под углом 90 градусов; по форме может напоминать пистолет) — и сыграл антре с ним, вместо натурального пистолета. Успех был такой, что клоун закрепил этот прием, и во всех последующих выступлениям в этой репризе выходил с угольником.

В чем здесь секрет смешного? В том, что возникло явное несоответствие между видом предмета и способом его применения.

Если же мы обратимся к жанру музыкальной эксцентрики, то увидим, что здесь прием использования предметов не по назначению используется очень часто. Музыкальные эксцентрики играют на пиле, на бокалах, наполненных водой, на дровах и т.п. то есть — используют бытовые предметы в качестве музыкальных инструментов.

Буффонада

Буффонада основывается не на приеме перемещения свойств, а на приеме преувеличения.

Вот пример: артист сидит на стуле и играет на гармошке. Звучит очень веселая, удалая музыка, а артист все время плачет и рыдает. Но, когда он, закончив играть и плакать, встает со стула для поклона, оказывается, что на сиденье лежала огромная и острая канцелярская кнопка, естественно, острием вверх.

Использование этой огромных размеров канцелярской кнопки является буффонным преувеличением.

На приеме преувеличения строится и карикатура. «Искусство карикатуриста в том и состоит, чтобы схватить эту, порой неуловимую особенность, и сделать ее видимой для всех увеличением ее размеров»[3].

Для эстрады аналогия с карикатурой важна, так как и там, и там берется какая-то одна частность, одна деталь, которая преувеличивается и тем самым обращает на себя особое внимание.

Гротеск

Крайнюю, высшую степень преувеличения представляет собой гротеск. В гротеске преувеличение достигает таких размеров, что полностью выходит за рамки реальности.

шим трудом возвращается на улицу и входит в дом через дверь. В спектакле клоун-мим театра «Лицедеи» «Доктор Пирогофф» главный герой (Л. Лейкин) постоянно записывал в маленькую книжечку свои впечатления, описывал события и поступки других персонажей: явная бесцельность этой «работы» стала выражением алогичного поведения персонажа.

—**Выбор неподходящего средства для достижения цели.** Тот же Чаплин в «Бродяге» поливает деревья из детской леечки, а в «Лавке ростовщика» вскрывает будильник, как консервную банку. Борис Вяткин выходил на арену со своей маленькой собачкой Манюней, ведя ее на коротком и толстом корабельном канате, что сразу вызывало радостный смех у зрителей. Толстый канат — совершенно непригодное средство для вождения маленькой собачки. Контраст средства и цели вызывает смех.

—**Усложнение явно простой задачи.** Клоун, вместо того, что бы пододвинуть стул к роялю, с большим трудом пододвигает рояль к стулу (Грок).

—**Неловкость, беспомощность или отсутствие элементарных способностей, необходимых для выполнения действия.** В фильме «Граф» герой Чарли Чаплина^ придя в гости, набрасывается на огромный кусок арбуза без вилки и ножа. Через некоторое время есть арбуз становится неудобно, потому что лицо все глубже уходит в мякоть, а острые концы корки лезут в уши. Тогда он обвязывает голову салфеткой, словно у него болят уши, вместо того, чтобы разрезать кусок на части. Л. Лейкин в клоунаде «Пилите!» очень неумело пытался что-нибудь распилить пилой-ножовкой, практически на этом приеме строился номер; а за счет отсутствия элементарных способностей сделать то, чего хотел клоун, возникал комический эффект.

—**Недоразумение.** Создание серии недоразумений — один из приемов режиссера в постановке комического номера. Недоразумения могут возникать, оттого что кто-то ослышался, оговорился, был не в курсе событий или мотивов поведения; кто-то сознательно был введен в заблуждение, кто-то слишком высокого мнения о себе, кто-то принимал на свой счет лесть и комплименты, предназначенные для другого и т. д. и т. п. Все эти комические недоразумения возникают по двум причинам: либо как результат неожиданного стечения обстоятельств, либо как итог отступления от традиционных представлений. В обоих случаях

недостатки, иногда даже мнимые, преувеличиваются, раздуваются и тем дают пищу злым, недобрым чувствам и недоброжелательству. Такой смех не вызывает сочувствия»[4].

В связи с тем, что очень часто персонаж как бы окарикатуривается, в буффонаде большое значение приобретают внешние средства выразительности: неоправданно большой нос или уши, огромный парик, длиннющие (на ходулях) ноги и т. д. Вместе с тем, в использовании приемов буффонады артиста всегда подстерегает опасность кривляния, наигрыша. Вообще грань между буффонностью и наигрышем очень тонка. Спасение здесь только в одном: буффонная внешность должна отвечать внутреннему содержанию, должна быть оправдана. По сути, режиссер должен найти логическое обоснование тех или иных алогичных поступков или ситуаций.

Пусть не покажется парадоксальным, но лучшая буффонада всегда подсказана жизнью. И автор, и режиссер, заметив какое-то жизненное явление, в своем произведении выражают собственный взгляд на него, но основа-то — жизненная! Очень точно по этому поводу заметил Михаил Жванецкий: «Я не пишу юмор — я пишу жизнь»[5].

Подмена логики алогизмом

Еще одним инструментом смешного является сопоставление логики и алогизма. В жизни алогизм, наверное, самый встречающийся вид комизма.

Неумение (или нежелание) связывать следствия и причины очень распространено. И наблюдательность режиссера здесь главный инструмент работы над комическим номером. Уметь заметить алогизм, быть настроенным на его поиск — вот одно из важнейших профессиональных качеств режиссера эстрады.

Нарушение логики чаще всего проявляется в следующем (по классификации польского эстетика Б. Дземидока[6]):

— **Исполнение работы, явно бесцельной или ненужной.** Пьяный герой Чарли Чаплина в фильме «Час до полуночи» не в состоянии найти ключ от дверей. Тогда он с большим трудом влезает в окно. Затем, обнаружив ключ у себя в кармане, он с не мень-

это — отклонение от нормы, алогизм. На приеме недоразумения построена, например, миниатюра М. Жванецкого «А вас?» («Доцент тупой»),

—**Ошибка в умозаключениях и неверные ассоциации.** Приме ром могут служить рассуждения судьи и почтмейстера из «Ре визора», которые пытаются объяснить факт приезда чиновника из Петербурга подготовкой войны с Турцией. На этом приеме по строен знаменитый монолог М. Жванецкого «В Греческом зале».

—**Логическая неразбериха и хаотичность высказываний.** Это отсутствие логической .связи между предложениями и частями предложений, неожиданные вйтавки и повторы темы, страннос ти в конструкции фразы, неверное употребление слов. Пример — миниатюра М. Жванецкого «Собрание на ликеро-водочном за воде».

—**Абсурдистский диалог.** Он характеризуется отсутствием связи между репликами собеседников. В качестве примера мож но привести рассказ А. Чехова «Злоумышленник», где две раз личные «логики» представляют крестьянин Денис Григорьев и следователь. Более «эстрадный» пример — миниатюра М. Жва нецкого «Дурочка».

—**Нелепые, на первый взгляд, высказывания.** Сюда, во-пер вых, относятся многие категории анекдотов. Из таких нелепос тей возникает парадокс, — то есть мысль, на первый взгляд, аб сурдная, но, как потом выясняется, в известной мере справедли вая. По этому принципу строятся многие эстрадные репризы. Дамби из «Веера леди Уиндермайер» говорит: «В нашей жизни возможны только две трагедии. Одна — это когда не получаешь то, что хочешь, другая — когда получаешь. Вторая хуже, это по истине трагедия!».

Реалистичность и фантасмагория

Нужно обратить внимание еще на один прием достижения смехового эффекта. Вернее, это даже больше, чем прием. Это скорее метод, так как он по силе своей гораздо масштабнее.

Речь идет о том, что реалистическая подробность и точность деталей, их натурализм противопоставляются полной нелепости предлагаемых обстоятельств и происходящих событий.

Прием противопоставления реалистической подробности и нелепости предлагаемых обстоятельств, как никакой другой, позволяет делать смех глубоким и философичным. Смех становится художественно-образным явлением, он перестает быть только психофизиологической реакцией человека.

Гоголевский смех — очень часто именно такого рода.

> «Нос ваш совершенно таков, как был». — При этом квартальный полез в карман и вытащил оттуда завернутый в бумажку нос.
>
> — «Так, он!» — закричал Ковалев: «точно он! Откушайте сегодня со мной чашечку чаю»[7].

В этом примере из повести Н. Гоголя «Нос» нелогичность, нежизненность, неправдоподобность самой ситуации соседствуют с полной реальностью всех деталей. Становится не просто смешно — возникает фантасмагория.

Комическая маска

Важной частью работы режиссера над комическим номером является поиск комического характера персонажа и его облика, что в целом на эстраде называют маской.

В создании комической маски тоже используется прием преувеличения. Причем преувеличивается какая-то одна, наиболее существенная для создания образа деталь или качество характера. Можно сказать, что актер эстрады при создании комического характера впрямую должен играть «зерно роли».

Примером могут служить гоголевские комические персонажи. Манилов — воплощение инфантильной мечтательности, Собакевич — грубости, Плюшкин — скупости.

В этой связи часто прибегают к приему, когда человеку придаются черты животного. Сопоставление человека с животным — в названии, в фамилии, в манере поведения — чаще всего вызывает смех. Но только при известных условиях. Есть животные, наружность которых напоминает о некоторых отрицательных качествах людей, — свинья, ворона, медведь и т. п. Но уподобление животным, которым не приписываются отрицательные ка-

чества, — орлу, соколу, соловью — смеха не вызывает. Следовательно, прибегая к такому приему, режиссер должен помнить, что сопоставление с животным комично только тогда, когда оно должно вскрыть какие-то недостатки, негативные черты характера.

Комический контраст персонажей

Комичность характеров часто подчеркивается сопоставлением разных противоположностей (например, в парном конферансе). Это и разная внешность, рост, вес, но также — характер, темперамент, привычки, взгляды. Преследователи маленького и юркого Чарли Чаплина всегда рослые и неуклюжие. Партнером высокого и тощего Пата всегда выступает маленький и толстенький Паташон. В литературе первой известной парой комических героев, полярно противоположных по внешности и духовному складу, были Дон Кихот и Санчо Панса.

Эстрадная пара в любом жанре всегда будет вызывать чувство комического, если подчеркивается противоположность персонажей.

К примеру, такую контрастную эстрадную пару составлял дуэт Р. Карцев и В. Ильченко — в темпераментах, во внешних данных, в отношении к происходящему в той или иной миниатюре.

Темпо-ритм номера и смех

В достижении комического эффекта большое значение имеет грамотное темпо-ритмическое построение структуры номера. Неспроста же существует выражение «взрыв смеха». Смех — дело, действительно, взрывное.

«Смех не может продолжаться долго; долго может продолжаться улыбка»[8].

Человек постоянно на протяжении долгого времени смеяться не может, это уже граничит с истерикой. Поэтому, работая над номером, режиссер выстраивает моменты этих взрывных смеховых кульминаций и дает зрителю передышку между ними.

«Зритель устает смеяться все время. Для того, чтобы засмеяться вновь, он должен на какое-то время испытать другие чувства: жалость или досаду, сострадание или тревогу, любопытство или боязнь. После этого он снова готов смеяться, веселиться, радоваться»[9].

Ранее говорилось о том, какое огромное значение имеет во многих жанрах эстрады трюковое начало. Здесь мы должны заострить внимание на одной разновидности трюка, которую известный артист, режиссер и исследователь искусства эстрады Р. Славский очень точно назвал комическим трюком.

Комический трюк (гэг)

В обиходном театральном жаргоне для обозначения такого момента в сценическом действии часто употребляются слова «фуська», «прикол», «дурка» и т. д. Простим такую «рабочую» терминологию, но отметим другое — признается сам факт и важность существования подобного приема.

Вообще-то определение «комический трюк» является синонимом слова «гэг», который первоначально возник в период расцвета бурлеска в США, а затем получил развитие в американском кинематографе в начале XX столетия.

Гэг — это то, что превращает реальное в фантастическое, обычное — в невероятное, нормальное — в абсурдное.

Г. Козинцев говорил, что гэг — это сдвинутая система мышления, это перемещенные причина и следствие, это вещь, использованная вопреки своему назначению, это метафора, ставшая реальностью, это реальность, ставшая метафорой. Гэг — это эксцентрическая отмычка, открывающая дверь в мир, где упразднена логика.

«Контрастное столкновение обычно несовместимых вещей вырастает в эксцентрику. Комизм самой вещи, положения, слова заменяется комизмом сочетания. Вместо отбора фантастического материала — невероятное сочетание обычного. Юмор в черте столкновения, а не внутри отдельных сталкиваемых элементов. Соединение несоединимого»[10].

Говоря об эстраде, конечно, лучше пользоваться определением «комический трюк», так как понятие гэг сегодня в большей степени принадлежит кинематографу.

Задача комического трюка — смешить, это как бы основная смехо-вая единица в эстрадном номере ряда жанров. Однако нельзя путать это понятие с репризой в разговорных жанрах. Комический трюк строится исключительно на визуальном, зрительном восприятии.

И одно из главных условий в создании комического трюка — его неожиданность. Вообще, неожиданность есть одно из средств создания комического эффекта.

«Чаплин неоднократно подчеркивал, что он всегда старался использовать „любовь публики к контрастам и неожиданностям". В статье „Мой секрет" он говорит следующее: «... я стараюсь сделать так, чтобы мои жесты явились неожиданностью. Я стараюсь, как правило, создать момент внезапности с помощью нового приема. Если, к примеру, мне кажется, что публика ждет, чтоб я пошел пешком, я вскакиваю в автомобиль. Если, скажем, мне нужно привлечь к себе внимание какого-то человека, я вместо того, чтобы позвать его или хлопнуть по плечу, зацепляю его тросточкой за руку и любезно подтягиваю к себе. В фильме „Эмигрант" в первых кадрах я стою на палубе, свесившись через поручни; зрителям видна только моя спина и конвульсивно подрагивающие плечи. У публики создается впечатление, что я борюсь с приступом морской болезни. Будь оно так в действительности, это было бы грубой ошибкой. На самом же деле это просто трюк - внезапно я выпрямляюсь, и публике становится ясно, что у меня вовсе не морская болезнь, просто я занимаюсь ловлей рыбы. От неожиданности зрители громко смеются»[11].

Очень часто комический трюк может существовать сам по себе, вне контекста сценического действия, так как представляет самостоятельную ценность.

Проводя аналогию комического трюка с гэгом, можно привести интересный факт: на крупных киностудиях Америки существуют специальные собрания гэгов. Их приносят туда их сочинители, и студии покупают эти сами по себе смешные гэги без

расчета на какой-то конкретный фильм. Затем режиссер будущей картины (комедии) приходит в эту «библиотеку гэгов» и выбирает нужный для его фильма материал.

Комические трюки можно подразделить на механические и телесные. Если первые основаны на применении технических приспособлений, то во вторых материалом служит лишь тренированное тело артиста.

Например, механический трюк в клоунаде — «фонтан слез». Использовал механические комические трюки и А. Райкин.

> «Солидного вида лектор, вещая с кафедры, призывает беречь социалистическую собственность и в порыве краснобайства ломает сначала указку, а потом и кафедру. (Кафедра казалась громоздким сооружением, с виду весьма внушительным, и когда она от удара кулаком неожиданно превращалась в груду щепок, возникал комический эффект)»[12].

А на телесном трюке построен даже целый жанр, это — тантамореска.

> «Вспомнив о забытом жанре тантаморесок, мы создали политический памфлет „Хор шакалов". Теперь, наверное, мало кто знает, что это такое. На ширме высотой по плечи закреплялись куклы с ногами и руками. Загримированный актер просовывал руки и голову в отверстия, а другой актер управлял ногами кукол. Это было очень смешное зрелище»[13].

Различаются комические трюки и по своей эстетической ценности, по смысловому наполнению, несхожести «смехового заряда»: один может вызвать взрыв хохота, другой — только улыбку.

Любой комический трюк должен быть эстетически оправдан и способен творчески преобразовывать элементарную мышечную тренированность в осмысленное зрелище.

В системе оригинальных жанров, таких, как пантомима, клоунада, музыкальная эксцентрика, манипуляция и фокусы и т. п., — комический трюк есть могучее средство выразительности. Без них эти жанры вообще немыслимы.

«Искусство нелепиц — вовсе не случайное нагромождение несоответствий. Несоответствия имеют свои закономерности.

Для строения кинематографического гэга наиболее интересной была замена логики мышления логикой зрительного восприятия. Непосредственность впервые столкнувшегося с миром ребенка, его предположения о жизненных процессах превращались в реальность.

«„Белые коровы дают молоко, а черные — кофе", — говорит ребенок. Сеннет (американский режиссер немых комических фильмов. — *И.* Б.) охотно снял бы молочную ферму, где все происходило именно таким образом.

В одной из ранних комических (картин. — *И. Б.)* усатый комик мечтал о детях. Дети были с такими же усами на детских лицах, как у отца.

Бен Тюрпин (ведущий артист режиссера немого кино Сеннета. — *И. Б.)* был косоглаз. Ему была придана косоглазая корова, и фары его автомобиля тоже косили.

Бандиты врываются в кабак, они направляют на посетителей револьверы. Вздымаются вверх руки, и вместе с руками людей стрелки висящих на стене часов поднимаются с половины шестого на двенадцать.

Вещи приобрели самостоятельную жизнь»[14].

Не менее важно и следующее: *

Комический трюк должен соответствовать характеру персонажа или маски.

Комический трюк всегда краток и динамичен. И он обязательно должен найти свое точное место в номере. Сколько раз бывало, когда тот или иной трюк, исполненный в начале номера, вызывал лишь легкую улыбку, а поставленный в конец выступления — хохот и гомерический смех.

Если, к примеру, в известном номере музыкальных клоунов Е. Амвросьевой и Г. Шахнина поставить конечный комический трюк (моментальная костюмная трансформация, когда женщина «превращается» в мужчину и наоборот) в начало номера, - трюк не только не «стрельнет», но и не будет элементарно понятно, что это такое, зачем это.

Конечно, в определении места комического трюка сказывается профессионализм режиссера эстрады. Он должен знать, что зрителей необходимо «разогревать», чтобы они были эмоционально подготовлены к трюковой кульминации.

Во всем многообразии форм комических трюков есть одно общее правило: в нем используются жизненно-бытовые предметы:

«В комических трюках вещи как бы одушевляются, им как бы придается способность действовать разумно, иногда в отличие от своих владельцев. Вначале бытовые предметы функционируют по своему прямому назначению, но затем происходит эксцентрический сдвиг: нарушаются жизненные закономерности. И тогда платок прыгает в карман, струя пронзает клоуна насквозь, скрипка „дерется" а рояль стреляет»[15].

И эти обычные, повседневные предметы с помощью фантазии и необычного мышления творца приобретают неожиданное звучание и новое качество: способность вызывать смех.

«Давайте посмотрим, как из бытовых аксессуаров высекается комический эффект.

Возьмем, к примеру, бутылку. Клоуны решили отметить день рождения своего друга, инспектора манежа. По этому поводу откупорено игристое шампанское. Но... О ужас! Струя из горлышка бутылки ударила чуть ли не под самый купол. Первое, что пришло в голову, — скорее прикрыть горлышко ладонью, но струя озорно пронзила руку и по-прежнему хлещет и хлещет. Тогда на помощь ринулся второй клоун: плотно прижал свои ладони к ладоням партнера — куда там! И их прошило. Натянули на горлышко шляпу. Думаете, помогло? Ничуть не бывало! Наконец в панике рыжий сам уселся на горлышко бутылки, И тут струя, пронзив беднягу насквозь, начала фонтанировать из его головы... В финале неожиданный поворот — партнер догадался перерезать струю как нитку огромными ножницами.

Еще один пример комического трюка с кобурой револьвера. Клоун, исполняющий в пантомиме роль начальника полиции, в самый напряженный момент хватается за оружие. С угрожающим видом, свирепо вращая белками глаз, он решительно ударяет по кобуре, нервно отстегивает ее, но вместо ожидаемого всеми револьвера вытаскивает из кобуры... носовой платок и громко сморкается.

Клоуна послали за пивом. Зачем бежать куда-то. Сейчас устрою. Он позвонил знакомой буфетчице — все в порядке: подставляй посуду. Из той самой телефонной трубки, по которой только что шел разговор, выливается на наших глазах полная кружка свежего пива...»[16]

Комический трюк не должен быть перегружен смыслом. Восприятие комизма такого трюка не предназначено для глубокого размышления. Комические трюки рассчитаны на живую сиюминутную реакцию. В то же время они требуют, чтобы зритель принял условия именно этой игры, требуют соучастия, увлеченности, полной веры в досужий вымысел, как в правду.

Существуют так называемые классические комические трюки. Уже никто не помнит их авторов и первых исполнителей, но они столетиями кочуют из номера в номер и до сих пор хорошо принимаются зрителями. Бьющие фонтаном из глаз слезы и поднимающиеся дыбом волосы парика — вот примеры таких классических комических трюков,

Комические трюки подразделяют на «проходные» и «сюжетные». Первые очень коротки и исполняются как бы между прочим. Вторые — развернуты по времени и смысловому наполнению. Трюки второго рода могут служить фундаментом, на котором строится целый номер.

К классическим примерам такого рода относится номер Карандаша «Разбитая статуя». Основу номера здесь составляет именно сюжетный комический трюк.

> «Уголок парка. Скамейка, урна, скульптура Венеры. Сторож метет дорожку, парк еще закрыт. Тут появляется человек — он явно идет из бани. В руках у него тазик, через плечо — полотенце. (Типичная картина 30-х годов. Все живут в коммуналках и моются в бане неподалеку.) Сторож замечает раннего посетителя, гонит его. Карандаш (это, конечно, он) прячется за спину дворника. Тот вертится, не может найти нарушителя порядка, убегает на поиски его. Оказавшись хозяином положения, Карандаш важно разваливается на скамейке и вдруг замечает, что руки и одежда его в зеленой краске. Скамейку только что покрасили! Собираясь стереть краску, берет из тазика мочалку, мыло. Но мыло такое скользкое, просто само выпрыгивает из рук. Карандаш очень потешно ловит его. Поймал! А оно опять ускользает, на этот раз... в штаны. Оно холодное, скользкое, щекочет клоуна, тот хохочет, натыкается на Венеру. Скульптура падает и разлетается на куски. Бежать? Или восстановить скульптуру? Собирает поспешно, не соображая, в какой последовательности устанавливать отдельные части. Надумал: снимает ремень с брюк, измеряет „осколки", чтобы хоть так определить

порядок их установки. Мешают сползающие брюки, мешает мыло, все еще „гуляющее" в них. А тут скульптура покачнулась, прищемила ногу. Ее удалось высвободить, но носок оказался зажатым скульптурой. Работа вроде бы завершена. Клоун отходит и смотрит со стороны, что у него получилось. Ужас!

Венера перекручена, как штопор. С досады Карандаш хлопает себя по щеке, и на лице появляются зеленые разводы. Забирается на пьедестал и пытается исправить ошибку. Скульптура снова падает, куски летят наземь... И в эту самую минуту возвращается сторож. Бежать поздно. Клоун выпускает из брюк рубашку, прикрывает ею брюки и изображает на пьедестале... Венеру. С кепкой на голове и зелеными пятнами на лице. Когда сторож приходит в себя от изумления, он метлой сгоняет разрушителя, тот с криком убегает, сторож гонится за ним. На манеже — разбитая вдребезги Венера...»[17]

Чтобы делать на эстраде смешное, режиссер должен внимательно и пристально наблюдать жизнь. Ведь одно из условий возникновения смеха есть открытие того, что в окружающем нас мире есть нечто, что противоречит здравому смыслу. Тогда смех становится результатом наблюдения человеческих, социальных, экономических недостатков, что позволяет ему подняться до сатирического звучания и эти недостатки развенчать. Как справедливо сформулировал И. Кант: «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто»[18].

Основные положения для конспектирования:

- О эстрада, как праздничное искусство, требует, как правило, нахождения комического в эстрадном номере, что становится профессиональным требованием к режиссеру эстрады;
- О частым явлением на эстраде является то, что даже раскрытие глубоких, лирических и драматических тем немыслимо вне поиска в номере природы комического;
- О основными методами режиссера для создания комического эффекта в номере является использование специфических приемов буффонады, гротеска, подмены логики алогизмом, сочетание реалистичности и фантасмагории;
- О сатирическое обобщение достигается посредством использования вышеперечисленных приемов;

- важными составляющими построения комического в номере являются использование комической маски и комического противопоставления (контраста) персонажей;
- основной наглядно-зрительной единицей комического эффекта в эстрадном номере выступает комический трюк (гэг), который представляет собой самостоятельную смеховую единицу, могущую существовать вне контекста происходящего, но органично вплетенную в ткань сюжета;
- комические трюки подразделяются на телесные и механические, сюжетные и проходные; сюжетный комический трюк становится, как правило, основой номера;
- наиболее удачные комические трюки всегда подсказаны жизненными наблюдениями; умение подметить в жизни какое-либо несоответствие и выразить его в номере художественными средствами — важнейшее профессиональное качество режиссера;
- при использовании комического трюка режиссер должен быть готов бороться с наигрышем и кривлянием актера и во избежание этого искать своеобразную логику внутреннего оправдания самых, на первый взгляд, нелогичных поступков персонажа;
- Для достижения комического эффекта требуется грамотное темпо-ритмическое построение номера, выражающееся в чередовании комических трюков и своеобразных пауз для перемены настроения в зрительском восприятии.

---

[1] Козинцев Г. О комическом, эксцентрическом и гротесковом искусстве // Собр. соч. В 5 т. Т. 3. М., 1983. С. 85.

[2] Юренев Р. Советская кинокомедия. М., 1964. С. 8.

[3] Бергсон Г. Смех в жизни и на сцене. СПб, 1900. С. 28.

[4] Пропп В. Проблемы комизма и смеха. М., 1978. С. 132.

[5] Цит. по: Заров Е. Серьезно о смешном // СЭЦ. 1985. № 2. С. 14.

[6] См.: Дземидок Б. О комическом. М., 1974.

[7] Гоголь Н. Нос // Соч. В 2 т. М,, 1969. С. 476.

[8] Пропп В. Указ. соч. С. 150.

[9] Юренев Р. Механика смешного // Искусство кино. 1964. № 1. С. 227.

[0] Козинцев Г. Указ. соч. С. 108.

[1] Цит. по: Дземидок Б. Указ. соч. С. 72.

[2] Райкин А. Воспоминания. СПб., 1995. С. 201.

[3] Миронова М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984. С. 142.

[4] Козинцев Г. Указ. соч. С. 104-105.

[5] Славский Р. Заметки о комическом трюке // СЭЦ. 1986. № 9. С. 18.

[6] Там же. С. 17-18.

[7] Белякова Г. Карандаш // Мир цирка / Клоуны // Энциклопедия. Под ред. С. Макарова. М., 1995. С. 229-230.

[8] Кант И. Сочинения. Т. V. М., 1966. С. 352.

ГЛАВА 5

Реприза как вербальный компонент комического в эстрадном номере

В предыдущей главе говорилось о том значении, которое имеет на эстраде комический трюк. И подчеркивалось, что комический трюк выражается средствами, направленными на зрительное восприятие, средствами визуальными.

Определение понятия

Тот момент в эстрадном номере, который вызывает взрывной комический эффект и который выражен через слово, — есть реприза.

По преимуществу реприза является принадлежностью речевых жанров. «Практически девяносто пять процентов малой драматургии, — писал В. Ардов, — отноЪятся к комическим жанрам. Происходит это потому, что зритель требует от разговорных жанров эстрады и цирка развлекательности, занимательности и, чаще всего, смеха <...> Мы предлагаем момент, вызывающий смех, назвать *комическим узлом.* Реприза — это один-единственный комический узел, так сказать, в чистом виде»[1].

Реприза является принадлежностью многих жанров, а не только речевых. Так, словесная реприза часто используется в клоунаде, в оригинальных жанрах. Поэтому глава о репризе помещена в первый раздел как касающаяся общих вопросов режиссуры эстрадного номера, характерных для многих жанровых разновидностей эстрады.

Вообще изначально «реприза» — музыкальный термин, который в переводе означает повтор музыкальной фразы, какого-то фрагмента, нечто вроде рефрена в куплете. В цирковой терминологии реприза — это клоунское антре, интермедия между номерами циркового представления. В концертном конферансе

реприза — краткий юмористический сюжет, «заход» на следующий номер или «выход» из предыдущего.

Реприза — неотъемлемое свойство разговорных жанров эстрады. Она может находиться внутри как монолога, так и парного конферанса, она может быть разыграна как маленькая, совсем крохотная сценка. Но даже разыгранная, она всегда содержит ударный вербальный момент, что и делает ее собственно репризой. Вот, к примеру, одна из известных реприз В. Гущинского:

> «Гущинский вдруг распахивал полы пиджака, так, чтобы всем была видна подкладка. А там — господи! — у него, как на витрине, на веревочках висели колбасы, окорока, сосиски, из одного внутреннего кармана торчали бутылки водки, из другого куры... словом, не пиджак, а Елисеевский магазин. Выждав, пока ошеломленная публика все это как следует разглядит, он говорил:
>
> — Я молчу, потому что у меня все есть. А вы чего молчите?»[2]

Реприза может звучать в куплете или музыкальном фельетоне. К таким репризам часто прибегал известный конферансье П. Муравский:

> «Как будто невзначай прервав фельетон, Муравский с иронической улыбкой застенчиво говорит:
>
> — Сейчас я буду петь.
>
> И дальше — после короткой паузы:
>
> — А что вы удивляетесь? Теперь все поют. Голоса не надо»[3].

Реприза может существовать и самостоятельно в виде отдельной реплики конферансье.

Некоторые известные деятели и исследователи искусства эстрады (в частности В. Ардов) считают, что репризу в обязательном порядке характеризует следующее качество: она смешна сама по себе вне контекста номера.

«Любая шутка и острота, любой действенный трюк, способные вызвать смех аудитории вне дальнейшего или предшествующего контекста или действия, называется репризой... Реприза — это не всякий комический узел, а лишь тот, который имеет самостоятельность в теме, в сюжете»[4].

Это действительно так. Но ведь мы знаем немало примеров, когда реприза успешно встраивается в сюжетный и смысловой контекст происходящего.

Определение репризы как самостоятельной смеховой единицы верно, но не ограничивает возможности ее использования только отдельной ее подачей, вне общего контекста.

Конечно, реприза — это в какой-то степени есть игра слов. Однако если она остается только игрой слов, то может превратиться в весьма плоскую, глупую, а зачастую и пошлую шутку. Настоящая реприза — это в первую очередь — игра ума, которая находит выражение в игре слов. Ведь именно от выражения «острый ум» и происходит понятие «остроумие». Когда публика слышит хорошую репризу, она в первую очередь ценит в ней интересную мысль, поданную при помощи игры слов, неожиданно, с интересным поворотом, с остроумным сочетанием слов. Поэтому здесь действует общее правило: вначале мысль, потом — слово.

Чистое же зубоскальство; 'Которое, к сожалению, имеет место на эстраде, как бы оставляет качество ума за скобками. Знаменитое «на улице идет дождь, а у нас идет концерт» есть пример такой формальной игры слов, за которой нет никакого смысла (поэтому эта реприза и использовалась в «Необыкновенном концерте» С. Образцова в качестве пародийной). При таком построении «репризы» очень трудно соблюсти хороший вкус.

Режиссеру важно понимать:

Слово не может быть комичным само по себе. Оно становится таким только тогда, когда отражает черты духовной жизни.

Чаще всего для построения репризы используются три вида словесных комических конструкций: каламбур, парадокс, ирония.

Каламбур

Каламбур представляет собой один из видов остроты. В «Словаре русского языка» Ожегова находим следующее определение:

«Каламбур — шутка, основанная на комическом использовании сходно звучащих, но разных по значению слов»[5]. Каламбур строится на «звуковом сходстве при различном смысле»[6].

Именно двусмысленность во многом и вызывает смеховой эффект. Вот пример одной студенческой шутки:

ВОПРОС: Что общего между Остапом Бендером и белкой?
ОТВЕТ: То, что стул у них ореховый.

Здесь обыгрывается одинаковое по звучанию, но разное по смыслу в данном контексте слово «стул». Возникает двусмыслица. И вот здесь-то сочинителя каламбуров подстерегает серьезная опасность. Этот пример был приведен как раз, для того чтобы эту опасность продемонстрировать: двусмыслица очень часто тянет нас на дурновкусие, а этого артист эстрады должен всячески избегать. Подобная реприза может вызвать смех, но при этом как-то неловко становится за артиста, который ее произносит. Вместе с тем, множество каламбуров основано на простоватом народном юморе: «Мне неоднократно приходилось слышать, — замечает И. Виноградский, — что каламбур — это низший вид юмора. Не желая обсуждать сам вопрос о праве навешивать ярлыки на то или иное реально существующее в жизни явление, хочу обратиться к самой сути дела. Даже беглый взгляд показывает, что игра слов, принимающая на себя ту или иную смысло-! вую нагрузку, существовала во все времена в любом языке. Что касается русского народного творчества — песен, частушек, анекдотов, сказок — то их просто не существовало бы без каламбуров, перевертышей самого различного рода»[7].

В каламбуре проявляется важное ^качество остроумия вообще — умение быстро находить и применять узкий, конкретный, буквальный смысл слова и заменять им более обширное и широкое значение.

Чаще всего каламбур не преследует цели вскрыть какие-то недостатки. Это скорее безобидная шутка. Однако каламбур может иметь не только характер добродушной шутки, но может стать резким и чрезвычайно действенным орудием. Как насмешка каламбур способен убивать. Он может иметь и оскорбительный характер, чего артист эстрады не может себе позволить.

Сам по себе каламбур не может быть ни нравственным, ни безнравственным: все зависит от способа его употребления, от личностной позиции каламбуриста, от того, на что направлен каламбур.

Так, направленный против отрицательных явлений жизни, он становится острым и метким оружием сатиры. Еще одно важное обстоятельство:

Как бы ни был каламбур-реприза хорош сам по себе, он должен соответствовать обстановке, времени и происходящему событию.

Вот пример того, как при несоблюдении этого условия каламбур выглядит совершенно неуместным.

> «Петр Андреевич Каратыгин, — пишет М. Шевляков, — буквально никогда и нигде не мог обойтись без остроты или каламбура. Даже при похоронах своего брата, знаменитого трагика В. А. Каратыгина, несмотря на всю печальную обстановку, он не мог удержаться от каламбура и сказал, пробираясь сквозь толпу народа: „Позвольте, господа, добраться до братцах"»[8].

Парадокс

Второй вид эстрадной репризы — реприза-парадокс, которая довольно близко примыкает к каламбуру. Но есть и отличие.

Парадокс — это такое суждение, в котором сказуемое противоречит подлежащему или определение определяемому.

«Все умники дураки, и только дураки умны». На первый взгляд, такие суждения лишены смысла. Но часто оказывается, что путем парадокса как бы зашифрованы некие особо тонкие мысли. Вот примеры парадоксов О. Уайльда (которые, кстати, показывают, насколько парадокс близок к каламбуру):

> «Все говорят, что Чарльз — ужасный ипохондрик, А что это, собственно говоря, значит? — Ипохондрик — это такой человек, который чувствует себя хорошо только тогда, когда чувствует себя плохо.
>
> Холостяки ведут семейную жизнь, а женатые — холостую.
>
> Ничего не делать — самый тяжкий труд.
>
> Эта женщина и в старости сохранила следы изумительного своего безобразия.
>
> Самая большая опасность — быть совращенным на путь добродетели.
>
> Лучшее средство избавиться от искушения — поддаться ему»[9].

В форме парадокса могут быть выражены едкие и насмешливые мысли. Известны блистательные парадоксы Б. Шоу.

> «Филантроп — это паразит, живущий нищетой.
>
> Разумный человек приспосабливается к миру, а неразумный пытается приспособить мир для себя. Поэтому прогресс зависит от людей неразумных.
>
> Революции еще никогда не облегчали бремени тирании: они только перекладывали его с одних плеч на другие»[10].

Чехов: «Всякому безобразию есть свое приличие!»[11].

Или сатирический парадокс Салтыкова-Щедрина из «Истории одного города»:

> «В это же время, словно на смех, вспыхнула во Франции революция, и стало всем ясно, что „просвещение" полезно только тогда, когда оно имеет характер непросвещенный»[12].

На парадоксе основан целый фельетон Добролюбова «Опыт отучения людей от пищи». Вообще русская классическая литература, в особенности сатирическая, чрезвычайно щедра на репризы-парадоксы. Причем репризы эти остаются современными до сих пор, ибо при всех переменах российской общественной и политической жизни многие проблемы столь же актуальны, как и 150 лет назад. Например, парадокс вынесен в заголовок фельетона Н. Чернышевского «Вредная добродетель» (1859 год). Материал этого памфлета был использован в программе В. Границына «500 лет русской водке» в Санкт-Петербургском государственном театре эстрады в 1998 году.

Ирония

Очень близка к парадоксу ирония — третий тип построения эстрадной репризы. В парадоксе — понятия, которые исключают друг друга, объединяются, если можно так сказать, вопреки их несовместимости.

Ирония словами высказывает одно понятие, а подразумевает (но не высказывает) совсем другое, противоположное.

На словах высказывается положительное, а понимается отрицательное. То есть иносказательно раскрываются недостатки

того, о чем (о ком) говорят. «Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем»,[13] — говорил М. Ломоносов.

Почему ирония особенно ценна для артиста эстрады разговорного жанра? Дело в том, что ирония бывает особенно выразительна в устной речи, когда средством ее служит особая насмешливая интонация. Поэтому по-настоящему передать иронию может только актерски одаренный человек.

Прекрасные примеры иронии можно найти в классической литературе («Похвала глупости» Эразма Роттердамского), полны иронии многие строки Гоголя. Например:

> «Удивительная лужа! Единственная, которую только вам удавалось когда видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа!»[14].

Иногда реприза, построенная на иронии, возникает от смещения ударения (в том числе и смыслового) в слове или в сочетаниях слов. Е. Альпер (победитель в жанре конферанса на VII всесоюзном конкурсе артистов эстрады) однажды импровизационно произнес репризу: «Для артиста вопрос „быть или не быть?" — не вопрос. — Вот в **чем** (Альпер точно давал понять, что имел в виду костюм артиста) — вопрос!». Здесь смещено смысловое ударение при полном соответствии известной начальной шекспировской фразе монолога Гамлета, отчего возник новый иронический смысл знаменитой фразы.

Намек

В иронии всегда присутствует намек.

Наибольший эффект намека достигается не словом, а умолчанием, намеком на недозволенное слово или понятие. Для эстрады это очень важный прием.

Нет ничего хуже выхолощенной, стерильной, «правильной», академично-сухой эстрады. Искусство это родилось на площади, оно очень демократично и народно. А народ любит и щекотливую ситуацию, и двусмысленную реплику, и крепкое словцо. Сама народная, демократическая природа искусства эстрады такова, что в ней должен содержаться элемент простонародного

грубоватого юмора. Но только элемент. Неталантливый и безвкусный артист превращает этот элемент в основу, и таким образом возникает дурной вкус.

Именно искусство говорить намеками, не произнося вслух того, чего нельзя произносить, но то, что все однозначно понимают, позволяет сохранить демократичный признак построения текста эстрадной репризы.

Искусство пользоваться намеком в репризе позволяет артисту сохранить вкус, чувство меры, не скатиться до пошлости, которая часто подстерегает эстраду.

Искусство намека в буквальном смысле слова помогло выжить жанру конферанса во времена, когда была чрезвычайно сильна политическая цензура. «Наибольший эффект намека получается, когда намекают на что-то недозволенное (табу). Других способов выразить общественное мнение нет, поскольку прямо говорить опасно и приходится Прибегать к обинякам. Но в то же время намек — прием остроумия. Выходит, цензура поневоле помогает сатирикам, заставляя их тщательнее оттачивать свои стрелы»[15].

Во времена существования тотальной цензуры публика специально шла слушать эзопов язык популярных конферансье и артистов эстрады разговорного жанра, ибо они все-таки умудрялись говорить то, чего нельзя было говорить (в идеологическом смысле). А. Райкин писал:

«Я показываю явление, вскрываю, так сказать, его механизм, но не договариваю до конца. Это важный для меня прием. И вообще — прием искусства. Ведь если со сцены все сказать до конца, зритель решит, что вы примитивны, что вы сказали ему банальность. Надо уметь вовремя остановиться, подвести зрителя к ответу. Чтобы он сам дошел до него, сам „произнес"»[16].

Публика восхищалась мастерством разговорников, которые умели сказать, не говоря. Она отдавала дань их гражданскому мужеству и питалась интригой: когда же отлучат от концертов очередного смельчака, или, в конце концов, посадят его или нет? Вошли в историю репризы М. Марадудиной «Советов много, а посоветоваться не с кем», А. Алексеева «Вы все сидите, а я стою».[17]

Кстати, одна из причин появления парного конферанса заключалась в том, что двое могли разговаривать не с залом, а между собой. Таким образом исключались нежелательные импровизации: ведь текст заранее проходил утверждение в цензуре (так называемый «лит»).

Двойное истолкование

К намеку как к юмористическому приему близко примыкает двойное истолкование.

В двойном истолковании основой является не текст, а подтекст сказанного.

Вот один из примеров двойного истолкования (острота приписывается Б. Шоу):

В ресторане играл оркестр — шумно и не слишком хорошо. «Играют ли музыканты по заказу?» — «Конечно!» — «Тогда передайте им фунт стерлингов и пусть они сыграют в покер».

Здесь, кроме двойного истолкования слова играть (на музыкальном инструменте и в карты), в остроте присутствует и намек оркестру прекратить музыку.

Намеренное искажение афоризма; доведение мысли до абсурда; ложное усиление

Иногда при построении репризы используется прием намеренного искажения известной фразы, афоризма, как, например: «Любите не себя в искусстве, а любите меня в искусстве» (перефразировка известного афоризма Станиславского).

К частным приемам, которые можно использовать в построении репризы, относятся:

—доведение мысли до абсурда,

—ложное усиление.

Доведение мысли до абсурда чаще всего возникает в выступлении эстрадной пары. Остроумные ответы строятся на доведении до абсурда мысли собеседника.

Вначале вы соглашаетесь с партнером, а затем краткой оговоркой уничтожаете ее. Миниатюра М. Жванецкого «А вас» строится, в частности, на доведении мысли до абсурда (там еще использован прием непонимания друг друга).

Ложное усиление состоит в том, что заключительная часть высказывания по форме подтверждает или даже усиливает начальную часть, а по существу опровергает ее.

Классическая реприза такого рода принадлежит Б. Шоу: «Золотое правило заключается в том, чтоб не иметь золотых правил»[18].

Эффект неожиданности в репризе

В репризе очень важен эффект неожиданности — когда окончание фразы совсем не то, которое ожидает публика. Любые приемы построения репризы ничего не стоят, если в ней отсутствует этот эффект.

Неожиданность в репризе является своего рода словесным трюком и достигается за счет двухчастного построения фразы, особенно когда реприза основывается на сравнении, на сопоставлении: части эти не только не соответствуют, но и опровергают друг друга.

Например: «Чем меньше в человеке совести, тем больше в нем... всего остального!».

Режиссер эстрады должен четко,отдавать себе отчет в том, что универсальной репризы — на все времена и на любую публику — не существует. Ведь юмор, заложенный в репризе, становится таковым только тогда, когда вызывает в зале смех, то есть — реакцию зала. Сегодня такая реакция есть — реприза состоялась, а завтра нет реакции — значит нет и репризы.

Отсюда следует вывод: артист эстрады должен соотносить остроту, заложенную в репризе, со способностью сегодняшнего состава зрительного зала эту остроту воспринять. Ведь словесная форма остроумия, к которой принадлежит и реприза, не всегда общедоступна. Восприятие тонкой остроты требует подготовленности слушателя. Тонкая реприза, выданная в зал, который готов воспринимать только грубоватый площадной юмор, просто не будет понята. А грубоватая площадная реприза вызовет

раздражение в зале, который хочет и может воспринимать тонкое остроумие.

На этот счет у французов есть прекрасная поговорка о том, что острота — не столько на языке говорящего, сколько в ухе слушающего!

Типы восприятия юмора

Разные люди могут смеяться (или наоборот) одной и той же шутке по разным причинам (классификация дается по системе, предложенной проф. А. Луком[19]):

— человек не уловил смысла остроты и потому не смеется;

— соль остроты схвачена, и это вызывает смех;

— человек «раскусил» остроту," но считает ее слабой, примитивной и опять-таки не смеется;

— смысл остроты понят, но она настолько неудачна, что смеются над ее автором — незадачливым остряком.

По сути, здесь приведены типы восприятия юмора.

Понимание того, что настоящая реприза возникает только в единении шутящего и слушающего, — важное обстоятельство, из которого артист и режиссер должны делать практические выводы не только по построению самой репризы, но и по применению той или иной репризы в тех или иных обстоятельствах концерта.

Вообще эстрадная реприза — дело штучное, оно не терпит «массового производства», а тем более — употребления. Перебор в количестве реприз, которые, скажем, конферансье произносит на протяжении концерта, приводит к тому, что люди перестают воспринимать юмор; в публике может даже накапливаться реакция раздражения. Всем нам известно, как утомителен бывает человек, сыплющий анекдотами, пусть даже очень смешными, к месту и не к месту. Что же в таком случае можно сказать о человеке, который по своей профессиональной принадлежности обязан острить? Конферансье, который «пробегает» лишний, с его точки зрения, текст, и который «садится» на репризу, сверх всякой меры купается в ней, — совершенно невыносим. Как помнят читавшие «Мастера и Маргариту», конферан-

сье театра-варьете Жоржу Бенгальскому именно за это однажды оторвали голову.

Темпо-ритм репризы

Несколько слов о темпо-ритмическом построении репризы, которое имеет очень важное значение для ее грамотного построения.

В любой репризе всегда существует пауза, которая, как правило, делается артистом перед эффектным и неожиданным завершением репризы. Пауза в репризе — мощное средство усиления комического эффекта.

Говорящий как бы «подвешивает публику на крючок», он томит ее ожиданием разрешения шутки. Таким образом нагнетается напряжение ожидания, нарастает интрига, — отчего в результате усиливается комический эффект.

«Я сделаю паузу, промолчу, — говорил он (А. Райкин. — *И. Б.),* — и будет все ясно без слов. Даже еще острее. Публика все поймет»[20].

Однако место этой паузы и ее продолжительность очень разнообразны, здесь нет и не может быть единого правила. Все зависит от настроения и состава зрительного зала, от самой репризы, от чувства темпо-ритма самого говорящего. Такие вещи приходят только с практикой. Можно рассказать об этом будущему артисту разговорного жанра или будущему режиссеру, обратить на это их внимание, но достичь этого в учебном процессе нельзя, здесь нужен опыт.

Марк Твен в очерке «Публичные чтения» вспоминал о своих путешествиях по Европе и выступлениях, на которых он читал свои рассказы. Он заметил интересную вещь: один и тот же рассказ иногда вызывал гомерический хохот, изредка — недружный смех, а иной раз не удавалось вызвать даже улыбку. Все зависело от продолжения паузы перед последней фразой. Если Марк Твен угадывал паузу точно, все оглушительно смеялись. Если чуть-чуть недодерживал, смех был не столь дружным. А если пауза оказывалась слишком длинной, — никто не смеялся[21].

В контексте разговора о режиссуре сюжетного эстрадного номера особенно надо остановиться на игровой репризе.

Игровая реприза разыгрывается как совсем маленькая, миниатюрная сценка (еще меньше скетча). Часто такой репризой выступает разыгранный актерами анекдот. По сути, это можно назвать театрализованной репризой.

Нужно только помнить, что такие репризы лучше играть блоком, соединяя сразу несколько мини-сценок.

Такой вид репризь1_очень ценил А. Райкин. Он даже придумал для них специальное название — «МХЭТка», производное от МХЭТ («Маленький художественный эстрадный театр»; автор термина А. Райкин), и в этом прослеживалась пародийная ассоциация с МХАТом. Его МХЭТки строились на конфликте, который разрешался после небольшого числа реплик очень неожиданно, и оттого — смешно. Вся предыдущая борьба была только подготовкой аудитории к решающему комическому узлу, который и вызывал смех аудитории.

«Милиционер задерживает гражданина, переходящего улицу в неположенном месте.

Милиционер. Нарушаете! Штраф — три рубля.

Гражданин. Извините, я опаздываю на поезд.

Милиционер. Все опаздывают на поезд. Штраф — три рубля.

Гражданин. Хорошо. Берите десять.

Милиционер. Зачем?

Гражданин. У меня нет других денег.

Милиционер. А у меня нет сдачи.

Гражданин. Но я опаздываю на поезд.

Милиционер. Все опаздывают на поезд. Штраф — три рубля.

Гражданин на глазах у милиционера еще два раза стремительно перебегает улицу в неположенном месте. „На три рубля я уже нарушил, — говорит он, — теперь к ним надо прибавить шесть рублей, плюс на рубль я обегу вокруг фонаря"».

А вот человек доверчивый и педантичный. Выходя на улицу, он всегда одевается в соответствии с переданными по радио сводками погоды. Радио сообщает, что ожидается хорошая погода-человек снимает пиджак; возможны осадки — надевает пиджак и плащ; объявляют, что будет ветер, возможен снег — он снимает всю верхнюю одежду и надевает шубу... Да на всякий случай еще прихватывает с собой вешалку, на которой целый гардероб.

...Все это, казалось бы, простые, даже примитивные вещи. Конечно, они были далеки от сатирической остроты, но в то же время — отнюдь не безделицы. В их основе лежали вековые традиции эксцентрического комизма. Не претендуя на глубину и обобщение, они, однако, требовали от нас снайперской точности, интонационной и пластической выразительности. Это были почти цирковые репризы»[22].

Сегодня этот жанр, к сожалению, очень редко встречается на эстраде. Его активно заимствует КВН, но непрофессионализм исполнителей чаще всего снимает всю прелесть такой инсценированной репризы.

Основные положения для конспектирования:

- реприза есть в первую очередь вербальный комический момент в выступлении артиста эстрады;
- даже соединяясь с пантомимой и другими жанрами в единой миниатюре, вербальная составляющая остается в репризе основной;
- ведущими приемами построения репризы являются: каламбур, парадокс, намек, двойное истолкование, намеренное искажение афоризма, доведение мысли до абсурда, ложное усиление;
- реприза не существует, если не несет в себе элемента неожиданности, что достигается, как правило, за счет двухчастного построения фразы, где проводится сравнение или сопоставление частей, опровергающих друг друга;
- режиссер, работая с репризой, обязан учитывать типы восприятия юмора;
- игровая реприза разыгрывается чаще всего как инсценированный анекдот;
- реприза требует соблюдения закономерностей ее темпо-ритмического построения, в чем ведущая роль принадлежит паузе перед ударной репликой;
- также из приемов остроумия в репризе нужно обратить внимание на следующие: ложное противопоставление, логическая несовместимость, бессмысленная детализация, смешение

...Все это, казалось бы, простые, даже примитивные вещи. Конечно, они были далеки от сатирической остроты, но в то же время — отнюдь не безделицы. В их основе лежали вековые традиции эксцентрического комизма. Не претендуя на глубину и обобщение, они, однако, требовали от нас снайперской точности, интонационной и пластической выразительности. Это были почти цирковые репризы»[22].

Сегодня этот жанр, к сожалению, очень редко встречается на эстраде. Его активно заимствует КВН, но непрофессионализм исполнителей чаще всего снимает всю прелесть такой инсценированной репризы.

Основные положения для конспектирования:

- реприза есть в первую очередь вербальный комический момент в выступлении артиста эстрады;
- даже соединяясь с пантомимой и другими жанрами в единой миниатюре, вербальная составляющая остается в репризе основной;
- ведущими приемами построения репризы являются: каламбур, парадокс, намек, двойное истолкование, намеренное искажение афоризма, доведение мысли до абсурда, ложное усиление;
- реприза не существует, если не несет в себе элемента неожиданности, что достигается, как правило, за счет двухчастного построения фразы, где проводится сравнение или сопоставление частей, опровергающих друг друга;
- режиссер, работая с репризой, обязан учитывать типы восприятия юмора;
- игровая реприза разыгрывается чаще всего как инсценированный анекдот;
- реприза требует соблюдения закономерностей ее темпо-ритмического построения, в чем ведущая роль принадлежит паузе перед ударной репликой;
- также из приемов остроумия в репризе нужно обратить внимание на следующие: ложное противопоставление, логическая несовместимость, бессмысленная детализация, смешение

речевых стилей, перенос терминологии, несоответствие стиля и содержания, псевдоглубокомыслие, буквализация метафоры, необычная расшифровка привычного сокращения.

---

[1] Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 84, 91.

[2] Райкин А. Воспоминания. СПб., 1995. С. 176.

[3] Там же. С. 166.

[4] Ардов В. Указ. соч. С. *89-90.*

[5] Ожегов С. Словарь русского языка. М., 1975. С. 241.

[6] Словарь иностранных слов. Под ред. И. Лехина и Ф. Петрова. М., 1949. С. 269.

[7] Виноградский И. Магический кристалл // СЭЦ. 1984. № 9. С. 11.

[8] Шевляков М. Русские остряки и остроты их. СПб., 1899. С. 74.

[9] Цит. по: Чуковский К. Люди и книги. М., 1960. С. 639.

[10] Цит. по: Хьюз Э. Бернард Шоу. М., 1966. С. 155-157.

[11] Чехов А. Вишневый сад // Рассказы. Пьесы. М., 2000. С. 489.

[12] Щедрин Н. История одного города // Собр. соч. В 12 т. Т. 4. М., 1951. С. 344.

[13] Ломоносов М. Поли. собр. соч. Т. 7. М.-Л., 1952. С. 256.

