Содержание

Раздел первый. Общие вопросы режиссуры эстрадного номера

Глава 1. Эстрадный номер......................................................................................................... 2

Глава 2. Жанры эстрадного номера......................................................................................9

Глава 3. Режиссер как создатель драматургии эстрадного номера.......................20

Глава 4. Выявление природы комического в эстрадном номере...........................33

Глава 5. Реприза как вербальный компонент комического

в эстрадном номере....................................................................................................42

Раздел второй. Режиссура эстрадных номеров различных жанров

Глава 6. Работа режиссера с конферансье.......................................................................51

Глава 7. Эстрадный фельетон................................................................................................62

Глава 8. Эстрадный монолог в образе (маске)..............................................................65

Глава 9. Скетч, сценка и эстрадный диалог...................................................................71

Глава 10. Пародия......................................................................................................................76

Глава 11. Куплет и буриме.....................................................................................................81

Глава 12. Режиссерская разработка эстрадной песни...............................................88

Глава 13. Пантомимический номер....................................................................................96

Глава 14. Эстрадная клоунада..............................................................................................104

Глава 15. Эстрадно-цирковой номер..................................................................................114

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» 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. Номер 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 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 короткомет­ражное™ 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 трудно 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 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, кульминацией, 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 **Раздел первый. Общие вопросы режиссуры эстрадного номера**

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, 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

«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.

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.

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 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. 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.

В конце 20-х годов прошлого века на советской эстраде по­явилась блистательная танцевальная пара А. Редель и М. Хрус-талев. 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);

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

Ее участие в конкурсе было случайным и объяснилось остат­ками недоверия к «несерьезному» искусству, стремлением «под­нять» его уровень до академического, оперного. К стати, сама оперная обладательница первого места, как оказалось а 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 может 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.

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.

Это относится не только к «спортивным» жанрам, но и к вентрологии, фокусам и манипуляции, психологическим опытам, жонгляжу, 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 мастерства, 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;

- 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.

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

I 1|)(ч.а: комедийный номер, лирический номер и т.д. Как и в лю-| и 1.\| виде режиссерской деятельности, на эстраде нельзя создать произведение искусства вне жанра. В намеренно упрощенном ■ мысле 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 |ц.1ть 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 (сло­во, пение, танец, гимнастика, фокусы и т. д.);

объединение номеров по характеру их эмоционального воз­действия на зрителя: комедийный, драматический, лиричес­кий и др. номера.

П 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 оснащена 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 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 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 бызать «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, вокальным с танцевальным и т. д.

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 номepa эле­ментов оригинального жанра А. Райкин, - он apтист речевого жанра (А. Райкин пользовался, например, приемами фокусников, доставая шарики изо рта; он довольно часто, особенно в раннем периоде творчества, прибегал к пантомиме; он такжепел).

Или наоборот: в вокально-инструментальной гpаницe можно увидеть, что исполнители поют, играют на музыкальных инст­рументах, танцуют, делают акробатические элементыI' r10 простое 1',llOжение выразительных средств разных жанров совсем не обя­зательно делает номер выразительнее, а чаще всего просто унич­тожает его.

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.

**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 приложе­11 нем 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 11 в моделях поведения.

**СЦЕНКА** - от скетча отличается отсутствием сюжета. Чаще всего в ней обозначается место действия и задаются условные п редлагаемые обстоятельства.

**ЭСТРАДНЫЙ ДИАЛОГ** - еще более условен, чем сценка. Ме­с'то действия и предлагаемые обстоятельства, как правило, ­реально идущий концерт. Отличительной особенностью являет­('Я насыщенность текста репризами.

**ЭСТРАДНЫЙ БЫТОВОЙ РАССКАЗ** - в качестве литературной оCHOBbI использует произведения, не написанные специально для :)страды. От художественного чтения отличается тем, что артис­ты всегда обращаются напрямую в зрительный зал от собствен­нOrO 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 су­Illествования самых разных эстрадных жанров. Как разнообраз­lIая эстрадная форма составляет основу репертуара театра мини­атюр.