[14] Гоголь Н. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Соч. В 2 т. Т.I. М., 1969. С. 397.

[15] Лук А. Юмор. Остроумие. Творчество. М., 1977. С. 87, 89.

[16] Райкин А. Указ. соч. С. 383-384.

[17] Цит. по: Васильев С. Формы политсатиры на эстраде последнего десятилетия // Политическое кабаре на стыке веков. Межд. симпозиум. СПб., 2000. С. 12.

[18] Цит. по-. Афоризмы // Составитель Е. Райзе. Я., 1964. С. 199.

[19] См.: Лук А. Указ. соч.

[20] Уварова Е. Предисловие // Райкин А. Воспоминания. СПб., 1995. С. 10.

[21] См.: Твен М. Публичные чтения // Автобиография. Собр. соч. В 12 т. Т. 12. М., 1961. С. 423.

[22] Райкин А. Указ. соч. С. 202-203.

Раздел второй

Режиссура эстрадных номеров различных жанров

ГЛАВА 6

Работа режиссера с конферансье

Конферанс — искусство живого, импровизированного общения со зрительным залом.

Имея принадлежность к речевым жанрам, конферанс, тем не менее, всегда стоял особняком."Даже на проводящихся конкурсах артистов эстрады конферанс всегда выделялся в отдельную номинацию, по нему присуждались отдельные звания, премии и дипломы. Конечно, конферансье проводит большую подготовительную работу: это «домашние заготовки» монологов, фраз, реприз. Но и они во время исполнения пронизываются импровизационными блестками.

«Я убежден, что конферанс это искусство, — писал А. Рай-кин. — Сегодня оно в упадке, его критерии во многом утеряны. Мы так привыкли к безликому ведению концерта, что часто не видим, а только слышим ведущего. Современные ведущие, механически объявляющие номера, боятся установить какой бы то ни было контакт с публикой. Они просто докладывают фамилии выступающих артистов.

Искусство быть, а не казаться естественным — основа основ конферанса»[1].

Конферансье и режиссер

Поскольку в основе этого жанра лежит импровизация, на первый взгляд, кажется, что ставить рядом слова «конферансье» и «эстрадный автор», «конферансье» и «режиссер» бессмысленно. Какой смысл писать для конферансье текст, делать режиссерскую разработку его выступления, если все это может в момент

концерта оказаться ненужным, невостребованным. Можно ли вообще репетировать импровизацию?

Конечно, нельзя.

Однако можно и нужно готовить артиста-конферансье таким образом, чтобы он был готов импровизировать. Как и любой другой навык, навык импровизации поддается тренингу. Естественно, если существует талант импровизации, если есть природная предрасположенность к проявлению этого качества.

Работа режиссера с конферансье — это в основном работа режиссера-педагога.

В. И. Немирович-Данченко выделил несколько главных составляющих в профессии режиссера, и одна из них — режиссер-педагог.[2] То есть — такой режиссер, который в репетиционном процессе (в данном случае во многом сходным с процессом педагогическим) умеет добиться проявления нужных психофизических качеств и навыков актерского мастерства. Но важно заметить не только эту грань работы: в процессе репетиции идет обучение актера, совершенствование его мастерства.

Для эстрадного режиссера, работающего с артистом-конферансье, этот аспект является ведущим.

И здесь нужно особенно подчеркнуть необходимость такой режиссерско-педагогической работы с конферансом.

Именно по причине импровизационной основы искусства конферанса многие, в особенности молодые, артисты отказываются от работы с режиссером-педагогом. А между тем такая работа есть залог и мощный рычаг повышения профессионального мастерства в жанре конферанса. Конечно, можно целиком положиться на интуицию и собственные природные способности к импровизации. Но не это ли является одной из причин снижения художественного качества конферанса, которое отмечают практически все современные критики и исследователи эстрадного искусства?

Режиссер-педагог посвящает артиста (особенно молодого, неопытного) в законы конферанса и импровизации вообще (а они существуют!), рассказывает ему об опыте выдающихся мастеров жанра, раскрывает секреты ремесла. Наконец, именно он говорит артисту: «Извините, ваша шутка несколько дурного тона».

Репетировать впрямую конферанс нельзя, но режиссерско-педаго-гическая работа с таким артистом необходима.

Кроме того, часто артист-конферансье оказывается в положении «сам себе режиссер». Артисты этого жанра должны владеть режиссерскими навыками для подготовки своих выступлений.

Конферанс как доверительная беседа

В основе французского слова конферанс лежит глагол **conferer** — беседовать, совещаться.

Конферансье не вообще общается с публикой, не вещает, не декламирует, не выступает, подобно трибуну, с митинговой речью, не читает лекцию — он *беседует и даже о чем-то совещается* со зрителями.

И точнее глаголов, пожалуй, не подобрать. В такой манере выступал, например, знаменитый конферансье П. Муравский.

> «Петр Лукич Муравский... У него редкий дар свободной, непринужденной беседы, откровенного разговора с любой аудиторией в любой обстановке. Слушая его, не ощущаешь холодной официальности выступления, никогда не думаешь о, возможно, заранее подготовленном тексте. Он выходит на эстраду, как радушный и гостеприимный хозяин сцены. Неискушенной публике, если она даже есть, кажется, что этот обаятельнейший, удивительно милый собеседник импровизирует, грустит и смеется вот здесь, вместе с ними, впервые и только для них вспоминает о чем-то, раздумывает о жизни, призывая себе в помощники гитару...»[3]

Беседа — дело достаточно интимное или, скорее, доверительное. Действительно, когда мы беседуем, то не кричим (это уже скандал); в беседе речь наша разговорна, перемешана междометиями, восклицаниями, она не столь литературно выверена, как если бы была написана; мы используем особые, присущие только разговору обороты и отдельные слова. Разговорная речь может быть очень правильной и грамотной речью образованного и культурного человека. Но даже в этом — сегодня, к великому сожалению, — редком случае разговорная речь будет отличаться от литературной.

Люди, в большинстве своем, говорят не так, как пишут. Все это является основной причиной того, почему авторам так трудно писать для конферансье, а последним очень сложно использовать написанное на практике.

Все знаменитые конферансье умели сохранить в общении с большим количеством людей, с целым зрительным залом доверительную интонацию разговора, стиль легкой и непринужденной беседы.

«Балиев не стал бы конферировать на стадионах или во дворцах спорта. Может быть, он смог бы „взять" и такую необъятную аудиторию. Но зачем? Конферанс — искусство камерное. Когда вы не в состоянии даже как следует вглядеться в лицо человека, который обращается к вам с эстрады, о каком естественном общении может идти речь?! Конферансье в подобных условиях лишается главного своего козыря. Что бы он там ни шептал в микрофон, какими бы мощными ни были усилители, он ведь, как и его зрители, не видит, не чувствует, с кем имеет дело.

Конферансье — прежде всего доверенное лицо публики и вместе с тем — доверенное лицо артистов. Человек, имеющий право иметь свое суждение»[4].

У известных конферансье разнились манера, выбор тем, способ подачи, темперамент, имидж — неизменным всегда оставалось ощущение беседы. Именно этот фактор создает у публики впечатление, что конферансье разговаривает не с залом вообще, не с толпой, не с массой, — а с каждым зрителем в отдельности.

> «Я по крайней мере, — писал Г. Дудник, — не знал ни одного зрителя, которому не нравился бы Гаркави. Он умел очаровать любую аудиторию. Открывался занавес и на сцену легко „выпархивал" Михаил Наумович. А там было чему „выпархивать". Вес 135 килограммов и рост 190 сантиметров. На лице широкая улыбка. Он как бы говорил зрителям: „Сейчас мы с вами подружимся". И начинал вести концерт. Все его шутки, репризы, объявления номеров рождались тут же, он ничего заранее не готовил, только интересовался — кто сегодня в зале. Для него главное — контакт со зрителем, а все остальное получалось как-то само собой. Все это удавалось Гаркави благодаря огромной фантазии и выдумке»[3].

Отличие конферансье от ведущего

Если не происходит доверительного импровизированного разговора со зрительным залом, — конферанса нет. Есть ведущий, который хорошо поставленным голосом просто объявляет названия номеров, фамилии и звания авторов и исполнителей. Часто он даже не учит такие объявления наизусть, а читает их по бумажке. Это разделение — конферанс и ведение — существовало всегда. Если в первом случае это должен быть артист с большой буквы, то во втором может быть и журналист, и телеведущий, какая-то известная личность, наконец, просто интеллигентный человек. Собственно актерской профессии в ведении практически нет (нужны всего лишь техника и культура речи).

Ведущий, в отличие от конферансье, не вступает в акт общения с публикой, или общение это носит весьма формальный, поверхностный характер.

Ведущему не нужно общение со зрителем, его ответные реакции на сказанное, не требуется отвечать на неожиданную реплику из зала, не надо импровизировать; главное — четко произнести объявление до или после номера и не перепутать фамилии исполнителей. Это, кстати, происходит сплошь и рядом, на что в свое время обратил внимание А. Райкин, который весьма едко и иронично высказался по этому поводу в своих «Воспоминаниях»:

> «Однажды пригласили меня в Дом печати на обычный сборный концерт. Почему-то администрация поскупилась на гонорар профессиональному конферансье, и объявлять артистов должен был кто-то из работников Дома. За кулисами рядом со мной стоял Михаил Шифман.
>
> —Что вы будете делать? — спрашивает его „конферансье".
>
> —Я буду читать „Палату номер шесть" Чехова.
>
> —Как вас объявлять?
>
> —Объявите меня: заслуженный артист республики, лауреат конкурса чтецов Михаил Шифман.
>
> Через какое-то время наш „конферансье" снова обращается к Шифману:
>
> —Простите, какое у вас звание? Деятель? Как сказать?
>
> —Скажите, что я заслуженный артист республики. Впрочем, знаете что, просто объявите: „Палата номер шесть" Чехова, читает Михаил Шифман.

Проходит несколько минут, и он опять — с вопросом:

—Простите, какая палата? Какой номер?

—Знаете что, не надо объявлять, я сам скажу. Просто назови те мою фамилию: Михаил Шифман.

И вдруг мы слышим:

—Выступает Антон Шварц»[6]

Ведущий, в отличие от конферансье, вполне может работать, и часто работает, что называется, «за четвертой стеной», а то и просто объявляет номера в микрофон из-за кулис.

Специфика импровизации в конферансе

У конферансье импровизация отталкивается от общения со зрителями. Недаром почти все известные артисты-конферансье требовали, чтобы во время их выступления в зале зажигали свет, так как им необходимо было видеть лица и глаза зрителей. Ведь нужно моментально отреагировать на брошенное из зала замечание или оценку, на изменение настроения, на какой-то казус, призвать к порядку не в меру «разгоряченного» человека из зала, встретить опаздывающего зрителя и проводить шутливой репликой уходящего...

Когда мы говорим, что искусство конферанса зиждется на импровизации, надо понимать, что это импровизация не просто сама по себе. Можно, например, прекрасно импровизировать стихи на заданную тему в условиях публичного выступления, но в другом случае растеряться, когда из публики задают какой-то неожиданный вопрос.

Словесная импровизация вне контакта артиста с публикой к конферансу не имеет никакого отношения.

Отсюда практический вывод: не всякий артист-импровизатор может стать конферансье. Нужна импровизация в общении, в ответе, в реакции на создавшуюся ситуацию. Да плюс к этому чувство юмора, да высокий культурный уровень, да осознание ответственности, да интересные внешние данные, да неординарный имидж, то есть — все те качества, которые дают артисту **право** импровизировать в общении с публикой.

Гражданская и нравственная позиция

Каждый артист эстрады настаивает на том, что его жанр самый трудный. Однако объективно требуется признать:

Ни один другой жанр эстрады не требует от артиста наличия столь большого и важного набора не только профессиональных, но и морально-нравственных качеств, глубокой эрудиции, как конферанс.

Не будем безапелляционно утверждать, что это самый сложный эстрадный жанр, но то, что он является одним из труднейших, — несомненно.

Наверное, эта одна из причин того, что хороших конферансье мало. Более того, мало конферансье вообще. Вероятно, не всякому ноша по плечу.

И дело здесь не только в редком таланте импровизации, в профессиональных качествах. Без преувеличения, — нравственные категории здесь очень часто выступают на первый план.

Конферансье всегда высказывает залу какую-то свою позицию — политическую, нравственную, моральную. В его словах всегда присутствует, за что и против чего он выступает.

Он, как никакой другой артист эстрады остальных жанров, занимает место на кафедре, «с которой о многом можно сказать миру». Причем позиция эта не схоластически-абстрактная, она подается зрителю от первого лица, она облекается в форму личной позиции человека, отчего убедительность аргументации возрастает, что называется, по определению. Конферансье — это всегда в какой-то степени и проповедник, и учитель, и политический трибун.

Вместе с тем, когда конферансье слишком уж откровенно встает на дидактические позиции, сразу возникает ощущение снобизма, снисходительности по отношению к залу. Такое, по сути, пренебрежительное отношение к зрителю плохо согласуется с манерой доверительной беседы. Зритель с большей охотой прочтет политическую передовицу в газете, чем будет выслушивать во время концерта (куда он пришел — не в последнюю очередь — отдохнуть) навязчивые поучения.

Итак, можно сказать: жестко что-то декларировать с эстрады конферансье не должен. Все дело в форме подачи и в чувстве меры. Ведь любая, казалось бы, незатейливая шутка все равно будет содержать в себе элементы личностной позиции конферансье, отношение к тому или иному случаю, историческому факту, политической ситуации и т. д.

В любой, даже самой незатейливой шутке, проявляется, как минимум, уровень вкуса конферансье, даже, если это: «Приходит муж домой...». Поэтому даже проходная реприза обязательно несет в себе элемент воспитания вкуса.

Конечно, не всякий концерт происходит в Академии наук или перед научными сотрудниками Пушкинского дома. Ясно, что культурный уровень этого зрителя будет отличаться от рабочей или сельской аудитории. Однако, приспосабливаясь каждый раз к новой аудитории, конферансье не имеет права опускать планку ниже определенного уровня, за которым только одно — пошлость.

Приспособляемость к аудитории

Теперь — о приспособляемости конферансье к новой аудитории в каждом концерте.

В принципе, артист эстрады любого жанра в той или иной мере импровизатор. Даже в самых жестко организованных, с точки зрения техники исполнения, номерах на каждом новом концерте артист вносит более или менее значительные коррективы в свое выступление.

Наиболее всего приспособляемость в каждом новом концерте к новой аудитории, пространству зала и сцены, городу и стране, времени года и погоде, социальному, возрастному, профессиональному составу публики и т. п. — проявляется в жанре конферанса. Более того, реакция на весь спектр этой динамики — обязанность конферансье.

В связи с этим нужно заметить, что предлагаемые обстоятельства в искусстве эстрады порой означают совсем не то, что под этим термином подразумевают в драматическом театре. Огромное значение имеет и реакция зрительного зала, которая мо-

жет заставить пойти концерт по не выстроенному заранее руслу, поменять местами номера, изъять какие-то из них, заставить конферансье импровизировать, сократить или удлинить концерт... Конечно, и в драматическом театре зал может быть непредсказуем в своих реакциях, однако непредвиденные реакции не могут внести радикальные изменения в выстроенный спектакль в момент его исполнения.

Нужно обратить внимание на двойственную природу предлагаемых обстоятельств в искусстве эстрады вообще, и в конферансе в особенности.
Для артиста эстрады, особенно в жанре конферанса, предлагаемыми обстоятельствами часто становятся реальные обстоятельства концерта.

И здесь нет никакого противоречия.

Зрительный зал реален, но то, как он поведет себя во время концерта, есть уже обстоятельство, которое для артиста становится предлагаемым.

В то же время обратим внимание на другой аспект. Рассмотрим, к. примеру, выступление эстрадного рассказчика, артиста разговорного жанра с монологом или фельетоном, артиста-конферансье, — то есть те жанры, которые более других предполагают прямое общение со зрительным залом и, следовательно, реальность предлагаемых обстоятельств. Ведь речь идет не о бытовом разговоре, а о художественном общении. Даже самая небольшая реприза конферансье, случай, описанный в монологе, короткий анекдот, возникающий импровизационно, не говоря уже об эстрадном рассказе, — все это содержит ситуационные аспекты. По сути, даже самая небольшая реприза, анекдот — это маленький рассказ, где есть действующие лица, характеры, меняющиеся ситуации, завязка, кульминация, развязка. И, — что очень важно, — во всем этом есть свои предлагаемые обстоятельства.

И рассказчик, фельетонист, конферансье должен верить в обстоятельства этого рассказа, репризы, анекдота и, таким образом, погружать в эти обстоятельства зрителя.

Даже если играется эстрадный скетч (маленькая пьеска) или сюжетный эстрадный номер, где эстрадные предлагаемые обсто-

ятельства по структуре наиболее схожи с театральными, — даже в этом случае необходимость общения со зрительным залом, обусловленная природой эстрады, не позволяет артисту до конца погрузиться в предлагаемые обстоятельства, выстроить «четвертую стену», забыть о публике.

Таким образом, в режиссуре эстрады существует специфическое и усложненное понимание термина «предлагаемые обстоятельства».

Смена позиции рассказчика и собеседника

Если, играя роль, драматический артист может погрузиться в предлагаемые обстоятельства на довольно продолжительный период времени, действительно прожить фрагмент жизни своего героя, то на эстраде это не всегда так.

Происходит примерно следующее: конферансье произносит репризу — он в предлагаемых обстоятельствах рассказа; через 10 секунд идет реакция зала, иногда даже реплика зрителя — и конферансье уже находится в реальных обстоятельствах концерта, реагируя импровизационно на реакцию публики; еще через 10 секунд он произносит новую шутку (опять маленький рассказ) — и снова он в предлагаемых обстоятельствах этого рассказа. И так далее, и так далее...

Происходит чередование рассказа залу и беседы с залом, постоянно переключается способ существования, или, можно сказать, идет смена позиции исполнителя, обусловленная двойственной природой предлагаемых обстоятельств в искусстве эстрады: поведение зрительного зала и собственно предлагаемые обстоятельства рассказа.

Это постоянное переключение, постоянная смена предлагаемых обстоятельств рассказа на обстоятельства концерта, необходимость мгновенного перехода от одного к другому и составляет одну из главных трудностей в психотехнике конферансье.

Конферансье нужна не просто максимально развитая способность к вере в предлагаемые обстоятельства — необходим навык мгновенного и многократного вхождения в них.

Конферансье как посредник между артистами и публикой

Конферансье является посредником между артистами и зрительным залом. Это он перекидывает мостик между выступающими и публикой. В чем же проявляется эта роль посредника?

Во-первых, — в создании праздничной атмосферы. Это является одним из важнейших законов искусства эстрады, неспроста слова «эстрада»-и «праздник» очень часто стоят рядом.

Во-вторых, — в подготовке зрителя к восприятию каждого следующего номера. Эстрадный концерт — это чаще всего череда сменяемых артистов, музыки, костюмов, темпо-ритмов, тем и сюжетов, жанров, трюков, эффектов. Ведь само слово «концерт» (concerto) означает «соревнование». В музыке — это соревнование инструментов и музыкальных тем, на эстраде — соревнование номеров и артистов. А там, где соревнование, — там борьба, противостояние. Зритель эстрадного концерта изначально настроен на частую смену впечатлений. Но номер номеру — рознь: один — веселый и эксцентричный, другой — лирический; третий — легковесный и незатейливый, в четвертом — глубокая социальная или нравственная тема, и так далее.

И конферансье готовит к этим переменам зрителя. Играть лирический номер после эксцентричной клоунады для артиста очень сложно. Да и зрителю очень сложно мгновенно перестроиться на новую волну восприятия. И чрезвычайно плохо, когда эта перестройка происходит уже во время исполняемого номера. Это может поначалу грозить даже неадекватной реакцией зрителя, и, к примеру, реприза, рассчитанная на какой-то глубокий душевный отклик со стороны зала, вдруг может вызвать смех, который возникает по закону инерции восприятия. Это «выбивает артиста из седла», часто возникает внутренняя паника, растерянность... То есть страдает художественный результат.

Конферансье обязан переменить настроение зала, погрузить его в атмосферу нового номера, подготовить его к новому восприятию. Особенно это необходимо, когда в концерте соседствуют контрастные номера по жанрам и глубине тем.

Конферансье как режиссер концерта

Обычно конферансье ведет концерт в русле заранее установленной режиссером (или редактором) последовательности номеров. Но довольно часто случаются разные нестыковки, иногда даже артисты опаздывают. И здесь конферансье выступает как своеобразный дежурный режиссер программы, который должен неожиданную перестановку номеров сделать незаметной для зрителя, провести это так, чтобы сохранить целостное впечатление от концерта*.

Конферансье должен вести свое выступление в контексте общей цели концерта, а цели эти изменчивы. Наиболее ясно это видно на примере так называемых тематических, юбилейных концертов. Юбилей артиста, организации — одно, юбилейная дата в истории страны — другое; тематический концерт по случаю Дня работника сельского хозяйства и тематический концерт, посвященный Дню снятия блокады Ленинграда в Великой Отечественной войне, — очень различны. Нельзя столь разные концерты вести в одинаковой манере: разная мера юмора, подбор реприз, тон.

Конферансье обязан реагировать на всякие неожиданности и казусы, происходящие во время концерта. Он должен обыграть случайное падение микрофона, не вовремя закрытый или открытый занавес, оговорку артиста и так далее. Артисты-конферансье буквально расцветают, когда случается что-нибудь подобное. Этот сиюминутный отклик на казусную ситуацию позволяет в полной мере проявиться таланту импровизатора. И зритель очень любит и ценит такие моменты.

«Провокация» зала

Опытные конферансье довольно часто прибегают даже к приему провокации, чтобы создать неординарную ситуацию и блеснуть «неожиданной» репризой. Конечно, речь в этом случае идет не о подлинной импровизации, а об импровизации сделанной, подготовленной; это своего рода домашняя заготовка. Однако, если эта заготовка сделана умело, если в ней присутствует действительный элемент провокации зрительного зала, то неваж-

---

* См. подробно об этом: Клитин С. Режиссер на концертной эстраде. М, 1971.

но, что ответ конферансье на реакцию публики, созданную им самим, своей же провокацией, — заранее заготовлен. Важно другое:

Заготовленный ответ должен *производить впечатление* импровизации.
Режиссер может помочь конферансье подготовить такую провокацию и через нее перестроить настроение зрительного зала для восприятия контрастного номера.

На VII Всесоюзном конкурсе артистов эстрады победителем в жанре конферанса стал Е. Альпер, тогда студент кафедры эстрады ЛГИТМиК. На втором туре конкурса, по традиции, каждому прошедшему в этот этап соревнования конферансье дается блок из пятишести номеров, который он должен провести, проконферировать. Последовательность номеров жестко установлена, перестановка номеров недопустима. И рядом оказались два совершенно контрастных номера: вслед за выступлением певицы шел номер острого политического содержания. Перед молодым конферансье встала задача сочинить не только интересную «подводку» к этому номеру, но самое главное — перенастроить восприятие зрителя с одного жанра на другой, с одной темы на другую. И ночью перед вторым туром была подготовлена реприза, которая как раз строилась на приеме провокации.

Надо заметить, что политсатира как жанр к середине 80-х годов прошлого столетия себя изжила. От политсатирических разоблачений оставалось лишь ощущение невыносимой фальши.

Вместе с тем, инерция политического мышления еще существовала, еще появлялись в газетах разоблачительные скандалы «из жизни Запада». На этом противоречии и была построена провокация.

Как раз в это время сын премьер-министра Великобритании М. Тетчер был уличен в каких-то неблаговидных финансовых махинациях. Тема была на слуху.

Конферансье подошел к микрофону и коротко выразил сожаление по поводу того, что жанр политсатиры исчезает. «А между тем, - обратил он внимание публики, - посмотрите, что происходит в Англии...» И дальше шло четверостишие-Маргарет Тетчер в кругах высшей знати

Железною леди слывет, но, кстати
Знают все нации, знают народы,
В этой семейке - не без урода

Бональность, пошлость, "нафталинность" этого стишка была
очевидна. У нормального зрителя она не могла вызвать ничего,
кроме чувства стыда за молодого артиста.

И вот молодой конферансье произносит этот стишок. В зале повисает угнетающая тишина, зрителя в буквальном смысле берет оторопь: как мог молодой современный человек, который так хорошо выступил на первом туре, проявивший там и высокий вкус, и чувство юмора, и способность к импровизации, — как он мог опуститься до такого! Справедливости ради надо отметить, что в зале раздался один смешок, который повис в воздухе-Конферансье держит паузу. Тишина становится гнетущей. И тогда он говорит: «Конечно, сегодня другие времена, и политическая сатира на эстраде должна быть другой. И если мы касаемся серьезных тем, то выражать их должны языком достойным. Так, как это делает артист...» (и далее он объявлял номер).

Раздались аплодисменты. Никто в зале не догадался, что его обманули этим «сатирическим» стишком. Но зритель оценил, как конферансье подчеркнул важность темы следующего номера, как перенастроил зал от ощущения развлекательности предыдущего номера к серьезности темы следующего.

Когда Е. Альпер вел заключительный концерт конкурса, многие артисты подходили к нему (а это были и И. Отиева, и Е. Шифрин) и просили объявить их также хорошо, как он сделал это на втором туре...

В этой репризе конферансье провокация зрительного зала помогла артисту создать ощущение импровизационности.

Режиссер должен понимать, что использование приема провокации всегда связано с большим риском. Надо так рассчитать провокацию, чтобы реакция зала могла быть единственно возможной и ожидаемой.

Этот пример позволяет нам коснуться еще одной важной темы искусства конферанса. Речь пойдет о сочетании подготовленных заранее текстов, реприз, провокаций и собственно импровизации. Здесь роль режиссера весьма существенна.

Заготовка и импровизация

В конферансе очень важно соблюдение меры в соотношении предварительной заготовки и импровизации. «Природное остроумие, обаяние, находчивость — качества, необходимые для настоящего конферансье. К сожалению, они часто подменяются на эс-

траде заученными остротами, пошловатыми анекдотами, не связанными с программой интермедиями, текстами, лишенными и тени живой импровизации»[7].

Конечно, всякий конферансье имеет обширные «домашние заготовки». И импровизация состоит еще и в том, что из своего обширного «багажа» он произнесет в тот или иной момент своего выступления. В строгом смысле, может показаться, что это не импровизация как таковая. Можно назвать это умением вовремя и к месту использовать заготовку, отталкиваясь от обстоятельств идущего концерта.

Нужно не только оценить неожиданное происшествие, вопрос из зала, непредвиденную реакцию публики, — но и мгновенно найти в собственном арсенале заготовок ту единственно в данный момент необходимую реплику, афористичную фразу, репризу. Для этого нужна хорошая внутренняя реакция, никакая пауза для поиска в воспоминаниях необходимой репризы недопустима.

Для этого нужны специфические способности, отличная память, но в большей степени — опыт. Никакая домашняя заготовка не спасет растерявшегося артиста. «Структура конферанса, - пишет Н. Мороз, — складывается всегда индивидуально. Рассмотрим лишь один вариант. Есть целый ряд так называемых „внутренних" тем, которые возникают по ходу концерта. Вот некоторые из них: удобство или неудобство места и времени концерта, погода, умение людей смеяться, умение людей аплодировать, внешний вид актера, отношение человека к песне, к танцу, разговор о вежливости, разговор об эстраде. Кроме того, что любая тема интересна зрителю, она дает возможность проявить свои актерские качества, продемонстрировать умение импровизировать, что является вершиной актерского мастерства. Любая такая тема органически вплетается в ведение концерта»[8].

Безусловно, предварительная подготовка материала выступления является мощным подспорьем. Здесь можно сослаться на мнение Цицерона, который говорил, что, хотя часто и полезно говорить без приготовления, важнее другое — как можно больше писать. Это вырабатывает способность даже без подготовки говорить как по писаному[9]. Великий оратор древности обращал эти слова к ученикам, занимавшимся риторикой. Думается, их в полной мере можно отнести и к современному конферансу.

В только что приведенном высказывании хотелось бы выделить следующее:

Подготовительная работа конферансье не только позволяет в нужный момент использовать заготовку, но и помогает выработать навык импровизационного выступления.

Даже исполнение заранее заготовленной репризы требует импровизации, так как необходимо подвести к ней публику и выйти затем в дальнейшее ведение концерта. А заготовить такое дома невозможно.

Вступительный фельетон

Установление контакта со зрителями конферансье начинает со вступительного слова. В искусстве эстрады эта часть концерта определяется как вступительный фельетон (иногда — вступительный монолог, что не так точно).

«Огромное значение я придаю вступлению, — писал конферансье О. Милявский. — Здесь есть возможность поднять актуальные темы, сегодня, сейчас волнующие зрителей.

Во вступлении четко проявится позиция актера, она должна быть взволнованной и активной. Я отдаю предпочтение тем артистам, которые ведут концерт атакующе, влияют на него, а не находятся „при концерте", когда концерт идет сам по себе, а конферансье сам по себе»[10].

Вступление — очень важный и ответственный момент. Причем не только для конферансье, но и для остальных участников представления. От того, насколько точно конферансье определит, какая публика собралась в зале, ее настроение, от того, насколько он сразу же установит контакт, — зависит успех выступления не только самого конферансье, но успех всех остальных номеров.

Прежде всего, как уже говорилось, он должен создать праздничную атмосферу, как бы отвлечь зрителя от повседневных забот. Ничто так не создает атмосферу праздника, как хорошая шутка. Поэтому во вступительном фельетоне всегда присутствуют элементы юмора, иронии, сатиры. Даже говоря о самых серьезных вещах, конферансье не должен «засушить» вступительный

фельетон; подать эти серьезные вещи нужно легко и непринужденно.

Вообще в установлении контакта со зрителями в начале концерта нельзя забывать о таком элементе общения, как комплимент. В обиходе мы привыкли, что комплимент — это похвальные слова даме. Но в психологии общения комплимент это сознательное преувеличение тех или иных достоинств человека. В этом смысле комплимент — могучее средство налаживания доброжелательного контакта. Ведь давно известно, что люди не любят, когда их поучают, указывают им на их ошибки, когда им говорят правду. Больше всего люди любят, когда им говорят приятные вещи, то есть комплименты.

Поэтому во вступительном фельетоне никогда не лишним будет похвалить зрителей (надо только, чтобы похвала была конкретной — красивая прическа, элегантная одежда, приятная улыбка и т. д.). Нужно учитывать, что наиболее эффективный, с точки зрения установления доверительного контакта, и наиболее эффектный — комплимент на фоне антикомплимента самому себе: всегда приятно, когда тебя не только похвалили, но еще и поставили тебя выше собеседника. Такое ироничное сравнение себя и зрителя в его пользу сразу вносит атмосферу непосредственности. Этим приемом весьма успешно пользуется, к примеру, современный петербургский конферансье, артист театра «Буфф» М. Смирнов, на нем он построил вступительный фельетон во время ведения заключительного тура Открытого Российского конкурса артистов эстрады «Антре-96», где стал победителем в жанре конферанса. Люди вообще очень ценят в собеседнике самоиронию. И конферансье должен учитывать эти элементы психологии общения.

Во вступительном фельетоне обыгрывается и обосновывается тема концерта (если она есть). Чаще всего это к месту не во время сборного концерта, а когда конферансье ведет театрализованный концерт, обозрение, ревю. Эстрадное искусство лаконично в выразительных средствах, в том числе в использовании декораций, которые могли бы погрузить зрителя в предлагаемые обстоятельства, обозначить место действия: путешествие на пароходе, поезде, по странам и континентам и т. д.; эстрадный отель, Павловский вокзал, наш двор и т. д. Именно во вступительном фельетоне при по-

мощи текста конферансье задает предлагаемые обстоятельства, место действия, тему концерта.

Сложность здесь в том, что это вступление не должно быть растянуто. Сказать надо о многом — и быстро, лаконично.

Если идет эстрадное обозрение (ревю) с установленным сквозным сюжетом, то, естественно, текст вступления пишется автором. Однако и в таком авторском вступлении конферансье обязан импровизировать, откликаться на реакции и всего зала, и отдельных зрителей.

Конечно, если концерт посвящен какой-либо знаменательной дате, юбилею, профессиональному празднику, то во вступительном слове должно звучать соответствующее поздравление.

Но прежде всего во вступительном фельетоне должно звучать приветствие. К сожалению, чаще всего это ограничивается банальной фразой: «Добрый вечер, дорогие друзья!». Хотя сама по себе она не так уж плоха, однако в последнее время стала штампом.

Во время вступительного фельетона конферансье должен увидеть лица зрителей хотя бы в первых рядах, чтобы вступить в конкретное общение с конкретными людьми. Для молодых артистов это наиболее сложный момент, так как появляется сразу несколько объектов внимания.

Собственный номер конферансье

Конферансье обязательно должен иметь свой собственный номер. И такая необходимость вызвана не только чисто техническими причинами, когда надо заполнить довольно длинную паузу, возникающую, чтобы приготовить сложный реквизит для следующего номера (это случается на эстраде редко, но бывает). К тому же, иногда возникают «накладки», и только конферансье может «взять огонь на себя». Важнее другое:

Отношение публики к артисту, который способен не только объявлять номера и заполнять короткие паузы, а может еще и показать собственный законченный номер, — неизмеримо уважительнее. Роль режиссера в подготовке собственного номера конферансье заметно возрастает.

Как артисты разговорного жанра, конферансье чаще всего в качестве такого собственного номера исполняют монологи, сценки, фельетоны, пародии, поют куплеты, — то есть прибегают к арсеналу выразительных средств разговорных жанров на эстраде. Однако известны случаи, когда конферансье с успехом исполняли и номера оригинальных жанров — музыкальная эксцентрика, фокусы, мнемотехника, чревовещание и т. д. Неважно, в каком жанре конферансье имеет свой номер, важно, чтобы номер этот был качественным законченным художественным произведением и отвечал всем требованиям искусства эстрады.

Ведение концерта

Самая главная задача конферансье — ведение концерта. Нужно всегда помнить, что конферансье — слуга двух господ: публики и артистов. Цель его частых появлений на эстраде между номерами -не демонстрировать себя, а наиболее выразительно, уважительно, эффектно преподнести артистов, принимающих участие в концерте.

П. Муравский говорил: «Для конферансье существовал неписаный закон: „Хорошему не мешай, после сильного не рискуй и помни, что не концерт для тебя, а ты для концерта"»[11].

Очень важно, чтобы конферансье умел цементировать программу, состыковывая номера разных жанров и разного качества.

Главная функция конферансье в ведении концерта — информационная.

Она, как пишет С. Клитин, «...подразумевает оглашение точных, необходимых для полноценного восприятия концертного номера сведений. Объем этих сведений может быть различен, его мера определяется тематикой и жанром концерта, степенью популярности того или иного артиста, известности того или иного произведения, наличием или отсутствием печатных программ, наконец, эмоциональным состоянием зала в данный момент. Как правило, объявление номера должно сочетать в себе исчерпывающую информацию о нем с лаконичной формой подачи этой ин-

формации. Например, перечисление всех почетных званий исполнителя, произнесение его и автора полных имени и отчества зачастую оказывается лишним, мешающим созданию необходимого эмоционального настроя к восприятию выступления артиста»[12].

Разговаривая с публикой между номерами, конферансье провожает состоявшийся номер, затем он может перейти к каким-то отвлеченным темам, к своим репризам, как заготовленным, так и возникающим импровизационно. Более развернутая и театрализованная реприза может приобрести род интермедии между номерами. После этого он подготавливает публику к следующему номеру и объявляет его. Впрочем, реприз может и не быть (не обходима краткость), но ни в коем случае нельзя не подчеркнуть достоинств только что выступивших артистов и не анонсировать следующий номер.

Частые появления конферансье не должны «сажать» темпоритм концерта. Нет ничего хуже в этом смысле следующей типичной ситуации: номер уже закончился, зритель уже поаплодировал, и в этот момент в тишине, под стук собственных шагов, из кулисы к микрофону идет конферансье, чтобы объявить фамилии выступавших. Пусть на самом деле эта пауза длится несколько секунд, но выглядит она огромной пустой «дырой».

Это яркий пример того, насколько физическое время не совпадает со сценическим. Неоправданная пауза, растянутое и вялое сценическое действие создают у зрителя ощущение, что все это никогда не кончится! Сценическое время в этом случае как бы растягивается по сравнению с физическим.

Поэтому конферансье в ряде случаев имеет право войти в заканчивающийся номер в самом финале, буквально за 1-2 секунды до конца. И сразу же должен последовать его текст. В связи с этим ясно, что конферансье должен хорошо знать номера, идущие в программе, или хотя бы точно выяснить перед началом у исполнителей, как заканчивается номер.

Для сохранения темпо-ритма концерта можно прибегать к приему блокирования номеров (имеется в виду объединение нескольких номеров в один блок — по тематизму, по жанрам и т. п.). В этом случае конферансье анонсирует сразу несколько номеров. Такой прием сокращает количество появлений конферансье в

концерте. С этой же целью некоторые номера можно объявлять в микрофон из-за кулисы.

Вообще конферансье имеет право выйти на эстраду в любой момент концерта, в любом номере, в любой его части. Это связано с еще одной его функцией. Конферансье — в полном смысле слова — хозяин концерта.

Такие появления могут быть вызваны какими-то «накладками», и конферансье должен помочь артистам выйти из затруднительного положения, обыграть этот момент. Иногда в номере нужно немного подыграть актерам, вынести или убрать какой-то реквизит, заменить испортившийся микрофон, попросить у осветителей прибавить свет и т. д. И все это — обязанность конферансье. Однако этим функции хозяина концерта не ограничиваются. И в особенности это касается сборных концертов.

Конферансье выступает еще и как режиссер-организатор концерта. Он определяет последовательность номеров. Он может переставить номера по ходу концерта, согласуясь с реакцией зрительного зала. Он имеет право сократить концерт, а также наоборот, — по- ; просить кого-то из артистов бисировать или исполнить еще один \ номер.

Таким образом, конферансье должен обладать режиссерскими способностями и навыками.

Конферансье заканчивает концерт. Главное здесь — краткость. Зритель, в общем-то, уже понимает, что дело движется к финалу. Энергичный, лаконичный, на мажорной ноте финал - лучшее окончание концерта. Здесь возможен и общий поклон артистов (всегда хорошо напомнить зрителям фамилии и номера выступавших), и сольный выход.

Парный конферанс

К еще более сложной разновидности этого жанра относится парный конферанс. И сложность здесь не только в общении между партнерами. Самая большая трудность, преодоление которой требует особого дара и большого опыта совместной работы, — импровизация в общении. Оба партнера должны быть «настроены на одну волну».

Само по себе появление двух конферансье на эстраде еще не означает, что у них больше выразительных возможностей, чем у солиста. Однако парный конферанс обладает рядом особенностей, которые могут сделать его более выразительным и интересным по сравнению с сольным.

Наличие партнера только тогда становится ярким и выразительным, когда между двумя конферансье присутствует конфликт. И конфликт этот не должен возникать в процессе реприз и интермедий, а задаваться сразу, с первого появления конферансной пары.

Сразу обозначить конфликтность можно прежде всего за счет внешних данных партнеров (вспомните, например, контраст внешних данных конферансной пары Тарапуньки и Штепселя — артистов И. Тимошенко и Е. Березина).

Режиссер, подбирая конферансную пару, должен искать и подчеркивать контрастность их внешнего вида: высокий и коротышка, толстый и тонкий и т. п., акцентировать эту разницу гримом и костюмом.
Такая внешняя выразительность должна соответствовать внутреннему построению конфликта.

Один партнер — сообразительный, другой — тугодум; один — оптимист, другой — резонер и т. п. К этому надо добавить контрастность темпераментов, которая тож.е будет обосновывать возникающие конфликтные ситуации: один — шустрый, другой — медлительный; один — веселый, другой — грустный. В качестве примера можно привести известную конферансную пару Л. Миров и Е. Дарский.

> «Некогда Миров начинал свою деятельность как конферансье в паре с Е. П. Дарским. Вскоре этот дуэт завоевал большую популярность. Причина успеха крылась не только в одаренности исполнителей, но и в интересно задуманных и точно разработанных взаимоотношениях между участниками конферанса. Дарский изображал опытного и требовательного конферансье-профессионала, который все знает и все умеет, Миров — нерасторопного ученика: он не может ни толково объявлять номера, ни занять внимание зрителей; более того, он никак не может воспользоваться поучениями

Дарского, все путает, говорит то, что не надо, раскрывает какие-то подробности личной жизни и взаимоотношений с партнером, которые неуместно оглашать, и т. д. Зрители и радиослушатели старшего поколения помнят, вероятно, смешные и разнообразные по приемам и тематике интермедии Дарского и Мирова»[13].

Все это позволяет воплотить на эстраде конферанс в виде спора. В парном конферансе всегда очень логичным оказывается прямое обращение в зрительный зал, так как каждый ищет у публики поддержку собственной позиции. Это позволяет активнее вовлекать публику в игровые ситуации: ведь обязательно одна часть публики примет позицию одного, другая — другого, что способствует созданию в зрительном зале атмосферы игры, чудачества, озорства.

«Я глубоко убежден, — писал известный конферансье А. Алексеев, — что общение со зрителем — это основное для конферанса качество — возможно в любом образе. Казалось бы, при парном конферансе невозможно включить зрителя в „треугольник": ведь всем ясно, что конферансье играют, разыгрывают заранее выученные сценки. А вот Лев Борисович Миров всегда находит, создает ту ниточку, которая связывает этот треугольник: актер — конферансье — зритель. Хотя он беседует с Новицким и оба увлечены разговором, но... вы все время чувствуете, что это не для вас говорят, а с вами разговаривают они! Миров как бы призывает вас быть судьями: кто прав — он или Новицкий. И он делится с вами торжеством, когда оказывается правым, или смотрит на вас добродушно-смущенным взором, когда прав Новицкий. Это его связь со зрителем»[14].

Эта разновидность жанра разнообразит концерт, так как конферансье могут появляться не только вместе, но и выходить с сольными репризами и номерами. Парный конферанс предоставляет и такие возможности, которых не может быть в конферансе сольном: можно исполнить театрализованную интермедию, сценку, скетч, и для этого не надо привлекать для подыгрыша кого-то из участников концерта.

Режиссера, который работает с конферансной парой, всегда подстерегает одна опасность. Парные репризы, скетчи, сценки не должны «тянуть одеяло на себя». Чтобы вдвоем разыграть репризу, как правило, нужно больше времени, чем сыграть ее одно-

му (необходимо время для оценок, пристроек и т. п.). Поэтому заботиться о лаконичности выступлений конферансной пары нужно всегда в большей степени, чем при работе с конферансье-солистом.

Инсценированный конферанс

Если конферанс сам по себе является одним из самых сложных жанров эстрады, если дополнительные трудности появляются в парном конферансе, то инсценированный конферанс — еще сложнее. Имеется в виду ситуация, когда конферансье выступает не от собственного лица, а от лица какого-то персонажа. Классическим примером конферанса в маске является творчество К. Гибшмана, создавшего образ неуклюжего, стесняющегося человека, которому очень неловко на эстраде.

Импровизировать в общении с публикой от собственного лица уже достаточно сложно. Импровизировать же от лица характера, персонажа, маски — еще сложнее. Здесь реприза будет выражать не только отношение самого артиста, но и его персонажа. Это будут уже не слова конферансье вообще, а речь персонажа с присущей ему характерностью, внешним видом, профессией, возрастом, отношением к жизни и так далее.

Анализ специфики инсценированного конферанса нужно начинать с эстрадного образа конферансье (маски), потому что это один из главных приемов такого конферанса.

Солист-конферансье очень редко может прибегнуть к использованию драматургии, так как у него нет партнера. Нет партнера — нет конфликта (или — гораздо труднее его найти и выразить). Свой конфликт конферансье в этом случае выстраивает зачастую со зрительным залом в прямом общении.

В инсценированном конферансе больше театрально-выразительных возможностей в использовании реквизита, элементов декорационного оформления, костюма, грима. «Зрители всегда с удовольствием воспринимают комический образ конферансье, оснащенный театральными атрибутами (гримом, костюмом и др.). Чаще, конечно, появляются в качестве ведущего бытовые типы, но встречаются и литературные персонажи: Хлестаков, дед

Щукарь, Василий Теркин и т. д. На детских концертах — доктор Айболит, дядя Степа, Буратино. До войны блистательно вел концерты А. Корзаков в образе театрального пожарного»[15].

Вместе с тем, инсценированным мы называем также конферанс, который использует драматургию в построении концерта.

Таким образом, сборный концерт сразу превращается в ревю (обозрение), так как связки между номерами и сами номера объединяются единым сюжетом.

Режиссер эстрады всегда должен помнить, что сюжет эстрадного представления — дело очень условное, часто схематичное.

Главным в любой форме эстрадного представления остается эстрадный номер. Если сюжетное построение будет сильнее и выразительнее номеров, — исчезнет основной признак эстрадного искусства. Связки станут важнее содержания. А наличие интересного сюжета в связках всегда грозит заслонить собой выступления артистов в эстрадных номерах.

Многое здесь решает чувство меры и профессионализм режиссера концерта. Он должен не только отвести надлежащее «служебное» место сюжетному построению, но и, по возможности, подобрать и выстроить номера таким образом, чтобы они тоже в какой-то мере находились в канве драматургического построения театрализованного эстрадного представления.

Основные положения для конспектирования:

- конферанс является искусством импровизированного общения со зрительным залом; импровизированное общение с публикой отличает конферансье от ведущего;
- основной формой конферанса является доверительная беседа со зрительным залом;
- конферанс подразделяется на сольный, парный и инсценированный;
- режиссерская работа с конферансье в основном сводится к педагогической составляющей, за исключением подготовки собственного номера конферансье, где роль режиссера гораздо значительнее;

- О режиссеру принадлежит важная роль в нахождении маски конферансье, в инсценировании конферанса, в определении конфликта в конферансной паре;
- О режиссерская работа с артистом-конферансье включает в себя создание «домашних заготовок», которые импровизационно проявляются в ведении концерта;
- О ведущей функцией конферансье является информационная;
- О важной частью конферанса является создание праздничной атмосферы концерта, раскрытие его темы (если такая имеется);
- О конферансье является посредником между артистами и зрительным залом, в связи с чем одним из его ведущих качеств становится приспособляемость к аудитории;
- О важным профессиональным качеством конферансье является проявление его гражданской и нравственной позиции в своем выступлении;
- О термин «предлагаемые обстоятельства» имеет на эстраде двойственное толкование: как состав и реакция зрительного зала, так и собственно предлагаемые обстоятельства рассказа, монолога и т. д.; режиссерская работа с конферансье должна учитывать этот специфический фактор эстрадного искусства, необходимо добиваться от артиста-конферансье проявления навыка постоянной смены позиции рассказчика и собеседника;
- О конферансье часто является режиссером концерта, особенно в его сборной форме, что требует от него режиссерских навы ков; к частному приему конферанса относится «провокация» зрительного зала; '"
- 0 работа режиссера с конферансье включает в себя оказание ему помощи в подготовке обязательных аспектов выступления: вступительного фельетона, собственного номера конферансье, финала концерта.

---

[1] Райкин А. Воспоминания. СПб., 1995. С. 167.

[2] См.: Немирович-Данченко Б. Театральное наследие. В 2 т. Т. 1. М., 1952. С. 256.

[3] Гершуни Е. Рассказываю об эстраде. Л., 1968. С. 157.

[4] Райкин А. Указ соч. С. 168.

[5] Дудник Г. «Я встретил вас...» // СЭЦ. 1984. № 6. С. 26.
[6] Райкин А. Указ. соч. С. 166—167.
[7] Гершуни Е. Указ. соч. С. 166.
[8] Мороз Н. Право на общение // СЭЦ. 1984. № 4. С. 5.
[9] См.: Цицерон М. Три трактата об ораторском искусстве. Книга первая. М., 1972. С. 103.
[10] Милявский О. О конферансе // СЭЦ. 1984. № 4. С. 5.
[11] Цит по: Гершуни Е. Указ. соч. С. 160.
[12] Клитин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987. С. 179.
[13] Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 112.
[14] Алексеев А. Серьезное и смешное. М., 1973. С. 258—259.
[15] Ардов В. Указ. соч. С. 110.

ГЛАВА 7

Эстрадный фельетон

Слово «фельетон» ассоциируется в первую очередь с газетной или журнальной публикацией. Действительно, первоначально фельетоном назывался листок-вкладыш в газету, в котором печатались наиболее злободневные, сатирические, публицистические материалы (в таком виде фельетон впервые появился во Франции, и в дословном переводе это слово означает «листок»).

Исторически эстрадный фельетон сохранил многие характерные черты и приемы своего газетного прародителя.

Эстрадный фельетон — это всегда выступление на какую-то актуальную тему (или несколько тем, связанных между собой), в нем, как правило, предстает сатирическое отношение автора и рассказчика к тем или иным событиям общественно-политической жизни. Таким образом, эстрадный фельетон, как и газетный, несет в себе публицистическое начало, но создается он автором специально для произнесения с эстрады.

«Характерно, — писал В. Ардов, — что когда на эстраде исполняются лучшие из наших печатных фельетонов (например, произведения И. Ильфа и Е. Петрбва, М.-Кольцова, Д. Заславского, Г. Рыклина и других), их всегда относят к жанру художественного чтения, а не к репертуару эстрадных фельетонистов. Печатный фельетон на эстраде практически расценивается как явление литературы, а не как чисто эстрадный репертуар»[1].

Отличие фельетона от монолога

Довольно часто приходится сталкиваться с тем, что смешиваются понятия «фельетон» и «монолог». Так, к примеру, в обиходе иногда говорят: «Конферансье выступил со вступительным

монологом». Путаница происходит, оттого что формы подачи фельетона и монолога очень похожи. Действительно, выходит на эстраду артист и начинает разговор со зрителем. По форме это всегда (или почти всегда, исключение составляют фельетоны, исполняемые конферансной парой) — монолог, то есть речь одного лица. Но сходство это формально и не несет в себе сущностного признака эстрадного фельетона.

В чем же существенное отличие эстрадного фельетона от эстрадного монолога?

«Эстрадный фельетон, — отмечал В. Фролов, — рассчитан на 15—20 минут сценического времени (сегодня короче. — *И. Б.).* Он должен, как передовая статья газеты, вобрать в себя самые актуальные проблемы, которые необходимо подать в яркой, порой заостренно-сатирической, порой гиперболизированной форме. Это как бы короткое международное обозрение или отклик на события внутренней жизни страны. Искусство эстрадного фельетониста должно быть гибким, целенаправленным по отбору фактов, отточенным по меткости их подачи, оно сродни искусству журналиста. Исполнителю необходимо обладать всесторонним образованием, высокой эрудицией, острым классовым чутьем и быстрой реакцией на события»[2].

Фельетон обязательно публицистичен. В нем артист от собственного лица выражает свои оценки тех или иных актуальных событий, говорит от своего лица зрительному залу о своем отношении к тому или иному явлению. И, несмотря на то, что фельетоны для артистов пишут эстрадные авторы, этим произведениям придается такая форма изложения, которая создает впечатление, что высказывается личная позиция артиста.

«В других разновидностях репертуара тема, идея произведения, как правило, выражаются исключительно беллетристически — стихами или в драматургической форме, — писал В. Ардов. — А фельетонист вправе сообщать своей аудитории определенные мысли о явлениях общественной и частной жизни, о событиях за рубежом и у нас в стране... При этом он, конечно, и острит, и шутит, рассказывает смешные истории и вообще пользуется всей палитрой драматургии, поэзии, сатиры и юмора. Но это не отменяет того факта, что в зримой и доступной для всех основе фельетона лежит публицистика. Фельетон без оби-

няков называет отрицательные явления, с которыми он борется. В этом жанре исполнитель (и автор) без опосредовании, свойственных художественной литературе, говорит о социальных явлениях современности. Фельетонист в такой же мере оратор, пропагандист и агитатор, как и артист»[3].

Этот важный момент должен учитывать режиссер в работе с автором эстрадного фельетона: нужно добиваться такой структуры и формы литературного материала, которая могла бы создать подобное впечатление у публики.

То, что фельетон должен содержать личную позицию артиста к тому, о чем он говорит, совершенно логично заставляло многих из них быть авторами своих эстрадных фельетонов. Наиболее ярким примером в этом смысле является творчество Н. Смирнова-Сокольского, который сам был автором своих фельетонов. Безусловно, одним из условий его успеха как эстрадного фельетониста было то, что он соединял в себе искусство литератора и искусство артиста в одном лице. Он сам выбирал тему выступления, волнующую его лично, он сам отыскивал слова для ее выражения, и он же сам своими же словами предъявлял эту собственную позицию публике.

Вообще такое явление, как артист-автор, очень часто находит выражение именно в эстрадном фельетоне. При этом совсем не обязательно, что исполнитель заранее пишет текст своего фельетона. Довольно часто он только выбирает тему выступления (или эту тему подсказывают ему обстоятельства концерта). А далее эстрадный фельетон возникает импровизационно. Артист импровизирует на тему.

Это очень высокий класс профессионального мастерства. Но известные конферансье не раз демонстрировали блестящие примеры такого рода. Так известный петербургский конферансье Г. Баскин на концерте в Центральном концертном зале «Россия», посвященном Дню учителя, импровизационно произнес прекрасный публицистический фельетон. Тема была подсказана самим праздником, к которому был приурочен концерт. А вот разработка ее и конкретное воплощение были сделаны в импровизационной манере. В этом фельетоне у артиста нашлись слова и о проблемах, которые волнуют учительский корпус, и об отношении власти к учителю, и об огромной важности работы учителя, и о том, что все мы в неоплатном долгу перед нашими учителями;

артист нашел искренние и теплые слова благодарности учителям. При этом это не был сухой доклад, а именно эстрадный публицистический фельетон со всеми присущими ему признаками. Что же это за признаки?