**ПАРОДИЯ** - искусство перевоплощения в узнаваемых и популярных персонажей от политических лидеров до эстрадных 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 1< 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 ... 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 пе­lIие 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 'taстей этого комплекса зависит от индивидуальности исполни­теля, от характера музыкально-текстовой основы песни, от ее пOджанровой разновидности (лирическая песня, гражданствен­нo-патриотическая песня, баллада, шуточная песня, игровая пес­IШ); в эстрадном пении существуют поджанры - народное пение, романс, цыганское пение и др.; манера их исполнения отличает­ся от чисто фольклорной или филармонической, как правило, ОIlИ 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 пе­IIИЯ является так называемое «микрофонное пение~, которое тре­бует от исполнителя особых, отличных от филармонического, приемов звукоизвлечения; сегодня наиболее распространенным 111Iляется 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 пес­1111 могут исполняться В форме сюжетного (театрализованного) ,Эстрадного номера: «Песня - вокальная (вокально-инструментальная) миниатюра, - пишет А. Петров, - получившая широкое распространение в концертной практике. На эстраде нередкO решается как сценическая "игровая" миниатюра с помощью пластики, костюма, света, мизансцен ("театр песни"); большое значение приобретает личность, особенности таланта и мастер­,'ЛЩ исполнителя, который в ряде случаев становится "соавто­ром" композитора~6.

**ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ГРУППА** - по существу, 'liilllP является разновидностью эстрадного пения, но обладает 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.

~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 (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 используется 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, клоуны­мимы, клоуны-музыкальные эксцентрики, клоуны-дрессировщи­IШ, клоуны-эквилибристы, клоуны-жонглеры и т. д. На эстраде наиболее распространены следующие виды клоунады: клоуны­мимы, клоуны-музыкальные эксцентрики, иногда встречаются Iслоуны-акробаты и клоуны-гимнасты, жонглеры и эквилибристы.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛОУНАДА (ЭКСЦЕНТРИКА)'** - разновид­нOCTb 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 интона­IЩIO. Еще один прием музыкальной эксцентрики - игра сразу на 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 синхро­буффонаде пародируется исключительно пластичеСI{ое 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.

**Партерная** - от слова parterre, т. е. - на земле:

а) прыжковая акробатика; ее элементы - кульбит (перево­рОТ в группировке вперед или назад), курбет (прыжок в стойку на руках и обратно), колесо (переворот в сторону с последовальной опорой на каждую руку и ногу), копфшпрунг (перево­рот прыжком вперед с опорой на голову), фордершпрунг (пере­воpOT прыжком вперед с опорой на руки), ляг-скач (подъеМ-ВСКОI{ положения лежа на лопатках при помощи резкого маха нога­ми), флик-фляк (переворот прыжком назад с опорой на прямые Руки), сальто (разнообразные виды переворотов тела в воздухе , опоры, в том числе с пируэтом), рондад (пере ворот вперед 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 IIО/(КИДНОЙ доски; плечевая акробатика (групповые прыжки с переходом на плечи партнера), икарийские игры (прыжки с под­(,раеыванием партнера ногами из положения лежа на специальной подставке - тринке), прыжки на батуте'; темповая и каскад­II:IН акробатика (серии быстро чередующихся прыжков и других Ilpll,CMOB через друг друга, исполняются без остановки - в тем­"(', каскады - разнообразные прыжки-падения).

б) Силовая акробатика; она основана на использовании толь­1111 L:ИЛОВЫХ элементов без темповых движений (толчков, прыж­ков, подбрасываний). Ее разновидности: парная силовая акроба­тика (основной элемент - стойка на руках в разнообразных ви­дах и комбинациях), групповая силовая акробатика (в основе построение групповых пирамид при помощи силовых приемов).

в) Пластическая акробатика, основанная на проявлении гиб­J(ОL:ТИ (прогибы в разных вариантах вперед и назад); в профес­сиональном жаргоне иногда называется «каучук»" (прогибы на­:I:Щ) или клиш (прогибы вперед); делится на сольную, парную и I'РУППОВУЮ; основная форма выступления в этом виде акробатики - пластический этюд; довольно часто встречается на эстраде.

**Вольтижная акробатика.** Основана на перебрасывании и подбрасывании верхнего исполнителя нижним; бывает парной и

, 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 человеку представление о тер­минологии, используемой в этих жанрах, которая разнообразнее, сложнее и спе­цифичнее, чем в остальных.

, Батут - специальное пружинящее устройство, способное подбрасывать IIртнста на достаточно большую высоту.

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 прямо­угольнике;

б) акробатика на штамберте (закрепленная на высоте пере­кладина) - различные пирамиды на снаряде, похожие на пира­миды партерной акробатики.

**ГИМНАСТИКА**

Партерная гимнастика. Ее элементы исполняются на снаря­дах, закрепленных на манеже (в цирке) или на планшете сцены (на эстраде). Используются турники, 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 инеподвижной 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 или разных предметов. Жанр очень популярен не только в цир­1«:, но И на эстраде. Различают следующие виды жонглирования:

соло-жонглирование, где реквизитом служат палочки, мячи, Illарики и шары, булавы; нужно различать жонглирование (подбрасывание и ловля) и выбрасывание (только одновременное Набрасывание предметов, без их ловли); рекордным классом яв­1IIIется жонглирование восемью одинаковыми предметами (на репетиции некоторым артистам удавалось жонглировать десятью предметами, в представлениях это не удавалось - мешало вол­11I~llие) и выбрасывание одиннадцати; при жонглировании разными предметами их количество сокращается чаще всего до трех, II~I'I'!> 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 жонглировавания'- булавы, палочки, кольца;

антипод - жонглирование ногами; антиподисты выступают, IIt'Ж;t на специальной подушке-подставке (тринке); в этом виде '1\(lIII'лирования применяется не только подбрасывание предме­11111,110 И различные их вращения; реквизит антиподистов - бо­11"(' крупные предметы - шары, барабаны, цилиндры, шестигран­IIIIКИ; для театрализованных номеров в этом жанре часто исполь­1\' IIIТСЯ бытовые предметы - стулья, кровати, ширмы, чемоданы, lIiН"l'ольные лампы, тумбочки и т. д.

**ДРЕССУРА (ДРЕССИРОВКА)** - жанр, основанный на подчине­1111).1 животных воле человека или использовании их инстинк­1IIIIIIOrO поведения и условных рефлексов для создания такого 1I1I("Jaтления; отдельные разделы дрессировки - дрессировка illlЩllЫХ и домашних животных, иногда выделяют дрессировку ~II'IIКИХ животных. Особо сложная разновидность жанра - дрес­'1IpllBKa смешанных групп животных, в особенности хищников, IIMI'("I'C с такими видами, которые в живой природе являются их 1I11(IЫ1IСЙ. Основной метод работы дрессировщика - выработка \' 11\ IIIIOТНЫХ И птиц устойчивых условных рефлексов на основе 11, IIрИрОДНЫХ инстинктов, которые заставляют их выполнять IIlIlн')(еленные действия; на эстраде этот жанр представлен до­1111111,1 f() широко, но, в отличие от цирка, на эстраде почти отсут­I IIIY!'T работа с хищниками и не представлена дрессура больших 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 лестниuами; 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 лестниuе, 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 лестниuах; 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 вольностоящих лестницах существует как чисто цирковой, так **11** :)страдно-uирковой жанр;

д) эквилибр на канате (канатоходиы); в эстрадно-цирковых Жанрах представляют интерес только партерные канаты, укреп­ляемые на небольшой высоте; канаты могут закрепляться не кольцо вертикально, но и наклонно; иногда используют шпрунг­11II11aTbI, которые на концах снабжены специальными амортиза­торами, что позволяет подбрасывать артиста вверх; балансиро­вание осуществляется с помощью длинного шеста-балансира; 11I'llOлняемые на канате трюки подразделяются на отрывные осо­("'11110 на шпрунг-канате) и неотрывные; номера исполняются как (0,/10, так и группой; групповой эквилибр на канате позволяет исполь,зовать арсенал акробатических трюков, жонглирование; воз­~II ))1(110 сочетание эквилибра на канате с эквилибром на перше;

е) эквилибр на проволоке - выделен в отдельный жанр, так Лощадь опоры минимальна; различают натянутую (тугую) **11** (:lIободно висящую про волоку, которая прогибается под тяже­11'1,10 артиста; проволока бывает одинарная и двойная, горизонтальнаяая и наклонная; часто балансировщик помогает себе специ­альным веером, зонтиком и т. П.; В этом виде эквилибра часто исполНЯЮТСЯ танцы на проволоке (тугой); свободно висящая Ill'Оllолока дает большие возможности для клоунады, т. к. шат­IIOIH нроволока очень выигрышна в театрализованных номерах ко­М('ЮIИНОГО плана;

ж) эквилибр на шаре - бывает сольный и групповой; вто­l'0j'l сложнее, но более зрелищный, т. к. позволяет дополнитель­но привлечь арсенал выразительных средств акробатики и жонглирования;

:1) эквилибр на катушке (катушках) - здесь в качестве снаря­11;111 реквизита используется полый цилиндр (или несколько) дли­lIoi'1 /(0 30 см и 1S см в диаметре, а также дощечка, которая кладет­ круглую поверхность катушки; жанр очень распространен на эстраде; основной трюк - балансировка в различных положе­ниях на нескольких катушках, свободно стоящих друг на друге; 1I\II11JJибр на катушках часто сочетается с жонглированием.