Отличительные признаки эстрадного фельетона

Прежде всего — эстрадному фельетону должна быть придана форма живой разговорной речи.

Очень часто к такому приему прибегал Н. Смирнов-Сокольский. Поднимая, например, важнуй публицистическую тему в знаменитом фельетоне «На все Каспийское море», он вел разговор со зрителем сознательно упрощенным стилем:

«Профессия моя по наружному виду такая, что ею действительно каждый свободный человек в любую минуту заняться может. Это, знаете ли, не то, что баланс в бухгалтерии подвести, с женой в четвертый раз разводиться или вдруг, наконец, с казенными деньгами такую махинацию выдумать, что оно, знаете ли, вроде как будто и деньги целы и вместе с тем ни одной копейки найти невозможно...

На первый взгляд дело у меня действительно такое: курточку , бархатную нацепил, галстук «а-ля Козьма Прутков» завязал, фамилию какую-нибудь двухэтажную выдумал и — как говорится — давай валяй, запузыривай!..

Один зритель мне однажды даже так выразился: „Мне, говорит, товарищ Сокольский, — извините, я на вас не намекаю, - у кого бы только нахальства призанять, а остальное у меня не хуже вашего выйдет...".

Должен сказать, дорогие товарищи, все это — глубочайшая ошибка. Дело не в нахальстве. Я, конечно, все эти намеки понимаю - можете его и у меня занять, мне этого товара не жалко, хоть весь его заберите, — а только разговорника из вас никак не получится...

И не потому, что работа сама по себе трудная. Скрывать нечего — гавкать, конечно, каждый умеет. Председатели на собраниях горькими слезами обливаются. Говорят — остановить ораторов никак невозможно стало. Как такой до трибуны дорвется — тут ему и в звонок звони и кричи „время истекло" — все равно, пока сам голосу не лишится, не остановите...

И, однако, на наше дело эти ораторы никак не годятся. В нашем деле, извините, не разговаривать, а гудеть надобно. Понимаете ли — гудеть! А на этом пути, извините, превеликие трудности ожидать могут...

Вот Горький, Алексей Максимович, рассказывал, что на Каспийском море пароход один такой был. Сам по себе так — буксиришко пустяковый. „Шурой", кажется, назывался. Но пароходишко этот на все Каспийское море своим гудком славился: гудок у этой „Шуры" был — как у океанского дредноута. Как, бывало, реванет — на все Каспийское море слышно. Все говорят: „«Шурка» гудит!.." Но только гудела эта „Шура" редко. Потому у нее все пары в этот гудок уходили. Как, бывало, реванет раз — сама уж потом останавливается и часа четыре стоит, пары набирает, чтоб дальше хоть на шаг двинуться...»[4]

Даже в авторском фельетоне, написанном заранее для артиста, должно возникать ощущение, что мысль родилась тут же, на эстраде, импровизационно. Конечно, такое достигается мастерством исполнителя, но и автор должен учитывать подобную потребность и помочь актеру соответствующим построением текста.

Для создания же такого впечатления чаще всего используются два приема: намеренная «делитературизация» текста, когда несколько нарушается грамматически правильное сочетание слов и предложений. Второй прием — намеренное «перескакивание» с одной темы на другую, — как бы вдруг произносится какая-то внезапно возникшая мысль, пример, ассоциация, — а затем идет возврат к основной теме. Все это придает речи разговорность.

Конечно, в использовании этих приемов должно соблюдаться чувство меры. Если чуть-чуть переборщить, например, в нарушении грамматически правильного сочетания слов, в использовании сленговой лексики, то может возникнуть впечатление речи некультурного человека, чего артист эстрады, выступающий с фельетоном (в других видах разговорных жанров такое возможно), позволить себе не может.

Во-вторых, эстрадный фельетон должен быть преподнесен публике в легкой, ненавязчивой форме, с юмором, без менторства и поучительства. Такой фельетон обязательно содержит немалое количество эстрадных реприз, рассчитанных на смеховой эффект.

Серьезность темы эстрадного фельетона не должна диктовать сухость подачи материала.

Вся прелесть в том, что о серьезном говорится легко, доступно, с юмором, без излишнего пафоса, без нажима. Надо помнить, что выступление артиста на эстраде, даже с публицистическим фельетоном, — не митинговая речь. Тогда в результате и проявятся заложенные в фельетоне публицистичность, сатиричность, актуальность, серьезность. Но именно в результате. Форма же подачи — чисто эстрадная.

Весьма распространенный, — хотя и частный, — прием в построении эстрадного фельетона (и этим он резко отличается от газетного) — придание ему,формы рассказа о каком-то конкретном, часто — бытовом случае. И уже из частностей возникают обобщения. Вы, к примеру, начинаете рассказ о том, как вчера стояли в очереди, о том, какие (забавные и репризные) разговоры там шли, а выходите на проблему унижения человеческого достоинства (ведь любая очередь есть унижение человека). Такой прием подачи материала через описание конкретного эпизода, происшедшего с вами, делает фельетон живым, он помогает логично выражать собственное отношение к случаю (который якобы произошел конкретно с вами!). Другое дело, что это бытовое происшествие должно быть выбрано таким образом, чтобы оно могло, хотя бы гипотетически, произойти с любым человеком, сидящим в зрительном зале. Частность такого случая должна иметь общий характер. Только тогда можно в результате выйти на обобщающую публицистическую тему.

Выше уже говорилось о том, что эстрадный номер не терпит многотемности, вторых и третьих планов, что тема номера всегда узконаправленна.

В этом смысле эстрадный фельетон является, пожалуй, единственным исключением из правила.

В эстрадном фельетоне могут перекликаться несколько тем. Они не обязательно могут быть связаны друг с другом. Но все темы обязательно должны быть приведены, что называется, к общему знаменателю.

Почему такое многотемье возможно? Потому что в любом публицистическом фельетоне есть одна общая тема — «Сегод-

няшние проблемы нашей жизни». Это, можно сказать, сверхзадача любого произведения этого жанра. Поэтому кажущаяся разрозненность тем фельетона укладывается в одну общую тему.

Разновидности эстрадного фельетона

Формы эстрадного фельетона различны: публицистический, сатирический фельетон, фельетон-памфлет, лирико-публицистиче-ский фельетон; в нем используются приемы иронии, сарказма, гротеска.

Одним из приемов, который работает на «эстрадность» фельетона, является использование рефрена.

То есть — разные темы, мысли, репризы, суждения заканчиваются совершенно одинаковым резюме (как в известной по исполнению Л. Утесовым песне-сценке: что бы ни происходило, вывод один — «А в остальном, прекрасная маркиза, все хорошо, все хорошо!»). Такой прием как раз и является одним из способов приведения разных тем к общему знаменателю.

Следующая разновидность фельетона — вступительный фельетон конферансье. Конферансье во вступительном фельетоне, устанавливая первоначальный контакт со зрительным залом, может говорить о плохой погоде, он может поблагодарить зрителей за то, что, несмотря на это, они под жутким дождем пришли на концерт. Он может заинтриговывать зрителей тем, что будет сегодня в программе. Он может говорить на темы моды, отношений мужчины и женщины и т. д. То есть — темы вступительного фельетона могут быть не публицистическими, а бытовыми. Но в любом случае — это темы, волнующие всех, имеющие отношение к данному концерту (и в этом смысле актуальные). И в любом случае присутствует оценка конферансье того или иного обсуждаемого явления или момента.

Таким образом, из вступительного фельетона не исчезают важнейшие признаки эстрадного фельетона вообще: актуальность и выражение позиции выступающего.

При этом не исключается, что вступительный фельетон конферансье не может содержать в себе элементы публицистики. Учитывая, что тему вступительного фельетона чаще всего под-

сказывают конкретные обстоятельства конкретного концерта, все это решает сам конферансье; и, как правило, такой вступительный фельетон возникает в импровизационной манере.

Существуют и другие формы эстрадного фельетона. Режиссерская работа над каждой разновидностью эстрадного фельетона должна учитывать это разнообразие форм, не смешивая в одном выступлении артиста отличительные признаки каждой разновидности фельетона.

Музыкальный фельетон

Одной из таких разновидностей является музыкальный фельетон. В нем текст и музыка соединяются в единой художественной форме.

Однако нельзя забывать, что даже при использовании различных музыкальных форм в эстрадном фельетоне (инструментальной музыки, песни, частушки, куплета) — все они являются вспомогательными, и их главная задача — помочь ярче и образнее выразить мысль, заложенную в тексте эстрадного фельетона. Именно поэтому традиционно музыкальный фельетон относят к одной из разновидностей речевых жанров.

Такой фельетон содержит в себе и иллюстративную музыку, и музыку, несущую смысловое начало. Часто музыка используется для исполнения пародийных фрагментов в публицистическом фельетоне (пародия в форме песни, романса). Изобретательный подбор музыки может позволить фельетонисту чего-то не сказать, а только намекнуть, — все остальное дорисует в воображении зрителя музыкальный фрагмент. Без музыки невозможно исполнение куплетов, которые зачастую фрагментарно тоже входят в публицистический фельетон.

Использование музыки усиливает гротеск, иронию, сатиру, заложенные в текст фельетона. Особенно ярко это выражается в использовании рефрена, который является одним из самых эффектных и эффективных приемов усиления вообще. С этой же целью используется и прием контраста музыки и текста фельетона.

Например, говорится о чем-нибудь величественном (на самом деле, конечно, псевдовеличественном), а в качестве музы-

кального материала используется мелодия из несерьезной оперетки. И это сразу, ярко, неожиданно и образно выявляет отношение исполнителя к тексту. Музыка в этом случае выступает в качестве сатирически-разоблачающего фактора, она становится выразителем личностной позиции фельетониста.

Музыка используется и для обострения конфликта. Столкновение контрастных музыкальных фраз, музыкальных тем и стилей — делает конфликт более выпуклым и сценичным, более доходчивым для публики. Музыка несет в музыкальном фельетоне важную ассоциативно-эмоциональную функцию.

Фельетонист, желая быстро (для эстрады — качество чрезвычайно важное) создать у зрителей нужную эмоционально-смысловую ассоциацию, — прибегает к музыкальному фрагменту вместо использования текста. Одной музыкальной фразой становится возможным выразить то, для чего потребовался бы, может быть, целый абзац текста.

В подборе музыки для музыкального фельетона, в определении ее места и количества режиссер должен учитывать все вышеперечисленные обстоятельства. Однако для успеха дела необходимо соблюдать еще одно важное условие.

Чтобы выполнять все вышеперечисленные функции, необходимо соблюдать следующее:

Музыка в музыкальном фельетоне должна быть узнаваемой: только тогда она будет вызывать у публики нужные ассоциации. Это должна быть популярная, известная всем музыка.

И неважно — фрагмент это из классики, или современной песни. Популярность используемой музыки позволяет достичь эффекта однозначности восприятия, возникновения так называемой неконтролируемой ассоциации, когда вне воли человека в его воображении возникает картина, соответствующая вербально-музыкальному строю цитируемого фрагмента. Особенно четко это прослеживается, когда исполняется музыкальный фрагмент без слов, но все помнят, что за этим стоит знакомый всем текст романса, песни, арии. Зритель как бы сам подставляет текст к мелодии. Этим усиливается смысловое содержание музыкального фрагмента, более того, в этом всегда присутствует элемент неожиданности.

К примеру, фельетонист произносит фразу: «И, как сами понимаете...», а дальше звучит музыкальная фраза без текста, но которую зритель автоматически пропевает про себя: «Без женщин жить нельзя на свете, нет!»

Музыкальный фельетон-мозаика

Одной из форм музыкального фельетона является фельетон-мозаика. Здесь значение музыки гораздо большее, чем в «классическом» музыкальном фельетоне, где музыка по большей части используется фрагментарно.

По существу, такой тип эстрадного фельетона — музыкальная мозаика, попурри из известных мелодий.

Иногда они поются на оригинальный текст. В этом случае автор должен проявить большую изобретательность и так подогнать друг к другу музыкально-текстовые цитаты, чтобы они были связаны логически (впрямую или контрастно) и «работали» на раскрытие темы фельетона-мозаики. В других случаях на темы известных мелодий пишется новый текст, но он должен быть похожим на оригинал, чтобы зритель мог сравнивать подлинник и исполняемый текст. От этого сравнения часто возникает сильный сатирический эффект. Чаще всего в музыкальном фельетоне-мозаике музыка звучит постоянно, от начала и до конца номера.

Иногда в построении музыкального фельетона применяется такой драматургический прием, как использование музыкального инструмента, с помощью которого такой фельетон исполняется. Чаще всего это происходит, когда артист не пользуется услугами концертмейстера или фонограммы, а сам играет музыкальные фрагменты фельетона. В таких фельетонах музыкальный инструмент становится как бы героем произведения, с помощью которого фельетонист ведет рассказ о том или ином событии, эпохе и т. д. Такой прием органично оправдывает использование музыки в фельетоне, он всегда тепло встречается публикой. Кроме того, публика всегда оценит умение исполнителя не только профессионально разговаривать с эстрады, но и профессиональное владение музыкальным инструментом.

Так, например, тема одного из музыкальных фельетонов Г. Терикова о Великой Отечественной войне раскрывается через гитару, которая прошла с бойцом всю войну. Героем знаменитого фельетона А. Менакера «Слово имеет товарищ „Беккер"» был рояль, его история, история его владельцев в эпоху революционных перемен...

«Фельетон Флита начинался так:

Был городок в тени каштанов,
Была усадьба-особняк, Где
шпоры пылких капитанов
Вгоняли девушек в столбняк... В
усадьбе той, в углу гостиной,
Стоял задумчивый рояль.

Работа с Соловьевым (В. Н. Соловьев — мастер А. Менакера в театральном институте, который был режиссером описываемого музыкального фельетона. — *И. Б.)* была настоящей эстрадной школой. По ходу дела я постигал необходимость быть экономным и в актерских средствах, и в бутафории. Видел, что предмет на эстраде может и должен быть многоликим. Помимо рояля в номере „действовали" только стул да подсвечник со свечой, который я выносил при выходе и ставил на рояль. Этого было вполне достаточно. Так, например, когда раздавался выстрел, которым убивали полковника Гелиотропова, то я не падал — на эстраде это невозможно, — я только как бы невольным взмахом руки гасил свечу, а конвульсивным движением ноги ронял стул. Этим достигалось нужное впечатление. Таких по-эстрадно.му решенных мизансцен в моем номере было немало...

В заключительной части говорилось о победившей революции:

Товарищ Беккер, — и это было, —
Уходили люди в горы, во тьму.
Твоя спина от ударов ныла,
Но звучали струны в пороховом дыму.
Мы взяли врагов своих крепко за «чубрики».
Ты новые руки в работу вдень.
Ведь ты заслуженной вещью республики
Входишь в сегодняшний день.

Тут я садился к роялю и играл начало Первого фортепианного концерта Чайковского. Потом вставал, легко, одним движением разворачивал рояль клавиатурой к публике (специально заранее так ставил ролики на его ножках) и завершал фельетон:

Рояль досказал последнюю строчку.
Крышка захлопнулась (опуская крышку). Рассказ окончен.

Конечно, на сегодняшний взгляд, в фельетоне была наивность, даже, можно сказать, примитивность. Но не надо забывать, что он был создан в 1932 году, а тогда это было свежо и по содержанию и по форме»[5].

Инсценированный фельетон

Теперь обратимся к инсценированному игровому эстрадному фельетону. Публицистический фельетон, пожалуй, принадлежит к тому единственному эстрадному жанру, в котором к игровой (сюжетной) театрализации прибегают очень редко. Причина того кроется в самой специфике жанра, который требует, чтобы на эстраду выходил человек (не персонаж и не эстрадная маска), который от собственного лица разговаривает с людьми, * сидящими в зале.

Разыгрывание фельетона может заслонить личностную позицию артиста и тем самым снизить, нивелировать публицистическую остроту фельетона.

Однако из этого правила есть исключения, и в истории эстрады существуют удачные примеры инсценирования публицистического фельетона. Значит, дело здесь в том, сможет ли режиссер найти удачный и яркий прием, ход, решение, которое сделает театрализацию публицистического фельетона не только органичной, оправданной, но и усилит его художественную выразительность.

К классическим примерам такого рода можно отнести публицистические фельетоны известного в свое время конферансье В. Гущинского. Его фельетоны называли даже фельетонами-аттракционами из-за обилия реквизита и наличия трюков. Во-первых, он выступал в образе рабочего, рубахи-парня, то есть прибегал к созданию характера. Во-вторых, он использовал в своих фельетонах театральный костюм и реквизит, строил свои фельетоны на сюжетно-драматургической основе. К числу таких фельетонов принадлежит знаменитый фельетон, написанный самим В. Гущинским, — «Трактор».

«В номере „Трактор" артист мастерски обыгрывал в сатирическом тексте все детали конструкции. А конструкция была сложной: большие задние колеса представляли портреты в золоченых овальных рамах, переднее маленькое сделано из сита. Ручкой мотора служила мясорубка, радиатор изображало цинковое корыто, а под ним, как поршни мотора, ходили взад-вперед четыре шапокляка. Вместо фар — керосинки, вместо руля Гущинский держал в руках круг колбасы. Такая невероятная по подбору вещей конструкция помогала изобретательному артисту в „Тракторе" осмеять реакционность обывателя, который с опаской принимал любое новшество технического прогресса, нарушающее для него привычный ветхий уют.

Эксцентрическая форма подачи номера оправдывалась самыми реальными обоснованиями, связанными с повседневной жизнью. Также были всегда обоснованы все цирковые трюки артиста, к которым он прибегал во время спектакля, будь то воздушные полеты, танец, невероятно смешное сражение с рухнувшей на него дачей, светящиеся глаза, уши, сердце, клоунские потоки слез из глаз калеки, добивающегося от зрителей сочувствия к своей участи»[6].

Можно привести и более современный пример — театрализованный музыкальный фельетон С. Давыдовой «Урок пения» (автор А. Мерлин, режиссер И. Штокбант); с этим фельетоном она стала лауреатом Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Артистка выходила на эстраду в образе учительницы пения. Роль учеников исполнял как бы зрительный зал. То есть возникал один из самых важных приемов театрализации — предлагаемые обстоятельства. Учительница садилась за рояль, начинала урок пения, и в этом уроке присутствовало сюжетное построение. При этом она все время сбивалась с собственно урока пения на разговор о личных проблемах, о житейских неурядицах, о современной школе, о системе образования, о молодом поколении... И в этом было удивительное сочетание лиричности и публицистичности, выраженное классическими средствами театрализованного публицистического музыкального фельетона.

Основные положения для конспектирования:

О эстрадный фельетон как литературный жанр сохраняет черты и приемы фельетона газетного, но создается автором специально для исполнения с эстрады;

О ведущим отличительным признаком эстрадного фельетона является публицистичность; в этом состоит разница между эстрадным фельетоном и эстрадным монологом в образе (в маске);

О эстрадному фельетону всегда придается форма высказывания личной позиции исполнителя по поводу того или иного явления;

О существуют следующие формы эстрадного фельетона: публицистический, вступительный, музыкальный, музыкальный фельетон-мозаика, инсценированный;

О важным отличительным 'признаком эстрадного фельетона является придание ему формы разговорной речи; к частному приему построения эстрадного фельетона относится облечение его в форму рассказа о конкретном бытовом случае;

О эстрадный фельетон допускает использование в нем нескольких тем, что выражается в приеме переклички тем;

О музыкальный фельетон, несмотря на значительную роль музыки, относится к речевым жанрам, так как слово в нем первостепенно по отношению к музыкальному материалу;

О роль музыки в фельетоне-мозаике гораздо существеннее, так как в нем ведущим приемом является контрастное сопоставление музыкальных тем, что усиливает значение музыкальной драматургии номера;

О музыкальный фельетон всегда выигрывает, если музыкальные фрагменты исполняет артист, а не концертмейстер (или фонограмма);

0 инсценированный фельетон, как правило, содержит сюжетное начало, что позволяет исполнителю выступать в определен ном образе (маске).

---

[1] Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 58.

[2] Фролов В. Фельетон // РСЭ. 1917-1929. М., 1976. С. 65.

[3] Ардов В. Указ. соч. С. 57.

[4] Смирнов-Сокольский Н. Сорок пять лет на эстраде. М., 1976. С. 76—77.

[5] Миронова М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984. С. 35—37.

[е] РСЭ. 1917-1929. М., 1976. С. 89.

ГЛАВА 8

Эстрадный монолог в образе (маске)

Эстрадный монолог — одна из ведущих разновидностей речевых жанров, и среди них по популярности сегодня он, пожалуй, занимает первое место.

В годы советской власти, особенно в 30—50-е, это место принадлежало публицистическому фельетону. Это было связано, конечно, с политизированностью искусства вообще, и эстрады в частности. Сегодня публицистический политический фельетон практически ушел с эстрады, во многом перекочевав на телевидение, где появились программы, имеющие все признаки старого эстрадного публицистического фельетона (например, передача ОРТ «Однако»). Публицистики на телевидении, радио — вообще очень много, и появляется своего рода эффект пресыщенности жанром, который каждый день обрушивается на публику. Думается, — в этом причины, отодвинувшие сегодня с эстрады жанр политического публицистического фельетона.

Но потребность в метком, озорном, сатирическом слове не исчезла. И эту потребность восполняет эстрадный монолог.

На первый взгляд, работа режиссера над монологом — одна из самых простых, так как проста форма выступления эстрадного артиста, который выходит к микрофону и произносит авторский текст. Артист не тратит долгие годы на освоение сложных трюков оригинальных жанров, не работает над певческим голосом, не импровизирует в тексте выступления, как конферансье... Режиссеру нет необходимости заботиться о драматургии номера (она авторская), о решении пространства, о различных спецэффектах, о постановочном решении. Артисту не нужен сложный реквизит, как правило, он обходится без музыкального сопровождения, не пользуется спецэффектами.

Но внешняя простота формы совсем не означает простоты жанра в целом. В этой кажущейся простоте заложена огромная

сложность. Эстрадный монолог — лучшее подтверждение тому тезису, что речевые жанры, вероятно, самые сложные жанры на эстраде, в том числе и в режиссерско-постановочном плане.

Выше уже говорилось, что иногда понятия «монолог» и «фельетон» смешиваются. Так даже в энциклопедическом словаре «Эстрада России. XX век. Лексикон» статья на эту тему объединяет две разновидности разговорных жанров и называется «Фельетон (монолог)»[1]. Еще раз повторим, что такое может происходить только оттого, что по форме фельетон действительно монолог, то есть - речь одного лица. Это объединение осуществлено по формальному признаку. Конечно, эстрадный фельетон и эстрадный монолог — это самостоятельные разновидности разговорных жанров.

Сущностное различие становится понятным, когда мы к термину монолог добавляем прилагательные «сатирический, юмористический» и трактуем эту разновидность жанра как «эстрадный монолог в образе».

Таким образом, одной из первоначальных задач режиссера становится создание вместе с артистом эстрадного образа или маски, от имени которой произносится монолог.

От первого лица

Эстрадный монолог чаще всего пишется от первого лица: «Я пришел», «И тут я увидел», «И вот я думаю»... Это своего рода рассказ эстрадного героя. С. Клитин отмечает:

«Подавляющее большинство произведений эстрадных жанров создается авторами сознательно в расчете на иллюзию совпадения образа исполнителя с самим исполнителем. Подобная иллюзия всегда способствует успеху произведения, поскольку зрителям импонирует общение с актером, будто бы выступающим от собственного лица со своими собственными наблюдениями, мыслями и чувствами. Неслучайно некоторые зрители заблуждаются относительно авторства монологов Аркадия Райкина, считая его самого автором произносимых текстов»[2].

Именно поэтому в сознании зрителей текст, который произносит персонаж, неотделим от самого артиста. Хороший эстрад-

ный автор непременно пишет эстрадный монолог таким образом, чтобы казалось, будто речь персонажа возникает здесь и сейчас, прямо в условиях эстрадного концерта; создается впечатление, что слова рождаются у артиста импровизационно. Это как раз очень важное обстоятельство, которое должны учитывать и артист, и режиссер в работе с автором эстрадного монолога.

Но есть и оборотная сторона медали, касающаяся режиссерской работы над монологом: нужно добиваться от артиста создания впечатления этой сиюминутности рождения слова, этой как бы импровизационности.

Текст на бумаге и текст звучащий — очень разные вещи.

Специфика эстрадного монолога состоит в том, что он оживает только в момент исполнения, так как рассчитан не на чтение глазами, а на восприятие звучащего слова.

Сам по себе эстрадный монолог как произведение литературы обычно не представляет из себя самостоятельной художественной ценности. Он обретает ее в момент исполнения произведения артистом, в прямом общении этого артиста со зрительным залом. Монологи известных героев драматургии (Фауста, Гамлета, Отелло) являются художественными произведениями как род литературы. А вот написание эстрадного монолога это, что называется, еще половина дела. По-настоящему он становится произведением искусства только в живом исполнении артиста. Задача режиссера — не только оценить достоинства текста умозрительно, но и как бы услышать в своем воображении его исполнение конкретным актером.

Если в драматическом театре монолог героя может быть обращен к партнеру или стать размышлениями вслух для самого себя, то на эстраде любой монолог обязательно обращен в зрительный зал.

В театре такое тоже может существовать, но не является непременным правилом.

Публика на концерте и артист, произносящий эстрадный монолог, вступают в партнерские отношения, которые находят выражение не только в реакциях зрительного зала и оценках этих реакций самим артистом. Герой эстрадного монолога, обращаясь напрямую в зрительный зал, просит у него сочувствия, вступает с ним в конфликт, требует поддержки собственным суждениям,

делится *горем,* радостью, возмущением *и т. д.,* — то есть находится в непосредственном прямом общении со зрительным залом. «Эстрадный рассказчик всегда обращается к зрителям от своего лица, независимо от того, кто является автором рассказа»[3]. Об этом специфическом способе существования эстрадного артиста режиссер должен особенно помнить, работая с артистом над эстрадным монологом в образе.

Живое слово актера

Искусство эстрадного монолога — это прежде всего актерское искусство. Это относится ко всем речевым жанрам, но наиболее ярко проявляется в эстрадном монологе. Дар, талант, владение актерским мастерством — только они дают право работы в этом жанре. Конечно, в монологе все это находит выражение, в первую очередь, в слове. Но слово становится живым, образным, зримым только в том случае, если его произносит артист — чувствующий, переживающий, перевоплощающийся, создающий характер или острую эстрадную маску. Нужно уметь перекинуть это слово через рампу, вступить при помощи авторского слова в диалог, в общение со зрителями. Кроме всего артисту необходимо обладать обаянием, привлекательностью, он должен быть интересен публике личностно.

Работа режиссера над эстрадным монологом — это в первую очередь работа с актером в поиске внутренней и внешней характерности, манеры, постижения логики повествования, в точной подаче репризы.

Но все сказанное можно правомерно отнести и к жанру художественного слова. Отличие эстрадного артиста, выступающего с монологом в маске, и чтеца — в манере подачи материала, в выборе литературного материала, в мере общения со зрительным залом.

Эстрадный образ (маска)

Эстрадный монолог как жанр — это всегда монолог в образе. Если он произносится от собственного лица, содержит собственные суждения актера, — он становится фельетоном. Веду-

щим качеством, характеризующим эстрадный фельетон, является публицистичность; в эстрадном же монологе она может присутствовать, а может — и не присутствовать. То есть этот признак не является определяющим. А вот то, что эстрадный монолог невозможен, если он не содержит в себе элементов юмора или сатиры, — является признаком определяющим.

Таким образом, более точное определение этой разновидности речевых жанров будет таким: эстрадный сатирический или юмористический монолог в образе (в маске).

Понятие маски не ограничивается только внутренней и внешней характерностью персонажа. Маска всегда типизирует какие-то черты характера, человеческие качества, создает социальный портрет. Но этот тип таков, что сквозь него непременно проступает личностное отношение артиста к создаваемому образу. «Маска — феномен, в котором собраны актер и то, что он изображает»[4], — отмечает Ю.Барбой.

Поэтому в отношении эстрадного монолога будет правильнее, вероятно, говорить о постоянном эстрадном характере, эстрадном образе, слитом с индивидуальностью артиста, работающего как будто от собственного лица.

Итак, эстрадный образ.

Первая задача режиссера — помочь найти артисту характер персонажа, от лица которого произносится эстрадный монолог. Это работа как над внутренним перевоплощением, так и над внешней характерностью. Часто найденный характер персонажа настолько удачен, что превращается в эстрадный образ, в котором артист на протяжении многих лет (а иногда и всю творческую жизнь) выступает с самыми разными монологами, написанными самыми разными авторами. Здесь эстрадный образ и личность артиста как бы смешиваются, воспринимаются как нечто единое. Запоминающуюся маску создал, к примеру, В. Хенкин. «Он выходит к вам, а вы уже вспоминаете прошлую жизнь этой маски. Он как бы продолжает биографию своего героя, проносит через годы свою маску. Ему и говорить ничего не надо, потому что вместе с его появлением на сцене у зрителей сразу возникают ассоциации, связанные с его рассказами. Вы ему улыбаетесь, вы его приветствуете, вы знаете, что эта маска приносит с собою смех и радость... Хенкин на эстраде создал замечательную маску Владимира Хенкина»[5].

Замечательная артистка К. Новикова однажды нашла очень смешной, гротесковый образ Тети Сони. Но даже если в концерте она не исполняет монологов в этом эстрадном образе, публика все равно рано или поздно начинает скандировать: «Тетю Соню! Тетю Соню!». Полюбившийся зрителям персонаж ассоциируется с индивидуальностью самой актрисы.

Сам эстрадный образ не обязательно должен быть гротесково-сатирическим. Например, эстрадный герой Е. Петросяна — это добрый, остроумный, ироничный человек, который все замечает, и который в мягкой интеллигентной манере, часто намеком, а не впрямую, обращает внимание зрителя на то или иное явление или факт. Это во многом образ умного, доверительного собеседника. Сколько в этом образе от индивидуальности самого Е. Петросяна, а сколько — от характера, который он создает, - сказать трудно. Но опять подметим — личность артиста и характер его персонажа сводятся в едином эстрадном образе.

Такой эстрадный образ не сразу находится артистом. Тот же Е. Петросян, прежде чем пришел к своему нынешнему образу, читал *монологи от имени огородного* пугала, ожившего телефона... Он и сегодня вставляет в свои программы такие номера, но преобладает в его выступлениях монолог в созданном им постоянном эстрадном образе.

Режиссер вместе с артистом начинает искать характер персонажа, от имени которого будет произнесен монолог... И вот здесь нельзя нарушать такой закон эстрадного искусства, как актуальность и злободневность. Актуальность это ведь не только «утром в газете — вечером в куплете». Актуальность и злободневность — это и подмеченные артистом и режиссером типичные и интересные особенности сегодняшней жизни в целом. Это касается и событий, и явлений, и образов людей.

Поэтому наиболее удачными эстрадными персонажами оказываются такие, которые созданы на основе жизненных наблюдений, были «подсмотрены» в реальной жизни. Они очень хорошо знакомы публике, зрители встречаются с этими лицами буквально каждый день, они выходят на эстраду из их реальной жизни — вот в чем проявляется актуальность.

Здесь, как в пародии: пародировать можно только того, кто хорошо знаком публике. То же самое можно сказать о персонаже, от лица которого произносится монолог. Наиболее удачные

и долгоживущие эстрадные маски, как правило, подсказаны наблюдениями типических персонажей общества, которые «подсматривают» и актер, и режиссер. Очень точно отметила это М. Миронова. Вот ее личное описание того, как появилась знаменитая маска Капы:

> «Как я уже говорила, Б. В. Щукин учил меня присматриваться к людям и подмечать особенности их облика, поведения и характера, а я ревностно следовала его советам. И вот однажды в гостях познакомилась с балериной кордебалета Большого театра, которую звали Капа. Миловидная, подвижная, даже чуть развязная, она обращала на себя внимание не только манерой поведения и сверхмодными туалетами, но и тем, что непрерывно говорила по телефону. Казалось, она пришла не в гости, а на переговорный пункт. По привычке, я сразу же уловила ее шепелявость. Танцевать это ей не мешало, но характерность была довольно смешной.
>
> На следующий день, придя на репетицию, я показала Капу своим товарищам. Они стали уговаривать меня выступить с ней на очередном „понедельнике". Сначала я отказалась, но по дороге домой мне припомнились какие-то смешные фразы Капы, а вслед за тем придумалось и их продолжение. Неожиданно для себя я стала думать о ней постоянно, и дело кончилось тем, что на очередном „понедельнике" в январе 1928 года я впервые вышла в этом образе на сцену.
>
> Такого успеха я не ожидала. Смех в зале не умолкал. Меня стали уверять, что это готовый эстрадный номер, в чем я совсем не была уверена. Так, шутка, пустячок для „капустника". Если действительно делать из Капы номер,'— надомногое додумать и доработать. И главное — написать весь разговор по телефону с несуществующими партнерами. Все вопросы и все ответы. Этим я занялась с большим увлечением. Моя Капа все больше захватывала меня.
>
> И вот настал день, когда я рискнула показать Капу публике. И снова — огромный успех. Я стала постоянно включать этот номер в концертный репертуар, и уже на публике, согласно с ее реакцией, что-то доделывала и уточняла»[6].

Вообще, исполнение монолога в образе имеет в искусстве эстрады глубокую историческую традицию. Например, в начале XX века появился так называемый «босяцкий» жанр, когда артисты эстрады выступали с монологами и куплетами в образах героев произведений М. Горького: тогда вы могли услышать мо-

нолог в образе Сатина, куплеты распевали многочисленные Челкаши... Но тогда это было актуально, это были персонажи того времени.

Сегодня невозможно выйти на эстраду с юмористическим монологом в образе Сатина! Ничего, кроме недоумения в зале, это не вызовет.

Персонажи А. Райкина, от имени которых он выступал с монологами, всегда были узнаваемы, что называется, выхвачены из жизни. И бюрократ, и чванливый чинуша, и любвеобильный женопоклонник, и псевдоученый — все они жили рядом с нами. Артист умел подглядеть в жизни характеры этих персонажей и силой своего искусства выйти на уровень художественного обобщения, создать типы. Вспомним, к примеру, один из самых знаменитых *монологов А. Райкина «В* Греческом зале» (автор М. Жванецкий), который артист играл в образе опустившегося, бездуховного пьянчуги.

Умение не только подглядеть в жизни характер персонажа, но и увидеть в этом характере возможность типического обобщения — вот одна из важнейших задач режиссера в работе с артистом над эстрадным монологом.

Не менее важным обстоятельством в такой работе является умение оттолкнуться от индивидуальности артиста. Как бы ни был хорош и интересен «подсмотренный» персонаж сам по себе, он должен «ложиться» на индивидуальность артиста. Поэтому нельзя искать, «подглядывать» персонаж и образ вообще, это надо делать с учетом индивидуальности конкретного исполнителя. И здесь имеет значение все: и внешность, и темперамент, и способность к острохарактерному перевоплощению, и возраст и т. д. и т. п.

Успешная карьера замечательного артиста разговорного жанра Г. Хазанова началась с очень удачно найденного образа учащегося кулинарного техникума. Застенчивый, робкий, щуплый, забитый, стесняющийся студент кулинарного ПТУ мог быть так остро сыгран только артистом с индивидуальностью Г. Хазанова того времени — тоже по-юношески угловатым, худым, неопытным... И то, что с возрастом Г. Хазанов ушел от этого образа, вполне понятно, так как индивидуальность артиста претерпела естественные изменения, как внутренне, так и внешне.

Не все актеры эстрады учитывают это обстоятельство. Иногда они цепляются за удачно найденный однажды персонаж (вернее, за успех, который им принес этот образ), не имея мужества отказаться от «устаревшей» модели. Устаревшей как в смысле актуальности персонажа, так и в смысле возраста самого артиста. Все это приводит только к печальным последствиям. Нельзя всю творческую жизнь эксплуатировать однажды состоявшийся успех. И режиссер, который замечает это обстоятельство, может оказаться неоценимым помощником артисту в поиске новой маски.

Мера перевоплощения в эстрадном монологе

Создание характера персонажа в эстрадном монологе достигается не полным перевоплощением. Здесь важнее найти несколько ярких, образных деталей.

Как только возникает полное натуральное перевоплощение (иногда вплоть до портретного грима), исчезает важнейший признак эстрадного искусства:

я не играю персонаж — я играю в персонаж, я рассказываю о персонаже.

Именно деталь является основой во всех средствах выразительности: в пластике, в манере речи, в костюме, в гриме.

На раннем этапе своего творчества на эстраде А. Райкин очень часто для создания характера в монологе прибегал к ярким и многочисленным внешним выразительным средствам. Был период, когда он активно использовал маски (в прямом смысле слова), парики, аксессуары, делал мгновенные переодевания — буквально через две секунды перед зрителями представал совершенно другой персонаж: другое лицо, другая одежда, другой пол, другая национальность.

Постепенно артист стал отказываться от средств чисто внешней выразительности. Они оказывались лишними, потому что чрезвычайно глубоким и правдивым было внутреннее перевоплощение в характер создаваемого персонажа. Во внешней выразительности стала главенствовать деталь. Так, читая монолог

«В Греческом зале», он едва заметным движением чуть-чуть откидывал пиджак за плечи, смещал в сторону галстук-бабочку, чуть разлохмачивал прическу... Всего три движения — а перед нами был весь характер персонажа, как на ладони.

Тот же Г. Хазанов, выступая в образе студента кулинарного техникума, не надевал натуралистический костюм повара, колпак на голову и т. д. Перевоплощение достигалось очень скупыми пластическими средствами, характер звучал в интонации... И была найдена одна, казалось бы, небольшая, но очень яркая деталь — он все время нервно теребил пальцы рук. И эта нервная игра пальцами рассказывала о характере больше, чем полное переодевание и грим.

Сегодня писатели-сатирики «узурпировали» жанр эстрадного монолога и очень часто не отдают написанные ими вещи артистам, а исполняют с эстрады сами. Но нужно отметить, что наиболее удачно выступают^те писатели, которые сумели создать как бы универсальный эстрадный образ. Это не чисто литературное чтение, оно, в той или иной мере, все равно становится монологом в образе. Такие эстрадные образы есть у С. Альтова, М. Задорнова, М. Жванецкого, А. Арканова.

В любой трактовке эстрадный монолог «стремится» быть исполненным в образе.

Репетиции после премьеры

Специфика режиссуры монолога состоит еще и в том, что репетиции эстрадного монолога никогда не заканчиваются собственно в репетиционном зале, как не заканчивается и работа с автором.

Во всех жанрах эстрады необходим этап «обкатки» номера на зрителе, этап его окончательной доводки. Но в эстрадном монологе эта потребность выражена наиболее ярко и специфично, так как связана с возможным изменением текста выступления.

Ведь в репетиционном процессе режиссер и артист могут только предполагать, какую реакцию вызовут те ли иные реплики, пройдет или не пройдет реприза. То есть в репетиции уже

идет прикидка текста на воображаемое общение со зрительным залом.

Но, когда это общение из предполагаемого, воображаемого становится реальным, очень многое может измениться. И эти изменения диктует главный партнер артиста — публика. Нельзя становиться на позицию сноба, который чурается соображений — примет или не примет зал то, что он произносит. Ведь не нашедшая отклика реприза — уже не реприза. И в процессе обкатки номера на зрителе уточняются очень многие моменты в общении с залом, в акцентах, в темпо-ритме, в определении места паузы и многое другое. Иногда простая перестановка слов во фразе, реприза, вставленная в другое место монолога, усиливают выразительность и, как результат, — отклик зала. Роль режиссера в таком послерепетиционном процессе очень важна.

Именно в такой работе роль режиссера очень существенна, так как он определяет ту черту, до которой артист может идти, учитывая требования и желания публики и не скатываясь к дурному вкусу.

Эстрадный бытовой рассказ

Очень близок к жанру эстрадного монолога эстрадный рассказ. Иногда его еще называют бытовым. И это понятно: как правило, основу такого номера составляет повествование о каком-то жизненном, бытовом случае. И этот случай, каюправило, подается таким образом, что он якобы произошел с самим рассказчиком. При этом рассказчик чаще всего выступает в образе того или иного персонажа, от имени которого и ведется рассказ о происшедшем.

В чем же тогда отличие эстрадного бытового рассказа от эстрадного монолога в образе?

Эстрадный рассказ может быть написан не от первого лица, в нем может присутствовать даже авторский описательный текст (что в эстрадном монологе невозможно). Но ведь множество эстрадных бытовых рассказов написаны и от первого лица — значит, признак этот важен, но не является определяющим.

Существеннее, вероятно, другое. Дело в том, что эстрадный монолог пишется автором исключительно для исполнения с эстрады.

Материалом эстрадного бытового рассказа является литературное произведение, написанное автором не специально для чтения с эстрады.

Таковы, к примеру, многие рассказы М. Зощенко. Этого автора очень любят исполнять эстрадные рассказчики. Но если эстрадный монолог оживает только в момент его исполнения конкретным артистом, то рассказы М. Зощенко живут своей собственной литературной жизнью и вне эстрады. Вместе с тем, во многих из них мы можем увидеть ряд признаков, по которым артист может взять этот литературный материал, для того чтобы выступить в жанре эстрадного бытового рассказа.

Прежде всего — временные рамки исполняемого произведения. Десять, от силы — пятнадцать минут — вот сценическое время, на которое может рассчитывать эстрадный рассказчик. Второе — комизм описываемой ситуации, юмор, сатирическое содержание. Третье — острохарактерная отточенность персонажей, представляемых в рассказе, включая и образ самого рассказчика. Четвертое — актуальность, соотнесение персонажей и явлений рассказа с современностью, с тем, что происходит в жизни сегодня.

*

И конечно, яркие характеры персонажей и их диалоги, то есть то, что приближено к актерской игре, к театру. Понятно, почему в свое время рассказы М. Зощенко были так популярны среди эстрадных рассказчиков: они отвечали всем этим признакам, и их персонажи выходили на эстраду, что называется, из жизни. Наверное, секрет популярности М. Зощенко и сегодня во многом состоит в том, что отрицательные качества и пороки людей, некоторые социально-бытовые явления, о которых он писал много лет назад, живы, к сожалению, до сих пор.

Нужно еще раз подчеркнуть разницу между эстрадным жанром бытового рассказа и академическим, филармоническим чтецким жанром художественного слова. В основном, это отличие выражается в исполняемом репертуаре. «Репертуар чтецов, — пишет В. Ардов, — составляется из материала, который создан не в качестве репертуара для публичного исполнения, а как явление литературы (стихи, рассказы, очерки, повести, романы). Вещь, написанная специально для исполнения на эстраде, сравнительно редко встречает в репертуаре чтеца»[7].

Чтец может обращаться к серьезным произведениям, как в прозе, так и в поэзии. В его исполнении звучат главы из романов и повестей, поэмы и циклы стихов, литературно-музыкальные композиции. Но, даже когда чтец выбирает для исполнения рассказы, то, как правило, такие рассказы невозможно исполнить в жанре эстрадного бытового рассказа. И уж, конечно, чтецы никогда не берутся исполнять произведения, написанные специально для эстрады. И наоборот, эстрадный рассказчик практически никогда не пользуется репертуаром филармонического чтеца.

Конечно, совпадения бывают, но они редки. Когда же такое случается, то становится заметной разница в манере исполнения. Это находит выражение прежде всего в способе общения со зрительным залом.

Например, выступая на концертной эстраде с чтецким репертуаром, И. Ильинский практически не вступал в прямое общение с публикой, работал за «четвертой стеной».

А вот известнейший в свое время эстрадный рассказчик В. Хенкин при исполнении эстрадных бытовых рассказов реагировал на все, что происходило в зале: скрипнула ли дверь, кто-то кашлянул, засмеялся, идет по рядам опоздавший зритель, — все оценивалось, обыгрывалось. Причем делалось это чисто игровыми средствами, без внесения импровизационных изменений в авторский текст.

> «Хенкин выходит на эстраду быстрой, семенящей походкой в своем традиционном костюме-тройке, который сидит на нем чуть мешковато. Без всяких приготовлений и пауз он обращается к зрителям: „А знаете, граждане, какой на днях со мной неприятный случай вышел? Прихожу, захожу в собственную квартиру, стучусь в собственную коммунальную дверь..."Он спешит поделиться с собеседниками: „случай" произошел совсем недавно, воспоминания о нем выводят его из равновесия, заставляют искать сочувствующих: в отсутствие мужа жена проводит дома деловое совещание. „Я стучусь в дверь — она заперта". На лице Хенкина удивление, глаза округляются, в них испуг и любопытство. Он наклоняется, прищуривает глаз и рассматривает происходящее в комнате через замочную скважину, в нетерпении „просверливая" ее пальцем. За дверью голос Мишки Бочкова, дружелюбно предлагающего немного подождать и посидеть на сундучке. Это вызывает еще большее возмущение мужа, которое он старается выразить по возможности

„интеллигентно": „Квартира коммунальная, а супруга моя!" Можно и подраться за свои права. „Был ты беспартийным мещанином, беспартийным мещанином и скончаешься", - слышится в ответ голос Мишки. „Видал, куда загибает!" На лице Хенкина довольная, почти обаятельная улыбка. Он находит выход — сбегать за милиционером и в восторге от выдумки перевертывается вокруг себя, стоя на одном каблуке. (Герои Хенкина всегда очень темпераментны, даже те, у кого в животе „постоянно булькает".)

Доля секунды — и на эстраде милиционер, внушительно расправляющий усы. Отсутствующие глаза, спокойный, размеренный ритм речи: „Предпринять, товарищ, ничего не можем. Ежели вас убивать начнут или, например, из окна кинуть при общих семейных неприятностях, тогда предпринять можно..."»[8].

В этих крохотных эпизодах артист меняет ритмы, сохраняя при этом общий ритм повествования, который на время как бы отступает на «второй план». Композиция безупречно выверена и построена на постепенном нарастании энергии рассказчика к финалу.

И. Ильинский в своих чтецких выступлениях любил, например, использовать всю глубину сцены и даже выстраивал разнообразные мизансцены. А тот же В. Хенкин любил выступать перед занавесом, он выходил на самую авансцену, чуть не падая в оркестровую яму. Ему были важны глаза зрителей, их живой отклик на его рассказ, для него публика была партнером.

Чтец всегда стремится передать слушателю позицию автора. Эстрадный рассказчик стремится в этом смысле «обмануть» зрителя.

Эстрадный рассказчик делает все, для того чтобы публика думала, будто это не литературный текст, а собственные мысли и суждения артиста, будто описываемый случай произошел именно с ним, будто он был живым свидетелем того, о чем рассказывает.

Всю творческую жизнь интересно выступал в жанре именно бытового эстрадного рассказа артист БДТ им. Г.А.Товстоногова Н. Трофимов, который, кстати, как и В. Хенкин, тоже часто читает М. Зощенко. Несмотря на то, что Н. Трофимов — драматический, а не эстрадный артист, он очень точно уловил разницу между академической чтецкой и эстрадной манерой исполнения

рассказа, в том числе и в общении со зрительным залом. И се-

годня мы может назвать этого артиста одним из самых интересных исполнителей в жанре эстрадного бытового рассказа.

Эстрадный рассказчик очень часто «имеет дело» с большим количеством действующих лиц, представленных автором в рассказе. Поэтому он неоднократно на протяжении выступления вынужден перевоплощаться в персонажей рассказа. Конечно, здесь опять вступает в силу «ее величество деталь» — в интонации, в пластике, в жесте, в мимике.

Для эстрадного рассказчика очень важно уметь перевоплощаться мгновенно, буквально, перескакивая одним прыжком из одного образа в другой, ибо этого требуют ограниченные временные рамки эстрадного номера в целом, а также рамки каждого диалога персонажей внутри рассказа.

Между эстрадным монологом и эстрадным бытовым рассказом — очень тонкая грань. Неспроста замечательные и выдающиеся артисты эстрады, как, например, А. Райкин, привлекали в свой репертуар и эстрадный монолог в образе, и эстрадный бытовой рассказ.

Сегодня одним из выдающихся мастеров эстрады, который прибегает и к тому, и к другому жанру, является Р. Карцев. Особенно хочется обратить внимание на его потрясающую способность мгновенного перевоплощения из одного персонажа в другой, на умение делать это буквально одним жестом. Думается, что блестящим примером исполнения эстрадного бытового рассказа Р. Карцевым является «Собрание на ликероводочном заводе» М. Жванецкого. Здесь нужно отметить следующее: произведение, изначально бывшее эстрадной „миниатюрой, успешно трансформировано артистом в жанр бытового рассказа.

Такой рассказ принадлежит к разновидности рассказа-сценки (исполняющейся соло), которую В. Ардов, к примеру, считал самой сложной разновидностью эстрадного бытового рассказа: «Самая сложная разновидность бытовых рассказов — сценки. Артист должен уметь делать все, что требуется для исполнителя монолога, да еще овладеть искусством достоверно изображать несколько человек сразу. Если мы говорили, что в рассказе-монологе степень театрализации в конце концов зависит от индивидуальности исполнителя, то в рассказах про „толпу" артисту необходимо мгновенно перевоплощаться из одного образа в дру-

гой. Правда, здесь актер уже не стремится к глубокому проникновению в образ, он всегда принужден больше показывать, чем играть своих героев: ему трудно строить мизансцены, ибо пришлось бы неубедительным образом перебегать с места на место, изображая всех участников диалога и событий»[9].

Основные положения для конспектирования:

- необходимо четко различать жанры фельетона и монолога, которые зачастую смешиваются из-за того, что фельетон, как и монолог, представляет собой речь одного лица;
- отличительной особенностью эстрадного монолога является исполнение его от имени какого-то персонажа (маски);
- эстрадный монолог всегда произносится от первого лица;
- эстрадный монолог создается автором специально для исполнения с эстрады (чаще в эстрадном концерте);
- режиссерско-педагогическая составляющая — основа работы с исполнителем монолога, так как он не предполагает обширного использования собственно режиссерско-постановочного решения;
- сквозь маску всегда должна как бы проявляться личность артиста;
- маска, являясь выражением конкретного характера, всегда несет в себе типические черты;
- маска всегда актуальна, поэтому наиболее удачные эстрадные маски создаются на основе наблюдения за типическими чертами современной жизни, современного человека;
- перевоплощение в эстрадном монологе не является полным, артист, как правило, «работает деталью»;
- в работе режиссера с автором нужно выделить две специфические особенности: во-первых, монолог всегда пишется для конкретного актера, и в связи с этим требуется «подгонка» текста; во-вторых, работа над текстом монолога продолжается и после выпуска номера в прокат;
- эстрадный бытовой рассказ отличается от монолога тем, что он может быть написан не от первого лица и содержать большое количество действующих лиц;

О бытовой рассказ является эстрадным жанром, его не следует смешивать с художественным словом;

0 в тех случаях, когда в качестве эстрадных бытовых рассказов исполняются литературные произведения, не написанные специально для эстрады, они в манере исполнения должны нести в себе все признаки эстрадного номера, и в первую очередь режиссером должно выстраиваться прямое общение артиста со зрительным залом.

---

[1]См.: Эстрада России. XX век. Лексикон. М., 2000. С. 615.

[2]Клитин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987. С. 114.

[3]РСЭ. 1917-1929. М, 1976. С. 116.

[1] Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 74. [3] Михоэлс. Статьи, беседы, речи. М, 1965. С. 308.

[6]Миронова М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984. С. 99.

[7]Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 40.

"Уварова Е. Эстрадный рассказ// РСЭ. 1917-1929. М., 1976. С. 124-125. [9] Ардов В. Указ. соч. С. 45—46.

ГЛАВА 9

Скетч, сценка и эстрадный диалог

Скетч — короткая, как*правило, комическая пьеса. Ее продолжительность не может превышать двадцати минут, но чаще она бывает еще короче.

В истории эстрады известны скетчи длительностью не более пяти минут.

Построение скетча

Поскольку скетч есть пьеса, ее структура подчиняется общим законам драматургии. С этой точки зрения продолжительность пъесы не имеет принципиального значения.

Работа режиссера над постановкой скетча сходна с работой режиссера над драматическим *спектаклем. Можно сказать, что скетч* - один из наиболее приближенных к театру жанров эстрады. Здесь очень заметны точки соприкосновения эстрады с искусством драматического театра.

В работе над скетчем режиссеру приходится сталкиваться практически с теми же задачами, что и при постановке драматического спектакля: надо определить и выявить через игру актеров тему и идею, сформулировать сверхзадачу, определить предлагаемые обстоятельства, событийный ряд. В этом событийном ряде выстраиваются исходное, центральное, главное и финальное события. Обнажается природа конфликта, находится сквозное действие, определяется цепь действий персонажей. Режиссер помогает актерам найти характеры этих персонажей... Если продолжать, то придется повторить практически все, что написано о профессии режиссера в драматическом театре.

С другой стороны, скетч — чисто эстрадный жанр. Скетч — всегда номер в программе или отдельное выступление артистов. Следовательно, он подчиняется всем законам эстрадного номера. И специфика эта выражена в первую очередь в самой драматургии скетча.

Условность и достоверность

И вот здесь заложена первая и основная трудность, с которой сталкивается режиссер при постановке скетча.

В работе над скетчем очень ярко проявляется общая проблема эстрады, вне зависимости от жанра номера. Нужно совместить психологическую достоверность, проработку внутренней жизни артиста с очень условной и лаконичной формой.

Это своего рода ножницы эстрады. Условная форма стремится направить актеров в русло показа, а не глубокого и достоверного проживания. Последнее же по самой своей природе противится этой эстрадной форме. Действительно, вещи глубокого психологического содержания, по выражению Ю. Дмитриева, на эстраде очень редко удаются и потому очень редко встречаются[1].

Как преодолеть это, казалось бы, непреодолимое противоречие? Как свести эти ножницы?

А свести их необходимо. Если этого не сделать, то в одном случае результатом станет кривляние и наигрыш (которые довольно часто обосновывают пресловутой «спецификой» эстрады), — с другой стороны, уход в сторону несомненных ценностей психологического театра почти неизбежно приведет номер к провалу.

Режиссеру нужно помнить о том, что и в драматическом театре не существует общей, универсальной правды актерского существования. Природа этой правды зависит во многом от жанра спектакля. Жанр определяет способ существования актера, который есть не что иное, как проявление динамичного взаимодействия формы и содержания.

Режиссер, который глубоко не осознает этой диалектики, никогда не сможет поставить скетч. Его все время будет клонить

то в одну, то в другую сторону. А истина же, по существу, лежит только в одном: в нахождении органичного синтеза театра и эстрады. Здесь уместно привести мнение великого артиста, который всем своим творчеством доказал, что именно на пути поиска этого синтеза и лежит подлинный успех в искусстве эстрады.

Анализируя психотехнику актера на эстраде, А. Райкин однажды заметил, что она практически не отличается от психотехники драматического актера. Отличие только в одном — психотехника артиста эстрады строится на законах жизненной правды, но только процесс проживания происходит гораздо быстрее, так как в противном случае возникает «ползучее правдоподобие»[2].

Пусть это не покажется парадоксальным, но, чем условнее форма, тем более глубокой и яркой должна быть внутренняя форма, тем более глубокой и яркой должна быть внутренняя жизнь персонажа.

Глубина внутренней жизни позволяет актеру оправдывать самые невероятные и условные проявления формы.

Это обстоятельство не раз подчеркивали М. Миронова и А. Менакер, в репертуаре которых заметное место занимали скетчи. При этом нада напомнить, что М. Миронова- — выпускница Школы-студии МХАТ, а А. Менакер — Ленинградского театрального института.

«Как-то, рассказывая о постановке „Клякс" (один из скетчей, которые играли М. Миронова и А. Менакер. — *И. Б.),* режиссер Д. Тункель заметил, что все законы мастерства драматического артиста обязательны и для эстрады. Для Мироновой и Менакера этот тезис бесспорен. Но в чем же тогда их эстрадное первородство? Артист эстрады располагает меньшим сценическим временем, и поэтому мастерство его должно быть предельно выразительно. Здесь нет временной протяженности чьей-то судьбы, нет постепенного нарастания конфликта и плавного его исхода. Нет на эстраде и подробного сюжетного развития, здесь пролог и эпилог рядом. Актер должен успеть за считанные минуты прожить сложную, психологически разнообразную жизнь своего персонажа. Именно психологически разнообразную, потому что не стоит думать, будто, развенчивая человека примитивного, нужно делать это примитивными сценическими средствами. Бездуховность персонажа надо уметь показывать с высокой творчес-

кой одухотворенностью. И тем более на эстраде, где нет надежных „театральных помощников"»[3].

Упрощенность драматургии скетча

Структура драматургии скетча всегда очень условна. Можно даже сказать, что скетч — это своего рода театрализованный анекдот.

В скетче всегда ярко выражена одноплановость темы. Сюжет всегда очень прост.

Если проанализировать многие эстрадные скетчи, то о сюжете в них можно говорить с большой натяжкой (по сравнению с сюжетом пьесы для драматического театра). Иногда все настолько упрощено, что обозначаются лишь место действия и какая-то очень локальная цель, к которой стремится один из персонажей, и достижению которой сопротивляется другое действующее лицо. Но это, в некоторой степени «убогое» содержание, в обязательном порядке расцвечивается репризным текстом.

В. Ардов приводит весьма удачный пример скетча, где сюжетом является следующее: пришел человек получить справку в учреждение. Но построение этого скетча таково, что мужчина-проситель прибегает к нескольким способам, чтобы добиться своей цели у женщины-бухгалтера. Он ее ругает, он ей льстит, пугает, объясняется в любви. То есть сам по себе сюжет очень локален, интрига сужена до минимума, но диалог очень смешон. В этом смысле, можно даже сказать:

часто скетч является театрализованной формой объединения реприз, сюжет очень часто служит оправданием репризного построения текста. Через насыщенный репризами текст раскрывается одна узконаправленная тема.

Актуальность скетча

Как и всякий эстрадный номер разговорного жанра, скетч должен отвечать одному из важнейших признаков жанра: он всегда должен быть актуален и злободневен. Не бывает скетчей «на

все времена». В свое время на эстраду выплескивалось довольно много скетчей про очередь. Но сегодня, когда этой проблемы практически нет, эта тема никого не волнует. Даже если берется такая вечная тема, как любовь мужчины и женщины, она выражается через таких персонажей, которые узнаваемы и являются типичными для современности. Так, скетчи про мещан, бывшие популярными в 30-е годы прошлого столетия (отвечали политическому заказу борьбы с мещанством), сегодня никого не интересуют. На смену мещанам сегодня приходят герои современных анекдотов — «новые русские».

Конечно, бывают и исключения. Иногда небольшое классическое произведение драматургии (сценка) или инсценировки рассказа вновь становятся созвучным времени. В России такое случается довольно часто, ибо многие проблемы, волновавшие общество 100—150 лет назад, и сегодня остаются актуальными (например, мир чиновников, бюрократия). Тогда такое произведение может играться на современной эстраде, чему пример — рассказы и сценки А. Чехова, инсценировки которых довольно часто можно встретить на эстраде.

Работа режиссера с автором

В большинстве случаев режиссер приступает к скетчу, начиная работу с автором.

Самое главное в этой работе — удержать автора от излишних сюжетных усложнений. В скетче не может быть вторых и третьих планов, чем проще — тем лучше.

Скетч не может быть построен таким образом, чтобы для его показа были необходимы декорации, а зачастую — и театральные костюмы. Невозможен также и громоздкий реквизит, специальная мебель. Два стула и, в крайнем случае, небольшой столик — вот максимум того, что могут позволить себе в оформлении исполнители скетча.

Есть еще один закон построения скетча. В нем очень редко бывает занято более двух исполнителей.

Скетч и большое количество действующих лиц совершенно несовместимы. Дуэт в скетче позволяет наиболее простыми и лаконич-

ными средствами обострить конфликт, заложенный в произведении.

Конфликт же должен быть проявлен сразу, буквально с первой фразы, звучащей в экспозиции. Длинные вступления совершенно недопустимы. Конфликт не вырастает, он моментально обозначается в первой же реплике.

«Самая веселая комедия, представляемая в быстром темпе на сцене драматического театра, покажется аудитории медленной в условиях эстрадного концерта, где один номер сменяется другим в среднем каждые шесть минут, она затормозит весь ход концерта»[4].

Скетч на классической литературной основе

В. Ардов, приводя примеры удачных скетчей, обращается к творчеству А. Чехова, называя его водевили и инсценировки рассказов, появляющиеся на эстраде, — пьесками. Почему такие произведения А. Чехова так часто играются артистами на эстраде?

Наверное, потому что эта высокая литература является настолько яркой драматургически, настолько лаконичной, настолько отвечает и другим законам эстрадного номера, что иногда просто просится на эстраду.

Вот уже длительное время в концертным репертуаре артистов А. Толубеева и С. Лосева держится рассказ Чехова «Хирургия». Причем играют они его в любых условиях: на сцене, в аудитории, в библиотеке, в вечернем клубе, на шикарной презентации и в капустнике. Играют в,самых разных по своему составу концертах, где до и после них выступают как артисты филармонических жанров (оперные певцы, артисты классического балета, чтецы), так и эстрадных (оригинальники, разговорники, инструменталисты и т. п.). И на любой площадке, в любом концерте номер «Хирургия» очень хорошо встречается публикой.

Здесь неспроста было сказано «номер», так как то, что делают А. Толубеев и С. Лосев, отвечает всем требованиям эстрадного номера.

Драматургия рассказа предельно сжата, энергична, очень локальна по теме. Действие предполагает резкий старт — без раскачки сразу вперед! При этом дистанция — короткая, спринтерская.

Сам текст не очень репризен, но предоставляет широкие возможности для пластической репризы и трюка. И артисты этих возможностей не упускают.

Характеры персонажей чрезвычайно эксцентричны, они почти являют собой типажи (или «маски», как сказали бы на эстраде), очень условны, резко контрастны. В создании внешней характерности превалирует деталь. У Лосева—Дьячка это неимоверно выпяченный живот, у Толубеева—Доктора — тяжеловесная постановка рук и жестов. Но два качества в особенности отличают эстрадность исполнения рассказа «Хирургия» этими артистами.

Первая — трюк. Например, падение С. Лосева вперед на живот с задранной от боли головой и последующее раскачивание на животе, подобно детской качалке. Это не что иное, как технически сложный акробатический элемент. Или — эксцентричный танец А. Толубеева, который сидит верхом на С. Лосеве, пытаясь вырвать зуб.

Второе обстоятельство — игра со зрительным залом.

Прием апелляции к зрителю в скетче

Игра со зрительным залом не есть просто разговор с публикой. Можно разговаривать со зрителями и при этом совершенно не общаться с ними, а уж об игре и речи не идет! Подобные примеры «успешно» демонстрируют некоторые современные конферансье, поражающие многословием и умудряющиеся при этом воздвигнуть четвертую стену. Игра с залом, как и с партнером, — не только диалог. Иногда этот процесс происходит и вне прямого обращения к партнеру, и без текста.

В этой игре с залом важно выделить следующий прием: все актерские оценки идут через зал. С. Лосев играет не просто «Как мне больно!», а «Посмотрите, люди, как он мне сделал больно!». А. Толубеев играет не просто «Ну, сейчас я тебе покажу, где раки зимуют!», а — «Смотрите, господа, как я его сейчас отделаю!».

Постоянная апелляция к зрительному залу без прямого текстового обращения к нему, приглашение зрителей в соучастники происходящего, просьба у зала сочувствия и понимания, требование поддержки и оправдания собственных поступков — это и есть игра с

залом, которая создает у зрителя ощущение не отстраненного наблюдателя, а активного участника действия.

Актеры очень точно поняли суть этого чисто эстрадного приема. Их общение идет через зал, через его реакцию, и один понимает другого только тогда, когда это понимает зритель. Зрительный зал становится как бы посредником в общении между партнерами.

Конечно, основное выразительное средство скетча — слово. Все проявляется исключительно в диалоге. Длинные паузы, наполненные бессловесным физическим действием, могут быть оправданы только в двух случаях: если предполагается, что артист сможет сыграть такой кусок яркими пантомимическими средствами, приближающимися к клоунаде; если пауза носит «оценочный» характер с подробнейшими и яркими приспособлениями. В остальных же случаях отсутствие, даже на протяжении короткого времени, словесного действия образует как бы провалы внутри сценки.

Неспроста только что была использована формулировка «если артист сумеет...». Драматургия скетча, как и любого эстрадного номера, всегда выигрывает, если отталкивается от индивидуальности исполнителя. Дело не только в том, что текст скетча, как правило, пишется на заказ, на конкретных исполнителей, но и в расчете на дополнительное обогащение его возможностями актеров.

Автор и режиссер при работе над скетчем должны опираться на сильные стороны каждого артиста, на использование присущих ему выразительных средств.

Если артист способен исполнить комический куплет или песенку, то тогда возможно драматургическое обоснование появления ее в скетче. Если актер способен находить интересное пластическое решение сценки, ее фрагмента, — зачастую выражающееся в трюковой пластике, в пластических гэгах, — то какая-то часть сюжета может быть раскрыта и такими средствами.

Анализируя появление такого активного пластического трюкового компонента в скетче, хочется привести в качестве примера сцену из спектакля БДТ «Энергичные люди», которую много раз в концертах исполняли Е. Лебедев и В. Ковель. Эта сцена отвечала многим признакам именно эстрадного искусства, что по-

зволяло играть ее не в филармонических, а именно в эстрадных концертах. Будучи артистами русской реалистической психологической школы, Е. Лебедев и В. Ковель в спектакле «Энергичные люди» демонстрировали такой «высший пилотаж» владения острой формой и эксцентрикой, которые подвластны не всякому профессиональному клоуну, для которого этот навык является неотъемлемой частью его профессии.

Может быть, тяга к острой форме заложена и в самой индивидуальности артистов, но, наверное, не случайно оба актера очень успешно и много выступали на эстраде. У Е. Лебедева это, в первую очередь, были этюды-пантомимы «Рыболов» и «Баба-Яга», В. Ковель много читала с эстрады М. Зощенко, А. Аверченко, Тэффи.

Наиболее ярко эти навыки проявились в названной сцене из спектакля «Энергичные люди». Неслучайно эта сцена стала «концертной» и очень много игралась как отдельный скетч. Здесь не только острота характеров, которые являются почти масками, — такова степень заостренности и обобщения. Здесь активно эксплуатируется такой элемент эстрады, как трюк. Лебедевская игра со стаканом — череда блистательных трюков, причем все они оправданы и действенны По существу — это трюки-приспособления, с помощью которых герой борется с препятствиями. Но, благодаря своей неожиданности, отточенности, технике исполнения, — эти приспособления становятся пластическими трюками. Наверное, поэтому, когда сцена исполнялась в самых разных эстрадных концертах, она совершенно не выпадала из стиля любой сборной эстрадной (а не филармонической!) программы.

Сегодня инсценированные рассказы А. Чехова, А. Аверченко, М. Зощенко можно встретить на эстраде, наверное, чаще, чем специально написанные скетчи. Конечно, артистов прежде всего привлекает высокий уровень самой литературы. Может быть, уход в тень «классического» эстрадного скетча связан со снижением популярности речевых жанров вообще. «Изменения, происшедшие на эстраде в 60-е гг., преобладание *песни,* музыки, сказались на обеднении *разговорных жанров.* Скетч почти полностью исчез из репертуара»[5].

Есть и еще одна причина: скетчи всегда составляли большую часть репертуара театров миниатюр, а сегодня этот вид театра

тоже встречается редко. Иногда такую форму малой эстрадной драматургии называют миниатюрой. Но по форме миниатюра в разговорном жанре — это чаще всего скетч.

Эстрадная сценка и диалог

Существует и другая форма малой драматургии эстрады, которая близко примыкает по своему построению и особенностям к скетчу. Это — сценка.

Грань этого различия подчас настолько размыта, что определить специфику этих двух разновидностей разговорных жанров очень трудно.

Пожалуй, разница состоит лишь в одном.

Если в скетче должен быть, хоть и очень условный, но все-таки сюжет, то сценка очень часто может существовать и без него. Задается лишь место действия, обозначаются условные предлагаемые обстоятельства.

Конфликт здесь всегда выражается через столкновение характеров. Это — конфликт позиций.

В сценке еще более, чем в скетче, заметно репризное построение текста. Ее лишь с большой мерой условности можно отнести к драматургии. Вероятно, более точным определением будет — реприз-ный диалог.

Может быть, поэтому такие формы эстрады, как сценка и диалог, очень похожи.

Вот типичный пример эстрадного диалога «Муж и жена в Париже», который исполняли М. Миронова и А. Менакер в 1956 году на парижских гастролях советских мастеров эстрады в зале «Олимпия» (автор Б. Ласкин, режиссер А. Конников; пример приводится в сокращении):

«Она. Я тебе много раз говорила — я хочу съездить за границу. Я хочу в Париж.

Он. Вот мы и приехали в Париж. А почему ты так сюда стремилась?

Она. Потому что у меня в Париже полно знакомых...

Он. Да?..

Она. Конечно. Жаклин Франсуа, Ив Монтан, Жак Брель, Шарль Азнавур (показывает человека небольшого роста), Шарль Трэне... (показывает человека чуть повыше), Шарль де... (показывает очень высокого человека)... О нет, до этого мне не дотянуться. Все они были у нас, всех их я видела и слышала в Москве, а теперь они могут увидеть и услышать меня в Париже. Помню, я смотрела в Москве спектакль „Комеди Франсэз" — „Сид".

Он. „Сид" Корнеля?

Она. Да! Я так смеялась...

Он. Подожди, „Сид" — это же трагедия... Что же там смешного?

Она. Ты же мне не сказал, что это трагедия, я думала, что это комедия. Не „Трагеди Франсэз", а „Комеди Франсэз"... Я же тогда еще не говорила так хорошо по-французски, как сейчас...

Между прочим, мог бы меня представить...

Он. Мы туристы.из Москвы. Муж и жена!

Она. Путешествуем и всюду бываем вместе.

Он. Одного меня она никуда не отпускает.

Она. Стоит отпустить его одного — и он тут же наделает массу мелких глупостей...

Он. Ты права. Двадцать восемь лет назад мои родители отпустили меня одного, и я сделал одну глупость, но самую крупную в моей жизни. Я женился... (жест — указывает на Миронову). И вот результат...

Она. Грубый человек!

Он. Зато ты мягкий человек!.. Скажи, пожалуйста, что же все-таки тебя интересует в Париже?

Она. Прежде всего меня интересуют в Париже разные достопримечательности, музеи... Нотр дам дэ мадам...

Он (шокирован). Боже мой!..»[6].

Как видно из примера, сюжет отсутствует, место действия — реальное выступление, в основе конфликта — столкновение разных характеров, в тексте одна реприза сменяет другую практически без переходов.

Скетчи, сценки и диалоги чаще всего исполняет сатирический дуэт, который представляет из себя чисто эстрадное явление. Это может быть дуэт двух конферансье, а могут быть и артисты, не работающие в жанре конферанса. Например, эстрадный диалог составлял основную часть репертуара парного конферанса Мирова и Новицкого, играли они и скетчи. Миронова и Менакер, наряду с их монологами и фельетонами, были блистательными мастерами скетча и сценки.

На эстраде практически не существует явления, когда два артиста сходятся только для исполнения какого-то одного скетча или диалога. Как правило, возникает устоявшаяся эстрадная пара, сатирический дуэт, основу репертуара которого составляет триада — скетчи, сценки и диалоги.

Р. Карцев и В. Ильченко работали на стыке сценки и диалога, причем часто сценку превращали в чистый эстрадный диалог, — совсем не пользуясь даже деталями костюмов, реквизитом, разнообразным мизансценированием. Два артиста стояли у микрофонов, играя репризный эстрадный диалог в конфликте характеров. Примером такого диалога может служить миниатюра М. Жванецкого «У кассы». А вот миниатюру того же М. Жванецкого «Дурочка» можно отнести к жанру сценки и даже — скетча, так как сюжетное построение там гораздо существеннее.

Основные положения для конспектирования:

- скетч — короткая комическая пьеса не более 20-ти минут (чаще — короче), написанная специально для исполнения с эстрады для конкретных артистов;
- в скетче заняты, как правило, не более 2-х артистов; скетч играется без декораций, с минимумом мебели и реквизита;
- сюжет скетча очень условен, в нем раскрывается только одна локальная тема, чаще всего сатирического характера; построение текста в скетче — репризное, и часто сюжет служит как бы оправданием репризного построения скетча;
- к специфическим особенностям режиссуры скетча относится умение добиться от исполнителей сочетания психологической достоверности существования и условности характеров, которые, по преимуществу, представляют собой эстрадные маски;
- тема скетча всегда актуальна и злободневна;
- скетчи на классической литературной основе, существующие на эстраде, имеют успех у публики только тогда, когда тема классического литературного произведения перекликается с проблемами сегодняшнего дня;
- одним из основных приемов в работе режиссера с актерами в скетче является апелляция исполнителей к зрительному залу,

когда последний становится как бы посредником между артистами; особое значение это имеет в отыгрыше сценки;

0 эстрадная сценка и диалог имеют еще более упрощенное драматургическое построение, чем скетч; здесь может отсутствовать сюжет, а лишь задается место действия (на палубе, в кабинете и т. д.); в эстрадном диалоге зачастую отсутствует и обозначение места действия, которым является реально идущий концерт; в этом случае основа эстрадного диалога — насыщенность его репризами; типичным является эстрадный диалог, который состоит из обмена репликами-репризами, часто на разные, не связанные между собой темы.

---

[1] См.: Дмитриев Ю. Искусство советской эстрады. М., 1962. С. 18.

[2] Райкин А. Воспоминания. СПб, 1995. С. 90.

[3] РСЭ. 1946-1977. М., 1981. С. 138.

[4] Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 48.

[5] Там же. С. 95.

[6] Миронова М,, Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984. С. 242—243.

ГЛАВА 10

Пародия

Пародия — один из самых популярных эстрадных жанров. Редкий концерт обходится без такого номера, существуют и целые эстрадные программы, состоящие из них. К пародиям часто прибегают артисты, не специализирующиеся в этом жанре, например, — конферансье.

«Пародирование — комедийное преувеличение в подражании, такое утрированно-ироническое воспроизведение характерных индивидуальных особенностей формы того или иного явления, которое вскрывает комизм его и низводит его содержание»[1], — определяет Ю. Борев.

Секрет такой популярности и распространенности пародии в том, что этот жанр точно отвечает законам эстрады. Пародия всегда смешна, эксцентрична, требует четкого отбора выразительных средств, лаконична, актуальна и д. д. То есть пародия включает в себя все признаки эстрадного искусства в целом. Другая причина такого широкого распространения пародии в том, что зритель всегда с удовольствием встречается с известной и популярной личностью, пусть даже и в пародируемом исполнении.

Виды пародии на эстраде

Существуют следующие виды эстрадных пародий:

— на какую-то личность (артист, политический деятель и т. п.);

— на художественное событие (спектакль, литературное или музыкальное произведение, фильм и т. п.);

— на политическое или общественное явление (реклама, политическая избирательная компания и т. п.);

— на социальные и бытовые явления (студенческая жизнь, работа городских служб и т. п.);
— на художественные штампы и художественные явления (опера, балет и т. п.).

Эстрадная пародия — это всегда театрализованный номер, ибо в нем исполнитель не может не пользоваться всем арсеналом актерского искусства: действие с учетом предлагаемых обстоятельств, создание характера и характерности в слове, пении и в пластике, общение, оценка и т. п.

Так, например, строит свои пародии одна из самых известных современных исполнительниц в этом жанре Е. Воробей: каждая ее пародия — это как бы маленький спектакль. Нередко в пародии используются и внешние выразительные средства театра — грим, костюм, реквизит. Пародия — жанр, который требует от артиста проявления актерских способностей и навыков актерского мастерства.

Почему пародия не просто имитация или подражание?

Пародия становится таковой только тогда, когда пародист предлагает зрителю еще и свою собственную ироничную или сатирическую оценку пародируемого лица или явления.

Он его критикует, слегка подшучивает, зло высмеивает, поздравляет с удачной находкой, одобряет, отрицает и так далее.

В пародии всегда присутствует отношение пародиста к пародируемому, что и отличает ее от простого похожего, внешнего подражания — имитации.

Таковы, например, пародии Г. Хазанова. «Начинал Геннадий Хазанов как пародист. У него в каждой пародии возникал точный образ, но при этом артист сохранял свое собственное „я": оно держал дистанцию между собой и изображаемым лицом»[2].

Очень часто пародия имеет сатирическую окраску, в этом случае представляя собой, если можно так сказать, жанр уничижительный. Даже в самой острой публицистике, где говорится о трудных и проблемных явлениях, всегда существует как бы «свет в конце тоннеля», всегда предлагается какой-то выход из положения. В пародии, как правило, этого нет. Пародия, в основном,

высмеивает, она убивает смехом. Но ведь смех обладает еще и способностью возвышать смеющегося над осмеиваемым.

Поэтому режиссер, работая над номером в жанре пародии, всегда должен помнить этимологию самого слова пародия. В переводе с греческого это сложное слово состоит из следующих: para — около, ode — песня.

Пародия всегда находится около объекта изображения, а не представляет собой полную, до конца цельную имитацию.

Можно сказать, что пародия — не является точно выполненной копией живописного полотна, которую трудно отличить от оригинала. Пародия, если использовать эту аналогию, — карикатура, дружеский шарж, набросок, рисунок, которые отдельными деталями **напоминают** оригинал. И во всем этом читается отношение к оригиналу.

Известный в *свое* время артист эстрады Г. Дудник условно делил пародистов на три категории[3].

1. Пародии, в которых артист не только внешне, а главным об разом внутренне перевоплощается в другого человека. Наи более яркий пример — творчество Ираклия Андронникова. Когда Ираклий Луарсабович показывал Алексея Толстого или Остужева, зрители как бы переставали видеть самого Андрон никова, а ощущали изображаемый персонаж во всей полноте, даже не будучи с ним знакомым и никогда не видя его. Сам Андронников признавался, что, изображая кого-нибудь из из вестных писателей и артистов, настолько «влезал в их шкуру», что в голову начинали приходить мысли, которые ему самому никогда бы не пришли. Искусство Андронникова — высшая степень внутреннего перевоплощения в конкретное лицо.
2. Пародии, в которых артист создает дружеские шаржи на из вестных мастеров сцены, общественных и политических дея телей. Таким было искусство Зиновия Гердта. Он показывал своих героев и похоже, и чуть иронично, пропуская свои шар жи через личное, весьма уважительное отношение к оригина лу пародии.
3. Самая большая категория — имитаторы, которые больше всего заботятся о чисто голосовой, интонационной похожести. В этом жанре в свое время очень популярным был Виктор Чистяков.

Он предельно точно воспроизводил голоса, так что даже ори-

Г. Дудник рассказывал, как он однажды записал на пленку выступление В. Чистякова, когда тот имитировал К. Шульженко. Потом пришел с этой пленкой к Клавдии Ивановне и предложил ей послушать. Шульженко слушала примерно до половины записи, а потом нервно сказала, что таких слов не произносила, хотя она и признала, что это ее голос.

Еще бы! Ведь слова-то были у Чистякова пародийные. Но голосовой подделки Шульженко не заметила.

Приводя этот пример, Г. Дудник, думается, противоречил сам себе. Имитатор всегда точно воспроизводит выступление оригинала, вплоть до текста. В. Чистяков же текст менял, делал пародийным. А это уже не просто имитация — это пародия, так как в новом тексте всегда будет прослеживаться отношение артиста к изображаемому оригиналу. В своих пародиях В. Чистяков часто следовал следующему построению: он сначала удивлял публику похожестью, а затем раскрывал сущность пародируемого через новый ироничный текст (чаще всего автором этих пародийных текстов был И. Резник).

Почему мы так заостряем внимание на различии между пародией и имитацией?

Это имеет прямое отношение к работе над подобными номерами. Для того чтобы возникала пародия, нужно личное отношение артиста к объекту изображения. То есть артист должен проявить свои личностные качества хотя бы в том, какой текст он выбирает для подтекстовки известной песни.

Между тем, не все исполнители способны на это. Многие, обладая даром «обезьянничанья», точного копирования, передразнивания, на большее не способны. Если режиссер начнет добиваться от такого артиста проявления личностной позиции по отношению к оригиналу пародии, то все его благие намерения вряд ли приведут к желаемому результату. Такой артист никогда не сможет органично и естественно выразить личное отношение, если его (отношения) у него нет. Это будет выглядеть натужным, возникнет ощущение наученности, дрессировки. А отсюда — дурновкусие, кривляние. Зритель это сразу чувствует.

Поэтому, приступая к работе над подобным номером, режиссер должен четко представлять, кто перед ним — пародист или

просто имитатор. И в соответствии с этим не ставить артисту заведомо невыполнимые задачи.

При этом не нужно думать, что пародия стоит выше имита-

ции. Они разные. Зритель очень любит имитацию. К сожалению, этим часто пользуются малоодаренные артисты.

Пародия, даже музыкальная, относится к одной из разновид-

ностей речевого жанра. И естественно, что в основе любой пародии — не только внешняя похожесть манеры оригинала, но и сам пародийный текст. То есть — литературная пародия. Таким образом, работа режиссера над пародией начинается с его работы с автором. Автору должны быть поставлены конкретные цели: надо сделать дружеский шарж, или злое сатирическое осмеяние, карикатуру и т. д.

Литературная пародия на эстраде

Вообще, пародия как таковая известна в качестве литературного жанра с древнейших времен. Пародии писали еще в древней Греции. Роман Сервантеса «Дон-Кихот» был написан как пародия на рыцарские романы. Знаменитые первые строки «Евгения Онегина» «Мой дядя самых честных правил» вызывали у современников А. Пушкина улыбку, так как были пародийной переделкой известной в те годы басни, которая начиналась словами: «Осел был самых честных правил...». Нельзя не вспомнить здесь и «Сочинения» Козьмы Пруткова.

Поэтому на эстраде существует литературная пародия. В свое время очень популярны были выступления на телевидении и в концертах поэта-пародиста А. Иванова. З. Гердт однажды написал цикл стихов от имени комического персонажа Ев. Гениального (Евгения Альнова). Эти стихи были литературной пародией, но сделаны они были со знанием законов эстрады и много лет успешно исполнялись в концертах.

Сатирическая пародия

Очень часто пародия сатирична. В этом смысле она выступает как средство социальной борьбы: здесь через конкретные явления пародисты как бы осуждают социальный строй, породив-

ший эти явления. «Пародия, — отмечает В. Пропп, — одно из сильнейших средств общественной сатиры. Чрезвычайно яркие примеры этого дает фольклор.

В мировом и русском фольклоре имеется множество пародий на церковную службу, на катехизис, на молитвы.

Пародия смешна только тогда, когда она вскрывает внутреннюю слабость того, что пародируется»[4].

Чаще всего пародия приобретает сатирическую окраску, когда подвергает осмеянию политические события, политический строй, политических деятелей. Таким образом, сатирическая пародия — это, как правило, политическая пародия.

Классическим примером такого рода являются пародийные сюжеты на темы греческой мифологии в опереттах Ж. Оффенбаха. Якобы высмеивая древних богов и героев, он в их обличье выводил на сцену персонажей Второй французской империи Наполеона III.

Пародия как дружеский шарж

Не менее часто появляется на эстраде другой вид пародии — дружеский шарж. Если сатирическая пародия чаще всего критикует общественные устои, то пародия как дружеский шарж обычно делается на какого-то конкретного человека.

В таком виде пародии очень важно проявить уважение к оригиналу. Это — добрая улыбка, а не злой смех. Особенно это правило важно соблюдать, когда исполнитель делает пародии на своих коллег-артистов.

Такая пародия не должна быть обидной для оригинала. В качестве эталонного примера таких пародий можно привести пародии В. Винокура на Л. Лещенко. Поскольку Винокур в этих пародиях всегда держит уважительный тон по отношению к своему коллеге по эстраде и другу, то сам оригинал часто просит исполнить пародии на него в его присутствии. Это очень высокий класс. При этом нужно отметить, что В. Винокур сам прекрасный певец, имеет незаурядные вокальные данные. И это позволяет ему профессионально пародировать певца.

«Пародия только тогда имеет художественную ценность, — писал А. Райкин, — когда пародист владеет искусством, которое пародирует. Конечно, я бы никогда не взялся пародировать гитариста-профессионала. Но как можно было пародировать „цыганщину" без гитары в руках?»[5]

Пародия на штампы искусства

Зритель всегда хорошо встречает пародии на штампы того или иного вида искусства.

Многие исследователи театра и эстрады писали о знаменитой «Вампуке — принцессе Африканской» («Кривое зеркало», 1909) — пародии на оперные штампы. А визитной карточкой «Летучей мыши» были эстрадные спектакли-пародии на репертуар Художественного театра — «Синяя птица» (1909), «Анатэма» (1909), «Братья Карамазовы» (1910), «Живой труп» (1911), «Гамлет» (1911) и др. Жанр пародии лежал в основе репертуара и петербургских театров миниатюр — «Лукоморье» и «Кривое зеркало». Такой, например, была показанная в первый сезон пародия В. Соллогуба «Честь и месть» (переделка «Дома Уэшеров») в «Лукоморье».

Вот как описывает одну из самых знаменитых пародий на оперные штампы Л. Тихвинская:

> «Самой смешной пародией на оперу „Кривого зеркала" все признавали „Гастроль Рычалова", поставленную Н. Евреиновым в 1913 году. Она превзошла даже „образцовую оперу" „Вампуку". <...> По одну сторону разделенных надвое подмостков „Кривого зеркала" режиссер поместил сцену провинциального оперного театра, где в это время шел спектакль на сюжет из'йстори-и Вандейского мятежа, по другую — закулисные службы этого театра. Действие на обеих половинах шло одновременно, наглядно сталкивая „возвышенное" оперное искусство и его неприглядную изнанку.
>
> Рабочие сцены волокли аляповато размалеванную фанеру, которая через минуту на сцене преобразится в романтические кущи. Длинная, тощая и как жук черная примадонна Исидорская (ее играла А. Абрамян) визгливо бранится с помощником режиссера — с ее-де выходом на небосклоне должна всходить луна, иначе она на сцену ни ногой. Лениво переругиваясь, рабочие с колосни-

ков спускали на веревке луну и, вместе с луной выплывая на сцену, Исидорская тяжело обвисала в объятиях тучного коротышки Рычалова. Солдаты местного гарнизона, изображавшие „добрых шуанов", ошалело таращили глаза и бестолково толклись на сцене, по гарнизонной привычке стараясь все время „равняться"...

Гротескный контрапункт сцены и закулисья достигал апогея к финалу. Нараставшая на „сцене" кульминация драматических событий сопровождалась разраставшимся бедламом и неразберихой за „кулисами".

Один за другим внезапно исчезали исполнители. „Русский талант должен пить", — эту сентенцию изрекал помощник режиссера Псой 'Максимыч каждый раз, когда ему сообщали об очередном „заболевшем". Псоя играл Гибшман...»[6]

Так что появление таких пародий на эстраде имеет историческую традицию, которая не умирает на эстраде и сегодня. Показателен здесь пример Санкт-Петербургского государственного театра «Буфф», который творчески развивает традиции дореволюционного Петербургского «Буффа». В репертуаре этого театра в 2003 году появился кабаре-балет «Вечное движение», где один из номеров «Океан и жемчужины» представляет собой пародию на балетные штампы. Уже несколько лет в репертуаре театра держится пародия «Три тенора», которую с неизменным успехом исполняют Е. Александров, М. Султаниязов и М. Трясоруков. В этих трех пародийных певцах зритель безошибочно узнает знаменитое трио Л. Паваротти, Х. Коррерас и П. Доминго. Этот пример подводит к самой важной особенности, которую нужно учитывать в работе над пародией любого вида, а также при выборе самой темы пародии.

Узнаваемость оригинала пародии

Пародия в обязательном порядке должна быть актуальна, современна, узнаваема. Найдет ли отклик у современного зрителя пародия на спектакль «Гамлет», поставленный в МХАТ в 1911 году? Конечно, нет, так как современному зрителю невозможно сопоставить оригинал и пародию на него. А ведь именно от такого сопоставления и возникает смеховой эффект. Точно также нельзя сделать удачную пародию на артиста или политического

деятеля, который был когда-то популярен, но сегодня его никто не знает.

Объект пародии должен быть не просто известен, он должен быть знаком большинству зрителей, то есть обладать настоящей широкой популярностью.

Правда, есть и исключение. Оно связано с появившейся в последнее время так называемой портретной пародией. Такая пародия может быть сделана и на уже «не действующего» артиста, но с одним условием: выступления этого артиста должны часто транслироваться по телевидению, и по этой причине он остается знакомым зрителю. Так, в последнее время появились подобные пародии на М. Монро, Ф. Астера, Л. Утесова и т. д.

«Цель и смысл пародии как самостоятельного жанра, - писал В. Ардов, — высмеять те или иные явления общественной жизни, которые хорошо известны аудитории. В самом деле, какой же смысл пародировать то, что никому не известно и не имеет значения?

Обращаясь к пародии, необходимо, конечно, представлять себе цель: чего вы хотите добиться? Создать милый дружеский шарж или сатирически дискредитировать избранное вами явление (конкретное или типическое)?»[7]

Пародия на стили исполнения

Весьма распространены на эстраде пародии на стили исполнения.

Для этого берется какая-то сцена (эпизод) из спектакля или ситуация. Затем артист исполняет эту сцену так, как она была бы сыграна в балете, в опере, в оперетте, в психологическом театре и т. п. И хотя прием достаточно заштампован, если он талантливо сделан актером и изобретательно поставлен режиссером, то такая пародия всегда имеет у зрителя успех. Здесь только всегда надо помнить, для какой цели делается пародия, которая не может быть простым зубоскальством. «Молодые артисты, — отмечал С. Луковников, — к сожалению, не знают, что сказать о пародируемом объекте, пользуются лишь внешним

приемом, подчас занимаются бездумным передразниванием. Эти артисты забывают, что пародия — это один из видов искусства, в данном случае эстрадного искусства, где они обязаны не только подражать, но и сказать свое слово, проявить свое отношение к творчеству пародируемого»[8].

В качестве объекта пародии сегодня часто используется реклама. Действительно, это очень благодатный материал, тем более, что реклама сегодня вездесуща, всем знакома, ее цитируют и помнят наизусть. Однако прием использования рекламы в качестве пародийного материала тоже не нов. Прибегал к нему, в частности, А. Райкин. В его репертуаре существовала сценка, когда герои разговаривали между собой, объяснялись в любви, ссорились, мирились — и все это через расхожие узнаваемые рекламные фразы.

> «Я участвовал в номере „Кетчуп", текст которого представлял собой коллаж из торговых реклам. Ради забавы мы сталкивали в диалоге одну рекламу с другой, доводили их до абсурда.
>
> Жена угощала любовника:
>
> —Пейте советское шампанское!
>
> —Я ем повидло и джем, — отвечал любовник.
>
> —Всем попробовать пора бы, как вкусны и нежны крабы, - продолжала беседу жена.
>
> Неожиданно появлялся муж, снимал со стены ружье и обращался к любовнику:
>
> — Ты застраховал свою жизнь?
>
> Любовник что-то отвечал (не помню, что именно, но тоже - рекламным текстом), раздавался выстрел, я падал, восклицая следующее:
>
> — Сдайте кости в утильсырье!»[9]

А. Райкин, сам бывший прекрасным мастером пародии, обращал внимание на опасность, которая подстерегает артистов именно этого жанра, а именно — скатиться на рельсы внешнего, формального копирования, не уделяя должного внимания сути пародии.

В частности, он ссылался на опыт Н. Балиева — прекрасного конферансье и пародиста кабаре «Летучая мышь»: «Балиев, мастер точной, блестящей пародии, обладал какой-то неуловимой, „гуттаперчевой" техникой, позволяющей ему передавая

оттенки того или иного пародируемого стиля с такой убедительностью, словно это был его собственный стиль. Как артист и как режиссер он никогда не строил свои пародии лишь на формальном подражании, копировании, передразнивании. Но всегда исходил из того, что всякий стиль, всякий прием, доведенный до некоего сгущения, предела выразительности, как бы начинает пародировать сам себя»[10].

Пародия как способ раскрытия внутренней несостоятельности

Любая пародия копирует внешние признаки человека или жизненного явления, но при этом затмевается или вообще отрицается внутренний смысл того, что пародируется. Режиссеру важно понимать это противоречие, являющееся законом пародии, и искать такие ситуации и ходы, которые бы это противоречие подчеркивали, усиливать его.

А пародировать можно буквально все: движения и действия человека, его жесты, походку, мимику, речь, профессиональные привычки и профессиональные обороты, речи. Пародировать можно не только самого человека, но и то, что им создано в материальном и духовном мире. Нужно только понимать: пародист стремится показать отсутствие за внешними формами духовного начала.

Можно сформулировать следующее:

Пародия представляет собой средство раскрытия внутренней несостоятельности объекта ее внимания.

Найдите эту несостоятельность, найдите средства ее раскрытия - и вы сделаете первый шаг в работе над пародийным номером. То есть при подготовке пародийного номера необходимо выявить и заострить внешние черты явления при отсутствии внутреннего содержания.

В пародии на эстраде очень редко копируется весь комплекс движений жестов, одежды, внешности, походки, манеры речи и так далее. Эстрада вообще работает больше деталью, чем целым. Поэтому чаще всего используется и успешнее всего принимает-

ся зрителем прием преувеличения какой-либо отдельной черты (в крайнем случае, нескольких). Особенно это касается пародии на человека.

Окарикатуривание объекта пародии

Можно сказать, что здесь вступает в силу принцип окарикатуривания.

Пародия как окарикатуривание представляет собой подражание оригиналу с одновременным преувеличением отдельных его характерных черт. Это гипербола, доведенная до абсурда.

Объект пародии при помощи окарикатуривания подвергается некоторой трансформации. При этом используются три основных приема:

—гротеск, основанный на преувеличении,

—преуменьшающее окарикатуривание,

—неестественный темп.

Когда делается пародия-карикатура на какое-то явление или персонаж, — возникает гротесковый эффект. Строить такую пародию можно только на последовательном и неоднократном повторении гротесковых приемов. Если гротесковый прием будет использован, что называется, в качестве одноразового средства, он сразу же становится неестественным и чаще всего воспринимается зрителем как наигрыш. Если же возникает система приемов, тогда зритель понимает, что это условия игры, и принимает их.

Гротеск, основанный на преувеличении, превращает объект *пародии в явление, отклоняющееся от нормы, от привычного восприятия.*

При преуменьшающем окарикатуривании основным режиссерским приемом выступает намеренное упрощение, когда подчеркиваются второстепенные и незначительные моменты в поведении персонажа.

Рядом стоит и прием намеренного нарушения последовательности явлений.

Неестественный темп — еще один метод режиссера для выражения деформации действительности. Ускорение или замедление движений придает им ненормальный темп, что вообще является одним из самых действенных средств достижения комического эффекта.

Такой прием был использован в Санкт-Петербургском государственном театре «Буфф» в пародийном номере «Тундра», где осмеянию подвергались штампы халтурного вокально-инструментального ансамбля. В частности, это выражалось в том, что песня, на основе которой строился номер (популярный в свое время шлягер «Увезу тебя я в тундру»), исполнялась в убыстренном темпе. От этого возникало ощущение карикатурности, как будто пленку в кино пустили быстрее. Так убыстрение темпа движений персонажей пародии перевело ее из мягкой насмешки в сатирическую карикатуру.

Основные положения для конспектирования:

- пародия на эстраде имеет несколько разновидностей, поэтому необходимо точно попасть в «поджанр» номера;
- в пародии всегда присутствует высокая мера театрализации;
- следует четко различать жанры пародии и имитации;
- важно, чтобы в пародии выражалось отношение пародиста к объекту пародии;
- сатирические пародии чаще всего имеют объектом отображения общественно-политические события и явления;
- в пародии как дружеском шарже (чаще всего на коллег-артистов) всегда должно проявляться уважительное отношение к оригиналу пародии;
- в немалой степени качество пародийного номера зависит от того, насколько профессионально пародист владеет выразительными средствами жанра пародируемого артиста;
- в исторических традициях российской эстрады лежит исполнение пародий на штампы различных видов искусства;
- оригинал пародии (особенно если это пародия на какое-то конкретное лицо) обязательно должен быть узнаваем широкой публикой; в этом смысле пародия всегда злободневна;

- в пародийном номере должны раскрываться черты не только внешней манеры, но и внутренней несостоятельности объекта пародии, что чаще всего выражается в приеме окарикатуривания;
- пародия на эстраде создается, как правило, приемом преувеличения некоторых деталей характера, манеры поведения и речи пародируемого; здесь важны выпуклые и яркие узнаваемые детали, а не подробный натуралистический портрет.

[1] Борев Ю. О комическом. М., 1957. С. 208.
[2] Шароев И. Многоликая эстрада. М., 1995. С. 111 — 112.
[3] Дудник Г. «Я встретил вас...» // СЭЦ. 1984. № 2. С. 24.
[1] Пропп В. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 66.
[5] Райкин А. Воспоминания. СПб., 1995. С. 171.
[6] Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 1995. С. 214-215.
[7] Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 100.
[8] Луковников С. Искусство моментального портрета // СЭЦ. 1985. № 1. С. 10.
[9] Райкин А. Указ соч. С. 160.
[0] Там же. С. 67.

ГЛАВА 11

Куплет и буриме

Два эстрадных речевых жанра — куплет и буриме — объединены в одной главе по достаточно формальному признаку: и тот, и другой всегда представлены в стихотворных формах. Все остальные признаки, объединяющие их, характерны для эстрадного номера вообще.

Куплет как разновидность речевых жанров эстрады

Часто возникает естественный вопрос: почему куплет относится к речевым жанрам? Ведь он положен на музыку, куплет всегда поется. Это действительно так.

Музыка в куплете всегда имеет прикладное значение. Главное выразительное средство куплета — слово, острое и вызывающее смех.

Причем палитра этого смеха весьма разнообразна — от легкой иронии до едкой сатиры и даже сарказма. «Разговорный жанр на эстраде — по преимуществу жанр сатирический и юмористический. А куплеты как бы аккумулируют эти начала, — отмечал Г. Териков. — Сатира, выраженная в куплете, бывает наиболее отточенной. ■

В силу специфики куплеты не просто отражают явления современной жизни, они фокусируют внимание на особо важных моментах. Своеобразно отражая эпоху со всеми ее приметами — бытовыми, социальными, политическими, — куплеты сами становятся приметой времени»[1].

И воздействие на публику этого стихотворного текста усиливается музыкальным сопровождением.

Здесь можно провести аналогию с музыкальным фельетоном, который, несмотря на присутствие музыки, тоже относится к речевым жанрам. Правда, роль музыки в музыкальном фельетоне более значительна, нежели в куплете. Однако в обоих случаях есть общее правило:

Музыка подчинена слову, она призвана усиливать его выразительность, образность, делает его более острым, и, что очень важно для эстрады, — более доходчивым, демократичным.

Простота куплетной формы

Подача материала намеренно облекается в общедоступную, несколько упрощенную форму. В куплете может говориться о самых серьезных проблемах, но говориться это должно простым, зачастую афористичным языком.

Куплет возник как народное искусство, но, если в нем присутствует сложное построение текста, он становится сложным и по восприятию. Так что демократизм — неотъемлемое свойство жанра куплета, возникшее исторически и сохранившееся до сих пор. Не может быть элитарного «высокоинтеллектуального» куплета. Чрезмерное усложнение стихотворной формы куплета, попытка вложить в него второй, третий план, усложнение мысли, - все это не для жанра куплета. Он замечателен именно своей простотой. Вот пример одного из куплетов Н. Смирнова-Сокольского:

Мы Гамлета печального
С его «быть иль не быть?»
Среди житья скандального
Успели позабыть.
Другой вопрос по времени
На нас подобно бремени:
«А что, мол, здесь, дают иль не дают?»[2]

Но в этой простоте, наверное, и кроется загадка популярности куплета, его исторической живучести — он практически никогда не сходил с эстрады, хотя и в нем были приливы и отливы популярности.

Куплетист должен уметь сказать просто о сложном, доступно о важном, доходчиво о злободневном.

Поэтому простота формы совсем не означает убогости содержания.

Виды куплетов

Можно подразделить эстрадные куплеты на несколько видов: бытовые, развлекательные, социально-публицистические и политические. Конечно, в каждое время наиболее востребованным, а значит и популярным, становится тот или иной вид куплета. И речь не только о сиюминутной злободневности («Утром в газете — вечером в куплете»).

Например, в моменты чрезвычайной политизированности общества на первое место выходит политический куплет. Так, например, было в годы холодной войны. Тогда наиболее популярным исполнителем куплетов был И. Набатов, основу репертуара которого составлял политический куплет. Бичевал Набатов и китайский Гоминдан, и американских империалистов, и разжигателей войны. Его куплеты выполняли пропагандистский заказ тогдашней политической власти. И то, что сегодня эти тексты выглядят архаичными, совсем не значит, что тогда они воспринималась так же. Время диктовало темы. Вот, к примеру, что пел И. Набатов в 1954 году:

Факты, факты.
Я просмотрел все акты,
Подслушал все антракты
И наконец поймал:
Театр в Москве назвали Мх-АТОМ...
В ГАБТе ставят Трави-АТОМ...
Куплетист Илья Наб-АТОМ
Выступает вместе с бр-АТОМ.
Факты... Факты...
А если нет сенсаций,
Из пальца высенсасываю я...[3]

Сегодня же эти куплеты представляют интерес разве что для историков.

Благодаря своей способности в острой и доходчивой яркой форме выразить мысль, идею, — политический куплет всегда поддерживался властями (особенно тоталитарными) как мощное средство пропаганды среди широких масс. Так же можно расценивать и социально-публицистический куплет.

В моменты же снижения политизации общества на первый план всегда выходит куплет социальный, бытовой и развлекательный. Так было, например, во времена НЭПа. Со сменой приоритетов в развитии общества меняются приоритеты куплетных тем. Сегодня политический пропагандистский куплет «а ля Набатов» выглядел бы нелепо. Он может существовать только как пародия (что очень тонко было сделано в фильме М. Козакова «Покровские ворота», где политического куплетиста в стиле И. Набатова великолепно сыграл Л. Броневой).

Любой вид куплета всегда злободневен и отвечает теме сегодняшнего дня, но причина, по который тот или иной вид куплета становится вдруг популярным, оттесняя другие его разновидности, зависит от социально-политических приоритетов времени.

Форма куплета

Основная форма куплета — короткая строфа.

Куплетист объединяет одной темой несколько куплетов, которые исполняются подряд, в одном «заходе». И — это правило эмпирическое — количество таких куплетов на одну тему не может превышать семи.

Опытные исполнители знают, что передержка губительна для восприятия куплета. После шести-семи куплетов обязательно делается пауза, артисты могут здесь поговорить со зрителем, должны отзвучать аплодисменты. И только после этого куплетист может начинать вторую серию куплетов.

Таким образом, куплетный номер общей продолжительностью 6-10 минут разбивается на несколько частей, в которых могут быть исполнены куплеты на разные темы, в качестве аккомпанемента могут быть использованы разные мелодии.

Само построение куплета подчиняется определенным условиям, которые выработались исторически и которые аккумулируют в себе опыт многих поколений артистов этого жанра.

К специфической особенности построения куплета относится рефрен. «Рефрен может представлять собой небольшой повторяющийся диалог, особенно если исполнение куплетов возложено на двух и более артистов.

В одном из спектаклей-шуток (капустников) Ленинградского Дома актера был такой рефрен в форме диалога:

—А как у вас дела насчет картошки?
—Насчет картошки?
—Насчет картошки!
—Она уж поднимается на ножки.
—Уже на ножки?.. Я рад за вас!

Разумеется, этот рефрен пародийный, он высмеивает бессмысленность дурного эстрадного репертуара. Но он интересен и как прием. Вот еще удачный рефрен из эстрадного репертуара:

Сказать, что взятка — это чересчур. Сказать:
подарок — слишком деликатно... Назвать
нахальством — это чересчур, Сказать:
нескромность — слишком деликатно.

(Авторы — А. Арго и Н. Адг/ее)»[4].

Яркий и запоминающийся рефрен — необходимая принадлежность эстрадного куплета. Такие рефрены очень удачно сочинял, к примеру, известный в 30-х годах XX века автор куплетов Я. Ядов: «В 30-е гг. П. Муравский включил в свой репертуар куплеты „Счастливый путь" и „Это нам не трудно" Я. Ядова. В них преобладала общественная тематика в сатирическом освещении:

На собрании в отчете Вскрыть
грехи в своей работе —
Это ведь не трудно. И
признаться в разгильдяйстве, И
покаяться в зазнайстве —
Это ведь не трудно.
Громко каяться часами,

Плакать горькими слезами
Тоже ведь не трудно. Но,
покаявшись публично, Стать
работником отличным —
Это очень трудно!»[5]

Разновидности куплетного рефрена, который ввел в куплетную практику Ядов, впоследствии неоднократно встречались во многих произведениях этого жанра. Например: «Это не искусство — вот это вот искусство», «Это всем известно — вот это не известно», «Мы это точно'знаем, а это мы не знаем» и т. д. Практически не встречается куплетов, в которых бы отсутствовал рефрен. Можно привести пример куплетов М. Ножкина, которые пели в эстрадном спектакле «Двенадцать разгневанных женщин» М. Миронова и А. Менакер:

...От друга сбежала подружка, От
деда сбежала старушка.
Товарищи, граждане, люди, А
завтра-то, завтра что будет? ...В
троллейбусы еле влезаем, В
автобусы чудом вползаем, И едем,
обнявшись как братья, И рвутся
костюмы и платья. Товарищи,
граждане, люди, А завтра-то,
завтра что будет?»[6]

К особенностям построения куплетной формы относится наличие в них «захода» и «сброса». Очень точно описал, что это такое, В. Ардов:

«Успех куплетов часто предопределен тем, что в конце каждой строфы любая тема получает неожиданное, почти никогда заранее не угадываемое разрешение. Концовка строфы, пуант, или, как говорят куплетисты, „сброс" по своей неожиданности напоминает фокус, трюк.

Обычно первая строфа куплетного номера — вводная. Куплетисты называют ее „заходом". „Заход" определяет прием. Скажем, если в первой строфе говорится:

Люблю читать я иногда
Газетные рекламы..., —

то ясно, что в качестве приема будут использованы тексты газетных реклам. Чаще всего вводная строфа объясняет, какой рефрен выбран для данных куплетов.

За вводной строфой идут собственно *куплеты,* в которых разные темы освещаются в рамках выбранного приема.

Последняя строфа — завершающая....

Куплетная строфа имеет определенную конструкцию. Возьмем, к примеру, строфу из куплетов П. Григорьева „Преступление и наказание" (50-е годы XX столетия. — *И. Б.):*

Зам один в каком-то тресте
Совершил хищение. Он
присвоил тысяч двести, Это
— преступление. Казнокрада
сняли с места Прочим в
назидание. Он теперь
директор треста, Это —
наказание!

Первые четыре строчки — экспозиция, обозначение темы. Пятая и шестая строчки — развитие темы. И последние две — „сброс", в котором концентрируется заряд сатиры»[7].

В принципе куплет органически сопротивляется ярким формам театрализации, так как, даже имея дело с авторским текстом, артист должен добиться того, чтобы возникало ощущение, будто он доносит до зрителя собственную личностную позицию.

Разнообразное мизансценирование, активный пластический компонент, театрально подробные грим и костюм — все это жанр куплета, как правило, не приемлет.

Маска куплетиста

Основной элемент театрализации в куплете — создание характера, маски.