**АТЛЕТИКА** - в основе жанра лежит демонстрация необыч­ной физической силы; в старом цирке одним из видов атлетики 11111,/1:\ борьба; сегодня атлетика подразделяется на два вида - силовые жонглеры и атлеты:

**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 ведет 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 ВОЗНИI<ало 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, IIРИ помощи которых создаются звуковые картинки (например, ,\ Утро в деревне» - поют петухи, мычит корова, слышны голоса II'I'IЩ и т. д.); часто номера этого жанра исполняются в форме "'Iеловек-оркестр», когда артист подражает голосам и тембрам различных инструментов оркестра,

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СВИСТ** - искусство исполнения мелодии (' IIОМОЩЬЮ свиста, Такой свист является своего рода трюком, так как исполнение мелодий возможно в необычном музыкальном ,диапазоне, отличном от привычных тесситур вокального голоса; 110 этой причине относится к оригинальным жанрам. Часто со­1/I,aCT необычную и оригинальную мелодическую трактовку му­Il.\Iсального произведения. В качестве музыкальной основы ис­IIО.1lЫУЮТСЯ произведения короткой музыкальной формы (или фрагMeHTbI больших форм, - например, ария из оперы), попур­pll. Обязательным условием является популярность и узнавае­мость музыки, как современной, так и классической. Как прави­110, артист выступает в сопровождении концертмейстера, неболь­11101'0 ансамбля или под инструментальную фонограмму,

**МНЕМОТЕХНИКА** - основана на искусстве запоминания, 11110гда ее еще называют «отгадыванием мыслей на расстоянии»; "омер обычно работается парой - один исполнитель стоит на эстраде и «отгадывает», к кому из зрителей подошел его партнер, ,'1'0 профессию, пол, возраст, как зовут этого зрителя, какой у него 11 руках предмет, и т. Д.; В таких номерах действует скрытая фор­Ма;, передачи ответов - фразы-вопросы строятся таким образом, '!то по их построению «отгадывающий» получает подсказку: на­пример, если говорится: «Ну, скажи, кого я взял за руку», то IIIН'ЮIИцание «ну!» в начале фразы для «отгадывающего» озна­'1:11''1', что это девушка; если же вместо «ну!» звучит «вот!», это 'II<"IIH - юноша и т. Д.; В качестве таких тайных знаков используются и определенный порядок слов в вопросе; по существу угадывание:!> 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

таких номеров в большой степени зависит от совершенства и красоты телосложения молодой артистки, кpyroBыe 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)** ­нOMepa этого жанра строятся следующим образом: исполнитель lIa нескольких тростях (рекорд - 22), которые установлены на !lодставке, 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 11,11 и не успеет он подкрутить трости.

**СВЕРХМЕТКИЕ СТРЕЛКИ** - артисты этого жанра демонстриру­10'1' 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.

**Танец на эстраде**

**Основные положения для конспектирования:**

- понятие <1жаНР1> 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;

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

- 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, отводя другим вспомогательную роль;

- 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;

- 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.

- 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.

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.

**Глава 3 Режиссер как создатель драматургии эстрадного номера**

**Индивидуальность артиста - отправная точка в создании драматургии номера**

В понятии индивидуальности эстрадного артиста есть ряд !:нецифических 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 ю(терского мастерства, и отсюда спо­собность или неспособность к созданию характера, маски, об­раза, то есть: в состоянии ли актерские способности и навы­кИ исполнителя стать предпосылкой I( созданию сюжетного эстрадного номера;

собственно актерская индивидуальность исполнителя.

Одна из главных задач режиссера при создании эстрадного ноMepa - раскрыть все сильные стороны исполнителя, затуше­1111'1'1> слабые, опереться в работе на его способности и навыки.

И происходит это уже на этапе формирования заМысла но­Mеpa. Обречен на провал режиссер, который не учитывает этого 1ll'iстоятельства.

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, режиссер­балетмейстер - 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-

У режиссера при создании замысла и драматургии номе­p/l нет «прикидки)) на конкретного артиста, а есть некое общее

• Терминологически точнее - "род» (так определяет это проф. С. Клитин), " 11(' 4жанр~, который является более узким понятием. Но традиции эстрады "1I'ТiIlIJlЯIOТ употреблять термин "жанр~.