Нужно учитывать то обстоятельство, что куплеты, которые исполняются парой (что происходит так же часто, как и соло), требуют выстраивания системы взаимоотношений между партнерами, системы общения между ними. Возникает элемент диа-

лога между партнерами, конфликт между их позициями, характерами. А это — элементы актерского искусства. Иногда в куплете могут присутствовать элементы пародии — на текст, на песню, на манеру исполнения какого-то конкретного артиста, на художественное явление.

Например, известный конферансье А. Белов пел куплеты-пародии на кафе-шантан начала века. Здесь была и соответствующим образом подобранная музыка, и костюм, и типичная для того времени шляпа-канотье, и пластическая манера. Но даже в такого рода театрализации основным ее средством все равно является создание маски. Если куплетный номер идет в программе мюзик-холла, в обозрении или ревю, пронизанных единым сюжетным ходом, то возможно и усиление театрализации вплоть до декорационного оформления. Тот же А. Белов в программах московского мюзик-холла пел куплеты от лица и в костюме древнего римлянина, и его номер шел в декорациях и в сопровождении кордебалета. Но важно понимать, что номер с такого рода театрализацией не может быть вынут из определенной программы, вне ее контекста он будет непонятен зрителю.

В чем же состоят особенности работы режиссера над эстрадным номером в жанре куплета?

Вообще, когда куплетист уже опытный и популярный артист, когда куплетная пара уже сложилась и с успехом выступает, — режиссер, в принципе, почти не нужен. Найденный образ, характеры, маски, как правило, долгие годы живут на эстраде. Публика привыкает к определенному облику куплетиста, его манере, костюму. Она хочет куплетов в исполнении именно этого артиста. Сказанное совсем не значит, что найденная однажды маска должна обязательно сопутствовать артисту на протяжении всей творческой жизни. Она может время от времени и меняться, но успех приходит к куплетисту тогда, когда жизнь этой маски довольно продолжительна во времени. Особенно это важно, когда перед зрителями предстает уже «устоявшийся» и популярный дуэт. Сколько раз бывало, когда популярная эстрадная пара куплетистов распадалась (обидно, что это, как правило, происходило из-за мелочных личных обид, завышенных амбиций, пустого тщеславия и т. п.), и выступления с новым партнером или приводили к провалу, или требовалось довольно продолжительное время, для того чтобы снова завоевать популярность.

Для куплетиста или куплетной пары, уже нашедших свои эстрадные образы, основная подготовительная работа над новыми куплетами — это работа с автором, а не с режиссером.

А вот создание совсем нового номера с новым исполнителем, подготовка новой куплетной пары требуют помощи режиссера.

Поиск эстрадного образа куплетиста, маски, манеры исполнения, системы отношений между партнерами, работа с автором музыки и текста, с художником по костюму — во всем этом роль режиссера в работе с артистом весьма значительна.

Куплетная пара

Рассмотрим особенности режиссерской работы над номером куплетной пары.

В таком номере характеры персонажей артистов должны быть контрастными. Этот контраст желательно подчеркнуть внешними данными исполнителей. Если режиссер в работе над новым куплетным номером с новыми исполнителями имеет возможность выбирать артистов, то нужно постараться непременно соблюсти данное условие.

Прежде всего, должна быть видна разница в их игровом мироощущении: два персонажа по-своему относятся к одному и тому же факту. Факт этот (или мысль) изложены, естественно, в тексте куплета, структура которого делится на две части — «заход» (изложение темы, проблемы, явления, события, случая) и «сброс» (неожиданное разрешение темы, развенчивание, контрастный поворот взгляда на событие, изложенное в «заходе»). Но контраст между «заходом» и «сбросом» в построении куплета должен подчеркиваться своеобразным распределением ролей среди исполнителей.

Назовем условно одного артиста оптимистом, а другого — пессимистом. Один — социально положительный тип, верящий в доброту, справедливость, в возможность преодолеть те или иные негативные стороны жизни. Второй — скептик, резонер, относящийся ко всему критически. В этом случае все «заходы» в куплетах должны быть отданы первому артисту, а все «сбросы» —

второму. Тогда второй все время как бы развенчивает позицию первого, «сброс» в этом случае выстреливает гораздо эффектнее.

В куплетной паре конфликт между «заходом» и «сбросом» проявляется не только в самом тексте. В живом исполнении артистов он становится драматургическим конфликтом столкновения мнений, позиций, характеров, темпераментов.

Так, к примеру, строила взаимоотношения в своих куплетах знаменитая в свое время пара «Рудаков и Нечаев». Оптимистичный Нечаев, как правило, делал «заходы», которые в «сбросах» полностью нивелировал Рудаков — невозмутимо-критичный резонер.

Вероятно, эта пара была столь популярна и имела огромный успех не только в силу артистического дарования исполнителей. Дарование здесь было подкреплено мастерством, которое строилось во многом на безукоризненном следовании законам построения эстрадного номера вообще, и куплетов в частности.

Даже контрастность внешних данных этой пары сразу вызывала улыбку при их выходе на эстраду. Нечаев — крупный, даже тучный, высокий, «большой человек», Рудаков — аскетичный, худощавый. Нечаев часто улыбается, на Рудакове — маска неулыбчивого, сосредоточенного человека. Эта разница во внешнем виде ярко подчеркивала конфликт характеров, была внутренне оправдана. Впоследствии Рудаков стал работать с Бариновым, и тогда характеры в дуэте поменялись.

Конфликт этот может быть выражен по-разному, могут быть другие, чем описанные только что характеры (к примеру, Тимошенко и Березин). Но режиссер должен понимать, что не может быть успешной куплетной пары, где между исполнителями не простроен этот конфликт, где он не подчеркнут разнообразными средствами, вплоть до подбора контрастной внешности участников дуэта.

Хочется обратить внимание на следующий факт:

никогда не следует записывать музыкальное сопровождение куплетов на фонограмму.

Любой разговорный жанр требует контакта артиста со зрительным залом. По значимости этого фактора куплет, пожалуй, стоит на втором месте, сразу за конферансом. Само построение

куплетов рассчитано на мгновенные реакции публики; в чем-то это сходно с репризой. Это не просто ощущение сиюминутности, так происходит на самом деле. Иногда взрыв смеха возникает в неожиданном месте, иногда смех и аплодисменты длятся дольше, чем записанный на фонограмму проигрыш между куплетами.

Музыкальное сопровождение куплета

Если куплетист сам исполняет музыкальное сопровождение, он всегда может сыграть еще одно произведение, или, наоборот, сократить проигрыш. Иногда бывают случаи, когда требуется повторить рефрен куплета. Сам артист, играющий на музыкальном инструменте, или его концертмейстер способны сделать любые музыкальные коррективы импровизационно, по ходу номера. Фонограмма же этой способности лишена.

Когда в куплетном номере соединяются живое слово и живая музыка, тогда возможен подлинный сиюминутный контакт со зрительным залом. Фонограмма же в этом смысле, сколь бы ни была она прекрасна сама по себе, — мертва. Иногда артисты выступают с куплетами в сопровождении инструментального ансамбля, как делал это ленинградский конферансье и куплетист Б. Бенцианов. Но здесь сыгранность артиста и музыкантов была такой органичной, что ансамбль мог подхватывать любые сиюминутные изменения в программе исполнения, которые, конечно, в первую очередь вызывались реакцией зрительного зала.

«Бенцианов уделяет большое внимание музыкальному сопровождению. Музыканты из квартета „Ритм", выступающего в его программах, — это артисты-единомышленники. Нередко во время того или иного номера Бенцианов общается с музыкантами, задает им вопросы, отвечает на их реплики, а некоторые номера исполняет вместе с музыкантами. Получается это лихо, эксцентрично, на сцене как бы возникает народное гулянье, зажигательное веселье которого захватывает зрительный зал. Именно так решены куплеты „Кому это надо?", написанные еще в 60-х гг. (автор Г. Териков).

Номер начинает Бенцианов:

Мы куплеты эти
сами написали.

И припев веселый
для куплетов взяли.

Переходя к рефрену, артист вовлекает в игру, «заводит» своих музыкантов, которые начинают ему подпевать:

Кому это надо?
Никому не надо.
Кому это нужно?
Никому не нужно!

Исполнив еще одно четверостишие, Бенцианов затем «обносит» микрофоном свой немногочисленный оркестр, предлагая музыкантам продолжить номер. И каждый из них поет отдельное четверостишие. А рефрен исполняют все вместе.

Но, переходя к куплетам публицистическим, артист резко меняет характер исполнения. В нем уже ничего нет от веселого заводилы-скомороха. Стихает шлягерная мелодия, и в зале происходит смена настроения. Примечательны в этом отношении куплеты „Товарищи, в чем же тут дело?"»[8]

Очень хорошо, если артисты-куплетисты могут сопровождать исполнение куплетов игрой на каких-нибудь необычных музыкальных инструментах, которые не встретишь нигде, кроме как на эстрада.

Например, Рудаков играл на концертино, Нечаев брал в руки гитару, но такую маленькую, что при его внушительных габаритах это выглядело необычно, забавно, комично и, если можно так < сказать, «эстрадно».

Иногда сама музыка куплетов может служить рефреном. В этом случае берется какая-нибудь популярная и широко изве стная мелодия — чаще всего песни или романса (не чисто инст рументальная музыка). Тогда во время исполнения такой мело дии слушатели автоматически подкладывают под нее знакомый текст, ибо популярная песенная мелодия в нашем сознании все гда неразрывна с текстом. Возникает своего рода феномен: текст вслух не звучит, но он подразумевается, и все зрители, в силу по пулярности материала, одинаково воспринимают смысл, который хочет донести до них артист.

\

\

!

Частушка

На эстраде особой фольклорной формой куплета считается частушка.

«Частушка, — писал В. Ардов, — естественно, ближе всех литературных жанров подходит к эпиграмме: при своей краткости она является законченным куплетом. Иногда для развития одной темы прибегают к двум частушкам: первая излагает экспозицию (от лица резонера), вторая сообщает сатирический комментарий (от лица комика).

„Деревенская" интонация дает дополнительные стилистические и комические возможности. Весь словарь народной лексики (милка, милой, симпатия, дроля, девка, парень, плетень, березки, околица, гармонь, балалайка, пляска, посиделки и прочее) в частушках, сочиняемых для городской эстрады, часто применяется пародически. И он дает остраненное восприятие и темы и решения ее»[9].

Но надо отметить, что частушка не всегда может иметь форму куплета. Частушки исполняют в жанре народного пения, их поют фольклорные исполнители и ансамбли. Исполнение таких частушек, во-первых, требует вокального голоса, во-вторых, в качестве текстового материала чаще всего используется именно фольклорно-этнографический. Так, например, подбирала свой репертуар Л. Русланова. Ее частушки не были специально написаны как отклик на происходящие события, не обладали признаками куплета. В ее исполнении они были разновидностью народного пения. Такие частушки зачастую полны юмора'и озорства, но в них отсутствует элемент сатиры, они не отвечают требованиям злободневности, не являются откликом на события сегодняшнего дня.

А вот если в форму частушки облекается куплетное содержание, если оно современно и актуально, то такую частушку можно рассматривать как разновидность жанра куплета на эстраде.

Таким образом, фольклорные частушки как форма куплета на эстраде не используются, и куплетные частушки пишутся авторами специально.

Стихотворная форма частушки чаще всего проще формы эстрадного куплета, и еще короче. Редкая частушка не укладыва-

ется в четверостишие. В этом — основная трудность для автора, так как в четыре строчки надо уложить и «заход», и «сброс», обеспечить неожиданный поворот темы. Будучи очень короткой, такая частушка должна быть тематически законченным куплетом. Иногда делаются попытки разбить «заход» и «сброс» на два четверостишия. И хотя в практике встречаются такие формы, они, как правило, менее эффектны, хуже воспринимаются зрителем, чем «классическая» четырехстрочная частушка.

При исполнении частушек-куплетов артисты довольно часто прибегают к элементам внешней театрализации.

Хотя в этом деле подлинный и небанальный ход к театрализации номера найти очень трудно. Понятно, что исполнители, театрализуя частушки, прибегают в основном к тому, что надевают народные костюмы, да добавляют в номер переплясы в проигрышах. Такая узость используемых приемов, в общем, стала уже штампом.

Но, когда артистам и режиссеру удается преодолеть эти шаблоны, — возникают интересные номера. Так выступали популярные в свое время «Ярославские ребята». В этой группе были разные персонажи, они отыгрывали своеобразные предлагаемые обстоятельства: вечер, деревенская околица, гармонист, собравшиеся на посиделки парни... Детали костюмов очень удачно подчеркивали образы этих куплетистов-частушечников.

Когда частушки исполняются дуэтом, им чаще всего придается форма соревнования между исполнителями.

Один возражает другому, поэтому здесь можно простроить конфликтное существование персонажей. Исполнение частушек дуэтом позволяет оправданно разнести «заход» и «сброс» на два четверостишия.

Конечно, в эстрадном театре, в мюзик-холле возможности театрализации частушек могут быть гораздо шире, и чаще всего характеры исполнителей обусловлены сквозным сюжетом обозрения. Здесь поле для фантазии режиссера гораздо шире. В качестве примера можно привести, как интересно режиссерски были решены куплеты-частушки в одной из программ театра-кабаре «Летучая мышь» в 1911 — 1912 годах XX столетия: они подавались как оживающая картина Малявина.

Впрочем, театрализация частушки, особенно когда она подается в шаблонно-народном стиле, совсем не обязательна, а иногда она даже и мешает. Опыт ведущих мастеров эстрады говорит о том, что частушки с большим успехом могут исполняться и «аи фрак», в концертных костюмах исполнителей. Например, так исполняли, и с большим успехом, свои частушки-куплеты (которых в их репертуаре было довольно много) П. Рудаков и В. Нечаев.

Буриме

Е. Захаров пишет: «БУРИМЕ (от фр. bouts rimes — рифмованные концы) — эстрадный жанр. Буриме — литературная игра, заключается в быстром сочинении стихов артистом на основе неожиданных, предложенных публикой рифм. Буриме возникло в парижских салонах в XVII веке как шуточная игра... Буриме обычно имеют юмористическую, иногда пародийную сатирическую форму, затрагивают острую злобу дня»[10].

Этот жанр целиком строится на импровизации. Может быть, поэтому чаще всего с буриме выступают артисты-конферансье. Прекрасным мастером буриме является, к примеру, известный петербургский конферансье Г. Баскин.

Поскольку в основе жанра лежит импровизационное сочинение стихов на заданные публикой рифмы, то, в строгом смысле, режиссуры в этом жанре быть не может. Однако режиссер эстрады должен обладать знаниями в области всех без исключения жанров, чтобы в случае необходимости помочь артисту, особенно молодому, начинающему, профессиональным советом. А режиссер-педагог в театральном учебном заведении просто обязан посвятить студента в тонкости этого жанра, если, конечно, находится студент, который может демонстрировать импровизационные способности вообще, и в сочинении стихов на публике в частности.

Способности такие встречаются редко, поэтому и жанр буриме — не частый гость на эстрадных подмостках. Но уникальность жанра, при соблюдении его закономерностей, делает буриме практически обреченным на успех.

На эти особенности жанра буриме и обратим внимание.

Прежде всего, буриме — не просто импровизационное сочи нение стихов на заданные рифмы. Уметь это делать, даже быст ро и на публике, еще совсем не значит владеть этим жанром. Эта способность артиста — только первая предпосылка к тому, что бы претендовать на выступления с буриме. i

Номер в этом жанре не может состояться, если в нем нет игры артиста со зрительным залом. Только тогда, когда сочинение стихов превращается в игру, где артист и зрители являются партнерами, возникает важнейший признак этого жанра.

А игра — дело веселое. Нудное и скучное, пусть и ловкое стихоплетство никому не нужно. Артист вовлекает зал в игру и делает это так, что публике кажется, будто сочинение стихов является ак.том совместного творчества артиста и зала.

Любое буриме начинается с того (до самого номера могут быть произнесены и какие-то вступительные слова), что артист просит зрителей назвать рифмы, на которые он будет импровизировать стихи. И игра начинается уже в этот момент — кстати, очень важный для успеха номера.

Ведь артист должен не просто «принять к сведению» первые же рифмы, которые ему предлагают из зала. Он должен осуществить отбор этих рифм, потому что предлагаемые рифмы могут быть неудачными, трудными для импровизации; они могут быть дурного вкуса. И артист в игре, с шутками, с озорными юмористическими комментариями какие-то рифмы принимает, а какие-то, не обижая зрителей, отвергает. Иногда устраивается даже нечто вроде аукциона или конкурса рифм.

Такая игра-выбор рифм является, по сути, экспозицией номера. Артист, устраивая игру со зрителями, в то же время делает свою, не заметную для публики работу. В частности, в экспозиции нужно отобрать строго ограниченное количество рифм: их должно быть не больше шести, от силы — восьми пар.

Какими же критериями руководствуется исполнитель, осуществляя этот отбор?

Рифма — не простое фонетическое сочетание слов. Это сочетание может подтолкнуть артиста к импровизации на определенную тему, два рифмованных слова могут подсказать смысл дальнейшей импровизации. И наоборот, бывают такие словосочетания, из которых трудно «вытянуть» что-то на определенную тему.

Производя в экспозиции номера отбор рифм, артист, по существу, подспудно осуществляет поиск темы своей будущей импровизации.

Очень хорошо, если эта тема может быть злободневной — политической, социальной, бытовой, художественной. Но весьма желательно, чтобы она могла быть представлена затем публике в комическом ключе, с юмором; также это могут быть и сатирические стихи. Очень хорошо, если тема сочиняемых стихов может перекликаться с темой концерта, с номером, после которого идет буриме. Рифмы, «тянущие» на драматизм, трагедийность, глубокий психологизм, лиризм однозначно должны отвергаться. Причина этого проста: игра с залом, составляющая основу буриме, не терпит всех перечисленных качеств. Она возможна только в озорстве, в смехе, в юморе. Даже самое безупречное и талантливое лирическое стихотворение, импровизационно сочиненное артистом, безнадежно провалит номер. Будучи прекрасным само по себе, оно уничтожит атмосферу озорства в отношениях артиста и зрительного зала.

Ведь буриме — демонстрация достаточно уникальных и редких возможностей и способностей человека. Сочинение стиха быстро и по заданным рифмам является своего рода трюком. Трюк же всегда воспринимается публикой однозначно — он вызывает восторг. И восторг этот выражается в аплодисментах. Выражать же восторг, будучи погруженным в глубокое лирическое состояние или плача от трагизма, содержащегося в стихе, — невозможно. Здесь кроется непреодолимое противоречие, которое не дает возможности проявить трюковую природу импровизационного сочинительства.

По существу, рожденный на глазах у публики стих должен стать репризой, со всеми присущими репризе признаками.

Реприза же может вызывать только одну реакцию — взрыв смеха. А уж умной будет эта реприза в стихах или нет, будет она раскрывать какую-то тему или станет лишь зубоскальством, — зависит от общей культуры артиста.

Здесь, как и в конферансе, общая образованность артиста имеет первостепенное значение. Но к этому артистам, которые хотят пробовать себя в жанре буриме, надо добавить и глубокое знание мировой поэзии.

Это, в частности, позволяет органично и свободно пользоваться приемом, который очень хорошо «проходит» в буриме: использование цитат из популярных поэтических произведений. А цитировать надо точно: артист окажется в весьма неудобном и трудном положении, если его справедливо поправят из зала.

Иногда можно встретить усложненную форму буриме. Она состоит в том, что артист заранее объявляет тему, на которую он в любом случае выйдет на основе заданных ему рифм. Иногда он просит задавать не только рифмы, но разные темы, которые он обязуется раскрыть при помощи одних и тех же рифм. Такая форма буриме очень усиливает игровой элемент жанра. Зрители с огромным интересом следят за ловкостью ума импровизатора. В таких случаях бывает, что атмосфера в зале накаляется до предела. И когда артист с блеском выходит из положения, восторг публики еще более усиливается. Нельзя только такую усложненную форму буриме ставить в начало номера: чтобы подогревать напряжение в зале, чтобы создать атмосферу азартной игры, — начинать надо с простых форм, четверостиший. И только затем, по нарастающей, можно вводить в игру с залом все новые усложняющие элементы. Ведь такое усложнение аналогично усложнению трюков, которое выстраивается по нарастающей в номерах оригинальных и эстрадно-цирковых жанров: жонглер, **к** примеру, никогда не начнет работу с восьми предметов — сначала он демонстрирует комбинации с меньшим количеством предметов, и только в финале выходит на исполнение рекордного трюка.

Довольно часто можно услышать сетования по поводу того, что такой интересный и любимый публикой жанр, как буриме, редко встречается на эстраде. Но он не может быть массовым, как пение. Этот дар уникален, пожалуй, еще более, чем дар конферансье. И если режиссер или педагог заметит этот дар в ком-то, он просто обязан помочь молодому артисту вникнуть в законы жанра буриме и привить любовь к этому жанру.

Основные попожения р,пя конспектирования:

О несмотря на то, что куплет поется, он относится к речевым жанрам эстрады, так как главенствующая роль в нем принадлежит слову;

О куплет — один из наиболее актуальных и злободневных жанров эстрады;

- различают куплеты политико-сатирические, социальные, бытовые, развлекательные;
- куплет имеет простую форму построения (четверостишие или восьмистишие), он не терпит также усложненности и психологизма содержания, текст куплета всегда афористичен, доходчив, прост;
- куплетная строфа содержит начальную часть — «заход» и финальную часть — «сброс», который чаще всего облекается в форму рефрена;
- основной элемент театрализации в куплете — создание маски куплетиста;
- уже состоявшийся, популярный артист-куплетист, как правило, берет функции режиссера номера на себя; они сводятся в основном к работе с автором;
- при создании нового номера (соло и куплетной пары) основными задачами режиссера являются работа с автором, поиск интересной маски исполнителя, определение и достижение конфликтного существования в куплетной паре;
- куплетная пара — это всегда соединение контрастных масок, противоположность их подчеркивается не только внешне, но и различным отношением к тексту: если первый — оптимист, то второй артист — скептик или резонер;
- куплет всегда выигрывает, если'куплетист сам исполняет музыкальное сопровождение; при работе с концертмейстером или ансамблем в элементы театрализации куплетов включается общение с музыкантами-инструменталистами;
- крайне нежелательно использование в качестве музыкального сопровождения куплетов фонограммы;
- частушка является фольклорной формой куплета, но сама фольклорная частушка к эстрадному жанру куплета не относится; чтобы частушка стала куплетным жанром, текст ее пишется на современную тему и стилизуется в форму частушки; куплеты частушки дают режиссеру большие возможности театрализации куплетного номера;
- буриме — быстрое публичное импровизированное сочинение стихов на заданные зрителями рифмы и темы; непременная

составляющая мастерства артиста, выступающего в этом жанре, — умение не просто импровизировать стихи, но и включить зрительный зал в игру.

' Териков Г. Куплет на эстраде. М., 1981. С. 5.
[2] Цит. по: Гершуни Е. Рассказываю об эстраде. Л., 1968. С. 147.
[3] Цит. по: Русская советская эстрада. 1946—1977. М., 1981. С. 105.
[4] Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 77—78.
[5] Териков Г. Указ. соч. С. 106-107.
[6] Миронова М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984. С. 165.
[7] Ардов В. Указ. соч. М., 1968. С. 77-78.
[8] Териков Г. Указ соч. С. 106—107.
[9] Ардов В. Указ. соч. С. 79.
[10] Захаров Е. Буриме // Эстрада России. XX век. Лексикон. М., 2000. С. 90.

ГЛАВА 12

Режиссерская разработка эстрадной песни

Отличительной особенностью жанра эстрадного пения является то, что оно включает в себя не только вокал, но целый комплекс выразительных средств. И среди них на важном месте — актерское мастерство исполнителя.

«Эстраде нужны не только профессиональные музыканты, но и музыканты-артисты, умеющие действовать, жить на сцене, как живут артисты драматические»[1], — писал Ю. Дмитриев.

Эстрадное пение как комплекс выразительных средств

Только прекрасной вокальной техникой, только интересным пластическим рисунком во время пения, только актерскими способностями по отдельности удивить зрителя сегодня в этом жанре практически невозможно. Именно поэтому речь идет о комплексе выразительных средств. «Петь на эстраде, — отмечал М. Бернес, — надо не только голосом, но и, что, пожалуй, особенно важно, — головой, сердцем и всем своим существом»[2].

Конечно, ведущим выразительным средством является вокальное искусство, и именно через пение в первую очередь артист доносит до зрителя художественный образ, заложенный в песне. Однако песню мало просто спеть — ее надо прожить, прочувствовать и заставить слушателей прожить и прочувствовать ее вместе с артистом.

А это уже требует актерского мастерства. На эстраде существует феномен, невозможный в жанрах так называемого академического пения. Филармонический, оперный

певец без настоящего вокального голоса просто не существует. На эстраде же, за счет использования других выразительных средств успешно выступали и выступают певцы, которые не обладают сильным, классически поставленным вокальным голосом.

Например, вокальные данные Л. Утесова были весьма скромны. «В голосе Утесова, — писал М. Зильбербрандт, — не было качеств, необходимых профессиональному вокалисту. Зато природа щедро наградила артиста „певучей душой"... Песня до краев наполнялась чувством, одухотворялась. Вместе с тем, будучи хорошим рассказчиком, Утесов сохранил в пении повествовательную интонацию... Артист легко устанавливал контакт со зрительным залом, умел подать песню, как жанровую картинку, как сценку, которую не только слушаешь, но и видишь. Он мастерски перевоплощался в героя песни, прекрасно танцевал, профессионально играл на многих инструментах, восхищал и здоровым народным юмором и глубоким органическим лиризмом всех оттенков, от кроткой личной печали до высокого гражданского пафоса. Из всего этого в сочетании с исключительным своеобразием его стремительной, всегда обаятельной манеры двигаться просто и естественно возникало эстрадно-эксцентрическое зрелище в лучшем смысле этого слова»[3].

Другой замечательный эстрадный певец — М. Бернес — сам откровенно признавался, что у него нет вокального голоса, но при этом очень хорошо понимал значение других выразительных средств в эстрадной песне: «И вот я пел и пою, хотя вам, видимо, хорошо известно, что голоса, какой полагалось бы иметь заправскому певцу, у меня нет. По этому поводу мне хотелось бы сказать вот что. Есть ведь разные песни. Одни поются на площади, с большой эстрады на массовых гуляньях, они обращены сразу к тысячам людей и говорят о великих делах. Для них нужен мощный голос. А есть и другие песни — их поют, обращаясь к каждому слушателю так, как будто идет задушевная беседа, как будто нужно передать что-то очень важное, заветное. Я стараюсь всегда перевоплотиться в человека, от имени которого песня поется. Иногда этот человек я сам, иногда он не совпадает со мной»[4].

Однако оба этих артиста вошли в историю эстрады именно как артисты — певцы, артисты — исполнители песен. Не имея вокального- голоса, они обладали столь интересной индивидуаль-

ностью, столь интересно проявляли актерское искусство во время пения, что использование в полном объеме комплекса выразительных средств дало им возможность стать выдающимися исполнителями эстрадного вокального репертуара.

Многие сегодняшние беды песенной эстрады происходят из-за того, что некоторые исполнители, «ссылаясь» на творческий опыт тех же Л. Утесова и М. Бернеса, поют, абсолютно не имея вокального голоса. Однако они забывают, что его отсутствие должно быть компенсировано другими частями комплекса выразительных средств. В результате такие исполнители и не поют, и не танцуют, и не владеют актерским мастерством, и ничего не представляют из себя как художественные личности.

Но даже если эстрадный певец обладает прекрасным вокальным голосом, он все равно в создании художественного образа песни пользуется всем арсеналом выразительных средств.

Эстрадное пение вне актерского искусства невозможно.

А там, где находит проявление актерское искусство, там — и театр.

Но синтез актерского искусства, музыки и текста в эстрадной песне нельзя понимать буквально — исключительно в смысле создания песни-сценки, где театральными средствами разыгрывается какая-то сюжетная история. Такое понимание представляет собой упрощенный подход к проблемам режиссерского решения эстрадной песни.

Мера использования дополнительных выразительных средств

Режиссеру вокального номера очень важно найти меру использования выразительных средств театра и актерского искусства в жанре театрализованной эстрадной песни; ему нужно отыскать баланс применения приемов всего комплекса выразительных средств эстрадного пения.

От каких факторов это зависит?

Прежде всего — от индивидуальности исполнителя. Специфические актерские приспособления, к которым прибегал в сво-

их песнях и романсах А. Вертинский, выглядели бы неуместными при автоматическом перенесении их на индивидуальность, скажем, В. Леонтьева. То, что было подвластно в этом смысле Л. Утесову, никогда не стало бы органичным в творчестве, допустим, Л. Лещенко и т. д.

Исходить нужно из, казалось бы, простого принципа — определить, в чем наиболее сильная сторона артиста. К сожалению, этот элементарный принцип довольно часто предается забвению, и режиссер начинает демонстрировать свою собственную фантазию, не в меру используя приемы театрализации, выполнить которые органично и правдиво артист не может.

Важнейшее условие при работе над эстрадной песней состоит в том, чтобы верно и точно понять, насколько само текстовое и мелодическое содержание песни, ее жанр и стиль терпят привнесение в нее приемов собственно театральной выразительности.

Вообще, к синтезу музыки, литературы и театра, который выражается в эстрадной песне, нужно подходить осторожно, бережно, с пониманием того, что главное — это сама песня, а не театральная игровая сценка, созданная на ее основе. Пример того, как «режиссура» может помешать эстрадному вокалисту, — одна из программ Е. Камбуровой начала 70-х годов:

> «Все это было отрежиссировано добровольными помощниками певицы до такой степени жестко, что духовный контакт сцены и зала улетучился мгновенно. Пластические фигуры, многозначительные позы и мизансцены, потактовая разработка выходов и уходов, мимические диалоги с пианисткой, кружение вокруг рояля и микрофона, световые контрасты и цветовые блики — каких только активных постановочных средств не было продемонстрировано в этот вечер! Все делалось с искренним желанием помочь талантливому человеку найти форму выступления, но беда заключалась в том, что поиск шел по линии универсальных приемов и невольно обходил стороной индивидуальность артистки»[5].

Если использование других выразительных средств отодвигает песню, ее содержание на второй план, то лучше их не применять. Это ведет к тому, что у публики возникает примерно следующее впечатление об артисте: «Что это он тут кривляется, что-то неумело разыгрывает; зачем все это? — лучше бы просто хорошо спел!».

Эстрадный вокальный репертуар можно разделить на две части (специально употребляется термин «репертуар», а не песня, так как это может быть и песня, и романс, и баллада и т. д.):

— репертуар, в котором возможно использование игровых приемов, вплоть до создания игровой сценки-песни;

— репертуар, в котором актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности.

Песня-сценка

Рассмотрим подробно первый тип вокально-эстрадного репертуара, где в текстовом материале содержится некое сюжетное построение, которое позволяет сыграть песню, как маленький спектакль. Это возможно и в сольном исполнении, но особенно, конечно, в дуэтном.

Режиссер в песне-сценке выстраивает взаимодействие действующих лиц, которыми становятся эстрадные певцы. Чаще всего — это песня, в тексте которой выписан диалог между героями песни.

Классическим образцом такой песни-диалога является исполнение Л. Утесовым песни «Все хорошо, прекрасная маркиза!», которую он исполнял дуэтом с Э. Утесовой, солисткой джаза. Обстоятельства этой песни-сценки — разго'вор между хозяйкой богатого поместья, которая интересуется тем, как идут дела, — и слугой (слугами), который дает ей ответы по поводу происшедшего.

Причем такие песни не обязательно должны исполняться дуэтом. Их может петь и один артист. Тот же Л. Утесов исполнял приведенную в качестве примера выше песню и в сольном варианте, перевоплощаясь в разных героев сюжета.

Подобный репертуар в режиссерской разработке может органично включать яркое игровое начало. Более того, без него он бы проиграл, так как в нем авторами текста и музыки изначально заложено своеобразное «приглашение к игре». Чаще всего в таких песнях события и отношения персонажей выражаются в юмористической манере, что находит отражение как в тексте, так и в соответствующей легкости мелодического музыкального построения.

В такого рода эстрадных песнях можно прибегать и к более обширному использованию собственно театральных приемов. Это создание острых характеров (перевоплощение), общение, взаимодействие. Здесь используются элементы театрального костюма, реквизит и даже иногда мебель; можно прибегать и к деталям сценографического оформления номера.

Но все эти театральные приемы должны быть трансформированы с учетом требований искусства эстрады: если перевоплощение — то мгновенное, на глазах у зрителей; если театральный костюм — то это не полное переодевание, а использование деталей и т. д.

Не все песни, содержащие в тексте сюжетное построение, могут органично принимать широкую и подробную театрализацию. Тема и стиль песни — вот что обязательно должен учитывать режиссер.

Однажды довелось увидеть с эстрады театрализованный «Марш славянки». На тексте «Наступает минута прощания...» девушка в натуральном костюме военной санитарки припадала на грудь любимому, одетому в натуральную солдатскую форму, - и это вызывало ощущение какого-то несерьезного капустника. В зале в этот момент действительно раздавался смех. Причина же здесь проста: в противоречие вступили актерское исполнение в манере реалистического психологического театра и условно-образный характер песни. Хотя, на первый взгляд, текст песни вроде бы и позволяет построить такую психологическую сценку-проводы. Но именно эта конкретизация и разрушила образность песни: вместо художественного образа напутствия воинству российскому вышла мещанская сценка с натуральными слезами (не у зрителей!). Неуместное использование игровых приемов убило художественный образ в песне.

Поэтому режиссер должен придерживаться строгого правила: не все, что написано в тексте песни, нужно выносить в зрительный ряд, тем более примитивно — буквально. Если написано «Я иду по росе...», это еще не значит, что нужно заставлять артиста в этот момент изображать хождение по воображаемой росе. Так можно делать пародии, и там такой прием дотошного инсценирования текста порой приходится очень кстати.

В целом надо отметить, что песни серьезного, драматического содержания, песни гражданственные, патриотические сопротивляются подобному подходу к исполнению.

А вот песни, в которых содержится озорство, шутка, в которых присутствует комическое начало, наоборот, от такого приема только выигрывают. Прекрасный пример — исполнение А. Мироновым песни М. Блантера «Джон Грэй» («Джон Грэй был всех милее, Кэти была прекрасна! Страстно влюбился Джон Грэй в Кэти...»). Артист не только замечательно уловил стиль исполнения этого произведения в пении, но актерски сыграл взаимоотношения двух влюбленных, создав песню-маленький спектакль, где присутствовали и предлагаемые обстоятельства, и событийный ряд, и конфликт, и сценическое действие, и перевоплощение. Кроме того, все это было усилено привлечением пластики и танца в этот игровой эстрадный номер-песню.

Современные эстрадные исполнители тоже иногда создают вокальные номера, являющиеся, по существу, мини-спектаклями. Так в репертуаре популярного дуэта «Чай вдвоем» появилась очень интересная вокально-театральная композиция (сюда применим именно этот термин) «Вестерн», где разыгрывается большая сцена, происходящая в американском салуне времен покорения дикого Запада. «Уверены, что артисты XXI века должны совмещать в своих выступлениях пять жанров. Мы уже освоили, и думаю, неплохо, три: песенный, разговорный и эксцентрику. Осталось еще два. Каких? Скоро увидите»[6].

Помимо создания сюжетной песни-сценки, есть еще один распространенный прием режиссерского решения эстрадной песни, который может быть использован в гораздо большем по объему репертуаре, чем песня-диалог.

Песня от лица героя

В песне от лица героя артист создает персонаж, от имени которого поется песня. То есть в основе этого приема решения эстрадной песни — перевоплощение, создание характера персонажа и даже целого эстрадного образа.

При таком подходе режиссер не выстраивает подробный событийный ряд, как в песне-сценке. Здесь он, скорее, слегка под-

черкивает обстоятельства, заложенные в тексте песни. А понятие «предлагаемые обстоятельства», помимо многих компонентов, включает в себя и такой: кто действует?

И главная задача режиссера в этом случае — помочь артисту, что называется, «найти» персонаж, его внутреннюю и внешнюю характерность, подсказать манеру поведения и добиться, чтобы манера эта стала органичной, правдивой. Нужно определить меру условности в использовании средств создания характера, выстроить, в соответствии с ним, пластическое поведение, жесты, мимику, придумать костюм и грим для создаваемого персонажа. Одинаково в этом деле важны обе точки, от которых должен отталкиваться в этой работе режиссер: сама песня — ее музыкальный материал и текст, характер, стиль — и индивидуальность исполнителя.

Каким бы замечательным ни был замысел режиссерского решения эстрадной песни сам по себе, если он идет, что называется, «поперек» этих двух условий, — номер не получится, произойдет насилие и над песней, и над исполнителем. Причем надо учитывать, что к такому плачевному результату приводит исключение даже одного компонента.

Еще одно обстоятельство:

Создание характера должно помочь артисту в выражении этого характера в пении — в манере пения, в интонации, в тембровой окраске. Если характер персонажа создается исключительно средствами пластики, мимики, жеста, костюма, грима и все это не находится в органическом единстве с самим пением, не находит выражения в вокале, — то не возникает органичного синтеза театра и вокала.

В результате этого номер «рвется» — артист поет в одной манере, а сценически действует в другой. Достижение этого единства — одна из самых трудных задач, которую приходится решать режиссеру в постановке эстрадной песни. «Песня, — пишет М. Успенская, — это маленький, но особого эстрадного свойства спектакль. И здесь — судьба человека, и певец должен раскрыть ее за короткие сценические минуты. Малейшая неточность, неискренность в слове, интонации, жесте, как случайно взятая фальшивая нота, может нарушить гармонию драматургии этого спектакля, разорвать связь со зрителем»[7].

Одним из самых удачных примеров использования подобного приема является исполнение А. Пугачевой песни «Арлекино» Э. Димитрова на слова А. Василова (русский текст — Б. Баркас). Здесь артистка создала образ Арлекина, шута. В пластике она пользовалась приемами цирковых мимов (например, когда рука опирается на невидимую опору, сложившись в локте); одним движением руки артистка обозначала шутовскую корону на голове. Причем пластика — острая, эксцентричная — находила подтверждение в манере пения с неожиданными интонациями, с намеренно резкой окраской тембра, со смеховыми вставками. Ее клоун был смешон и трогателен одновременно, эксцентрика сочеталась с грустно-лирической интонацией, как в пении, так и в манере поведения. Причем все это было очень органично, так как артистка пользовалась не только внешними приемами создания острохарактерного персонажа, — она добилась внутреннего перевоплощения. Этот номер А. Пугачевой можно назвать эталонным примером театрализации песни, наглядным пособием создания театрализованной эстрадной песни, где основным приемом театрализации выступает создание характера персонажа. Недаром именно с этой песней А. Пугачева одержала победу на Всесоюзном конкурсе артистов эстрады. В другой своей работе — шуточной песенке «Почему так получилось» П. Гарина на слова Н. Олева — она прибегает и к созданию характера, и к активному сценическому действию в предлагаемых обстоятельствах. Здесь она активно использует реквизит, мебель.

> «Актриса садится на стул. Нога на ногу. Рука закинута за спинку стула. Наглая посадка головы. Он меня не пригласил, Только стулья попросил.
>
> Похоже, она рассказывает какую-то мелкую квартирно-коммунальную историю. В одно мгновение — жестом, пластикой, обыгрыванием стула — вводит она нас в свою квартиру, знакомит с тем соседом, который забыл позвать ее на день рождения... Финал оказывается неожиданным. Посмеиваясь над своей незатейливой «героиней», актриса убеждает нас в необходимости внимания к каждому человеку... И в этом самое значительное и самое главное достоинство ее нравственной позиции»[8].

Создаваемые ею характеры всегда очень интересны и остры, средства театральной выразительности всегда находятся в орга-

ничном синтезе со средствами выразительности вокальной. Огромное значение в создании пластической стороны образа придается детали.

Это доказывает тот факт, что после победы А. Пугачевой на Всесоюзном конкурсе артистов эстрады победителями последующих конкурсов тоже часто оказывались исполнители песен, в которые артисты старались привлечь яркий игровой момент. Так Н. Рожкова — на Седьмом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, Е. Лебенбаум (сценический псевдоним — Е. Воробей) — на конкурсе «Ялта—Москва—Транзит»; можно привести еще много примеров подобного рода.

На Втором открытом Санкт-Петербургском конкурсе артистов эстрады (2001) одним из лауреатских номеров стала песня-сценка в шутливой, пародийной манере, исполненная студентами СПГАТИ (класс проф. И. Штокбанта). Это была зажигательная песня-пародия на грузинский вокальный ансамбль (квинтет был спет безупречно). Вместе с тем, артисты не просто очень хорошо пели — они сыграли маленький спектакль, где между ними возникают конфликты, где они актерски общаются между собой, где ссорятся и мирятся... При этом синтетизм, универсальность артистов проявились не только в соединении вокала с актерским мастерством, но еще и в том, что они одинаково профессионально владеют игрой на музыкальных инструментах и танцуют.

Таким образом, важно отметить тенденцию развития современной эстрадной песни как синтеза актерского и вокального искусства.

Театр песни

Может быть, поэтому и возникло такое понятие, как «театр песни».

«Конец 1960-х — 1970-е годы могут быть обозначены как триумф „театра песни", — отмечает Н. Смирнова, — во всех видах эстрадного вокального исполнительства, в творчестве молодых мастеров самых разных направлений. Стремление к театрализации обретает подчас даже наивные, примитивные формы, не сопряженные с выразительными средствами сегодняшнего высокопрофессионального театра.

«Театр песни» выдвинул естественное требование — необходимость создания режиссуры, способной возвести вокально-эстрадное мастерство в новое качество»[9].

Театр песни — это не театрализация какого-то отдельного произведения, но использование разных приемов театрализации в обширном репертуаре вокалиста в зависимости от смыслового содержания песен, их характера и стиля.

Такой театр песни создала, например, С. Ротару.

> «Если раньше мы любовались голосом и внешностью Ротару, то сегодня отдаем должное ее раскрывшемуся таланту драматической актрисы. Сюжетная песня, песня-этюд, песня-сценка заняли в ее творчестве важное место. Она поет „Лебединую верность" Е. Мартынова на стихи А. Дементьева, глубоко переживая трагическую гибель лебедя. Она — очевидец убийства птицы, она — сама эта птица, она — взволнованный рассказчик, делящийся неизлечимой болью со слушателями...
>
> Замечательное, на мой взгляд, свойство драматизировать, по-театральному играть песню раскрывает новые выразительные возможности певицы и новые качества самих песен.
>
> А если ни содержание, ни мелодический рисунок произведения не несут в себе задатков такой инсценизации?
>
> „Осенняя песня" Ю. Саульского на умные и душевные стихи Л. Завальнюка — образец лирического откровения. В то же время песня довольно статична в смысле сценическом. Обычно ее поют тихо и задумчиво, небезосновательно считая, что „вполголоса слышнее". Но у Ротару „высокая тоска, не выразимая словами", звенит громко и пронзительно... Драматического этюда нет, но есть фрагмент, „зонг", остроугольный осколок какого-то не знакомого еще спектакля, отрывок, имеющий свою пред- и послеисторию»[10].

Приведенное высказывание еще раз доказывает, что нельзя воспринимать понятие «Театр песни» буквально. Речь не идет о том, что каждая песня разыгрывается как драматическая сценка (хотя и такое возможно). Каждая песня в той или иной мере обретает элементы театра, и каждый исполнитель по-своему и в разной мере их использует.

Вероятно, в немалой степени именно это обусловило успех телевизионного музыкального шоу «Старые песни о главном». Здесь есть и сюжетные песни-сценки, есть и создание интересного характера исполнителя. В этой программе можно увидеть и

комплексное использование выразительных средств актерского искусства. Одним из самых удачных номеров в этом смысле является песня из кинофильма «Девчата» в исполнении И. Отиевой и Л. Долиной, которые сыграли двух продавщиц в деревенском сельпо. Здесь профессиональное вокальное мастерство двух прекрасных современных эстрадных певиц не было заслонено приемами актерского искусства (а они очень разнообразны в этом номере); здесь заметна удачная работа режиссера не только как собственно постановщика, но и как педагога, который продемонстрировал высокий класс в работе с актрисами.

Актерская психотехника эстрадного певца

Все, о чем говорилось выше, сводится к использованию ярких внешних средств актерской выразительности в песне. Но ведь существует огромный репертуар и множество исполнителей, которые исполняют этот репертуар без них. Просто стоит певец у микрофона и поет песню. Но это не значит, что эстрадный актер-певец существует вне актерского искусства. М. Бернес так формулировал законы работы над эстрадной песней:

«1. Мысль.

2. Актерский талант — раскрывая это так: способность найти и развить свой артистический и человеческий образ.

3. Актерское мастерство.

4. Абсолютная музыкальность, помноженная на абсолютную ритмическую свободу.

5. Голос, вокальная одаренность, расшифровывая: богатство интонаций, теплоты, душевной искренности, чистого звукового своеобразия»[11].

Любую песню нужно прожить, проникнуть в ее смысл, донести до зрителя образ, заложенный в песне. В противном случае пение превращается в никому не нужное «выдувание нот». Следовательно, в таких случаях мы должны говорить об использовании исполнителем приемов актерского мастерства в области внутренней психотехники артиста. «Песня — это как роль в спектакле, — говорил Л. Утесов, — ее надо пережить. В нее надо вложить то, что хочешь сказать людям»[12].

На первом месте здесь, пожалуй, стоит создание исполнителем песни ярких картин внутреннего видения (этот элемент ак-

терского мастерства К. С. Станиславский называл «кинолентой видений»).

В актерских навыках эстрадного певца большое значение имеют фантазия и воображение, без которых создание киноленты видения невозможно.

Речь идет не только о том, что певец отвлеченно-аналитически понимает, о чем поет. Конечно, проникнуть в смысл песни и выразить его — важнейшая задача. Но, если это происходит только на уровне рационального осознания, — это еще половина дела. К этому обязательно добавляется эмоциональная сторона, проникновение не только в смысловой, но и в эмоционально-чувственный строй песни. И если в стремлении достичь этого результата отсутствует яркая кинолента видений, то желание «дать страсть» ведет к неорганичному проявлению чувств, ведет к актерскому наигрышу. «Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, — говорил Ф. Шаляпин, — надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие»[13].

Но эстрадному певцу недостаточно для самого себя раскрыть смысловой и эмоциональный строй песни. Нужно донести их до слушателей.

Чем ярче внутренние видения исполнителя, тем больший эмоциональный отклик вызывает песня у публики.

И вот здесь режиссер-педагог может оказать большую помощь артисту. Не секрет, что многие исполнители просят помочь им «поставить эмоциональный жест». Это — упрощенный подход к делу, и жесты, «поставленные» таким образом, всегда будут выглядеть неестественными. Нужно подвести исполнителя к тому, чтобы жест, шаг, мимическое выражение — все эти внешние проявления — не возникали формально, а рождались изнутри, чтобы они возникали на основе эмоционального проживания.

На эстраде певец всегда с помощью музыки и текста ведет разговор со зрительным залом, он находится в достаточно открытом общении с публикой. Можно сказать, что он рассказывает песню своим слушателям.

Термин «рассказывает» употреблен не случайно. Профессор С. Клитин, определяя, в чем состоит одно из основных отличий театра и концертного исполнительства, очень точно обратил внимание на следующую закономерность: если театр есть искусство зримого действия, то на эстраде приоритет имеет рассказ — о каком-то событии, о поступках человека, о его собственных мыслях и чувствах. Это общее свойство эстрады, оно касается всех жанров без исключения, в том числе — и жанра эстрадного вокального исполнительства. «Первой особенностью концертности является приоритет рассказа как средства художественного отображения действительности <...> Концертное произведение, моделируя действительность в форме рассказа, не соблюдает условий непрерывности... Причем принцип рассказывания позволяет автору отступления от сути, ассоциативные отвлечения, броски во времени — воспоминания, мечты. Приведем в качестве примера песню композитора Соловьева-Седого на стихи Фатьянова «Где же вы теперь, друзья-однополчане». Артист, ведущий этот лирический рассказ-монолог, вспоминает об отгремевших боях, рассказывает о своем нынешнем одиночестве, когда недостает рядом фронтовых друзей, и мечтает о будущем...

Вторым свойством рассказа посчитаем возможность сделать достоянием слушателей внутреннюю жизнь героя»[14].

Полного перевоплощения нет. Но разве артист филармонического чтецкого жанра, читая с концертной эстрады какое-то литературное произведение, не погружается в предлагаемые автором обстоятельства, не перевоплощается в действующих персонажей (пусть намеком, не до конца); разве он не пользуется всем арсеналом элементов актерского мастерства? Безусловно. И — еще раз подчеркнем — в этом арсенале фантазия и воображение, создание киноленты видений являются одним из основополагающих приемов внутренней психотехники артиста, помогающей ему создать адекватные, яркие и эмоциональные образы у зрителей.

То же самое можно сказать и в отношении эстрадного певца. Конечно, здесь, по сравнению с чтецом, ему помогает музыка, — наверное, самое эмоциональное из всех искусств. Однако медаль имеет и оборотную сторону. Некоторые певцы, понимая это, надеются, что музыка сама по себе донесет до слушателя эмоциональный образ, и поэтому не очень утруждаются проблемой донесения этого образа средствами актерской выразительности.

Но песня (в том числе и ее музыка) оживает перед слушателями в конкретном живом исполнении, а оно невозможно вне актерской психотехники.

Таким образом, можно сделать вывод, что актерское мастерство исполнителя театрализованной эстрадной песни совсем не обязательно проявляется в ярких внешних выразительных средствах, когда песня разыгрывается как драматическая сценка. Приемы актерской техники разнообразны, некоторые из них могут использовать в большем объеме средства чисто внешней выразительности, некоторые — в большей степени опираются на раскрытие образа песни, а также на приемы внутренней актерской психотехники.

Даже если внешние актерские выразительные средства очень скупы, но артист раскрывает перед слушателями смысловой, эмоциональный, образный строй песни, — все равно песня превращается как бы в небольшую новеллу — разновидность небольшого рассказа с элементами символики.

Это подтверждается и примерами из истории искусства эстрады, и творчеством наиболее известных современных исполнителей.

Выдающимся мастером песни была К. Шульженко. Каждая ее песня была наполнена актерским искусством. Иногда она вставляла в песню чисто актерский эпизод или интермедию, полностью основанную на драматическом действии. Так было, например, в песне М. Табачникова и И. Френкеля «Давай закурим!». «Мне всегда хочется, — писал'а К. Шульженко, — чтобы каждая моя песня стала новеллой, — пусть маленькой, но обязательно емкой по мысли и чувствам»[15].

А вот в знаменитых «Трех вальсах» А. Цфасмана, Б. Драгунского и Л. Давидович певица воссоздавала жизнь женщины от юности до преклонных лет почти исключительно средствами внутреннего перевоплощения, не прибегая к ярким приемам внешней выразительности. Певица пела разные «возрасты» в неодинаковых темпах, меняла манеру речи в каждом куплете песни; здесь она потрясающее эффектно делала знаменитую игровую паузу. Важно подчеркнуть, что все эти приемы внешней выразительности органично рождались на основе внутреннего проживания разных возрастов героини песни. Исполнение этой песни принадлежит к своего рода эталонным образцам соединения в едином художественном образе вокала и актерского мастерства.

Конечно, важную роль играли актерский талант и актерская школа певицы. Но важно и то, что в период своего художественного становления К. Шульженко сумела обратить внимание на тот факт, что «актерское пение» лежит в традициях русской эстрады. Так, например, она даже называла известную в прошлом певицу Н. Плевицкую своей учительницей. Действительно, характерной чертой пения Н. Плевицкой было «сочетание драматического дарования с вокальным искусством, игры с пением. Только вместе сплетенные, эти свойства позволяют артистке так проникаться психологией песен, что она создает полную иллюзию жизни»[16]. К. Шульженко уделяла серьезное внимание урокам актерского мастерства, она всю жизнь с благодарностью вспоминала уроки своего первого педагога и режиссера А. Синельникова.

Выдающимся мастером, умеющим раскрыть внутреннее содержание песни, является И. Кобзон. Он почти не пользуется броскими внешними приемами, но то, как артист проникает в смысл и эмоциональный строй песни, как он умеет доносить все это до слушателей, — признак высочайшего мастерства. Пример творчества И. Кобзона показателен еще и тем, что артист не полагается исключительно на свои прекрасные вокальные данные. И замечательный голос певца становится неизмеримо богаче, интонационно разнообразнее, потому что он стремится каждую песню прожить. Например, в песне М. Таривердиева и Р. Рождественского «Мгновения» глубина проникновения в тему позволила создать певцу блестящий образец песни-размышления. А когда артист так глубоко вживается в исполняемый материал, то демонстрирует великолепную внутреннюю психотехнику.

И дело здесь не только в самом песенном жанре. Проявление актерского искусства не ограничивается песнями. Соседствовать здесь могут и романс, и народная песня, и баллада, и др.

Например, целым спектаклем в пении можно назвать исполнение Л. Зыкиной русской народной песни «Вот мчится тройка почтовая». Здесь присутствует лирический образ рассказчика, образы ямщика и доброго барина; все это находит выражение не во внешних приемах, а в средствах собственно вокальной выразительности, в интонации, в звуке. А иногда эта замечательная певица прибегает к такому приему, как ведение рассказа от имени героя. Наверное, наиболее ярким примером такого рода является исполнение песни «Тонкая рябина».

Молодые певцы, которые не оставляют за скобками опыт выдающихся мастеров эстрадной песни, ярко выделяются на фоне общей усредненной массы эстрадных вокалистов. Успешные выступления таких артистов на конкурсах говорят о том, что зритель ждет сегодня от эстрадного артиста-вокалиста как раз проявления комплекса выразительных средств, органичного соединения вокального и актерского мастерства.

Так, в состоявшемся в 2001 году Санкт-Петербургском открытом конкурсе артистов эстрады участвовало много профессиональных вокалистов (в основном, вокалисток), продемонстрировавших незаурядное вокальное мастерство. Однако первое место заняла О. Фаворская с песней-монологом «Командир». Драматическое содержание песни — письмо, которое жена пишет своему мужу, воюющему в Чечне... Это было спето с такой эмоциональностью, с таким тонким внутренним психологизмом, что ее выступление никого в зале не оставило равнодушным, потому что высочайшей была внутренняя правда жизни.

Аккомпанемент песни

Большинство эстрадных певцов работают сегодня под записанное на фонограмму музыкальное сопровождение. Оставим за скобками «плюсовые» фонограммы, когда наряду с аккомпанементом голос певца тоже идет в записи; в концертах такое исполнительство может квалифицироваться только как профанация искусства. С пением под «плюс» можно согласиться лишь тогда, когда этого требуют технические условия, — например, когда нужно добиться качественного звучания на телевидении, а также, когда пение соединяется с танцем или акробатикой, которые могут сбить дыхание. Не будем касаться проблем аранжировки аккомпанемента. Это, конечно, очень важная часть эстрадной песни, но подробный и профессиональный анализ в этой области — дело композиторов, аранжировщиков, музыковедов.

Обратим внимание, что пение под фонограмму лишает артиста возможности живого общения с концертмейстером или дирижером. Все реже можно встретить живой оркестр или концертмейстера-аккомпаниатора. А между тем, именно здесь возникает элемент живого импровизационного общения певца и дирижера, певца и

пианиста. И в этом общении возникает очень интересный, своеобразный, а главное — живой театр песни.

Наверное, одним из самых ярких примеров в этом смысле является творчество певицы Н. Брегвадзе и пианистки М. Ганглиашвили. Пианистка играет в свободной, даже импровизационной манере; она подхватывает настроение певицы и зала; между ней и Н. Брегвадзе возникает общение в музыке... Сиюминутность этого общения производит очень сильное впечатление, песня как бы рождается прямо сейчас, на глазах у публики.

Н. Брегвадзе, не прибегая к ярким внешним приемам, настолько тонко раскрывает самые мельчайшие детали психологизма песни, что перед слушателями возникают очень яркие и емкие эмоциональные образы, своего рода живые картины того, о чем поется в песне, романсе, балладе. Она из тех немногих исполнителей эстрадного репертуара, которые могут передать подтекст, создать второй план.

> «Знаменитую „Калитку" (музыка Обухова, стихи Будищева) она превращает в целый спектакль. Только вместо декораций здесь благоухает синий вечер, полный тайны, предчувствия встречи. Уже в первой же фразе певица вводит нас в атмосферу ожидания чего-то необычайно радостного. С какой пленительной задумчивостью она описывает место действия, сколько томления в нарочитой медленности пения. И вот свидание состоялось, и здесь уже не важны слова, она их разъединяет, затем группирует произвольно, заботясь не столько о смысле, сколько о захлестнувшем влюбленных восторге. И как великолепен здесь вальс — легкий, зыбкий, волшебный вальс... И певица и пианистка творят в романсе чудеса звуковой живописи»[17].

Эстрадный образ певца

И, наконец, вероятно, высшим проявлением театра песни является то, что певец-артист находит образ, который шествует с ним по всей его творческой биографии, и который настолько любим публикой, что она не мыслит себе этого исполнителя вне найденного им эстрадного образа.

Классическим примером является творчество А. Вертинского. Созданная им маска граничит с образом грустного клоуна с

тонкой, тоскующей душой. Уже одно это позволяет говорить о театре песни А. Вертинского. Артисту не мешало отсутствие певческого голоса. Он блестяще владел актерским мастерством, искусством перевоплощения, пластикой (особенно выразительными были его жесты и мимика), — поэтому каждая его песня, романс, баллада превращались в маленький спектакль. В. Качалов говорил, что мастерство А. Вертинского «...прежде всего — в выразительности его пения, в блестящем владении искусством интонации, в образности жеста, в умении какими-то своеобразными средствами, главным образом движением пальцев, создавать образы, перевоплощаться. Такого умения владеть руками, таких „поющих рук" я не знаю ни у одного из актеров. Конечно, и мимические его свойства поразительны»[18].

Отчетливая эстрадная маска была у Л. Утесова. «Весь облик Утесова, — писал Ю. Дмитриев, — его оптимистический заряд, его стремление одновременно петь, шутить, танцевать, его увлеченность — все это заражало зрителей, и тогда происходило то душевное единение артиста и зала, о котором мечтает каждый. И песня в его исполнении не только слышалась, но и виделась. Тому пример — песня «Коса» (муз. Н. Богословского, ел. Б. Ласкина). По дороге вдоль деревенской улицы идет кавалерийская часть. Вышла девушка с чудо-косой и улыбнулась бойцам. И каждый кавалерист принял ее улыбку на свой счет — и солдат, и старшина, и лейтенант. Ну, а Утесов? Он, оставаясь в своем концертном, прекрасно сшитом пиджачном костюме, чудесным образом превращается в старого кавалериста, наблюдавшего за происходящим и повествовавшего об этом с легкой иронией. Хороший актер непременно должен *увидеть* то, о чем он рассказывает. Утесов в полной мере владеет этим даром. Перевоплощаясь в старого кавалериста, он видит все так ясно, что и мы начинаем видеть вместе с ним и пыльную проселочную дорогу, и девушку, стоящую на обочине, и лошадей с запотевшими спинами и всадников...

Героем Утесова в огромном большинстве случаев был простой, скромный человек, отличающийся душевной чистотой, бодростью, непосредственностью чувств. Сам артист, беседуя с журналистом, говорил: «Мы стремимся к созданию специфического музыкального театра. Наши выступления максимально театрализованы. Но эта театрализация утверждалась, так сказать, изнутри»[19].

Яркими индивидуальными постоянными эстрадными образами обладали и обладают наиболее популярные эстрадные певцы — И. Кобзон, Л. Зыкина, М. Бернес, А. Пугачева. А. Малинин, Л. Лещенко... Эстрадный образ — не только внешний имидж артиста, это еще и внутренние черты его творческого характера (иногда характера его персонажа). Эстрадный образ диктует (а в некоторых случаях и создает) своеобразие репертуара, исполняемого певцом.

Конечно, в работе с артистом-вокалистом режиссер не может изначально ставить задачу сразу придумать для певца эстрадный образ.

Эстрадный образ певца создается годами, но толчком для его создания может послужить удачное исполнение какой-то конкретной песни, найденный в ней какой-то конкретный характер. В этом смысле работа режиссера с эстрадным вокалистом может помочь последнему найти, как теперь говорят, свой имидж. Выходить из собственного имиджа чрезвычайно опасно — это грозит потерей популярности, так как публика уже ассоциирует певца с созданным им образом. Это обстоятельство режиссер должен учитывать.

В истории эстрады известны случаи, когда очень популярные певцы ломали свои творческие карьеры, пытаясь отказаться от найденного и любимого публикой образа. Немногим удавалось преодолеть этот творческий кризис. Например, чрезвычайно популярен был в 60-х голах XX века Р. Бейбутов. Его триумфальная карьера началась с исполнения им роли Аскера в музыкальном фильме «Аршин мал алан». В представлении зрителя образ героя слился с личностью самого певца. И артист, сохраняя основные черты этого образа, вышел на эстраду, исполняя соответствующий репертуар. Но был в его творческой биографии момент, когда артист решил сменить образ и, соответственно, характер репертуара. К счастью, он очень быстро осознал совершенную ошибку и, вернувшись к созданному эстрадному образу, долго и успешно выступал на эстраде, создав свой театр песни.

Случаи смены образа бывают, но они требуют от артиста громадного мужества, иногда приводят к долгим годам забвения. В этом смысле огромным творческим и человеческим подвигом можно назвать искусство Л. Гурченко, которая испытала и огром-

ный взлет популярности после фильма «Карнавальная ночь», и годы творческого простоя; и все же она буквально заставила зрителя принять свой новый эстрадный образ.

Основные положения для конспектирования:

- эстрадное пение включает в себя не только вокальное искусство, но комплекс выразительных средств, среди которых ведущее место принадлежит актерскому мастерству исполнителя;
- на эстраде скромные вокальные данные должны компенсироваться дополнительными выразительными средствами;
- мера использования дополнительных выразительных средств зависит от индивидуальности исполнителя, смыслового, образного, эмоционального и стилевого своеобразия песни;
- эстрадный вокальный репертуар можно подразделить на произведения, которые органично поддаются театрализации (вплоть до создания песни-сценки), и — на песни, исполнение которых сопротивляется активной театрализации; в этом случае яркие приемы внешней выразительности не применяются;
- песня-сценка представляет собой маленький спектакль, который может быть спет-сыгран как одним, так и несколькими исполнителями; здесь режиссером создается событийный ряд, находятся характеры персонажей, определяется природа конфликта, выстраивается действие в предлагаемых обстоятельствах;
- в песне от лица героя главное выразительное средство актерского мастерства — перевоплощение, создание характера персонажа, от имени которого поется песня;
- театрализация эстрадной песни требует от режиссера чувства меры, понимания того, что смысл и образ произведения раскрывается прежде всего через пение; через пение в основном проявляется и собственно актерская выразительность;
- в актерской психотехнике эстрадного певца ведущие позиции занимают внутреннее видение, воображение, проникновение в эмоционально-смысловой строй материала;
- способ существования эстрадного певца — не полное перевоплощение, а рассказ о чувствах и мыслях героя (героев) песни;

О живой аккомпанемент песни предоставляет возможность более широкой театрализации в смысле общения певца с концертмейстером или оркестром;

О одной из наиболее важных задач режиссера является помощь эстрадному вокалисту в нахождении оригинального и органичного образа (имиджа);

0 в работе с эстрадными певцами, уже имеющими устоявшиеся и популярные образы, чрезвычайно опасно отходить от них в постановке нового репертуара.

---

[1] Дмитриев Ю. Эстрада и цирк глазами влюбленного. М., 1971. С. 146.

[2] Бернес М. Главное — неповторимость // Мастера эстрады советуют. М., 1967. С. 26.

[3] Зильбербрандт М. Песня на эстраде // РСЭ. 1930-1945. М., 1977. С. 239.

[4] Бернес М. Время песен // Культпросветработа. 1956. № 11. С. 44.

[5] Калиш В. Елена Камбурова // Певцы советской эстрады. Вып 2. М., 1985. С. 196.

[6] Интервью П. Теслер с Д. Клявером и С. Костюшкиным // Чай вдвоем // Журн. «Смена». 2001. № 1. С. 275.

[7] Успенская М. Николай Сличенко // Певцы советской эстрады... С. 37.

[8] Смирнова Н. Песня на эстраде // РСЭ. 1946-1977. М., 1981. С. 301.

[9] Там же. С. 240.

[10] Виккерс Р. София Ротару // Певцы советской эстрады... С. 120—121.

[11] Цит. по: Смирнова Н. Указ. соч. С. 259.

[12] Утесов Л. Песня всегда со мной // Комсомольская правда. 1975. 2 марта.

[13] Шаляпин Ф. Страницы моей жизни. М., 1976. С. 140.

[14] Клитин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987. С. 49—50.

[15] Шульженко К. Счастье петь для России // СЭЦ. 1975. № 1. С. 3.

[16] Жизнь или искусство? // Ялтинский вестник. 1909. № 25. 1 октября.

[17] Гуляева Н. Нани Брегвадзе // Певцы советской эстрады... С. 52—53.

[18] Цит. по: Филиппов Б. Актеры без грима. М., 1967. С. 178.

[19] Дмитриев Ю. Леонид Утесов. М, 1982. С. 138-139.

ГЛАВА 13

Пантомимический номер

Само понятие «пантомима» имеет несколько толкований. Первое из них — сценическое действие, которое находит выражение исключительно в пластике, в мускульном движении. Это значение имеет общий характер. В этом смысле пантомима не существует как самостоятельный вид искусства, а принадлежит искусству театра вообще в качестве важнейшего его компонента, который составляет наглядно-зрительную сторону сценического действия.

Некоторые исследователи театра (в частности, В. Хализев) высказывают мнение, что в таком толковании пантомима является первоисточником драматического театра[1]. Основоположник современной пантомимы Э. Декру определял пантомиму как суть способа драматической игры.Ч.Чаплин писал: «Я не имею представления о дате появления пантомимы в мировой истории... Человечество всегда нуждалось в немом выражении своих эмоций, независимо от того, насколько прекрасной сделалась человеческая речь. И в таком именно мимическом выражении человечество всегда будет нуждаться, потому что в конечном итоге 87% наших впечатлений мы воспринимаем с помощью глаза и только 9% с помощью уха. Кроме того, пантомима, являясь простейшей формой человеческого проявления, в то же время оказывается и самой сложной-, Движение бровей, каким бы оно ни было легким, может передать больше, чем сотни слов»[3].

То, что действие, выраженное исключительно в мускульном движении, имеет важнейшее значение в любом виде зрелища, находит подтверждение в исследованиях психологов и физиологов, которые касаются исследования человеческого восприятия. Действительно, примерно 90% информации об окружающем мире человек воспринимает зрительно. Глаз — наиболее сильный канал восприятия. Народная мудрость «Лучше один раз увидеть...» имеет под собой глубокую научную основу.

Все сказанное должно обратить внимание режиссеров эстрады на большое значение пластической компоненты во всех без исключения эстрадных жанрах. Это касается даже таких далеких, на первый взгляд, от пантомимы жанров, как монолог или эстрадная песня. Здесь пантомима выступает как общее свойство любого вида зрелищного искусства.

Пантомима как эстрадный жанр

Второе значение понятия «пантомима» более узкое. На эстраде пантомима является одной из разновидностей оригинальных жанров. Это самостоятельный жанр. Артиста, который работает в этом жанре, называют мимом.

Несмотря на то, что пантомимический номер может сопровождаться музыкой, что в нем могут присутствовать речевые и звуковые фрагменты (например, некоторые пантомимы В. Полунина), все же основным признаком искусства пантомимы является немая игра, игра при помощи движения, мимики, жеста. Но пантомима как современный эстрадный жанр имеет свой образный пластический язык и приемы движений. Часто эти приемы носят условный, знаковый, иллюзорный характер.

«Актер пантомимы не в ладах с реальной жизнью, — писал Э. Декру,— ибо последняя немыслима без слов... Для того, чтобы изображать нечто логически стройное и сделать это без слов, нужно выдумать массу приемов и ухищрений...

Пантомима изобретает приемы, удаляющие ее от реальности, но на сцене главным остается тело актера — первая реальность...

Хотя пантомима может и должна изобиловать символами, я не стал говорить о них здесь, потому что не они составляют привилегию нашего искусства.

Возможно ли искусство без символа?»[4].

В пантомиме как эстрадном жанре предметом искусства становится специфическая, отточенная, яркая пластика артиста.

«Искусством пантомимы, — подчеркивал Р. Славский, - нельзя овладеть, если не будет обретена высокая техника. А техника обретается упорным трудом. Если вы практически, глубо-

ко и досконально не освоите все элементы пантомимического мастерства, вряд ли вы сможете стать хорошим мимом»[5].

Само то, как двигается тело мима, является своего рода трюком.

Тот же сюжет, исполненный артистом, у которого нет соответствующей пластической подготовки, превратится в набор бытовых движений. Больше всего такое исполнение напоминает драматический этюд. Действия, хотя и выражены исключительно в пластике, хотя они последовательны, логичны и целенаправленны, хотя они понятны публике, хотя они раскрывают сюжет и последовательность событий, — все же являются слепками бытовых действий. Артист в таком этюде двигается так, как это делает человек в обыденной жизни.

Пластика артиста пантомимы может быть очень разной. Это зависит от индивидуальности исполнителя, меры условности в номере, трагедийности или комедийности происходящего. Но главное — это не бытовая пластика. Тело разговаривает, тело поет. Возникает условный язык жеста.

Пожалуй, это главное, что отличает пантомиму как эстрадный жанр от пантомимы как основы драматической игры.

Такое положение сложилось исторически. Слово «пантомима» вошло в обиход в античном Риме. Тогда мимы стали подражать не только действиям, но при номотди жестов стали передавать слова. Пантомима становилась игрой, в которой действие расцвечивалось зашифрованным языком. И этот зашифрованный язык мог обозначать как отдельные слова, так и целые понятия. Нечто подобное имело и имеет место, например, в Индии, когда условный язык позы в танце означает то или иное понятие.

Условность пластики в пантомиме

Пластика в пантомимическом номере часто становится абстрактной, символической. Режиссеру необходимо найти ход, прием, который ярко эту условность выражает.

Иногда это делается через условную игру с каким-то предметом. Так, например, была поставлена пантомима Н. и О. Кирюшкиных «Встреча» (реж. А. Бойко). Эта пантомима — о пер-

вом трепетном чувстве любви, номер можно назвать поэмой в пластике. А между тем, средства, которыми артисты создают поэтический образ, очень просты и условны: это игра с воздушным шаром. Через игру с ним происходит знакомство, возникновение чувства, ссора, примирение и т. д. Эфемерность и легкость воздушного шара, осторожность и чуткость, с которыми артисты обращаются с ним, создают поэтический образ.

В пантомиме посредством движения тела создаются обстоятельства, вплоть до времени и места действия.

Чаще всего нет ни декораций, ни даже реквизита. Все становится понятным исключительно по пластическому поведению актера. И чтобы не затушевывать пластику, а выявлять, подчеркивать ее, артист пантомимы чаще всего выступает в обтягивающем тело трико.

Как же через пластику мима выражается все это?

Рассмотрим для простоты анализа выступление соло-мима, когда у него на площадке нет партнеров, когда он не вступает с партнером в общение.

Человек вышел на улицу в ветреную погоду. Ведущее обстоятельство - сильный ветер. Тело артиста начинает сопротивляться воображаемому воздушному потоку: он с напряжением продвигается вперед, ветер то и дело отбрасывает его назад... Возникает условный шаг против ветра.

Человек решил искупаться и входит в воображаемую воду. Постепенно погружаясь в нее, ноги, которые уже в воде, двигаются медленнее и с большим напряжением, чем корпус, который находится еще над поверхностью воды.

В репертуаре Ж.-Л. Барро был пантомимический номер «Всадник, укрощающий лошадь». Корпус артиста двигался, как корпус человека, находящегося на коне, ноги же — как ноги необъезженной лошади. Возникала полная пластическая иллюзия человека на лошади.

Так через пластику создаются обстоятельства действия. В обобщенном смысле можно сказать — создается пространство. По пластике мима зритель дорисовывает в своем воображении место действия и обстоятельства.

В некотором роде пантомима — это всегда игра мима со зрителями: мим все время как бы задает пластические загадки зрителю,

заставляет работать его фантазию и воображение. Зритель постоянно занят разгадыванием этих загадок и, таким образом, оказывается вовлеченным в процесс фантазирования вместе с артистом.

Воображаемые предмет и пространство

В примерах, приведенных выше, нужно обратить внимание на слова «воображаемый ветер», «воображаемая вода». То, что мим в основном работает с воображаемыми предметами, подчеркивать не требуется. Выделить нужно другой момент:

Мим работает в воображаемом пространстве, как бы создавая его в фантазии зрителей через движения собственного тела.

Через пластику мим способен сжать и раздвинуть время. М. Марсо в короткой миниатюре «Юность, зрелость, старость, смерть» представляет жизнь человека от рождения до смерти.

Очень часто мимы прибегают к приему неестественно замедленного движения, когда время как бы растягивается (кстати, этот прием, используемый во многих видах зрелищных искусств, пришел туда из пантомимы).

Игра с пространством и временем позволяет делать номера глубокого обобщенного философского содержания. И содержание это предстает в зримых и наглядных образах. В небольшом номере артист пантомимы может вскрыть самые глубокие пласты осмысления действительности. Можно сказать, что искусство пантомимы способно мыслить целыми философскими категориями.

И здесь необходимо сказать .несколько слов о специфике драматургии пантомимического номера, автором которой зачастую является режиссер.

Специфика драматургии пантомимического номера

Мим всегда проигрывает, если начинает соперничать с артистом, в распоряжении которого есть слово. Когда сюжет номера требует слова, у зрителя невольно в отношении мима возникает вопрос:

«А почему он молчит?». Следовательно, первое правило в создании драматургии номера — такое сюжетное построение, которое не вызывало бы подобного вопроса.

Иногда такое действие называют действием в зоне оправданного молчания: то есть берется ситуация, которая изначально не требует словесного действия. Здесь могут браться за основу и бытовые сюжеты. Но пантомима не была бы пантомимой, если бы ограничивала рамки драматургии номера только этим обстоятельством.

А. Румнев назвал одну из пантомим М. Марсо стихотворением в пластике[6].

Пантомима немыслима без поэтических ассоциаций. В пантомимическом номере, как ни в каком другом жанре, для режиссера есть возможность уйти от сюжетной бытовой коллизии и облечь мысль номера непосредственно в пластическую метафору, в поэтический или философский символ.

Здесь фабула как подробная цепь происходящих событий не имеет решающего значения. Более того, подробная ее разработка уведет режиссера от необходимой символистичности. То есть фабула должна быть очень проста, или ее может не быть вовсе.

Идея, поэтический символ в такой пантомиме должны быть сформулированы и выражены очень четко. Здесь задача режиссера -выстроить цепь ассоциаций.

Что же касается темы номера, то она может быть очень проста, но она обязательно должна выражать какую-то значительную, позитивную идею.

Вообще молчание артиста — один из основных признаков пантомимы, изначально предлагает ей быть условной. Именно поэтому так успешно пантомима использует приемы, уводящие ее от реальности. Но эта символическая природа искусства пантомимы предполагает и определенные сложности восприятия. Режиссер должен очень чутко чувствовать эту грань.

Излишнее внимание к бытовым движениям с целью сделать понятным происходящее убивает поэтическое и символическое начало пантомимы, а усложненный символизм задает слишком много загадок зрителям.

В этом смысле важно найти точное название номера. Оно всегда объявляется зрителям (в пантомимических программах, чтобы не нарушать закона молчания, названия часто преподносятся публике в качестве надписей на специальных табличках).

Хорошо, если в названии номера могут быть сжато выражены сам поэтический символ, место действия, ассоциация или аналогия, которые подготавливают публику к восприятию номера.

Конечно, толчком к формированию темы, идеи, сценария номера в первую очередь служат жизненные наблюдения, а также фантазия и воображение режиссера. Но символистическая природа пантомимы позволяет режиссеру в качестве толчка к созданию номера использовать не только это. Материал здесь черпается из других видов искусств, причем таких, в которых важное место тоже занимает символический или поэтический символ, где есть преображение действительности путем метафоры или гиперболы. Сценарий номера может возникнуть на основе впечатления от живописного произведения, скульптуры. Часто мимы прибегают к использованию карикатур (например, Ж. Эффеля, Х. Бидструпа). В литературе таким жанром чаще всего становится басня. То есть тему и идею (а даже и сюжетную разработку) подсказывает какое-либо произведение искусства, уже содержащее в себе определенный символ.

В этом смысле может оказаться полезным обращение к изобразительному искусству. Здесь многое можно почерпнуть в раскрытии секретов выразительности тела в позе и движении, здесь непременно найдутся сюжеты и темы для пантомимических номеров, обнаружатся иногда и целые поэтические и философские символы, которые способна раскрыть пантомима.

То же самое можно сказать о немом кино. Многие мимы черпают в нем сюжетные ходы, характеры и маски, преломляют в своем творчестве специфический способ существования. По существу, все немые фильмы — это пантомимы. И особенно важно в немом кино для современной пантомимы — принципы эксцентрики и буффонады в действии, которое находит выражение исключительно в пластике.

Иногда в качестве сюжетов пантомим используются сюжеты классических литературных произведений, естественно, в адаптированном варианте. Так М. Марсо в свое время была создана пантомима по мотивам повести Н. Гоголя «Шинель».

Очень редко в качестве ассоциации для создания пантомимического символа используется музыка. Вообще к использованию музыки в пантомиме нужно относиться очень осторожно и, вероятно, более всего использовать ее в прикладном значении (например, во время номера надо пройти тур вальса). Музыку можно использовать как иллюстрацию.

Активное использование музыки в пантомимическом номере, когда она начинает иметь равное значение с пластикой, — как правило, проблематично. Дело в том, что музыка заставляет не просто двигаться. Она чаще всего заставляет танцевать.

И здесь у зрителя тоже будет возникать вполне закономерный вопрос: «А почему они не танцуют?» Танец очень жестко связан с музыкой и (или) с ритмом. Пантомима в этом смысле более свободна. И, вероятно, прав был Э. Декру, когда говорил, что даже грустная история светлеет, если разыгрывающие ее танцуют; что возможны стихи в прозе, но нет танца в несчастье[7].

Философские, поэтические грани искусства пантомимы требуют от артиста не только хорошей моторной подготовки. Это должен быть прежде всего художник в высоком смысле слова, а не просто актер-исполнитель. Ведь чтобы преподносить зрителям поэтические и философские категории, необходимо их, как минимум, осмысливать. И это только первый этап, ибо за глаголом «осмыслить» должен следовать глагол «прочувствовать».

В Древнем Риме, где пантомима была очень популярна, этой части подготовки мйма уделяли очень большое значение. По мнению Ж.-Б. Дюбо, который опирается на Лукиана, отыскать хорошего ученика, способного сделаться мимом, — труднейшее дело, так как требования к нему строги и разнообразны. Во внимание принимались внешние данные, гибкость, темперамент; но этого было мало — требовалось знание музыки, литературы, истории, философии. Человек, который отвечал этим требованиям, вполне мог заслужить титул ученого[8]. Думается, что это историческое свидетельство не потеряло своего значения и в наши дни.

Воображаемый партнер

Через пластику мима зритель понимает не только весь круг предлагаемых обстоятельств, в которых действует мим, но и то, с каки-

ми предметами он обращается, с какими партнерами он взаимодействует. В пантомимическом номере очень часто возникает воображаемый партнер.

Человек едет в переполненном автобусе. Его толкают, его пытаются обокрасть, он заметил симпатичную девушку, он протискивается через толпу... И здесь есть два основных приема «создания» воображаемого партнера. Первый — обыгрывание мимом действий партнеров: его оттолкнули, к нему залезли в карман и т. д. Второй — мгновенное перевоплощение в персонажа-партнера. Артист играет то одного, то другого человека, причем очень условными пластическими средствами: иногда это делается через переворот вокруг себя — и перед зрителями возникает новый характер. Иногда мим просто делает небольшой шаг в сторону, и на этом новом месте возникает новый персонаж, затем опять шаг в сторону на свое место — и снова возникает основной герой. К классическому приему, подчеркивающему момент перевоплощения в пантомиме, относится перемена маски: артист проводит ладонью сверху вниз у своего лица (движение как бы напоминает смену карнавальной маски на лице) — и перед зрителями предстает уже другой герой, с иной мимикой и пластикой. Этим задаются правила восприятия: после переворота — другой персонаж, основное место — принадлежит главному герою. Иногда на приеме смены масок может быть выстроен целый номер, как, например, «В мастерской масок» М. Марсо.

Пантомимические маски

Мимы очень часто прибегают к мгновенному перевоплощению, представляя зрителям нескольких действующих лиц своих пантомим. Это один из классических приемов пантомимы, которые может использовать режиссер при постановке пантомимического номера.

Например, номер М. Марсо «Городской сад».

«Один за другим, обрисованные выразительными штрихами, выявляются особенности походки или просто манеры держаться, двигаться, предстают перед нами завсегдатаи городского сада.

Отставной военный, неторопливо прогуливающийся по тенистой аллее.

Болтливая гувернантка, занятая пересудами и вязанием.

Малыш, увлеченный игрой в мяч.

Здесь же разместились мороженщик и продавец шаров, которых атакует шумная толпа ребятишек.

В отдалении от этого бойкого перекрестка молодой человек ждет возлюбленную.

Влекомый собакой, мчится по саду ее хозяин.

Перебирая четки, чинно плывет монашка.

Мамаши прогуливают орущих в колясках младенцев.

Сторож подметает дорожки сада.

Веренице образов, кажется, не будет конца... '■ Эту многонаселенную пантомиму, как и большинство других своих номеров, Марсель Марсо играет на пустой сцене, один. Но дело здесь не в том, что актер великолепно владеет искусством трансформации.

Композицию «Городского сада» открывает и завершает изображение статуи: спокойная и величественная, стоит она на пьедестале, обреченная видеть всех и каждого. Это как бы своеобразный знак (и он легко и охотно воспринимается зрителями), говорящий о том, что все здесь увидено со стороны, глазами беспристрастного свидетеля.

Однако таким прямым обращением своего взгляда на действительность, рассматриваемую как бы со стороны, Марсо не ограничивается. Принцип отстраненности мим берет за основу игры. Формально трансформируясь то в одного, то в другого из своих персонажей, актер не перевоплощается ни в одного из них полностью. Воссоздавая на сцене иллюзию существования завсегдатаев городского сада, он не дает их объективного фотографического изображения, а показывает собственное к этим людям отношение (свое к ним притяжение или отталкивание), он демонстрирует лишь проекцию на них своей личности»[9].

В еще более концентрированном виде прием перевоплощения используется М. Марсо в пантомиме «Давид и Голиаф». Здесь мгновенные перевоплощения — решение номера. Артист использовал в номере ширму, проходя за которой, он моментально перевоплощался (только с помощью пластики!) то в огромного Голиафа, то в тщедушного Давида.

Очень часто артист, посвятивший свое творчество пантомиме, создает какой-то персонаж, который переходит из номера в номер. Персонаж и артист сливаются воедино, возникает тип, то есть то, что на эстраде называется маской.

Маска в пантомиме очень важна, и когда она найдена, то позволяет артисту действовать от имени своего образа в самых различных предлагаемых обстоятельствах.

Надо, однако, всегда помнить, что перевоплощение в образ достигается не только через нахождение внешнего облика персонажа и своеобразия пластического рисунка. Нужно, чтобы возникло внутреннее существо образа, которое одно может наполнить жизнью все проявления внешней характерности.

Все знаменитые маски известных мимов отличались яркостью пластических характеристик. И в каждой из них мы может безошибочно угадать внутреннее зерно образа. Пьеро, созданный Г. Дебюро, совсем по-другому смотрит на мир, чем Бип М. Марсо. Многие пантомимы артиста играются от имени этой маски — Бипа. Герой М. Марсо попадает в самые разные места действия и ситуации. Вот, например, описание пантомимы «Бип на светском приеме», в котором точно проглядываются отличительные особенности этой маски:

«

«Пантомима „Бип на светском приеме" начинается с того, что Бип одевается на бал. С фатоватой грацией, он завязывает перед зеркалом галстук, надевает фрак и цилиндр, натягивает тугие перчатки, едва налезающие на руку, и опрыскивает себя духами. Вот он готов и отправляется, поигрывая палочкой, в гости. Он звонит, вытирает в передней ноги о коврик, раздевается, с трудом стягивает неподдающиеся перчатки. По тому, как он входит в гостиную, кланяется, здоровается, шутит и сплетничает, вы видите пестрое общество, которое его окружает... Он беседует с двумя гостями, стоящими по обе стороны от него. От одного из-них он слышит что-то очень смешное, от другого — что-то очень грустное. Бип, поддерживая разговор с обоими, то хохочет до упаду с одним, то с постной физиономией понимающе кивает головой другому... Но вот начинаются танцы. Бип так увлечен, что нечаянно роняет даму. В другом танце опять неудача: он задевает кого-то и ему угрожают побои... Опираясь локтем на несуществующую колонну, он опустошает один бокал за другим и одновременно беседует с сидящей дамой. Он все более удивлен, все более развязан. Вино дает себя знать. Колонна, на которую он опирается, ускользает из-под его локтя, и ему стоит труда восстановить прежнее положение... Однако пора уходить. Вновь, как вначале, Бип перед зеркалом надевает цилиндр. Но сейчас это не так просто: ему не удается ни надеть цилиндр на голову, ни всунуть голову в цилиндр. И когда

наконец это удается, Бип, прощаясь с гостями, завершает вечер хулиганской выходкой: ударяет кого-то ногой в живот. После этого, конечно, спешит поскорей удрать»[10].

Свои оригинальные маски создали Ч. Чаплин, Л. Енгибаров, А. Елизаров, В. Полунин и другие известные артисты, как на эстраде, так и в кино.

В пантомиме существует система условных движений, которые позволяют создать разнообразные иллюзии — предмета, места, времени, обстоятельств, партнеров. Называются такие движения применительно к искусству пантомимы — стилевыми.

Стилевые движения

Стилевые движения представляют собой своего рода пантомимические трюки. Их можно назвать пантомимическими приемами создания иллюзии.

Рассмотрим конкретный пример. Многим известен, наверное, самый распространенный прием такого рода — шаг на месте. Физически артист не двигается вперед, но особая техника шага на месте создает иллюзию его перемещения. Артист при помощи специального пластического приема создает у зрителя впечатление перемещения в пространстве.

Стилевые движения вырабатывают у артиста пантомимы требовательность к жесту, к отточенности пластики. И если мы образно говорим, что тело мима должно петь, то должны согласиться, что в этом пении не должно быть ни одной фальшивой ноты. Такими чистыми нотами для мима являются его движения, жесты, мимика, позы.

Приведем для примера несколько наиболее распространенных стилевых движений: шаг и бег на месте, стена (мим ладонями упирается в стену), проход вдоль стены (перебирая раскрытыми ладонями, мим продвигается вдоль воображаемой стены), клетка (мим ладонями обхватывает прутья клетки), облокачивание, обозначение движениями рук (в основном, ладоней) объема и конфигурации предмета, подъем и спуск по лестнице, шаг против ветра, полет птицы (движения скрещенных кистей рук, напоминающие взмахи крыльев), огонь (трепещущие руки напоминают языки пламени).

Приведенные выше — основные и наиболее распространенные стилевые движения пантомимы. Некоторые артисты в своих номерах используют довольно ограниченный круг стилевых движений, что позволяет говорить о своеобразных штампах в пантомиме.

Важно понять, что существует не просто определенный набор стилевых движений, а есть общий принцип их построения.

Любое условное движение артиста пантомимы, создающее иллюзию того или иного рода, есть стилевое движение.

В поиске подобной иллюзии — огромное поле для фантазии режиссера и артиста. По существу, в пантомиме нет преград для создания любой иллюзии посредством пластики. Весь вопрос — в изобретательности артиста и режиссера. Выдающиеся мастера этого жанра всегда создавали новые стилевые движения, после них такие движения входили в обиход многих артистов. Разница лишь в том, что одни артисты изобретают новые стилевые движения, исходя из идейных и художественных задач своего номера, а другие — приспосабливают уже известные стилевые движения.

Выдающимся мастером создания иллюзии посредством стилевых движений был М. Марсо (средства очень скупы, выразительности — максимум). Артист на протяжении двухчасового выступления с различными пантомимическим миниатюрами создает иллюзию пространства, которое «заполнено» людьми, предметами, декорациями. По существу, артист исключительно при помощи пластики создает целый мир вокруг себя.

Неспособность выдумать новую пластическую иллюзию приводит к тому, что из номера в номер кочуют шаги на месте и полеты птиц. А однообразие приемов рождает однообразие сюжетов и тем.

Яркий и свежий пантомимический номер может возникнуть только тогда, когда в нем будут присутствовать неизбитые, новые, неожиданные стилевые движения.
Таким образом, работа режиссера с артистом пантомимы во многом сводится к поиску вместе с ним оригинальных стилевых движений, создающих ту или иную иллюзию.

Нельзя не подчеркнуть и обстоятельство, на которое очень точно обратила внимание Е. Маркова: «У пантомимы фатальная,

если можно так выразиться, склонность к аллегории: ее техника позволяет добиться эффекта замедленной съемки, монтировать эпизоды, пользоваться стоп-кадром»[11].

Трансформация предмета

В пантомимических номерах часто используется прием, который условно можно назвать — «превращающиеся предметы».

Вот в руках у артиста мяч, которым он играет, ударяя его в пол; НО ВОТ МЯЧ превращается из круглого упругого предмета в комок теста; комок теста, который артист стягивает и растягивает (движение похоже на растягивание мехов аккордеона), вдруг превращается в аккордеон, на котором играет артист, и т.д.

То есть возникают новые предметы или движения, логично вытекающие из предыдущих, но несущие совершенно другую смысловую нагрузку. Это очень похоже на своеобразные пластические загадки, которые артист предлагает отгадать публике.

Чем резче контраст между исходным предметом и предметом, который через аналогичное движение возникает в руках мима, — тем сильнее эффект. Он многократно возрастает от неожиданно возникшей ассоциации.

Может быть, поэтому такой прием довольно часто и успешно используется мимами в их номерах. Например, игра на рояле вдруг переходит в печатание на пишущей машинке и т. п. Это своего рода каламбур в пластике, когда одно и то же движение неожиданно приобретает иной смысл.

Прием трансформации предмета выступает в пантомиме своего рода трюком, так как в нем всегда присутствует элемент неожиданности. Артист как бы сопоставляет несопоставимое.

Идентификационные движения

В специфической пластике артиста пантомимы существует тип движений, которые называются идентификационными.

Идентифицировать — сделать похожим. На что же становится похожим движение мима, исполняющего идентификационное движение?

Человек стоит на берегу штормового моря, волны ритмично накатывают на берег... И тело мима начинает двигаться в этом волнообразном ритме, повторяя в собственной пластике движения волн.

Человек увидел птицу. Птица взлетела. Провожая взглядом ее полет, мим начинает повторять движения ее крыльев...

Таким образом, возникает идентификация с воображаемым объектом, с которым играет мим. Г. Рамсегер писал:

«Искусство современной пантомимы — это прежде всего идентификация. Изображая воду, мим уподобляется рыбе; изображая ветер, — превращается в бурю; если он изображает огонь, то превращается в пламя; а чтобы изобразить чувство — становится страстью...»[12]

В идентификационном движении очень ярко проявляется игровая сущность искусства пантомимы.

Принцип идентификационных движений был открыт эмпирически, сформулировал его впервые Э. Декру. Вместе с тем, исследования психофизиологической природы человека показывают, что принцип этот отражает поведение человека в жизненных ситуациях.

Так в психологии общения существует термин «отзеркаливание позы» (введен в обиход и сформулирован А. Пизом)[13]. Психологами подмечено, что человек, по-настоящему заинтересованно разговаривающий со своим партнером, подсознательно начинает принимать позы собеседника: положение тела, жесты, наклон головы. Футбольный болельщик, эмоционально наблюдающий за спортивным состязанием, совершает микродвижения (невооруженному глазу незаметные), которые делают футболисты. Он с ними «бежит», «замахивается», «бьет» — все это незаметно для него самого совершает его микромускулатура.

По существу, в пантомиме используется этот принцип, когда речь идет об идентификационном движении.

Посылкой к возникновению идентификационного движения всегда является акт обостренного внимания к объекту, движения которого будет идентифицировать мим. Необходимо, чтобы возникла

следующая цепочка: я вижу объект, он заинтересовывает меня, он захватывает меня эмоционально... И только когда осуществлен этот «эмоциональный захват», может возникнуть идентификационное движение.

Если этого правила не соблюдать, зритель ничего не поймет. Только становясь объектом пристального внимания артиста, этот самый объект, с которым встретился мим, может найти отклик в его идентификационном движении.

Проще это можно сформулировать так: любое идентификационное движение совершается, когда взгляд мима не отрывается от идентифицируемого объекта: я смотрю, и мне хочется повторить движение, я смотрю, и мое тело невольно начинает повторять движения объекта моего внимания.

По существу, принцип идентификации движения в пантомиме можно выразить так: я вижу объект — я становлюсь им.

«Тело мима, — писал Ж. Суберан, — подчиняется объекту, который оно само создает. Возьмем конкретный пример: я просто стою. Мой взгляд блуждает вокруг. Вдруг я замечаю цветок, который приковывает к себе мой взгляд. Этот цветок как объект возбуждает меня, переходит в меня...

— Я желаю этот цветок: мое тело влечется к нему своей динамической точкой — пупком. Теперь я уже не просто вижу цветок, а любуюсь им. У меня перехватывает дух. Благодаря работе мозга мое желание активизирует нервную и мускульную деятельность, что побуждает мою руку сорвать этот цветок.

В этот момент и рождается жест: как искра, возникает он в динамическом центре и, как электрический ток, «бежит», минуя мои плечи и предплечья, к кисти, чтобы пальцы перенесли его затем на цветок. Связь между объектом и субъектом установлена»[14].

Динамическая точка

Фундаментальным принципом построения движения в пантомиме является так называемая волна от динамической точки. Именно этот принцип во многом и создает специфическую пластику пантомимы, отличающую ее от бытовой пластики.

Артист пантомимы не может просто правдоподобно сорвать цветок. По его телу от динамической точки как бы прокатывается волна: сначала по корпусу, затем по руке, движение заканчивает кисть. В этом движении участвует все тело.

Любому жесту предшествует как бы ауфтактовый замах.

Это волнообразное движение предваряет и захват прута клетки, и упор в стену, и шаг против ветра и т. д.

Динамическая точка — это рабочий термин, который определяет ее расположение в области солнечного сплетения. Именно отсюда начинается первоначальный толчок, который образует волну, прокатывающуюся по телу и заканчивающуюся жестом.

Эта волна может быть чуть заметной, она может быть и более ярко выраженной. Но в том или ином виде она обязательно присутствует в каждом движении мима.

Один из основоположников современной школы пантомимы Э. Декру считал, что движения корпуса первоначальны, и только от начавшегося в нем движения последнее может перерасти в движение рук, ног или головы. Если корпус молчит, — жесты делаются необязательными (напомним — речь идет о специфической подготовке тела мима).

Мимика и статика (поза)

В пантомиме одним из важных выразительных средств является мимика. Требования к мимической выразительности артиста этого жанра очень высоки, так как она часто должна быть гипертрофированной, преувеличенной, а иногда и условной. Конечно, мимика должна отражать внутренние переживания героя пантомимы.

В этом смысле она очень индивидуальна. Но неразработанные, неэластичные мышцы лица значительно снижают выразительные возможности мимики и, следовательно, возможности проявлений психологических переживаний артиста.

Кроме того, развитие мимики имеет и чисто прикладное значение. Иногда на выразительности мимики режиссер может выстроить целый пантомимический номер. К такому классическо-

му примеру относится, например, пантомима М. Марсо «В мастерской масок».

> «Сюжет ее напоминает некую сюрреалистическую новеллу: „Человек любил надевать маски. Он часто менял их и привык к этому занятию. Однажды он надел отвратительную маску, которая ему нравилась своей глупостью и наглостью. Когда он захотел ее снять, оказалось, что она к нему прилипла. Ему стоило большого труда от нее избавиться". Вот, казалось бы, и все. Но лирический поэт Марсо превращает эту странную аллегорию в рассказ, глубоко поэтический и волнующий.
>
> Надевая на лицо разные маски, человек соответственно меняется сам. Он надевает маски смешные и трагические, скорбные и забавные. Он надевает одну маску, другую, третью, все новые и новые маски, без числа. Зачем? Может быть, эта игра, содействующая его бесконечным перевоплощениям, доставляет ему удовольствие и он просто привык менять свое обличье? Или он не может обойтись, не может быть без маски, без личины, без притворства там, в мире гангстеров и ханжей? Марсо не дает на это ответа. Он продолжает играть.
>
> Но игра в маски не проходит для человека безнаказанно.
>
> Вот он надел еще одну маску — глупую, наглую харю с перекошенным, улыбающимся ртом. Она очень забавляет его. Он ею доволен. Но когда он хочет ее снять, она не поддается. Она прилипла к лицу. Человек не в силах ее сорвать, отодрать, освободить себя от отвратительной личины. Мы видим трагическое единоборство человека с маской, как бы насмехающейся над тщетными усилиями его тела и духа. Он в ужасе, он в смятении, он в отчаянии. Он даже пытается примириться со своей участью жить вечно под маской с дурацкой улыбкой. Еще и еще пытается ее сорвать. И когда это ему удается, из-под нее смотрит скорбное и усталое лицо человека, наконец освободившегося от необходимости жить в маске»[15].

Большое значение в технике пантомимы имеет выразительная статика — поза. Режиссер, выстраивая с артистом пластическую партитуру пантомимического номера, должен понимать, что здесь необходимы постоянные чередования движений и поз. Можно даже сказать, что в пантомимическом номере поза «переливается» в другую позу посредством движения.

Именно поза акцентирует «оценочные» моменты, именно через нее выстраивается кульминационный пик действия и события. Часто поза сама по себе является зримым символом происходящего.

Кроме того, чередование движений и поз позволяет создать более разнообразную темпо-ритмическую структуру номера. «Подобно художнику, — описывал свои уроки Э. Декру, — одной позой ученик должен был выразить целую драму: передать не один только кульминационный момент какого-либо драматического события, но и то, что предшествовало ему, и предлагаемую развязку. Поза трактовалась в классе Декру как „динамическое бездействие".

Когда, не выдержав заключенного в ней напряжения, поза ломалась, ученик, изображавший статую, „оживал", — так рождалось движение. Обретя направленность, движение превращалось в жест, в конце которого, как логическое его завершение, возникала новая поза.

Со временем схема Декру «поза — движение — жест — поза» адаптировалась во многих европейских школах и была, таким образом, узаконена в современной пантомиме как один из ее классических канонов»[16].

Если телом не управляют наши мысли и чувства, любое, даже блистательно технологически разработанное тело, будет мертво. Если движение не направляется мыслью и эмоцией изнутри, оно никогда не станет действием. Если оно не рождено творческой жизнью воображения, то превращается в ряд бессмысленных перемещений.

Подлинный мим обладает не только специфически выразительной технологией движения, но и владеет внутренней психотехникой артиста. Только тогда технология становится средством создания художественного образа.

Жанры пантомим могут, быть чрезвычайно разнообразны. Пантомима бывает и комической, и драматической, и трагедийной, и философской, и поэтической, и буффонной, и гротесковой, и фарсовой. Некоторые исследователи пантомимы считают, что буффонная, фарсовая, гротесковая пантомима — есть клоунада, которую они определяют как часть искусства пантомимы. С этим можно соглашаться, можно — нет, но не заметить определенного сходства некоторых жанров пантомимы и клоунады невозможно.

Между тем, клоунада, а в особенности — эстрадная, имеет ряд важных специфических особенностей, которым и посвящается следующая глава.

Основные положения для конспектирования:

- пантомима как современный эстрадный жанр имеет специфический образно-символистический язык движений; эта своеобразная пластика является своего рода трюковой составляющей пантомимы;
- в пантомимическом номере обстоятельства и место действия создаются исключительно посредством пластики артиста;
- в современной пантомиме всегда присутствует элемент игры со зрителем, который выражается в основном в своеобразном разгадывании публикой пластических загадок, которые задает мим;
- артисты пантомимы работают в основном с воображаемыми предметами, в воображаемом пространстве, как бы создавая его в фантазии зрителей через движения своего тела;
- сюжет пантомимического номера строится таким образом, чтобы у зрителя не возникало вопроса, почему артист молчит, то есть сюжетное построение в большинстве пантомим должно органично оправдывать сценическое действие без слов;
- искусство пантомимы очень условно по своей природе, поэтому в номере может отсутствовать сюжет; в этом случае основной задачей режиссера является выстраивание цепи пластических ассоциаций;
- к музыкальному сопровождению в пантомиме нужно прибегать с осторожностью, так как музыка заставляет, как правило, танцевать, что переводит пластическую сценку в иной эстрадный жанр;
- к отличительным особенностям пантомимы относится игра с воображаемым партнером;
- понятие «пантомимическая маска» имеет двоякое толкование: маска как один из нескольких персонажей номера и постоянная маска артиста, от имени которой исполняется его основной репертуар;
- в пантомиме существуют специфические приемы создания пластической иллюзии, которые называются стилевыми движениями;

О идентификационные движения являются основополагающим принципом современной пантомимы; к фундаментальному принципу построения движения в пантомиме относится волна от динамической точки;

0 статика является не просто одним из выразительных приемов; она входит в систему построения пантомимических движений «поза — движение — жест — поза», принцип которой впервые сформулировал Э. .Декру.

---

[1] См.: Хализев В. Драма как явление искусства. М., 1978.

[2] См.: Декру Э. Слово о миме. Архангельск, 1992.

[3] Чаплин // Сборник. М., 1945. С. 188-189.

[4] Декру Э. Указ. соч. С. 103-104.

[5] Славский Р. Искусство пантомимы. М., 1962. С. 26.

[6] См.: Румнев А. О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964.

[7] См.: Декру Э. Указ. соч. С. 57-58.

[8] См.: Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С. 656.

[9] Маркова Е. Марсель Марсо. СПб., 1996. С. 45-46.

[0] Румнев А. Указ. соч. С. 118-119.

" Маркова Е. Современная зарубежная пантомима. М., 1985. С. 136.

[2] Рамсегер Г. Марсель Марсо. Искусство пантомимы. Б. м., 1955. С. 12.

[3] См.: Пиз А. Язык жестов. Минск, 1996.

[4] Soubeyran J. Die wortlose Sprache // Lehrbuch der Pantomime. Hannover, Б. г. S. 14.

[5] Румнев А. Указ. соч. С. 121.

[6] Маркова Е. Марсель Марсо. СПб., 1996. С 24-25.

ГЛАВА 14

Эстрадная клоунада

Клоунада всегда была одним из основных жанров циркового искусства. «Без клоунов нет цирка!»[1] — к такой, очень точной формулировке прибегнул известный исследователь цирка и эстрады Ю. Дмитриев.

Вместе с тем, в последние десятилетия клоунские номера все чаще и чаще стали появляться на эстрадных подмостках. И дело здесь даже не в количестве, а в том, что клоунада заняла на эстраде свое обособленное место, стала очень популярной.

Если раньше эстрадная клоунада была лишь одним из оригинальных жанров эстрады, который правильнее всего было бы назвать эксцентрической, буффонной пантомимой, то сегодня она сформировалась в отдельный жанр.

Можно сказать, что в системе оригинальных жанров появилась новая разновидность — эстрадная клоунада. «Комическая эксцентрика, — отмечает Н. Тихонова, — очевидно, входит в силу и распространяется, захватывая и профессиональное искусство, и самодеятельность, пронизывая своим праздничным многоцветьем, склонностью к гротеску и буффонаде буквально все жанры эстрады, проникая и в театр, и в кино, и в телевизионные постановки»[2].

Отличие эстрадной клоунады от цирковой

В современном цирке сложилась следующая система разновидностей клоунады:

—буффонные клоуны,

—коверные клоуны,

—музыкальные клоуны (музыкальные эксцентрики),

—клоуны-дрессировщики,

—клоуны-сатирики,
—клоуны-мимы.

Из разновидностей клоунады на эстраде, в основном, встречаются две:
—клоуны-мимы,
—клоуны-музыкальные эксцентрики.

Если в цирке клоуны, как правило, насыщают свои выступления цирковыми трюками, то эстрадные клоуны чаще строят свои номера на основе ярких сюжетных поворотов и комических трюков. Конечно, и эстрадные клоуны используют иногда цирковой трюковой арсенал, но для них это скорее исключение.

Таким образом, первым признаком, отличающим эстрадную клоунаду от цирковой, является мера использования циркового трюка.

В цирке выступления клоунов, основанные на коротком и лаконичном сюжете, называются репризой (не путать со словесной репризой); если сюжет развернут и подробен, — это уже антре.

На эстраде выступление клоуна — номер. Поэтому клоунада на эстраде, с одной стороны, подчиняется всем общим закономерностям построения эстрадного номера, с другой, — неизменно несет в себе признаки циркового искусства.

Клоунская маска

Одной из важнейших особенностей, которую взяла эстрадная клоунада из цирка, — клоунская маска, о которой так пишет С. Макаров:

«Подчеркнем, что понятие «маска клоуна» включает оригинальный грим, гиперболизированные черты характера, самобытный костюм, своеобразную манеру речи и поведения, индивидуальную алогичную логику мышления. Создавая клоунскую маску, артист часто наделяет ее чертами собственного характера, разумеется, значительно преувеличивая их.

Это может быть, к примеру, добродушная общительность, любознательность, застенчивость, дотошность, меланхолическая задумчивость, доведенные до комической назойливости. В мас-

ке обыгрываются также внешние данные исполнителя: небольшой рост или чрезмерная полнота, худоба или сутуловатость. Клоуны чаще всего создают постоянные маски, выступая в них долгое время, порой до конца творческой жизни»[3].

При всем разнообразии клоунских масок, в основе их две — Белый и Рыжий. Рыжий более «молод», он появился в XIX веке. Сначала они существовали по отдельности, затем стали объединяться. С тех пор любая клоунская пара — в цирке это происходит или на эстраде — так или иначе является разновидностью двух масок, а именно — Белого и Рыжего.

Белый клоун всегда разумен и логичен. Рыжий же — нелеп, глуповат, неуклюж, он все делает невпопад, он является предметом насмешки. И какой бы сюжет ни разыгрывали Белый и Рыжий, в его основе всегда лежит конфликт их характеров. Рыжий постоянно стремится обмануть, перехитрить Белого. Но, даже когда они выступают не вместе, а создают сольные номера, эти черты основных клоунских масок сохраняются.

Поскольку Рыжий несет основной смеховой эффект в парной клоунаде, может показаться, что он в паре — главный. Но суть в том, что наиболее ярко, заразительно, смешно выступление Рыжего проходит только тогда, когда находящийся рядом Белый всем своим поведением (а если есть, то и текстом) оттеняет поведение Рыжего и как бы сосредоточивает внимание зрителей на последнем.

Эти две маски всегда контрастны, что выражается не только в гриме и костюме, но в их характерах, устремлениях, системе жизненных ценностей персонажей, их взгляде на мир.

Режиссеру легче работать над номером, если артист уже нашел маску, если он постоянно работает в одном и том же образе. Сам персонаж подсказывает режиссеру ситуации, сюжетные ходы, приемы и выразительные средства, которые будут логичны и оправданы для того или иного клоуна.

Гораздо сложнее начинать с «чистого листа», когда перед режиссером оказывается молодой начинающий артист, решивший посвятить себя клоунаде.

Работа режиссера над новой клоунадой начинается с поиска маски. От чего отталкиваться в поиске этой маски? Только от индивидуальности самого артиста.

Б. Вяткин рассказывал, что он долго не мог найти подходящий грим, что буквально часами просиживал перед зеркалом. И однажды во время этих творческих мук к нему в гримерную зашел старейший артист цирка Б. Кох. Он сказал Вяткину, что тот «танцует не от той печки», что сперва надо решить, кого из себя хочешь сделать, а грим приложится. Надо прежде всего определить характер героя, понять, что он за человек. И в конце разговора Б. Кох добавил: «Отталкиваться надо от самого себя»[4].

В поиске внутренней основы образа главное — найти единственную своеобразную логику мышления персонажа, которая и может стать фундаментом правдоподобного алогизма поведения клоуна.

Очень помогает в этом точное определение «зерна образа», которое, как правило, должно укладываться в односложное, но емкое понятие. Зерно однозначно, оно не может быть выражено, к примеру, таким периодом: дотошный, но юркий человек, одновременно несколько рассеянный. Такое определение — не зерно. Одним из признаков того, что верно определено зерно образа, является возможность выразить его одним словом: назойливый, застенчивый, нахальный и т. д.

Важная особенность маски — она должна быть располагающей к себе, обаятельной. И, как правило, — вызывать улыбку. Это касается и грима, и костюма, но это относится и к характеру персонажа, который выражается вманере поведения и в тех поступках, которые он по преимуществу совершает. Если, к примеру, артист выступает в амплуа грустного клоуна, то его маска должна вызывать сочувствие у зрителей.

Маска клоуна должна быть созвучна своему времени. Она может быть создана на классической основе, но все равно требует как бы взгляда на нее через сегодняшний день. Только тогда она найдет отклик у зрительного зала.

Угадать, подметить типические черты современности и соотнести их с классическими чертами Белого или Рыжего — одна из главнейших задач в режиссуре клоунады.

В клоунаде, как, пожалуй, ни в каком другом жанре, режиссер сталкивается с одной из главных профессиональных проблем в создании эстрадного номера.

Правда жанра

Дело в том, что поведение клоуна, как правило, эксцентрично, форма очень условна. Но в этой предельно условной форме должна быть выстроена железная логика.

Если режиссер начинает искать бытовые оправдания алогичных поступков клоуна, он делает громадную ошибку. В клоунаде, как нигде, существует своя правда жанра. И опирается она на дотошнейшую и глубочайшую веру клоуна в правильность того, что он делает. Здесь даже несколько трансформируется понятие «вера в предлагаемые обстоятельства», так как ведущим предлагаемым обстоятельством для клоуна является алогизм его мышления и детская вера в происходящее.

Ведь большинство и цирковых, и комических трюков в клоунаде с обыденной точки зрения не могут быть оправданы. Но клоун бытовую логику заменяет своей контрлогикой, которая, будучи выраженной в маске, и создает правду жанра. Вера клоуна в совершенно необычные вещи и позволяет надувать человека насосом, рвать (в буквально смысле) на себе волосы, исторгать фонтан слез и т. п.

Почти детская вера в нелепость позволяет клоуну логически оправдывать один из основных приемов клоунады — преувеличение вплоть до гротеска.

Если такого чувства правды и веры в абсурд нет, то все старания артиста кончаются кривлянием, непонятными ужимками и прыжками; все становится формальным и неинтересным. «Конечно, цирк не театр, — отмечает А. Викторов. — Свою мысль в репризе клоун выражает порою в абсурде, в невозможном, в анекдоте. А раз так, значит и театральные законы не годятся для цирка. У него должны быть свои приемы, свои изобразительные средства. Приемы эти могут быть разнообразны, эксцентричны, но точны так же, как дозировка сильнодействующего лекарства: переборщишь — получишь обратный эффект»[5].

Конечно, все это находит окончательное выражение в специфических художественных приемах клоунады.

Художественные приемы клоунады

На первом месте, конечно, стоит гротесковое преувеличение во всем: ботинки — так длинной в полметра, улыбка — так до ушей. И не только во внешнем виде.

Один из основных приемов преувеличения в поведении — доведение действия до абсурда. Часто клоун намеренно заостряет внимание на каком-то незначительном действии, превращая его в дело огромной важности.

Преувеличение находит выражение и в оценках, при этом часто используется трюковое оснащение. Например, от недоумения очки, в буквальном смысле, лезут на лоб; желание отойти от партнера превращается в каскад из нескольких сальто и т.д.

Распространенным приемом является использование предмета не по назначению при внешнем сходстве признаков: так, на хвост осла навешивается автомобильный регистрационный номер; лохматая собачка «надевается» на голову вместо парика и т. д.

Часто используется прием контраста: знаменитый Грок выходил с огромным футляром, из которого доставал маленькую скрипочку; здоровенного детину вывозят в детской колясочке и т. д.

К типичным приемам клоунады относятся многочисленные и разнообразные переодевания (однако они всегда совершаются таким образом, чтобы за ними проглядывала основная маска клоуна, чтобы он был узнаваем).
Многие клоунские репризы и антре строятся на приеме пародирования.

В цирке, заполняя паузу, клоун часто пытается повторить какой-либо трюк, который только что до него исполняли артисты. На эстраде же к этому надо прибегать с большой осторожностью по нескольким причинам. Первая: выступление клоуна на эстраде — не проходная реприза для заполнения паузы, а законченный номер, который как самостоятельное художественное произведение не привязывается к предыдущим или последующим номерам других жанров. Вторая: если эстрадный клоун постоянно начинает пародировать, «передразнивать» предыдущих выступающих, то возникает общее ощущение неуважительного отношения к коллегам. То, что является логичным приемом в цирке, не может быть автоматически перенесено на эстраду. Даже если кло-

ун или клоуны являются своего рода ведущими эстрадной программы и своими выступлениями связывают разнообразные номера, то и в таком случае на эстраде пародий-реприз следует избегать; интермедии же между номерами должны «тянуть» общую сюжетную линию эстрадного обозрения или являться отдельными законченными номерами.

Конечно, эстрадный клоун может выйти с пародией на, допустим, популярного певца, который только что выступил в концерте. Но это должна быть пародия-номер, а не пародия-реприза. Такой номер в какой-то степени есть выражение уважительного отношения пародиста к таланту и популярности пародируемого. Пародия-реприза такого качества лишена и поэтому очень часто (на эстраде) превращается в обидное для пародируемого и недостойное для пародиста зубоскальство.

А вот пародии на художественные явления одинаково хорошо проходят в клоунском исполнении как в цирке, так и на эстраде. Очень часто, например, клоуны пародируют оперные и балетные штампы. В эстрадном концерте, например, очень важно определить место, куда режиссер поместит такой номер. Допустим, в концерте есть «Танец маленьких лебедей» из балета П. Чайковского в исполнении артисток балета. А в репертуаре клоунской группы, участвующей в том же концерте, есть тот же «Танец маленьких лебедей», но в исполнении четырех клоунов. Эти номера или должны быть разнесены по программе, или танец-пародия может следовать непосредственно перед классическим исполнением. Но никогда пародия не может быть поставлена режиссером непосредственно после «образца» — тем самым убивается и прекрасное классическое исполнение, и сам клоунский номер, так как из пародирования штампа художественного явления номер превращается в зубоскальство по поводу конкретных артистов. Артисты-пародисты могут сделать это очень смешно, но они никогда не сделают это так же качественно по технике, как профессионалы. Поэтому у зрителей неизбежно возникнет ощущение: «Не могут, поэтому начинают кривляться по этому поводу».

Клоун-мим в одинаковой степени принадлежит и цирку, и эстраде. Например, Л. Енгибаров выступал не только в манеже, но и в эстрадных концертах, в том числе и с сольными программами. Но если в цирке клоун-мим — одна из разновидностей цирковой клоунады, то в клоунаде на эстраде он занимает ведущее место.

Клоун-мим

Какие средства выразительности и приемы присущи эстрадному клоуну-миму?

Клоун-мим на эстраде, в отличие от артиста пантомимы, активно использует не воображаемые, а настоящие предметы.

Это клоун-мим перенес на эстраду из цирка.

Огромное количество эстрадных номеров в жанре клоунады строится на обыгрывании предмета.

Необычное использование предметов или игра с необычными (трюковыми) предметами — очень распространенный прием в работе эстрадных клоунов-мимов. Такое обращение с предметами характерно для многих эстрадных жанров, но у клоуна-мима оно становится одним из основных приемов.

Это могут быть «классические» предметы: надувная гиря, которую с большим трудом сначала пытается поднять клоун, а затем легко закидывает ее в зал, вызывая в публике испуг; аналогично используется спортивная штанга, и клоун сначала изображает тяжеловеса, а затем легко гнет «металлический» гриф трюковой штанги. Однако — это своего рода штампы клоунады.

Задача режиссера, если он строит клоунаду на обыгрывании предмета, — найти новое и интересное решение, то есть — интересный и необычный предмет.

Приведем пример из репертуара *клоун-мим-театра* «Лицедеи». В спектакле «Доктор Пирогофф» (реж. Б. Уваров) артист В. Соловьев (маска «Тетка») захотел заменить перегоревшую лампочку на фонарном столбе. *Несколько* раз он безуспешно пытался влезть на столб. Наконец, клоун нашел решение проблемы: он пригнул столб к земле, подобно деревцу, и спокойно заменил лампочку. Логика выполнения задачи — совершенно клоунская, предмет же, с которым работал клоун, — трюковой.

Трюковой предмет всегда увеличивает элемент зрелищности и неожиданности, но для эстрадного клоуна, пожалуй, важнее уметь совершать необычные поступки с совершено обычными предметами. Так возникает обыгрывание предмета, игра с предметом.

Вот пример из собственного режиссерского опыта.

Клоуны-мимы В. Петров и Е. Тищенко (дипломанты Первого открытого Российского конкурса артистов эстрады «Антре-96») обыгрывание обыкновенной веревки сделали основой номера «Купание»: веревка демонстрировала уровень воды, волны на море, превращалась в морское чудовище, становилась морскими водорослями, которые опутывали клоуна-купальщика. Еще один номер из их репертуара строился на обыгрывании обыкновенной маленькой решетки. Клоун поднимал с пола решетку, выпавшую из осветительного прибора, долго разглядывал ее, недоумевая, что это такое, пытался приспособить ее для какой-нибудь пользы. Случайно он подносил ее к лицу, и мир становился виден ему сквозь решетку. Это забавляло клоуна. Но когда он пытался выбросить решетку, это ему не удавалось — она становилась решеткой тюремной камеры, в которую невольно заключил себя клоун. Все остальное действие сводилось к попыткам вырваться из застенка, который человек соорудил сам для себя... В финале номера появлялся второй клоун, долго и недоуменно смотрел на то, что делает первый, и просто забирал решетку и выкидывал ее за кулису. Так раскрывалась тема номера: мы — рабы собственных предрассудков, для того чтобы стать свободным, надо поверить в эту возможность; свобода — есть прежде всего внутреннее освобождение от нами же самими воздвигнутых преград.

Приведенный пример, думается, должен обратить внимание на следующий аспект: обыгрывание предмета в эстрадной мим-клоунаде не должно быть самоцелью, игрой ради игры. Через эту игру надо попытаться выразить тему и идею номера. Р. Славский отмечал:

«За его (клоуна) кажущейся простоватостью кроется глубокий подтекст. В настоящей клоунаде всегда есть своя мораль.

И какой бы важной и ценной эта мораль ни была, она лишь в том случае способна находить дорогу к сердцам зрителей, если облачена в подлинно художественную форму. А это немыслимо без высокой исполнительской техники. Можно смело утверждать:

Мало сыщется ролей труднее, чем роль мудрого глупца. Она требует полного внутреннего вживания в образ, абсолютной искренности и не терпит внешнего наигрыша»[6].

На обыгрывании предмета построены многие номера В. Полунина, начиная с его ранней работы в спектакле «Фантазеры» (1967). Артист демонстрирует потрясающую фантазию в работе, к примеру, с мячами (кстати, мяч — один из самых любимых предметов, которые В. Полунин использует для обыгрывания).

Как уже говорилось выше, режиссер и артист эстрады часто являются драматургами и сценаристами своих номеров. В эстрадной клоунаде это происходит нечасто, а практически — всегда. И здесь необходимо сказать несколько слов об особенностях драматургии эстрадного клоунского мимического номера.

Драматургия эстрадной клоунады

Поскольку даже грустная, лирическая клоунада немыслима на эстраде вне юмора (все дело в чувстве меры), то к драматургии номера клоуна-мима применимы все без исключения принципы построения комического вообще. Но нужно обратить внимание на ряд особенностей, диктуемых спецификой жанра.

Сегодня и в цирке слово практически ушло из репризы и антре или же выполняет лишь служебную функцию. Основное выразительное средство — пластика.

Эстрадный клоун потому еще и мим, что практически не прибегает к слову, все его действия выражены преимущественно в движении.

Следовательно, в сценарий номера должна быть заложена такая ситуация, которая будет понятна без словесного действия, без монолога или диалога. Иногда все же возникает потребность что-то сказать, объясниться. И здесь режиссер ни в коем случае не должен допускать, чтобы это словесное объяснение было трансформировано в объяснение жестами. Это безошибочный признак того, что драматургия неверна, что она не соответствует специфике жанра.

Сам сюжет в клоун-мим-номере редко представляет самостоятельную ценность. Он должен быть основой, которая логично связывает комические трюки, гэги. Сюжетная линия должна вести от гэга к гэгу (желательно в развитии, по нарастающей). Только в этом случае сюжет отвечает специфике жанра.

Фабула номера должна быть очень проста, однолинейна, лучше всего, если она «вертится» вокруг какого-то одного события. Это, однако, не означает, что клоун-мим не может создать глубокого философского емкого образа (достаточно вспомнить пантомимы-клоунады Л. Енгибарова).

Сложность и особенность жанра в том (и в первую очередь для сценариста), что емкий философский образ вырастает в результате из очень простых действий, буквально, — из пустяков.

Таким образом, сюжет должен быть очень прост и предельно понятен, не допуская никаких других толкований. Здесь уместно вспомнить М. Твена, который новые рассказы в первую очередь читал своей кухарке. Если она чего-то не понимала, он переделывал написанное. И в этой шутке есть огромная доля правды, которая подчеркивает демократизм клоунады, то есть понятность ее самым широким слоям публики, а не только высокоинтеллектуальной элите общества.

И конечно, как и в любом номере, особое внимание следует уделить финалу.

финал клоунского номера — это всегда трюковой финал, сюда ставится самый эффектный трюк. Но важно, чтобы это был не просто эффектный трюк сам по себе. Нужно, чтобы он подчеркивал основное содержание всей клоунады. И здесь иногда имеет смысл перемонтировать фабулу, чтобы финальное событие могло быть выражено эффектным финальным трюком, вслед за которым должен быть обеспечен эффектный уход с эстрады.

Но все-таки иногда очень трудно бывает обойтись без текста. И здесь уместно вспомнить два классических приема клоунады, которые применяются для его замены.

Первый — звуковой или шумовой диалог. Этот прием очень часто и успешно использовали и используют «Лицедеи», когда ведут «разговор» при помощи свистков-пищалок разных тембров. «Асисяй разыгрывает вариант традиционного для пантомимы сюжета о Давиде и Голиафе, —рассказывает Н. Тихонова. — Его герои спорят за обладание воздушным шариком, пришпиленным к занавесу. Пантомимически и интонационно (артист обозначает речь персонажей с помощью двух различного тембра свистков) они пугают друг друга всевозможными вариантами расправы, а резуль-

тате шарик лопается, повергая в неизбывное горе обоих (исполнитель имитирует плач на двух свистках одновременно)»[7].

Второй прием — разговор на тарабарском языке. Бессмысленные звукосочетания, соединенные в якобы слова и предложения, только усиливают комический эффект, подчеркивают условность происходящего. И в первом, и во втором случае объяснение ведется при помощи тембров, тесситуры, интонации, смены ритмов. А фантазия зрителей превращает тарабарщину в осмысленный диалог.

Артист балета тщательно отрабатывает классические движения балетного экзерсиса, артист пантомимы добивается точного освоения классических стилевых движений пантомимы. Есть своеобразная классика и у клоунады.

Классика клоунады как школа клоунского мастерства

Молодым артистам и режиссерам, прежде чем начать создавать новые клоунады, можно посоветовать обратиться к классическим клоунским репризам, как бы пройти школу на классике.

К такому использованию старых клоунад прибегают и опытные артисты. Одни и те же клоунады (естественно, видоизмененные в соответствии со временем и индивидуальностью исполнителя) переходят из программы в программу столетиями. Индивидуальность исполнителя оживляет старый комический трюк.

К таким трюкам относится, например, использование бутафорской лошади. Каркас (в старину — камышовый) клоун надевал на пояс, все это накрывалось лошадиной попоной, спереди приделывалась бутафорская лошадиная голова, сзади — хвост. В таком виде клоун пародировал школу верховой езды, танцевал «на лошади», выделывал всевозможные трюки.

Трюк с бутафорской лошадью известен с XVI века. Но и в конце XX века эту интермедию, которая носит название «Импровизированная кавалерия», с успехом исполняли Ю. Никулин и В. Шуйдин[8].

В репертуаре этих артистов была и старая клоунада «Третья рука, или Змея в ведре» («Укротитель змеи»). Клоун выходит с

ведром, держа его перед собой, плотно прижимая к корпусу и обхватывая двумя руками. Из ведра появлялась голова змеи, которая ритмично двигалась в такт музыке. В финале номера, когда Ю. Никулин ссорился с В. Шуйдиным, змея хватает за нос клоуна-укротителя, а затем следовало разоблачение трюка. Дело в том, что клоун на самом деле обхватывал ведро со змеей только одной рукой, другая была бутафорской. А вторая рука клоуна просовывалась в специальное отверстие в ведре, на кисть надевалась перчатка в виде головы змеи.

Есть, к примеру, известная цирковая классическая клоунада «Здесь играть нельзя». В ней шпрехшталмейстер все время гоняет клоуна с одного места манежа на другое, не давая ему играть на музыкальном инструменте.

Именно эту классическую основу использовал В. Полунин в своей клоунаде «Нельзя!», которую он исполнял с Л. Лейкиным. У Л.Енгибарова на эту тему была сделана реприза «Скакалка»:

«Озорной паренек беззаботно и весело прыгал через скакалку. Ведущий решительно пресекал его легкомысленные занятия и отбирал скакалку. Но у клоуна появлялась еще одна. Ведущий и ее отбирал. Комик доставал из кармана следующую скакалку. И она была отобрана. Мало того, ведущий заставлял клоуна вывернуть карманы и, убедившись, что они пустые, уходил с манежа. Лукаво улыбнувшись, клоун доставал маленькую веревочку из шляпы. Однако она оказывалась слишком короткой — стоя прыгать через нее нельзя. Клоун огорчен! И все же выход находился: Енгибаров ложился на спину и начинал прыгать лежа. Он перебрасывал веревку через ноги, переносил ее между спиной и ковром, через голову и снова через ноги»[9].

Попытка молодого артиста и режиссера использовать классические сюжетные ходы и трюки клоунады позволяет сосредоточиться собственно на исполнении, постичь секреты клоунского мастерства.

А если удается найти современное звучание старого трюка, приспособить его к своей маске, — такой номер с успехом входит в репертуар артиста.

Для артиста и режиссера, работающих в жанре клоунады, одним из главных помощников является наблюдательность. Необходимо развивать в себе это качество, чтобы в обыкновенных вещах и ситуациях, в самых обычных людях увидеть необыкновен-

ное. Многие интересные клоунские номера и репризы возникли оттого, что клоун заметил на улице необычного человека, обратил внимание на то, как тот себя ведет. Известные клоуны, делясь секретами своего мастерства, советовали молодым артистам внимательно наблюдать за игрой детей, особенно за тем, как искренне они верят в фантазию, превращая обыкновенную палку в лошадь, в ружье, в самолет и т. д. «Порой в моей практике, — писал Л. Енгибаров, — наступает такой момент, когда я чувствую, весь „выговорился", что у меня не появляется свежих мыслей. И тогда помочь мне могут только новые жизненные впечатления и впечатления искусства. В этот период я особенно много брожу, езжу, начинаю жадно смотреть фильмы, спектакли. Причем вовсе не обязательно комедийные. Григ и Бетховен так же необходимы комику, как и Чарли Чаплин, Бастер Китон и Фернандель. Я даю волю своей любознательности. Пользуюсь всякой возможностью, чтобы послушать музыку. Посещаю выставки, картинные галереи, стараюсь бывать в мастерских художников. В этот период особенно жадно читаю стихи, перебираю свою коллекцию шаржей и карикатур. Здесь я должен оговориться, что все это, конечно же, входит в мою повседневную жизнь, неотъемлемо от нее. Но в период „зарядки" становится более интенсивным»[10].

Темпо-ритм номера

Огромное значение для построения клоунады имеет то, как режиссер распоряжается темпом и ритмом, номера.

Как правило, поворотные и кульминационные моменты должны подчеркиваться переменой ритма. Иногда такая смена ритма может даже стать основой клоунады.

Например, в репертуаре Л. Енгибарова была бессюжетная реприза с зонтами, которыми он жонглировал. Когда он жонглировал в среднем темпе, то публика принимала номер не более, чем обычно. Тогда клоун увеличил темп жонглирования; номер стал приниматься лучше. Но окончательно он «встал на рельсы» тогда, когда клоун во второй части номера резко менял ритм жонглирования на замедленный (что, кстати, технически гораздо труднее, чем жонглировать быстро) и нарочито спокойно складывал зонты на манеже".

Подсадка и зарядка

Несколько слов о частных, но важных аспектах в ремесле клоуна — подсадке и зарядке.

Подсадкой называют артиста, который сидит в зрительном зале, «маскируясь» под обыкновенного зрителя. В нужный момент его вызывают для участия в репризе, чтобы подыграть клоуну. А чтобы публика не догадалась о подсадке, такому артисту обычно отводится роль застенчивого, смущающегося человека, которого против его воли случайно вытащили на манеж.

Подсадка — преимущественно цирковой прием, на эстраде она используется гораздо реже. Дело в том, что подсадной в цирке иногда помогает в исполнении того или иного циркового трюка, а это требует специальной подготовки и срепетированности. На эстраде клоун-мим к цирковым трюкам прибегает гораздо реже, чем циркач. Поэтому, если для номера требуется человек из зрительного зала, то артист выбирает настоящего зрителя, а комические трюки клоуна в этот момент обыгрывают неловкость вышедшего на эстраду человека.

Планируя по ходу номера вызов зрителя из зала, режиссер должен построить клоунаду так, чтобы ему досталась органично-пассивная роль, а клоун берет на себя основную активную функцию в общении с ним. Надо выстроить ситуацию со зрителем таким образом, чтобы его поведение могло быть только таким, которое необходимо по номеру.

Но, конечно, клоун в такие моменты должен быть готов импровизировать, так как возможны всякие неожиданности в поведении вызванного на эстраду зрителя.

Зарядкой называется скрытое размещение реквизита в деталях костюма; чаще всего это реквизит трюковой.

Неожиданное появление предмета — всегда трюк, на этом построен целый жанр — иллюзия. Но, не будучи иллюзионистом, клоун нередко вынужден прибегать к зарядке. Часто это не просто предмет, а целый механизм, обеспечивающий трюк: например, для фонтана слез — это система трубок и резиновых груш, наполненных водой, причем, для маскировки используются па-

рик и очень часто очки. Все это требует специального конструирования костюма. Поэтому клоуны, прибегающие к зарядке, так часто используют разнообразные балахоны, неумеренно широкие штаны, мешковатые пиджаки, чтобы зритель не догадался раньше времени о спрятанном предмете. В качестве места для зарядки используются даже шляпы и огромная клоунская обувь.

Костюм и грим клоуна

Костюм клоуна должен подчеркивать его образ, раскрывать его маску, неповторимость артиста. Как правило, он очень лаконичен, основную изобразительную функцию выполняет деталь. Но он всегда очень специфичен и становится такой же индивидуальной приметой клоуна на всю творческую жизнь, как и грим.

Неспроста же популярные клоуны, однажды найдя удачный костюм, выступают в нем в разных номерах и программах. Костюм становится визитной карточной маски клоуна. Зритель не просто привыкает к определенному облику клоуна (а костюм здесь играет огромную роль), но и хочет видеть своего любимца именно таким. Перемена костюма губительна, она может уничтожить сложившуюся и популярную маску клоуна.

Но костюм клоуна — не просто средство внешней выразительности. Части и детали костюма должны быть такими, чтобы их можно было использовать в создании разнообразных комических эффектов. Часто это не просто сценическая одежда, но целый механизм, приспособленный для выступления.

В клоунском гриме есть вариации двух основных масок — Белого и Рыжего.

Белый — это красные и черные штрихи на белом фоне лица (персонаж комедии дель арте Пьеро, от которого ведет родословную Белый клоун, посыпал лицо белой мукой). Белый клоун, как правило, не пользуется париком, ему не полагается бутафорский нос. Губы выделяются, но не так чрезмерно, как у Рыжего.

А вот в гриме Рыжего огромную роль играет парик, часто гигантских размеров (не обязательно рыжего цвета, может быть и желтый, и оранжевый, и ярко-красный). Принадлежностью грима Рыжего является бутафорский нос, разных размеров и форм —

от классического шарика до загнутого длинного стручка. Цветовая гамма грима более разнообразна, чем у Белого, рисунок на лице увеличивает глаза, брови и рот, делая их зрительно больше естественных размеров. Для грима Рыжего используются контрастные локальные цвета.

Грим, как никакое другое выразительно средство, может подчеркивать зерно образа клоуна, ведущее психологическое качество его маски.

Грустный — опускает уголки рта вниз, веселый — наоборот, удивленный — сводит брови домиком, плаксивый — рисует под глазами слезы. Таким образом, грим, как и костюм, должен быть не просто ярким, гротесково-преувеличенным, но подчеркивать внутреннюю суть образа, создаваемого клоуном. «Я не считаю, — писал знаменитый артист Димитри, — клоуном того, кто, не имея своей маски, прячется за ярко накрашенный нос и неимоверно большие ботинки. Мне становится страшно от некоторых трупп, и даже довольно известных, где артисты перебарщивают с гримом и реквизитом. У Грока, например, была только одна скрипка и стул, но он стал Мастером»[12].

Некоторые современные клоуны в гриме пытаются уйти от классических канонов: рисуют на лице крупные веснушки, накладывают два ярко-красных лятна на *щеки. Ю. Никулин лишь* слегка подводил глаза, очень ненавязчиво гримировался А. Марчевский, оригинальный грим придумал В. Полунин. Но в любом случае грим подчеркивает зерно образа, вызывает чувство расположения зрителя к клоуну.

Музыкальная клоунада (эксцентрика)

Отдельная разновидность клоунады на эстраде — музыкальная эксцентрика.

В музыкальной клоунаде соединяется искусство эстрадного клоуна-мима и музыканта-инструменталиста. В музыкальной эксцентрике важны обе составляющие, но все-таки ведущим выразительным средством является музыка.

И, прежде всего, огромное значение имеет выбор репертуара для музыкально-эксцентрического номера.

Музыкальная клоунада не терпит серьезной и сложной классической и современной музыки.

Если же музыкальные клоуны и прибегают к классическим произведениям, то это чаще всего так называемая «облегченная» классика. Правильнее, конечно, называть — «популярная» классика, но среди артистов бытует рабочий термин «облегченная». Это произведения достаточно короткой (малой) музыкальной формы, обязательно популярные, знакомые и любимые. Такие произведения отличает ярко выраженный мелодизм, музыкальные темы выразительные, простые, запоминающиеся. В музыке очень четко должен быть выражен характер: расслабляющий, зажигающий и т. д. Может быть, поэтому музыкальные эксцентрики, к примеру, так любят Вторую Венгерскую рапсодию Ф. Листа. Очень хороши для репертуара музыкальных эксцентриков популярные танцевальные мелодии. И, конечно, золотой фонд репертуара музыкальной эксцентрики составляет народная музыка, а также популярные песни и романсы.

Особенно важно подчеркнуть — любая музыка в музыкальной клоунаде должна быть узнаваемой публикой.

Популярная мелодия сразу же объединяет клоуна со зрителем. Скоротечность номера, необходимость быстро выявить его сюжет-но-действенное содержание не позволяют концентрировать внимание публики на погружении в новую, сложную, незнакомую музыку. Популярность музыки дает возможность зрителю сосредоточиться собственно на происходящем, на клоунаде.

Важно, чтобы выбор музыкального материала давал возможность клоуну продемонстрировать виртуозность игры на музыкальном инструменте. Бывают очень сложные для техники исполнения произведения, но эта сложность понятна только специалистам, она, что называется, «не выставлена на продажу». Виртуозность музыкального клоуна другого порядка.

Исполняемое музыкальным эксцентриком произведение может быть и средней технической трудности, но должно *производить впечатление* виртуозного владения инструментом.

К таким произведениям, которые очень часто используют музыкальные эксцентрики, относится, например, «Чардаш» В. Монти.

Существует несколько основных приемов, на которых строятся номера музыкальной эксцентрики:
— использование в качестве музыкального инструмента совершен
но неподходящих, часто обыденных предметов;
— использование эксцентричных и необычных, малоизвестных му
зыкальных инструментов;
— использование трюковых музыкальных инструментов;
— борьба с «непокорным» музыкальным инструментом;
— игра на музыкальных инструментах необычным способом;
— музыкально-инструментальный диалог;
— человек-оркестр.

В качестве музыкальных инструментов эксцентрики используют дрова (вариант ксилофона), пилы, трости, метлы, бокалы с разным уровнем воды (что дает возможность тональной настройки), большие, шахматные доски (каждая клетка — нота, и на доске может возникнуть танец, вызывающий мелодию и одновременно сопровождаемый ею), детали сценических костюмов (звучащие башмаки, шляпы и т. д.), музыкальные пуговицы (каждая при нажатии издает определенный тон) и многое другое.

Здесь — огромное поле для фантазии режиссера. Найти новый, ранее не использованный предмет, который можно приспособить в качестве музыкального инструмента, — основа успеха музыкальной клоунады при использовании этого приема.

> «Однажды, что-то мастеря, Петров (музыкальный эксцентрик С. Петров, исполнитель уникального номера „Музыкальные ролики", где соединялись элементы фигурного катания на роликах и вибрирующие звуки, издаваемые этими роликами. — *И. Б.),* сбросил с напильника дюралюминиевое кольцо, и оно, пролетев, пропело в воздухе ноту. „А почему бы на этом принципе не сделать инструмент?" — подумал пытливый артист, и вот уже в номере появился новый реквизит „Поющие кольца". Перебрасывая от партнера к партнеру с зазубренных металлических палочек, наподобие игры в серсо, кольца, трое артистов исполняют довольно сложные музыкальные пьески»[13].

Играть можно на всем, даже — на костях. Так однажды автором с артистом Г. Ветровым был сделан музыкально-эксцентрический номер «На приеме у невропатолога». В костюм клоуна были незаметно для зрителей вшиты пластины ксилофона. И

когда больной приходил к врачу, а тот начинал проверять его рефлексы, ударяя молоточком по разным частям тела, — возникала мелодия. Хочется обратить внимание на следующее:

Прием применения в качестве музыкального инструмента необычного предмета сам по себе важен, но он позволяет использовать его в музыкальной клоунаде только тогда, когда дает возможность на этой основе создать сюжет, комическую сценку, то есть проявить игровую ситуацию на основе музыки.

Так при работе над номером «На приеме у невропатолога» трюковое использование ксилофона явилось толчком к созданию номера. Но номер стал номером только тогда, когда родился эксцентрический сюжет. В качестве проб Г. Ветров делал трюковой костюм человеческого скелета и пытался играть на обнаженных ребрах; был вариант с гусарским костюмом, когда музыкальные пластины вшивались в гусарский мундир... И все было, что называется, «мимо». А когда появились персонажи — клоун-больной и клоун-доктор (Ю. Гальцев), появилась возможность выстроить их взаимоотношения, оценки, конфликт (по классическому ходу доктор оказывался таким же, как и больной, — он тоже начинал «звучать»).

В финале номера артисты скидывали с себя костюмы больного и врача, открывался трюк, но номер на этом не заканчивался. Далее следовал дивертисмент (бисовка), когда артисты виртуозно исполняли «на самих себе» фрагмент Второй Венгерской рапсодии Листа.

Дивертисментное построение финала присуще многим номерам музыкальной эксцентрики, использующей прием превращения необычных предметов в музыкальный инструмент. Это позволяет наглядно продемонстрировать зрителям высокий уровень исполнительского мастерства без всяких скидок на шутки.

Так поступали, например, замечательная пара музыкальных эксцентриков Е. Амвросьева и Г. Шахнин в знаменитом номере, поставленном М. Местечкиным: в финале номера они на тромбоне и рояле без всяких скидок блистательно исполняли фрагмент... Второй Венгерской рапсодии Листа.

Второй прием музыкальной клоунады — использование необычных и эксцентричных музыкальных инструментов.

Инструмент в этом случае вроде бы и похож на настоящий, но... не такой. Чаще всего обыгрывается размер инструмента, не соответствующий общепринятому. Миниатюрная скрипочка (еще меньше пошетты), маленькая гитарка, гигантских размеров баян, на котором надо играть вчетвером, — вот примерный арсенал этого приема музыкальной эксцентрики. Иногда используются редкие музыкальные инструменты, как, например, концертино или флейта Пана.

Трюковой музыкальный инструмент обычно содержит в себе какой-то фокус, такие инструменты (как и большинство в музыкальной эксцентрике) требуют специального конструирования. В этом случае клоуны должны демонстрировать чистое и точное исполнение независимо от трюка, заложенного в инструмент.

Так, например, в группе музыкальных эксцентриков п/у Ф. Шапмала был сделан номер «Разборный кларнет». Один клоун начинал играть ми-бемоль мажорный ноктюрн Шопена, другой же все время хотел ему «насолить» и снимал с инструмента его части, постепенно разбирая его, начиная с раструба. В результате в распоряжении музыканта оказывался лишь мундштук, однако музыка звучала, не прерываясь, без всякого ущерба для исполняемого произведения. Трюк номера принадлежит к классическим трюкам музыкальной эксцентрики, когда конферансье или шпрехшталмейстер отбирает у музыканта части инструмента, желая заставить его прекратить игру (подобный номер был в репертуаре знаменитого музыкального клоуна П. Петроли, он исполнялся с трубой).

Используя такой прием, режиссер должен очень внимательно проработать клавир произведения и партию инструмента, чтобы соответствующим образом сконструировать последний.

Однажды автору довелось увидеть замечательный номер музыкальной эксцентрики в Праге (дело происходило на уличном празднике, и не было возможности выяснить название коллектива). На эстраду выходил и садился классический струнный квартет — две скрипки, альт, виолончель; конферансье очень серьезно объявлял сонату Гайдна, которая и начинала звучать. Играли музыканты очень хорошо. Но неожиданно один из артистов цеплял смычком рукав соседа (трюковой смычок с крючком на конце), и тот отрывался. И дальше — больше... В финале номера музыканты сидели в совершенно разорванных фраках, но с достоинством до-

играли первую часть сонаты до конца. Самое замечательное — если бы зрители закрыли глаза, то услышали бы настоящее исполнение произведения, как будто это происходит на филармоническом концерте. Это очень высокий класс музыкальной эксцентрики.

Еще один прием этого жанра — борьба музыкального клоуна с «непокорным» инструментом. Здесь проявляется природа конфликта многих разновидностей оригинальных жанров — борьба с миром вещей и победа человека над вещью. Инструмент как бы одушевляется, он становится строптивым партнером-соперником музыкального эксцентрика.

Этот прием использовался еще скоморохами, когда игра на балалайке превращалась в борьбу с ней, в результате чего человек демонстрировал полную власть над инструментом: балалайка во " время игры подбрасывалась, перекидывалась, вертелась вокруг корпуса и т. д. В качестве примера можно привести известный номер А. Ругби, где скрипка сначала не желала исполнять скрипичные мелодии, все время переходя на балалаечный репертуар.

Разные приемы музыкальной эксцентрики могут объединяться в одном номере. Например, — борьба с непокорным музыкальным инструментом соединяется с использованием необычного, трюкового инструмента. Так клоун А. Ирманов доставал из футляра скрипку с двумя грифами, безуспешно пытался играть на ней, затем отламывал лишний гриф... и в результате натягивал струны между пальцами.

Игра на музыкальном инструменте необычным способом всегда хорошо принимается публикой, так как изначально содержит в себе наглядно-зримый трюк.

Например, в репертуаре артистов Санкт-Петербургского театра «Буфф» М. Смирнова и Т. Кураевой (лауреаты Первого Открытого Российского конкурса артистов эстрады «Антре-96) есть номер, где они играют на двух скрипках в разных положениях и переплетениях тел, передавая друг другу смычки и инструменты. Обладатель Гран-при того же конкурса М. Рави исполнял на баяне залихватскую мелодию, но у него на мехах инструмента стоял бокал вина, наполненный до краев. Музыка не прерывалась, меха двигались, при этом бокал перемещался то вправо, то влево, и из него не пролилось ни капли.

Музыкальный диалог клоунов

Когда музыкальные эксцентрики выступают парой, то они редко обходятся без музыкального диалога. «Лучшие номера музыкальной эксцентрики всегда построены на комическом конфликте. Это может быть одновременно и конфликт характеров, и конфликт с вещами. „Музыкальные инструменты являются моими партнерами и в то же время противниками. Они считают меня глупцом, а я стараюсь их перехитрить"»[14], — рассказывает о своем творческом принципе популярный на Западе немецкий эксцентрик Нук.

Если для музыкального диалога используются обычные инструменты, то музыкальные фразы в соответствующие моменты подбираются таким образом, чтобы они интонационно повторяли интонации вопроса и ответа; чаще всего это делается музыкальным приемом глиссандо вверх и вниз.

Для музыкального диалога часто используются музыкальные цитаты из популярных песен.

Музыканты исполняют только мелодии без текста, но, поскольку песни известны, то в воображении зрителей мелодия неотделима от текста, и они про себя «подкладывают» текст под известную музыкальную фразу. Причем здесь также более выигрышным является использование вопросно-ответного хода. Например, один музыкант играет «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?», а второй мелодией известной песни отвечает «Там, за горизонтом...».

Для музыкального диалога применяются и необычные музыкальные инструменты. Например, известные музыкальные эксцентрики В. и А. Макеевы вели музыкальный диалог, нажимая на пуговицы-помпоны.

Очень демократична разновидность музыкальной эксцентрики, которая носит условное название «Человек-оркестр», недаром так часто встречается эта разновидность жанра в репертуаре уличных клоунов.

Набор музыкальных инструментов здесь очень разнообразен, в него включаются даже детские дудочки. Номер «Человек-оркестр» тем эффектнее, чем больше инструментов может одновре-

менно привести в действие артист. Мелодии, исполняемые человеком-оркестром, популярны и просты, но их подбор требует тщательного расчета. Например, такой номер есть в репертуаре Г. Ветрова, где он играет одновременно на баяне, губной гармонике, детских дудочках, ксилофоне (ноги), тарелках (колени), ударных (локти) и звуковых резиновых грушах.

Думается, имеет право на существование следующее определение:

Музыкальная эксцентрика — это комический сюжет, сыгранный клоунами с помощью музыкальных инструментов. Отсутствие хотя бы одной составляющей уничтожает жанр и, как следствие, убивает номер.

В заключение главы хотелось бы привести высказывание Е. Румянцева (Карандаша), которое можно считать напутствием режиссерам эстрады и артистам-клоунам:

«Рецептов для искусства не бывает. Существуют только хорошие советы. Обычно их дают старики. И вот некоторые советы:

1. Работа клоуна — это труд, труд, и снова труд. Лавровая пе ринка здесь за выслугу лет не выдается. А если вздумаете ее приобрести, то наверняка кто-то доброжелательный подсунет в нее несколько миниатюрных шипов.
2. Нельзя «смешить» зрителей. Это фальшивая монета, которую моментально распознают даже неискушенные люди. Чем больше вы будете стараться, чтобы вышло посмешнее, тем меньше будет получаться.
3. Клоун обязан в совершенстве владеть своим телом, мимикой лица.
4. В клоунаде есть одна особенность: здесь многое можно пока зать буквально. Например, как диссертант «проваливается» на защите. Не забывайте об этом и старайтесь использовать.
5. В готовом номере надо безжалостно убирать все лишнее, все, что не относится к его сути. От этого вы только выиграете.
6. Строго подбирайте репертуар.

Желаю успеха. Остаюсь вашим другом
Карандаш»[15].

Основные положения для конспектирования:

- к основным разновидностям эстрадной клоунады относятся клоуны-мимы и клоуны-музыкальные эксцентрики;
- эстрадный клоун-мим, в отличие от циркового, строит свое выступление в основном на трюках комических (гэгах), а не цирковых;
- постановка эстрадного номера в жанре клоунады невозможна вне создания клоунской маски, основой которой выступает индивидуальность артиста;
- поиск режиссером бытового оправдания клоунских действий является ошибкой; в этом жанре существует своя «правда», основанная чаще всего на вере клоуна в контрлогику поступков, в абсурд;
- основными художественными приемами клоунады являются: гротесковое преувеличение, использование предмета не по назначению, обыгрывание предмета, многочисленные переодевания, пародирование, абсурдистский диалог;
- клоун-мим, в отличие от жанра пантомимы, чаще работает с настоящими, а не воображаемыми предметами;
- практика современной клоунады показывает, что из нее практически ушло слово, что накладывает соответствующий отпечаток на создание драматургии клоунского эстрадного номера;
- кульминационное и финальное события номера должны подчеркиваться ударными комическими трюками (гэгами);
- обращение молодых артистов и режиссеров к сюжетам классических клоунад нужно рассматривать как полезный методический прием постижения школы клоунского мастерства;
- поворотные и кульминационные моменты в клоунском номере, как правило, сопровождаются сменой темпо-ритма;
- эстрадная клоунада почти не использует прием «подсадки»;
- костюм клоуна, помимо художественно-смыслового аспекта, должен быть функционален, то есть должен давать возможность использовать прием «зарядки»;
- музыкальная клоунада (эксцентрика) соединяет в себе искусство клоуна-мима и музыканта-инструменталиста;

- музыкальная клоунада не терпит использования серьезной и сложной классической и современной музыки; важно, чтобы музыкальный материал был легко узнаваем;
- к основным приемам музыкальной эксцентрики относятся: использование в качестве музыкальных инструментов бытовых предметов, а также необычных и эксцентричных инструментов; борьба с «непокорным» музыкальным инструментом; игра на музыкальном инструменте необычным способом; музыкально-инструментальный диалог; человек-оркестр.

• Дмитриев Ю. Без клоунов нет цирка // Искусство клоунады. М., 1969. С. 5.

[2] Тихонова Н. Возвращение комической эксцентрики // Эстрада. Что? Где? За чем? М., 1988. С. 239.

[3] Макаров С. Советская клоунада. М., 1984. С. 8.

[4] См.: Вяткин Б. Один из моих дней // Искусство клоунады... С. 231.

[5] Викторов А. С пером у Карандаша. М., 1971. С. 43.

[6] Славский Р. Рыжий + Белый = ? // Искусство клоунады... С. 29.

[7] См.: Тихонова Н. Указ. соч.

[8] Макаров С. Клоунада мирового цирка. История и репертуар. М., 2001. С. 247—250.

[9] Макаров С. Советская клоунада. М., 1984. С. 231.

[10] Енгибаров Л. Раздумья клоуна-мима // Искусство клоунады... С. 273—274.

[11] См.: Там же. С. 282.

[12] Dimitry. Le plus nu des artistes // Clown et Farceurs. Paris, 1982. P. 36.

[13] Славский Р. Указ. соч. С. 70.

[14] Там же. С. 70.

[15] Румянцев М. Ищу смешное// Искусство клоунады... С. 185.

ГЛАВА 15

Эстрадно-цирковой номер

«Большинство жанров спортивно-циркового рода, — писал С. Клитин, — существует на цирковой арене, и, скорее всего, можно было бы весь этот род считать искусством цирка, так как при переносе номеров с арены на эстраду мало что меняется в сути искусства. Род этот может быть „записан" также целиком за эстрадным искусством в его концертной и, как мы выясним позже, театральной формах из-за легкой воспринимаемости его произведений. Вместе с тем некоторые жанры и поджанры не могут быть перенесены на эстраду по чисто техническим причинам»[1].

Номера эстрадно-цирковых жанров можно условно разбить на две разновидности:

— бессюжетный номер,

— сюжетный номер.

Иногда сюжетный номер называют театрализованным, и театрализация усиливает выразительность номера, обращение к ней лежит в традициях эстрады, о чем писал Ю. Дмитриев:

> «Существовали цирковые номера, имевшие, так сказать, эстрадную интерпретацию. К ним относились танцжонглеры Жерве. Один из них появлялся во фраке, другой — в костюме грума. Номер строился, будто посетитель ресторана, приняв известную дозу горячительного, вставал из-за стола и начинал игру со слугой, также склонным к эксцентрике. Отбивая чечетку, артисты жонглировали тремя булавами, декорированными под винные бутылки. Постепенно количество булав доходило до шести. <...> В номере Р. и А. Славских неловкий увалень ухаживал за изящной физкультурницей, а она, по женскому коварству, предлагала ему испытать ловкость, встав на натянутую проволоку. Взобравшись вслед за своей искусительницей на эту проволоку, Славский демонстрировал самые невероятные повороты, пробежки и самые неожиданные остановки. Высокое мастерство эквилибристов соединялось со сценической игрой»[2].

Но в сюжетном номере от исполнителей требуется умение действовать в обусловленных обстоятельствах, создание характера персонажа, проявление всего комплекса владения элементами актерского мастерства, что не всегда возможно.

Вместе с тем, сюжетное построение эстрадно-циркового номера не является единственно возможным. Нельзя забывать, что главная цель любого вида искусства — создание художественного образа.

Достичь создания художественного образа в эстрадно-цирковых жанрах, как показывает практика, можно и не выстраивая в номере сюжет. Тогда режиссер прибегает к выразительным средствам, не требующим от исполнителей комплексного проявления актерского мастерства.

Поэтому рассмотрим другие приемы и выразительные средства, лежащие вне сюжетного построения, к которым прибегает режиссер для создания художественного образа в эстрадно-цирковом номере.

Бессюжетный номер

В эстрадно-цирковых жанрах важнейшей составляющей выступает трюк, который часто имеет самодостаточную ценность.

Но любой трюк должен быть не просто чисто исполнен, а должен, как говорят на профессиональном сленге, «продан». Хотя, конечно, вернее сказать не «продан», а «подан».

Режиссер стремится к тому, чтобы трюк не стал самоцелью, но был бы средством создания художественного образа.

Это, пожалуй, самое сложное: подать трюк таким образом, чтобы он демонстрировал победу человека над миром вещей, пространством, тяготением, над собственными физическими возможностями, над представителем фауны (в том числе и хищником) — в этом заключается основа тематики бессюжетного номера.

Режиссер постоянно заботится о том, чтобы трюк выглядел эффектно, чтобы зрителю было понятно: демонстрируется действительно сложный технический прием, причем часто на пределе человеческих возможностей.

Самый простой и распространенный способ достижения этого в цирке - объявление шпрехшталмейстера *«Исполняется рекордный трюк» и барабанная дробь или пауза в оркестровом сопровождении номера. Этим достигается эффект нагнетания и концентрация внимания зрителей на трюке. Например, во время* силового жонглирования в номере известного артиста В. Дикуля обязательно объявлялся вес предметов, с которыми он работал. Без этого зритель не смог бы оценить уникальность трюков артиста. Разница между цирком и эстрадой здесь лишь в том, что на эстраде объявления делает не шпрехшталмейстер, а конферансье.

Хотя описываемый прием прост и достаточно распространен, это еще не означает, что он плох, во многих случаях без него просто не обойтись. Здесь важно обозначить принцип, а вот формы его конкретного осуществления могут быть различны. Фантазия режиссера может подсказать разные способы информирования зрителей (таблички, электронные цифры на табло и т. д.), но главное должно быть соблюдено — информация должна быть доведена до зрителей.

Если публика не понимает, что исполняется уникальный трюк, трюка — нет. Это — работа впустую.

Подготовительная пауза и «срыв трюка»

Однако такая информация не обязательно должна быть выражена через слово или в надписи.

Режиссер может построить номер так, что подготовка к трюку становится как бы предуведомлением публике, что сейчас будет показано нечто уникальное. С этой целью перед исполнением трюка специально выстраивается так называемая подготовительная пауза.

Даже если артисту (по технологии исполнения) такая пауза не требуется, даже если он может исполнить трюк, что называется, с ходу и «в темп»*, все равно:

* «Исполнить в темп» (в акробатике) — сделать серию трюков (чаще всего прыжков) без пауз между ними, подряд, без предварительной подготовки к каждому из них в отдельности.

Специально выстроенная подготовительная пауза усиливает выразительность трюка.

А то, что такую паузу, как в цирке, так и на эстраде надо специально выстраивать, — нет сомнения. Эта пауза может быть собственно паузой, когда артист как бы останавливает номер и несколько секунд концентрируется на предстоящем трюке. Эта пауза может быть насыщена и различными подготовительными действиями: тяжелую штангу выносят четыре человека (хотя могли бы принести и два), идет проверка реквизита и снаряда перед исполнением трюка, артист отстегивает страхующую лонжу, поправляет подкидной мостик для будущего прыжка, устанавливает на точное место партнеров, которые, скажем, должны ловить его после сальто (хотя они сами прекрасно знают, где им надо находиться) и т. д. Еще раз подчеркнем:

Действия исполнителя в подготовительной паузе могут не вызываться необходимостью, но они специально выстраиваются режиссером для более эффектного восприятия трюка. С этой же целью используется и другой прием — намеренный срыв исполнения трюка.

Например: артист с подкидной доски через сальто приходит в колонну четвертым (оказывается на верху колонны из трех человек). Первый раз он промахивается, но это специально построенная неудача. Как правило, таких «неудач» выстраивается одна-две, а с третьего раза трюк исполняется чисто. Такой прием без всяких объяснений наглядно демонстрирует зрителю сложность исполняемого трюка.

Комплимент

Сложность трюка подчеркивает не только подготовительная пауза, но и пауза после исполнения трюка или их серии, которая называется комплиментом. Традиционно в эту паузу артист благодарит публику за аплодисменты.

Иногда это выражено в поклонах, иногда в приветственных жестах руками. Часто комплимент в эстрадно-цирковом номере

является единственным проявлением прямого общения исполнителя со зрительным залом, поэтому он важен не просто как выражение признательности артиста за благодарность, выраженную в аплодисментах.

Комплимент специально ставится режиссером. Места комплиментов заранее определяются в сценарной разработке номера, они никогда не отдаются на импровизацию артистов. Таким образом, комплимент становится одним из выразительных средств номера.

Номер эстрадно-цирковых жанров без комплиментов сильно проигрывает в своей выразительности, так как комплимент акцентирует внимание зрителей на только что исполненном трюке.

Дополнительные выразительные средства бессюжетного номера

Поскольку в создании бессюжетного номера режиссер не может требовать от исполнителей проявления навыков актерского мастерства, то он для создания художественного образа в основном оперирует выразительными средствами, которые лежат вне актерского искусства.

В номере эстрадно-циркового жанра, наряду с главным выразительным средством такого номера — трюком, дополнительные выразительные средства играют более заметную роль. Это:

—костюм,

—снаряд и реквизит,

—музыкальное и шумовое оформление,

—свет.

В это перечисление не включено декоративное оформление, и это не ошибка. И эстрада, и цирк очень скупы на декорации. Это обусловлено в первую очередь таким признаком эстрады, как лаконичность. Но есть и организационно-технологическая причина: постоянная сменяемость номеров не дает возможности для каждого из них устанавливать специальное оформление. Если же дается эстрадное обозрение, то и в этом случае чрезвычайно сложно сделать декоративное оформление, которое своими средствами подчеркивало бы образ каждого номера. Чаще всего в обозрении

такое оформление обозначает общее место действия, иногда носит условный характер. Оно «работает» не на каждый номер в отдельности, но на сюжет шоу в целом. Поэтому, если сценография в номере и присутствует, она всегда выражена деталями.

В изобразительном ряду бессюжетного номера ведущая роль принадлежит костюму исполнителя.

Прежде всего костюм исполнителя должен быть функционален, он не должен мешать исполнению трюков. Если одежда неудобна, если она стесняет или затрудняет движения исполнителя, это может привести к тому, что он даже будет вынужден отказаться от исполнения некоторых трюков, как правило, самых эффектных, которые требуют, чтобы артисту ничто не мешало. Кроме того, неудобный костюм, сковывающий движения, может стать причиной травмы, особенно при исполнении акробатических и гимнастических трюков. Поэтому такой костюм в полном смысле слова конструируется. То, что в этом костюме будут исполняться сложные трюки, должно учитываться художником уже на этапе создания эскиза.

Задача режиссера — четко сформулировать для художника по костюму требования функциональности. Любая блистательная художественная идея не будет воплощена, если не отвечает этому требованию. Ни один артист не наденет самый прекрасный костюм, если он мешает трюковой работе.

Процесс разработки костюма начинается с формирования художественной концепции, затем наступает этап создания эскиза, за ним — собственно изготовление. И на всех этапах вместе с художником работают режиссер и артист-исполнитель — только так можно сделать действительно функциональный костюм.

Хотя персонаж в бессюжетном номере отсутствует, так как исполнитель не пользуется перевоплощением, костюм, тем не менее, может создавать у публики впечатление, что артист предстает в некоем образе.

Особенно это происходит тогда, когда исполнитель надевает костюм какого-нибудь известного фольклорного или литературного персонажа.

В бессюжетном номере костюм как бы начинает сам играть героя.

В этом случае бессюжетный номер даже может войти в канву сюжетного представления, работая на его сквозное действие. Например, воздушная гимнастика исполняется парой в нейтральных костюмах. Но режиссер одевает исполнителей в стилизованные костюмы Людмилы и Черномора, притом что они исполняют те же трюки в той же последовательности. Таким образом, возникает подобие сценки «Полет Людмилы и Черномора», которая логично вставляется в сюжетную цирковую пантомиму «Руслан и Людмила» (так поступили режиссеры А. Шаг и А. Сонин в постановке известной одноименной пантомимы в Санкт-Петербургском государственном цирке в 1979 году; художник Р. Юношева). Или, к примеру, артист в темповом акробатическом номере одевается в костюм чертенка, и в новогоднем варианте циркового представления возникает подобие сценки из «Ночи перед Рождеством».

Костюм исполнителя эстрадно-циркового номера чаще бывает условным, создающим не конкретный, а отвлеченный, обобщенный образ — романтический,эксцентрический,поэтический.

Обратимся для наглядности к примеру воздушной гимнастики (такие номера можно встретить на эстраде в больших шоу и в мюзик-холлах). В них всегда присутствует идея победы человека над земным тяготением. И выражена эта идея может быть достаточно прямолинейно и условно. К примеру, может быть создан романтический образ влюбленной девушки. Плавная романтическая музыка, развевающийся за летящей фигурой шлейф или легкий шарф, мягкая цветовая гамма... Или классическое трико раскрашивается в яркие шутовские цвета, надевается на голову колпак — и в номере возникает совершенно другой, эксцентричный образ, где главными героями становятся шутка и смех.

Решение костюма может подчеркнуть раскрытие темы эстрадно-циркового номера.

Например, в 1960-е годы прошлого века была чрезвычано популярна тема космических полетов, завоевания космоса (особенно после первого полета человека в космос). И практически половина номеров воздушной гимнастики в то время стала исполнятся в «космических» костюмах.

Костюм в эстрадно-цирковом номере не может быть «перегружен», а тем более этнографически достоверен. Важнейшее значение имеет яркая и образная деталь.

Помимо того, что это отражает принцип лаконизма, присущий эстраде вообще, такой костюм позволяет регулировать, если можно так выразиться, степень открытости фигуры исполнителя.

Демонстрация уникальных физических возможностей человека требует максимальной открытости тела, чтобы зритель мог оценить гибкость, растянутость, силу. В таких номерах всегда демонстрируется эстетически прекрасное тело. Поэтому костюм в эстрадно-цирковом номере часто больше открывает, нежели закрывает. Достичь этого можно только через деталь.

Образное решение эстрадно-циркового номера может создаваться за счет использования необычных снарядов (устройств, на которых и с помощью которых исполняются трюки).

Например, в качестве гимнастического снаряда используется карусель «Гигантские шаги». И сразу исполнение трюков превращается в соревнование на народном гулянье, создается образ народной удали. Столик для номера «каучук» декорируется под морскую ракушку, из которой появляется восточная принцесса...

Таким образом, иногда снаряд как бы «маскируется» под знакомый предмет, вызывающий у зрителя определенные и однозначные ассоциации.

Однако специально для номера может быть создан особый и необычный снаряд, который, не неся в себе никакой образной функции, поражает своей необычностью. В этом случае снаряд сам становится своего рода трюком. Но важно, чтобы он подчеркивал сложность трюковой работы исполнителей, а не затушевывал ее.

Аналогичным образом должен работать в номере и реквизит.

Стоит жонглеру вместо традиционных булав взять в качестве реквизита оглобли, и это сразу подчеркивает русский народный характер номера. А если жонглер работает с кривыми турецкими ятаганами, это придает номеру восточный колорит.

Поэтому очень часто снаряд и реквизит как бы «тянут» за собой другие выразительные средства. Если у жонглера это ята-

ганы, — то тогда нужен и восточный костюм, и соответствующая музыка.

От трюков, снаряда и реквизита, с которыми работает исполнитель, зависит, таким образом, стилевое решение номера. И выявляется оно в том числе и через музыкальное сопровождение.

Музыка как вид искусства чрезвычайно эмоциональна.

Музыкальное оформление, вероятно, в самой большой степени эмоционально влияет на образное решение номера.

Дело в том, что в музыкальном произведении уже содержится цельный художественный образ.

Когда музыкальное произведение определенного стиля и характера сопровождает эстрадно-цирковой номер, — этот стиль и характер, эта образность естественно ассоциируются зрителем с происходящим на площадке.

Поэтому удачно найденное музыкальное сопровождение сразу настраивает публику на нужное восприятие. Часто профессиональные режиссеры говорят, что найти точную и выразительную музыку для номера — сделать половину дела.

Часто музыкальное сопровождение становится отправной точкой в поиске идеи и темы номера, особенно когда в этом качестве используется песня (где музыка соединяется с текстом).

Поэтому режиссеры любят работать, как теперь говорят, «от фонограммы». Любил пользоваться таким приемом, например, С. Каштелян. Так, на VII Всесоюзном конкурсе артистов эстрады он представил свою режиссерскую работу над гимнастическим номером, где в качестве музыкального сопровождения была использована песня об учителях. Силовые гимнасты просто исполняли трюки, а в моменты комплиментов они поворачивались к кулисе. И создавалось впечатление, что там стоит учитель, который научил их этому и который принимает их благодарность «тому, кто нас выводит в люди, кто нас выводит в мастера» (текст песни).

Но пользоваться таким приемом не так просто, как кажется. Сколько музыкальных произведений переберет режиссер, прежде чем найдет то единственное: ведь здесь обязательно нужно, чтобы музыка соответствовала характеру исполняемых трюков.

В первую очередь это касается темпа. Есть трюковая работа, которая исполняется быстрыми, темповыми движениями; в противном случае она просто не может быть исполнена. Ясно, что плавная музыка в медленном темпе для такого номера не годится. А вот, например, целый ряд трюков у силовых акробатов и гимнастов исполняется в специально замедленном темпе. И здесь не подходит веселое и быстрое музыкальное произведение.

Не меньшее значение имеет и ритм.

Вообще музыки вне ритма не существует. Даже в самых сложных музыкальных произведениях существует ритмическая организация звуков. Другое дело, что она не сразу воспринимается на слух широкой публикой (особенно когда используется переменный музыкальный размер). А ведь большинство эстрадных жанров рассчитаны на легкость восприятия.

Музыкальное сопровождение номера должно иметь ярко выраженную, четкую, доходчивую по восприятию ритмическую структуру. Сложные ритмы усложняют восприятие.

Вычурное ритмически организованное сопровождение заставляет публику сосредоточиваться именно на музыке, отвлекая от происходящего на эстрадной площадке. Музыка из помощника артиста начинает превращаться в фактор, мешающий полному погружению публики в то, что происходит собственно в номере (неважно, присутствует там сюжет, или идет только трюковая работа).

Другой причиной, которая заставляет режиссера подбирать именно такую музыку для номеров эстрадно-цирковых жанров, диктуется их спецификой. Большинство трюковой работы в этих жанрах основано на четкой ритмической организации движений. Каскад акробатических прыжков, к примеру, исполняемый в темп (подряд, без подготовительных пауз), всегда имеет очень точный ритм: без этой ритмической организации трюк теряет свою привлекательность.

Вне четкого ритма невозможна трюковая работа в большинстве эстрадно-цирковых жанров. Таким образом, яркое и четкое ритмическое сопровождение имеет для этих жанров функциональный характер.

Кроме того, ритм музыки должен соответствовать ритму, в котором исполняется трюк.

Чаще всего используются двудольные размеры. Всегда привлекательной является всякого рода танцевальная музыка, так как она написана специально для сопровождения ритмических движений. Всегда должна быть ясно обозначена сильная доля.

Четкий музыкальный ритм важен не только для исполнения трюков, но и для пластического заполнения переходов и пауз между трюками. М. Фокин говорил, что основой любого танца является шаг и бег[3], — то есть наиболее ритмично организованные природой движения человека. Ритмичные переходы и перебежки в паузах между трюками танцевального характера поддерживают ритм номера в целом.

Предпочтительным при выборе музыкального материала для эстрадно-циркового номера является ярко выраженный мелодизм.

Народная музыка отвечает всем требованиям к музыкальному сопровождению номера эстрадно-циркового жанра: она ритмична, мелодична, демократична, в ней всегда присутствует яркий характер. По этим же причинам удачное сопровождение номера может дать и эстрадная песня, и классический джаз.

Шумовое оформление номера редко соседствует с музыкальным. Если звучит «живое» музыкальное сопровождение, — как правило, оркестр (в цирке) или концертмейстер (на эстраде) стилизуют шумы при помощи музыкальных инструментов. Чисто шумовое сопровождение делает трудным четкую ритмическую организацию номера.

Поэтому чаще всего используются или шумы, или музыка. У шумового сопровождения номеров тоже есть своя жанровая «ниша». Особенно в этом смысле выделяется пантомима. Здесь многие номера используют шумы. Часто прибегает к шумовому сопровождению и клоунада. Что выбрать — шумы или музыку — зависит от жанра, тематизма номера, характера трюковой работы, индивидуальности исполнителя, от того образа, к созданию которого в номере стремится режиссер.

Любой эстрадный номер должен иметь возможность исполняться без специального светового оформления, в любых условиях, на разных площадках. Для этого используется так называемый «общий концертный свет», который специально не ставится и при котором идут все (или большинство) номеров программы.

Но такие номера часто идут в больших шоу, в масштабных эстрадных представлениях, которые исполняются на хорошо оборудованных площадках. Это ведущие концертные залы, дворцы спорта, мюзик-холлы. Здесь сегодня имеются технические возможности для более разнообразного, изобретательного и выразительного художественного светового оформления номера. Если такая возможность есть, то режиссер, конечно же, не должен ее упускать. Вот один из примеров:

> «...в воспоминаниях прежде всего возникает равелевское „Болеро". Огненно-красный цвет. Вся сцена красная. И женщина, затянутая в красное, в красной косынке на голове (светлые пятна — ее лицо и кисти рук). И „Болеро". Несколько минут цвета и ритма. Ритма и цвета. И женщина в красном тоже становится частью этого ритма и цвета. Номер — пластический этюд с обручами поставлен Сергеем Каштеляном для Валентины Руденко из Киева — это единственный, по-моему, номер, где можно говорить о причастности к искусству (автор рецензирует смотр-конкурс „Цирк на сцене" в Москве в 1986 году. — *И. Б.).* Можно с чем-то не соглашаться, менять трюки, усиливать их. Но был замысел и есть режиссура — все уже состоялось. Режиссер выбрал „Болеро", остальные компоненты номера стали подтягиваться к мощному ритму и цвету»[4].

В этих случаях режиссер работает в тесном контакте с художником по свету, который хорошо знает технические возможности площадки. И для режиссера очень важно уметь точно и образно сказать художнику по свету, что от него требуется.

В последнее время стало обычным такое явление, как собственный свет. То есть в шоу используется собственная световая аппаратура, которая вместе с артистами перемещается с одной площадки на другую. Как правило, такую аппаратуру возят с собой звезды эстрады, по большей части представители вокально-эстрадного жанра. Но в таких сольных вокальных шоу очень часто присутствуют эстрадно-цирковые номера, которые украшают их своей зрелищностью, дают возможность переключить зрительское внимание, заполнить паузу для переодевания артиста. Такая световая аппаратура дает постановщику шоу более разнообразные и выразительные возможности светового решения, и режиссер может быть спокоен, что однажды установленный свет будет стабилен.

В последние годы в технических средствах светового оформления произошла подлинная революция, связанная, в первую очередь, с появлением лазерной техники. Это открывает поистине небывалые возможности.

Однако чрезмерное изобилие световых приемов, излишнее применение всякого рода специальных эффектов иногда оборачивается не в пользу номера.

Здесь нет универсальных рецептов. Скупой свет, один луч могут работать на образность номера сильнее, чем большой набор самых современных спецэффектов. Важно, чтобы световое решение не заслоняло собой главное — трюковую основу номера.

При поиске светового решения номера режиссер заботится и о его функциональности. Свет должен освещать, но не ослеплять исполнителя. В некоторых разновидностях жанра требование не слепить артиста является определяющим, так как нефункционально поставленный свет не дает возможности исполнять трюки.

Прежде всего это жонглеры, для которых именно по этой причине всегда очень трудно ставить свет. И если артист заявляет, что ему неудобно, что он не видит перебрасываемых предметов, надо понимать, что это действительно так, что исполнитель не демонстрирует свой «характер», а действительно не может работать. Такое же требование к установке света выдвигается к тем номерам, где трюки связаны с точным нахождением точки опоры (канат, проволока), с необходимостью придти на точно установленное место после прыжка (особенно в колонну).

Особые требования предъявляются к постановке света в иллюзионных номерах. Здесь довольно часто приходится отказываться от образного решения света в пользу такого освещения, которое маскирует зарядку не только в костюме исполнителя, но в мебели и реквизите.

Иллюзионные номера, пожалуй, единственная разновидность жанра, когда ради исполнения трюка приходится прибегать к полному затемнению.

Вообще на эстраде к этому приему прибегают очень редко. Если в драматическом театре затемнение используется довольно часто (особенно между сценами, картинами), то на эстраде между номе-

рами всегда наступает рассвет (дается полное освещение), особенно если номер шел при приглушенном или локальном свете.

Стилевое единство выразительных средств

Все выразительные средства номера — костюм, снаряд, реквизит, музыка, шумы, свет — должны находиться в стилевом единстве.

Соблюдение этого требования позволяет достичь художественной целостности номера.

Отбор выразительных средств базируется на основе характера трюковой работы в номере.

Если образное режиссерское решение не учитывает этого фактора, все остальные выразительные средства в комплексе могут вступить с ним в противоречие. Каждое из них не только стилистически должно согласовываться с другим. Стиль трюковой работы определяет общую стилевую направленность номера, которую в едином художественном ключе должны поддерживать все выразительные средства номера.

То, что артист жонглирует бамбуковыми тростями, заставляет решить в соответствующем китайском стиле костюм и музыку. Насыщенный цветными тонами свет подчеркнет восточный колорит.

Если режиссер выстраивает балаганное выступление акро батов на народном празднике, то логичным будет использование соответствующей народной музыки, народных костюмов (чаще стилизованных), соответствующим образом трансформируются реквизит и снаряды (как правило, они декорируются под легко узнаваемые предметы народного быта). Здесь будет уместен яр кий концертный, праздничный свет. И наоборот, один узкий луч прожектора-пистолета, направ-

И наоборот, один узкий луч прожектора - пистолета, направ ленный на артистку, исполняющую «каучук», позволяет как бы s взять крупным планом красоту изгибов тела, оценить эстетически прекрасные трюковые позы. Плавность движений заставит обратиться к медленным музыкальным темпам, лирическому характеру музыки. Мягкость и плавность движений, лиричность музыки непременно вступят в противоречие с костюмом, если он решен в ярко-кричащей цветовой гамме и т. д.

от постановки сюжетного номера, как бы привлекательна гги была идея сама по себе. Игнорирование этого условия заставит артиста изображать, кривляться; будет очень трудно добиться органики поведения. И все это приведет, в конечном итоге, к провалу.

Стремление к синтезу актерского и трюкового мастерства является устойчивой тенденцией развития эстрады последних десятилетий.

На это еще в 1969 году обратил внимание С. Цимбал: «Мастера современной эстрады и цирковой арены, певцы и клоуны, конферансье и жонглеры стремятся обогатить свои выступления психологической достоверностью, в атмосфере которой оживают и обновляются эксцентрика и буффонада, неожиданная клоунская реприза и акробатический трюк»[5].

Вот два примера удачного режиссерского решения сюжетного эстрадно-циркового номера и органичного соединения в нем трюковой выразительности с актерским мастерством исполнителя.

На Открытом Санкт-Петербургском конкурсе артистов эстрады (ноябрь 2001 года) первую премию в оригинальных жанрах получила С. Лопата, которая выступала в номере «игра с хула-хупами». Это очень традиционный номер, не только с известными трюками, но и даже с их незыблемой последовательностью; в финале номера всегда выносится большое количество обручей, которые вращает вокруг себя исполнительница (это на самом деле — связка, поскольку обручи скреплены между собой невидимой для зрителя тонкой леской). Казалось бы, ну что еще можно здесь придумать!

Ведущий объявил: «Номер называется „Мэри Поппинс"». И действительно, на эстраде появился знаменитый литературный персонаж: костюм (номер исполнялся в длинном вечернем платье, что уникально сложно для этого жанра), манера поведения, независимость и эксцентричность, которые читались во всем ее характере, то, как она постоянно общалась взглядами со зрительным залом!.. Поверилось, **что** эта женщина действительно может управлять погодой, укрощать зверей и уж, конечно же, со всей строгостью, как и подобает английской гувернантке, обходиться с детьми. Мэри Поппинс как будто решила показать зрительному залу коечто из своего волшебного арсенала. И она начала укрощать кольца! Это было весьма любопытное зрелище.

Что же позволило старому, в общем-то, заштампованному спортивному номеру, превратиться в небольшую сценку, в маленький спектакль?

Во-первых, появился персонаж, от имени которого действует актриса. Не случайно здесь употреблен глагол «действует», а не говорится «крутит обручи». Это самое настоящее сценическое действие в неожиданных обстоятельствах (словно Мэри решила на лужайке развлечь своих подопечных парой «простеньких» трюков...). Она оценивает неудачи, радуется успехам, она по-настоящему актерски заразительна...

При этом технический уровень исполнения трюков чрезвычайно высок (С. Лопата - представительница старой цирковой династии).

Думается, что номер «Мэри Поплине» является на сегодняшний день одним из лучших образцов театрализованного эстрадно-циркового номера.

Еще один пример. В 2000 году в Москве проводился Всемирный фестиваль циркового искусства. И хотя речь в этой работе идет не о цирке, об одном номере из программы фестиваля все же следует сказать, так как он принадлежит к универсальному эстрадно-цирковому жанру и одинаково успешно демонстрируется как в манеже, так и с эстрады. Номер интересен для нас прежде всего тем, что является ярким примером того, как происходит взаимодействие театра и эстрады в эстрадном номере.

Номер назывался «Зебры». В основе трюковой техники — акробатика. Но артисты выступали не в банальных, расшитых блестками, ярких цирковых трико; на них были очень изобретательно решенные, оригинальные полосатые костюмы, напоминающие шкуры зебр. В музыкальном сопровождении звучали фольклорные африканские напевы, ритмы... Таким образом сразу задавалось место действия — африканская саванна. Между отдельными зебрами возникал конфликт, начиналась борьба. В этой драматической коллизии возникали дружественные и враждебные сообщества, оценки, пристройки, отношения; здесь проявляли себя разные характеры и разные темпераменты; здесь возникало подлинное драматическое действие, которое в финале приводило к победе одного из представителей сильного пола... И все это нисколько не мешало трюковой работе! При этом актеры показывали высокий класс актерского мастерства, ибо, перевоплощаясь в свой персонаж в очень условной форме, они существовали в ней с огромной верой в играемых ими зверей, в предлагаемые обстоятельства.

В то же время нужно обратить внимание и на следующий аспект, который точно подметила И. Новодворская: «Насторажи-

вает стремление режиссуры в некоторых номерах и программах заслонить трюковое исполнение беспрерывными водевильно-танцевальными сценками. Трюки буквально утопают в некой «театральной» игре...

Неоправданное насыщение номеров всевозможными театрализованными вставками ведет к эклектике.

Образы и сюжеты в первую очередь должны решаться через трюки и их комбинации. Эти трюки необходимо выделять, подчеркивать. Для особо интересных трюков как бы на секунду остановить действие, дать музыкальный акцент и даже объявить их»[6].

Тема и трюк

Важным этапом работы режиссера является выбор темы эстрадно-циркового номера. Тема не вырастает сама по себе в оторванности от предполагаемых выразительных средств, которыми она будет решаться.

Этот этап работы позволяет выделить два основных пути, по которым осуществляется поиск связи сценического действия и трюков, в большинстве своем выраженных пластически:

—от трюка к теме,

—от темы к трюку.

В первом случае режиссеру приходится строить номер, исходя из трюкового оснащения исполнителя. Этот путь встречается очень часто. Оригинальные трюки, особенно выраженные пластически, представляют собой очень сложные психофизические акты. Освоение сложного и оригинального трюка порой занимает годы, требует специальной подготовки, зачастую с детских лет. Длительный репетиционный период к тому же сопряжен с немалым риском: ведь гарантии, что артист сможет, в конце концов, выполнить новый оригинальный трюк, никто дать не может. Дело это очень индивидуальное, и иногда даже огромная работоспособность исполнителя не дает желаемого результата, поскольку имеет значение не только стремление исполнителя, но и уровень предыдущей подготовки, способности, особенности морфологии тела, уровень развития психофизических качеств: ловкости, координации и т. д.

Задачей режиссера является поиск такого сюжета и такой темы, которые могли бы быть решены с помощью трюковых выразительных средств исполнителя, чтобы они органично вошли *в* художественный замысел.

Конечно, вопрос выбора темы определяется актуальностью, гражданской, идейной, эстетической, нравственной позицией постановщика. Очень точно сказал об этом А. Конников:

«Победителями в глазах публики оказываются не те, кто демонстрируют более сложную технику, силу, ловкость, гибкость, а те, кто умеют наиболее интересно сказать о наиболее важном»[7].

Но, выбирая тему и сюжет, который будет ее раскрывать, невозможно не учитывать такой технологический момент постановочной работы, как соответствие темы трюковому оснащению.

Второй путь (от темы к трюку) встречается реже. Замысел номера, возникающий в этом случае, содержит в себе и идею, и тему, и сюжет, и цепь действий, и трюковую работу. Казалось бы, что при таком подходе возможно более целостное художественное построение номера, ибо здесь, в отличие от первого пути, режиссер идет не от формы к содержанию, а от содержания к форме.

Вероятно, в этом есть доля истины. Но практика эстрады показывает, что степень художественной целостности номера не обязательно будет более высокой, чем в случае, когда режиссер идет от трюка к теме.

Действенный аналог трюка

В постановке сюжетных номеров именно эстрадно-цирковых жанров часто используется следующий прием: поиск действенного аналога движения, в котором выражается трюк.

В работе над эстрадно-цирковым номером режиссер постоянно сталкивается с проблемой сюжетного и действенного оправдания трюковой работы исполнителя.

В драматическом театре термин «оправдание» определяет положение, когда актер должен внутренне оправдать заданный режиссером внешний рисунок.

В работе над эстрадно-цирковым номером «оправдание» относится к ситуации, когда ищется сюжет, действие, образ, оправдывающие трюки.

В главе «Режиссер как создатель драматургии эстрадного номера» уже обращалось внимание на то, что часто те или иные формальные движения (то есть не несущие в себе действия и художественного образа) при определенной трансформации могут напоминать различные виды деятельности человека — трудовую, игровую, бытовую.

Именно такого рода ассоциативный поиск и можно называть нахождением действенного аналога трюка.

Главные качества, которые требуются от режиссера при применении такого приема, — наблюдательность и развитое ассоциативное мышление.

Своеобразие режиссерской фантазии при постановке эстрадно-циркового номера заключается в постоянном поиске органичной связи трюкового и действенного компонентов.

С этими проблемами, например, пришлось столкнуться автору при постановке эстрадно-циркового номера «Левша» для жонглеров булавами А. Кузьмина и М. Мишина. Прежде всего традиционный реквизит жонглеров — булавы — был заменен специально сделанными молотками разных размеров. При этом техника жонглирования нисколько не изменилась, но движения жонглеров стали напоминать работу кузнецов. Это позволило обратиться к широко известному сюжету рассказа Н. Лескова «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе». Конечно, замысел возник по мотивам сюжета, так как специфика жанра потребовала весьма радикальной его трансформации. По существу, в номере из известного сюжета осталось следующее: сам герой и тот факт, что он подковал блоху.

Обращение к этому сюжету сразу позволило выкристаллизовать тему, наметить характеры. Был найден ход, который органично увязывал пластическую трюковую основу номера (жонглирование) со сценическим действием, причем осуществлялась эта взаимосвязь в определенной стилистике.

Это отвечало практически всем требованиям к сюжету эстрадно-циркового номера. Присутствовало важнейшее качество —

узнаваемость, не надо было затрачивать время на постепенное введение зрителя в характеры персонажей, ситуацию и действие. Зритель сразу же включался в происходящее. Ниже приводится описание этого номера:

> Раннее утро, занимается рассвет. Левша и подмастерье спят возле небольшой наковальни. Как только луч солнца падает на лицо Левши, он мгновенно просыпается, встает и начинает разминаться перед трудовым днем (акробатика).
>
> Тут он замечает, что Подмастерье продолжает спокойно спать. Он подскакивает к нему, хорошенько встряхивает, ставит на ноги. Тот блаженно улыбается со сна, потягивается и... снова ложится спать. За это он получает настоящую взбучку.
>
> Подмастерье достает подкову, закрепляет ее на наковальне. Оба берут молотки, и... пошла работа!
>
> Левша не просто кует. Он перебрасывает молотки и так, и эдак! Не отстает и Подмастерье. Дело спорится. Левша учит приемам работы своего помощника.
>
> Подмастерье, освоив новый прием, от радости пустился в пляс. Да только не рассчитал, и тяжелый молоток, упав, больно ударил его по ноге. Ко всему еще отлетел каблук у сапога. Однако левша лихо и споро прибивает каблук.
>
> Они снова принимаются за подкову. Работа закончена.
>
> В этот момент Подмастерье замечает на полу блоху. Они с Левшой решают подковать ее.
>
> И началась «охота». Левше и Подмастерью пришлось продемонстрировать чудеса акробатической ловкости, прежде чем «добыча» оказалась в их руках. Подлинную виртуозность показывает Левша, подковывая блоху. Старается не отстать и подмастерье. Между ними возникает своеобразное соревнование.
>
> Наконец, работа почти закончена. Почти. Потому что Левша все же неудовлетворен. Он достает совсем маленькие молоточки и, филигранно выстукивая по наковальне (жонглирование миниатюрными предметами очень сложный трюк), доводит дело до конца.
>
> И тут блоха (она, естественно, воображаемая и играется через оценки персонажей) запрыгала под музыку ритмично и высоко. Довольные мастера кладут ее на поднос и в танце уходят.

В трюковом отношении номер строился по восходящей линии от жонглирования соло двумя предметами до перекидки в паре восьми булав (молотков).

В номер была включена акробатика, как соло, так и в паре. Акробатические элементы стали основными трюками в переходах

и связках между жонглированием. В парной работе были использованы особенности телосложения исполнителей, что позволило применить традиционные амплуа акробатов — верхний и нижний. Несмотря на определенную подготовку исполнителей, многие акробатические элементы приходилось осваивать заново. Причем, если жонглирование было «приспособлено» к трюкам, которыми артисты владели, то акробатические элементы пришлось осваивать заново, в соответствии со сценическим действием.

Таким образом, в работе над номером имели место два приема: в жонглировании — от трюка к теме и действию, в акробатике — от действия и темы к трюку. В номере звучала тема русской удали, лихости, уважения к виртуозной работе мастерового, то есть средствами эстрадного жанра раскрывались лучшие черты русского национального характера.

Иногда исполнитель эстрадно-циркового номера имеет весьма ограниченный трюковой потенциал. Вернее, надо говорить даже не об ограниченности, а о видовой узости трюкового арсенала. Здесь режиссеру приходится искать дополнительные выразительные средства, чаще всего в танце и пантомиме. Нередко используются в таком случае и элементарные акробатические приемы (которые исполнитель может быстро освоить). Сами по себе в качестве основных трюков они не представляют ценности, но в связках и переходах значительно усиливают выразительность номера.

Так, например, строилась эксцентрическая сценка Л. Билоблодской «Впервые на катке» (Л'енконцерт, 1985 год). Исполнительница имела весьма ограниченный трюковой арсенал, он сводился в основном к шпагатам и стойкам на руках. Локальность трюкового материала создавала основную сложность. Визуально шпагат напоминает ситуацию, когда у неопытного фигуриста разъезжаются ноги на катке. Это и определило выбор места действия, сюжета, характера. Появилась возможность логично увязать акробатику со сценическим действием. А вот однообразие шпагатов потребовало привлечения выразительных средств других жанров. Была сделана небольшая танцевальная экспозиция. В номере были применены некоторые стилевые элементы пантомимы (один из них так и называется — «на катке»). Кроме того, целесообразным оказалось использование «китайского стола» — гладкой скользкой доски — для различного рода круток и вращений в са-

мых неожиданных позах. Конечно, классический «китайский стол» (наклонный) дал бы больше выразительных возможностей, но драматургическая основа заставляла работать на доске, лежащей на полу и незаметной из зрительного зала.

Все это позволило выстроить достаточно разнообразную пластическую партитуру, эксцентрично и выразительно раскрыть ситуацию и сценическое действие.

Синтез игрового и трюкового

Работа над сюжетными эстрадно-цирковыми номерами требует от исполнителя драматических актерских способностей, что часто является серьезной'проблемой, — иногда даже убедить в этой необходимости исполнителя очень трудно, так как многие считают, что основное внимание надо сосредоточить на чистом исполнении трюков. Но, если этого не удается сделать, неизбежны «ножницы» между трюком и драматическим действием.

Идеалом, конечно, является высокопрофессиональный исполнитель трюков (жонглер, акробат, манипулятор и т. д.), имеющий актерские способности и школу актерской подготовки. Только в этом случае, как для трюковой, так и для действенной стороны станет возможным их органичный синтез. В противном случае один из этих факторов будет перевешивать. Если перевешивает трюковое начало, номер грозит стать формализованным, бестемным, безыдейным. Наоборот, если сюжет не подкрепляется трюком, исчезает специфическая закономерность жанра.

Режиссер должен добиваться того, чтобы игровое начало эстрадно-циркового номера как можно реже выступало в роли своеобразного прикрытия трюковой слабости исполнителя, а наоборот, — трюк, вплетенный в действие, служил бы раскрытию темы номера.

Основные положения для конспектирования:

О эстрадно-цирковой жанр тесно связан с цирковым искусством, поэтому важнейшим выразительным средством эстрадно-циркового номера является трюк:

О эстрадно-цирковые номера подразделяются на бессюжетные и сюжетные (театрализованные);

- в создании художественного образа в бессюжетном номере важное значение, наряду с главным выразительным средством — трюком, приобретают дополнительные выразительные средства: костюм, снаряд и реквизит, музыкальное и шумовое оформление, свет;
- для более эффектной подачи трюка используются, в частности, приемы: прямого информирования публики, подготовительная пауза, «срыв» трюка, комплимент;
- все выразительные средства номера должны находиться в стилевом единстве, их отбор осуществляется на основе характера трюковой составляющей;
- сюжет театрализованного эстрадно-циркового номера должен отталкиваться от индивидуальности исполнителя, иметь возможность быть выраженным через трюки и преимущественно обходиться без слов;
- постановка сюжетного номера может быть удачной, только если исполнители владеют актерским мастерством; на основе этого критерия режиссер выбирает, к какому типу номера обратиться при работе над ним, — сюжетному или бессюжетному;
- иногда встречающееся стремление режиссуры заслонить театрализацией трюковое исполнение противоречит законам эстрадно-циркового жанра;
- тема, идея, сюжет, событие, действие, образ в эстрадно-цирковом номере должны раскрываться через трюк.

---

[1] Клитин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987. С. 59.

[2] Дмитриев Ю. Артисты цирка на эстраде // РСЭ. 1930-1945. М., 1977. С. 365, 367.

[3] См.: Фокин М. Против течения. Л., 1981. С. 323.

[4] Румянцева Н. Шесть вечеров // СЭЦ. 1886. № 8. С. 1-2.

[5] Цимбал С. Разные театральные времена. Л., 1969. С. 409.

[6] Новодворская И. «Скажите, цирк — это театр?» // СЭЦ. 1985. № 4. С. 7.

[7] Конников А. Мир эстрады. М., 1980. С. 130.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Режиссуру эстрадного номера, вероятно, можно отнести к отдельному и самостоятельному виду режиссерского творчества.

Тому есть несколько причин. Первая — кратковременность эстрадного номера. Создать живой и волнующий художественный образ, который должен быть донесен до зрителя всего лишь за несколько минут, — задача непростая. Артист исполняет номер с помощью ярких и лаконичных выразительных средств. И чтобы помочь проявить ему эти качества, фантазия режиссера должна быть не менее яркой и лаконичной.

Режиссер эстрадного номера обязан мыслить краткой формой, безжалостно отбрасывая все идеи, воплощение которых в виде конечного результата требует более или менее продолжительного времени.

Помочь артисту эстрады одной лаконичной деталью выразить целый мир — важнейшее профессиональное качество режиссера эстрадного номера.

В XX столетии роль режиссера во всех зрелищных искусствах существенно возросла. Режиссура как искусство «...надстраивается над всеми другими, и она властвует над этими „другими", подгоняет их к друг дружке и, в конце концов, *создает новое искусство»,* — писал М. Каган[1].

Отражением общих процессов усиления значения режиссуры в зрелищных искусствах является и то, что на современной эстраде роль режиссера в создании эстрадного номера заметно возросла. И, тем не менее, многие беды современной эстрады вызваны недооценкой роли режиссера эстрадного номера в развитии этого искусства. Режиссура номера является частью режиссуры эстрады вообще. Но это — главная часть, так как номер является основой эстрады. Возрастание роли режиссера эстрадного номера в создании нового эстрадного репертуара, повышение его профессионализма в конечном итоге определяют развитие художествен-

ного уровня эстрадного искусства в целом. Режиссура эстрадного номера — базисная часть режиссуры эстрады в целом.

Успех к режиссеру эстрадного номера придет только тогда, когда он поймет и в своей практике утвердит незыблемый принцип: как бы ни была значительна роль режиссера, его место всегда на втором плане, вслед за артистом.

Г. Товстоногов писал о том, что режиссер — профессия, зависимая в первую очередь от автора драматургического произведения. Когда режиссер эстрады ставит номер по произведению, написанному автором, он оказывается в той же ситуации. Но даже тогда зависимость режиссера эстрадного номера от артиста выражается в значительно большей степени. Ведь номер рождается на основе неповторимой индивидуальности исполнителя. И первая задача постановщика номера — эту индивидуальность раскрыть и через выразительные средства, присущие как конкретному жанру, так и артисту, создать яркий художественный образ. «Сейчас в эстраде много организаторов, но крайне мало режиссеров-педагогов, умеющих в процессе репетиционной работы направлять творчество актера, выстраивать внутреннюю жизнь актера в условиях эстрадного номера, режиссеров, которые обладали бы способностью отражать в себе индивидуальность актера»[2]. Эти слова А. Бармака, сказанные пятнадцать лет назад, стали еще более актуальными сегодня.

В искусстве эстрады артист всегда на первом месте. Имя режиссера номера очень редко написано крупными буквами в афише (чаще всего и самой афиши нет, а есть плакат концерта, обозрения, шоу). О нем достаточно мало пишет критика, его творчество не часто рецензирует пресса. Режиссеры эстрадных номеров менее известны, чем театральные. Их по-настоящему ценит узкий круг профессионалов.

Таким образом, режиссер эстрадного номера чаще всего остается не известным для широкой публики. Кто, кроме специалистов, помнит имя замечательного режиссера С. Каштеляна? Но состоялась ли творческая судьба Е. Камбуровой, если бы не он? Все помнят знаменитый номер Е. Амвросьевой и Г. Шахнина. Но разве в создании этого номера ведущая роль не принадлежит М. Местечкину? Были бы многие звезды эстрады звездами, если бы однажды в их творческой биографии не появились талантливые режиссеры их номеров — Н. Акимов, А. Арнольд, А. Бойко, А. Белинский, Б. Брунов, Г. Венецианов, Н. Волконский, А. Гримайло, Д. Гут-

ман, Г. Гурвич, В. Жак, М. Захаров, Ф. Каверин, С. Каминский, С. Клитин, В. Кожич, А. Конников, А. Левенбук, А. Лобанов, Л. Маслюков, А. Мачерет, Д. Мечик, И. Осинцева, Т. Птицына, И. Рахлин, М. Розовский, И. Рутберг, Р. Славский, В. Соловьев, Д. Тимофеев, В. Точилин, Р. Тункель, А. Тутышкин, Н. Форрегер, С. Юткевич, И. Шароев, А. Шатрин, Б. Шахет, И. Штокбант?

Одна из самых больших трудностей работы режиссера эстрадного номера состоит в том, что часто он сам должен быть автором драматургии номера, сочетать в одном лице профессии сценариста и постановщика.

Постановка эстрадного номера — всегда большой труд. Иногда создание пятиминутного номера занимает целый год, особенно когда выразительные средства жанра связаны с трюком.

В работе с «трюковыми» эстрадными артистами есть и еще одна сложность, уже психологического порядка. Артисты эстрадно-цирковых жанров всегда заботятся о чистом и рекордном исполнении трюков в первую очередь. Убедить такого артиста снять какой-то трюк ради достижения стилевой и художественной целостности номера — труднейшая задача. А если режиссер ставит с таким артистом сюжетный номер, трудности этого плана еще больше возрастают, так как артист в первую очередь, как правило, стремится репетировать трюки, а не работать над образом. Увлечь за собой артиста, зажечь его интересными предложениями, составить с артистом художественный заговор — все это работа режиссера.

Работая над номером, режиссер часто прибегает к помощи профессионалов по технике исполнения в том или ином жанре: педагога по вокалу, балетмейстера-репетитора, дирижера, тренера по акробатике... Но чрезмерное усиление роли «технического специалиста» может привести к тому, что технология исполнения заслонит образное начало. Поэтому в совместной работе с техническими профессионалами важно соблюсти соответствующий баланс. И это тоже задача режиссера эстрадного номера.

Еще одна трудность в профессии постановщика эстрадного номера — многожанровость эстрадного искусства.

В первой части учебного пособия предпринята попытка обозначить, сформулировать и классифицировать общие закономерности режиссуры эстрадного номера. Но в практическом плане не меньшее значение имеет и второй раздел, где анализируется специфика применения этих общих закономерностей в различных жанрах эстрады, что отражается в конкретных способах и

приемах создания художественного образа в зависимости от жанрового своеобразия номера.

Многожанровость эстрады предъявляет повышенные требования к культурно-эстетическому уровню режиссера. На эстраде соседствуют литература, театр, музыка, живопись, цирк, танец. И режиссеру номера необходимо профессионально ориентироваться во всем этом, хорошо знать историю мировой художественной культуры.

И конечно, режиссер эстрадного номера должен понимать специфику работы с эстрадным актером, которая выражается в следующих основных аспектах: особый способ существования актера эстрады, взаимодействие со зрительным залом, импровизация в номере, маска, образ, имидж на эстраде, синтез игрового и трюкового начала.

Обращение к классическому наследию выдающихся мастеров эстрады — хорошая школа для формирования режиссера эстрадного номера. Подлинный новатор может сказать новое слово, только хорошо изучив классическое наследие.

На первый взгляд, может показаться, что такое понятие, как «эстрадная классика», представляет собой оксюморон. Ведь эстрада всегда злободневна и актуальна. Безусловно, она существует. При этом надо понимать, что обращение к эстрадной классике не есть простое повторение классических эстрадных номеров, но создание на их основе современных художественных произведений, и через прикосновение к ним — познание секретов профессии режиссера эстрадного номера.

Подтверждением тому, что эти закономерности остаются фундаментальными, неизменными, являются современные процессы, идущие на эстраде. Новизна форм не означает сущностных изменений структуры и специфики того или иного эстрадного жанра, что имеет важный практический вывод для режиссуры эстрадного номера.

Иногда приходится слышать мнение, что «старые» жанры уходят. На смену им приходят новые формы, отвечающие эстетическим и социальным требованиям современности. Но практика современной эстрады дает немало примеров обратного.

Старые устоявшиеся жанры не пропадают. Просто сегодня они проявляются по-новому, но их законы остаются незыблемыми, хотя могут меняться проблематика тем, мода, условия существования самой эстрады. Вероятно, правильнее было отнести

эти превращения не к изменению жанровых закономерностей, а к изменившемуся способу существования эстрады в современном культурно-художественном процессе.

Во всех новых проявлениях эстрады можно заметить, что законы построения эстрадного номера практически невозможно перевернуть с ног на голову. Просто иногда молодым артистам и режиссерам кажется, что они смело отринули все старое и создали то, чего еще никогда не было.

Создать новый жанр чрезвычайно трудно, и самомнение в этом деле происходит, конечно же, от незнания.

Например, еще Аркадий Райкин писал о том, что искусство конферанса утеряно. *"А* сегодня артистов-конферансье, в классическом понимании, просто единицы.

Но что делает DJ (ди-джей), ведущий дискотеку? Он налаживает контакт со зрительным залом, вступает с ним в прямое общение, в основе его работы — импровизационный разговор со зрительным залом, он создает праздничную атмосферу, он ведет программу вечера. А ведь все, что перечислено, — есть классические признаки жанра конферанса. Можно и нужно критически относиться к художественному вкусу и культурному уровню ведущего дискотеки. Но он точно соответствует уровню культуры и художественных запросов его публики. Просто он импровизирует не на идеологические темы (как было, например, в 50-х годах прошлого столетия), а шутит на темы, которые волнуют молодежь, говорит о том, что сегодня представляет интерес для этой публики.

Некоторые жанровые принципы эстрады сегодня выходят за ее рамки. Те же законы конферанса лежат в основе работы радиоведущих, которые в прямом эфире отвечают на телефонные звонки слушателей. Две стороны — ведущий и аудитория — практически общаются по тем же принципам, что конферансье со зрительным залом. И оттого, что слово летит по радиоволнам, суть не меняется.

Молодые артисты берут приемы, на основе которых были в свое время сделаны номера, ставшие классическими. Например, эстрадный клоун Ю. Гальцев «вспомнил» номер А. Райкина (рассматривал фотографии) и сделал очень популярный номер, построенный на том же приеме, — «Екалы бабай!»

И. Олейников и Ю. Стоянов в телевизионной программе «Городок» разыгрывают блиц-миниатюры, которые являются, по сути, инсценированными анекдотами. А ведь это та форма, к которой с успехом прибегал А. Райкин, и которой он дал название — МХЭТКа. Это тоже эстрадная классика.

Приходится, например, слышать о том, что жанр куплета себя изжил, безнадежно устарел, и вообще погиб. Свидетельство тому — единицы куплетистов на современной эстраде в традиционном понимании.

Но, во-первых, он совсем не собирается умирать в своей частушечной форме. Более того, он очень активно проявляет себя и чрезвычайно популярен, только в новой и совершенно оригинальной конфигурации.

Речь идет о рэпе. Простота музыкального построения, разговорная интонация в манере исполнения (по отношению к рэпу не употребляют термин «поют», рэп — говорят), актуальность и злободневность в темах, короткая четырехстрочная и восьмистрочная строфа, наличие рефрена и даже сброса, доходчивость афористичного текста — разве все это не признаки жанра куплета? Другие ритмы, другая музыка, другие темы, но в остальном — классические признаки куплетной формы.

Чрезвычайно, и даже в большей степени, чем раньше, востребован и популярен танец на эстраде. Другое дело, что в большинстве своем он ушел в дискотеки, ночные клубы, в ресторанную эстраду. Здесь практически на нем (еще на песне) держатся программы варьете. Но, оттого что танец исполняется не в сельском, а в ночном клубе, законы построения номера в этом жанре не меняются.

Многие проблемы современной эстрады связаны с появлением субкультуры тинэйджеров. Эстрада неизбежно встраивается в этот новый пласт. Иногда создается впечатление, что она почти целиком свернула на эти рельсы. Это не совсем так, и такое положение дел сложилось, думается, из-за неоправданно большого внимания к запросам и вкусам относительно немногочисленной молодежной публики со стороны средств массовой информации, в особенности — телевидения. Здесь идет мощная «раскрутка» одного — не самого высокопрофессионального и духовного — направления современной эстрады.

Деятельность электронных средств массовой информации часто не помогает росту профессионального уровня эстрады. Шоу-программы заполнены не только собственно номерами исполнителей, но и огромным объемом сведений о них, не имеющих отношения к искусству. Мастерство артиста, особенно в жанре песни, перестает быть главным критерием его оценки, а на первое место выходит сознательно созданная продюсерами

аура его жизни вокруг искусства. Например, — популярная в • 2002—2003 годах группа «Тату». «Ее популярность, — пишет А. Архангельский, — была обеспечена не за счет исполнительского таланта или высокохудожественных песен, а за счет маркетинга и пиара, которые основывались на скандале»[3]. Подобный вывод правомочно применить к многочисленным певцам и группам, которые волей культуртрегеров эстрады выносятся на вол-' ну популярности на год-два, а затем исчезают в небытие.

Между тем, ряд последних конкурсов артистов эстрады показал, что возникают новые интересные номера и исполнители, которые простыми, доступными художественными средствами поднимают культуру массового зрителя, способствуют росту духовности. Здесь ясно прослеживается, что возвышающая роль эстрады не утрачена, лучшие, в этом смысле, традиции прошлого сохраняются. И то, что молодой режиссерский корпус успешно проявляет себя именно в такой эстраде, представляет собой отрадное явление. Ряд чрезвычайно интересных и высокохудожественных номеров на Открытом российском конкурсе артистов эстрады «Антре-96»в Санкт-Петербурге, на Открытых Санкт-Петербургских конкурсах артистов эстрады (1999, 2001 гг.) были поставлены молодыми режиссерами Б. Войцеховским, К. Гершовым, А. Гримайло, В. Крамером, А. Мирочником, Н. Полищуком, М. Смирновым, В. Соловьевой, Б. Уваровым.

Конечно, режиссер эстрады должен хорошо чувствовать современного зрителя. Но знание классических канонов эстрады позволит ему не начинать с нуля, не обольщаться «новизной» своего открытия. И, что более важно, позволит ему вывести свое искусство на более высокий профессиональный, эстетический и культурный уровень. Только так можно повести зрителя за собой в постижении прекрасного. Только так можно осуществить важнейшую воспитательную функцию искусства.

И добиться этого можно, в первую очередь, через эстрадный номер, который является основной единицей самого демократичного искусства — эстрады.

[1] Каган М. Морфология искусства. Л., 1972. С. 377.

[2] Бармак А. О дилетантизме и школе // Проблемы развития современного эст радного искусства. М., 1988. С. 65.

[3] Архангельский А. Диагноз доктора Троицкого//«Огонек». 2003. № 33. С. 17.

Рекомендуемая литература

1. Акимов Н. Театральное наследие. В 2-хч. Л., 1978.
2. Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады // Сборник статей. ЛГИТМиК. Л., 1987.
3. Алексеев А. Г. Серьезное и смешное. М., 1973.
4. Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М, 1968.
5. Барро Ж.-Л. Размышления о театре. М., 1963.
6. Вадимов А. (Али-Вад). Репертуар иллюзиониста. М., 1967.
7. Вадимов А., Тривас М. От магов древности до иллюзионистов наших дней. М., 1966.
8. Василина И. Алла Пугачева. М., 1991.
9. Вертинский А. «Дорогой длинною...» // Воспоминания. М., 1991.
10. Виккерс Р. Юрий Тимошенко и Ефим Березин. М, 1982.
11. Викторов А. С пером у Карандаша. М., 1971.
12. Гершуни Е. Заметки о музыкальной эстраде. Л., 1963.
13. Гершуни Е. Рассказываю об эстраде. М., 1968.
14. Голубовский Б. Наблюдения. Этюд. Образ. М., 1990.
15. Грин М. Публицист на эстраде. М., 1981.
16. Гуревич З. О жанрах советского цирка. М., 1977.
17. Декру Э. Слово о миме. Архангельск, 1992.
18. Дземидок Б. О комическом. М., 1974.
19. Джексон Ш. Костюм для сцены. М., 1984.
20. Дмитриев Ю. Искусство советской эстрады. М,, 1962.
21. Дмитриев Ю. Эстрада и цирк глазами влюбленного. М., 1971.
22. Дмитриев Ю. Леонид Утесов. М., 1982.
23. Дорошев В. Скорпион. СПб., 1996.
24. Журбина Е. Искусство фельетона. М., 1965.
25. Завадская Н. Певец и песня. М., 1979.
26. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. М., 1978.
27. Искусство клоунады // Сборник статей. М,, 1969.
28. Клитин С. Режиссер на концертной эстраде. М., 1971.
29. Клитин С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987.
30. Клитин С. Эстрадные заведения. М., 2003.
31. Кожевников С. Акробатика. М., 1984.
32. Конников А. Мир эстрады. М., 1980.
33. Коралли В. Сердце, отданное эстраде // Записки куплетиста из Одессы. М., 1988.
34. Кузнецов Евг. Из прошлого русской эстрады. М., 1958.
35. Макаров С. Советская клоунада. М., 1986.
36. Макаров С. Клоуны//Энциклопедия. М., 1995.

37. Макаров С. Клоунада мирового цирка. История и репертуар. М., 2001.
38. Маркова Е. Марсель Марсо. Л,, 1975.
39. Маркова Е. Современная зарубежная пантомима. М., 1985.
40. Мастера искусства советуют // Сборник статей. М., 1964.
41. Мастера эстрады советуют//Сборник статей. М., 1967.
42. Местечкин М. В театре и в цирке. М., 1976.
43. Мечик Д. Искусство актера на эстраде. Л., 1972.
44. Миронова.М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984.
45. Нестьев И. Звезды русской эстрады. М., 1974.
46. Палыга В. Гимнастика. М., 1982.
47. Певцы советской эстрады // Сборник статей. Вып. 2. М., 1985.
48. Проблемы развития современного эстрадного искусства. М., 1988.
49. Проблемы воспитания актеров и режиссеров эстрады и массовых представлений // Сборник статей. ГИТИС. М., 1976.
50. Райкин А. Воспоминания. СПб., 1993.
51. Розовский М. Режиссер зрелища. М., 1973.
52. Румнев А. О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964.
53. Русская советская эстрада. 1917—1929. Очерки истории. М., 1976.
54. Русская советская эстрада. 1930—1945. Очерки истории. М., 1977.
55. Русская советская эстрада. 1946—1977. Очерки истории. М., 1981.
56. Савченко Б. Эстрада ретро. М., 1996.
57. Скороходов Г. Звезды советской эстрады. М., 1982.
58. Славский Р. Искусство пантомимы. М., 1962.
59. Слокова Н. Геннадий Хазанов. М., 1988.
60. Смирнова Н. Мастера советской песни. М., 1980.
61. Смирнов-Сокольский Н. Сорок пять лет на эстраде. М., 1976.
62. Спортивная акробатика. Под ред. В. Коркина. М., 1981.
63. Териков Г. Куплет на эстраде. М., 1981.
64. Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908—1917. М., 1995.
65. Тривас М. Сатира и юмор на эстраде. М., 1973.
66. Уварова Е. Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945). М., 1983.
67. Уварова Е. Аркадий Райкин. М., 1986.
68. Уразов И. Факиры. М., 1928.
69. Утесов Л. «Спасибо, сердце...» Воспоминания, встречи, раздумья. М., 1976.
70. Филиппов В. Актеры без грима. М., 1967.
71. Цирк // Энциклопедия. Авторы-составители А. Шнеер, Р. Славский. Под ред. докт. иск., проф. Ю. Дмитриева. М., 1973.
72. Шапировский Э. Образы и маски эстрады. М., 1976.
73. Шароев И. Режиссура эстрады и массовых представлений. М., 1986.
74. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М., 1985.
75. Шульженко К. «Когда вы спросите меня...» М., 1981.
76. Эстрада без парада // Сборник статей. М., 1991.
77. Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. // Энциклопедический словарь. Отв. ред. докт. иск., проф. Е. Уварова. М., 2000.
78. Эстрада. Что? Где? Зачем? // Сборник статей. Под ред. Е. Уваровой. М., 1988.
79. Юренев Р. Механика смешного // Искусство кино. 1969. № 1.

Содержание

Введение 3

Раздел первый. Общие вопросы режиссуры эстрадного номера

Глава 1. Эстрадный номер 10

Глава 2. Жанры эстрадного номера 30

Глава 3. Режиссер как создатель драматургии эстрадного номера 52

Глава 4. Выявление природы комического в эстрадном номере 77

Глава 5. Реприза как вербальный компонент комического в эстрадном номере 96

Раздел второй. Режиссура эстрадных номеров различных жанров

Глава 6. Работа режиссера с конферансье 112

Глава 7. Эстрадный фельетон 139

Глава 8. Эстрадный монолог в образе (маске) 153

Глава 9. Скетч, сценка и эстрадный диалог 170

Глава 10. Пародия 183

Глава 11. Куплет и буриме 197

Глава 12. Режиссерская разработка эстрадной песни 217

Глава 13. Пантомимический номер 239

Глава 14. Эстрадная клоунада 260

Глава 15. Эстрадно-цирковой номер 286

Заключение 310

Рекомендуемая литература 317

И.А.БОГДАНОВ

Постановка эстрадного номера

Учебное пособие

Макет и верстка Л. *Н. Киселевой, В. Г. Лошкаревой*

Редактор *Е. П. Таранова*

Корректор *Т. А. Осипова*

Технический редактор и технолог *В. А. Белова*

ISBN 5-88689-012-2

9II7 8 5 886 890129

Лицензия ИД 00759 от 18.01.2000. Подписано в печать 11.10.2004.
формат 60x90/16. Гарнитура PetersburgC. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Печ. л. 20. Тираж 1000 экз. Зак. тип. № 1578.
Санкт-Петербургская государственная
академия театрального искусства
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.
Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии
ООО « Береста» 196006, г.
Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28