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

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 HOMep, а второй - понятием «спектакль. Но и к автору тек­ста эстрадного номера чаще приходит успех, когда ориентирует­ся на конкретного артиста. <iMHe 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.

В номере на основе авторского текста режиссер ищет разра­(III'I'KY, прием, ход, неожиданное решение, отправной точкой к *ко­то*РЫМ послужил авторский текст. На основе текста режиссер в свою очередь определяет: что происходит?

А на основе чего «что происходит~ было определено, напримеp, в номере <iАсисяй~ (В. Полунин и <iЛицедеи~)? Ведь у это­*т* IIOMepa не существовало сценария. В таких случаях эстрадни­1\11 I'Oворят: номер родился ... Но в таких случаях мы должны, в (''I'IЮГОМ смысле, говорить: режиссером и артистами была созда­IliI драматургия эстрадного номера, то есть - сценарий, либрет­'() 11 т. П.

В целой группе жанров профессиональные сценаристы ­i1 )~.IIя большинства такого рода эстрадных номеров требуется IIМ(~Ш!О сценарий, - огромная редкость. Это не только оригиналь­1I1.1!~ жанры, но и, например, некоторые разновидности пародий. Со­Щ:\IIие сценария-либретто требуется в постановке песни-сценки.

Написать сценарий подобного эстрадного номера вообще, 1111(' расчета на конкретного исполнителя, невозможно. Да и от­)1,1'.11 ЫJO В качестве литературного про изведения ценность такого /'1~('lIария чаще всего очень сомнительна. Он оживает только в 1II'IIOJшении артиста. Эстрадный режиссер должен обладать осо­r'I.IM чутьем, чтобы понять ценность сценария эстрадного номе­рlI, Ведь чаще всего читать такую <iлитературу~ очень скучно, по ('У'l'И, это сухое перечисление действий, происходящих на пло­щ:щке.

При прочтении сценариев знаменитых в свое время номеров 1I'1!~I") часто возникает впечатление: «Неужели это было смешно? 111'ужели это могло вызывать тот восторг публики, о котором так 1. Р:Н:1l0речиво писала пресса?~.

Если попробовать ПОЛОЖИТЬ на бумагу» то, что происходит на знаменитом клоунском антре Импровизированная кавалеРИЯ. Никулина и В. Шуйдина, когда они выезжают на манеж на ,IIiI.lIl,ШИВЫХ бутафорских лошадях, в результате получится ка­111111"'1'0 следственный протокол: «Первый вышел справа, второй 10 ,Ш ел слева, они проходят медленным шагом 4 метра, останав­111111i1IOТСЯ, поворачиваются по часовой стрелке ... ». Это говорит о 111М, как трудно за сухим перечислением действий и событий в 11\I'IIa[ШИ будущего эстрадного номера увидеть конечный резуль­111'1', как трудно разглядеть в этом интересНЫЙ эстрадный номер.

Можно привести еще один при мер из жанра клоунады (хотя это цирковое антре, но между клоунадой в манеже и на эстраде очень много общего). В конце XIX - начале ХХ 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 «ky-ка-реКУ1>. 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 сеI<УНДУ 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 оп илки 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 дос- , тает из корзинки хлеб и, сев на корзинку, жует буханку, но при этом не забывает забросить удочку с наживкой в воображаемый пруд. (Эту сценку мальчик разыгрывает в быстром темпе) ... 1>3

Нужно откровенно констатировать: на бумаге это %не смеш­HO~. 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,

1 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.

Конечно, это не касается жанров, целиком основанных на им­11 ровизационном общении со зрительным залом, так как в этом '/Iучае сама импровизация является предметом искусства.

Значение драматургии в эстрадном номере

Соотношение драматургической точности и импровизации

Собственно, присутствие в эстрадном номере драматургичес­1,(1)'0 начала есть первый и очень важный аспект, который позво­I)~ICT отнести номер к разряду сюжетных. В этом случае номер, IН':lависимо от жанра, становится своего рода маленькой пьесой, IЛС имеется определенный сюжет, фабула, где присутствуют за­H~):H<a или исходное событие, развитие или событийный ряд, ),ульминация или главное событие, финальная точка или финаль­"ОС событие.

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

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 обстоятельстваМИ1>.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.

Да, наличие в эстрадном номере драматургической разработ­1,11 позволяет более полно раскрыть тему номера, делает его бо­IH'C выразительным, более интересным для публики (здесь под­1',/1 ючается момент усиления интереса зрителя за счет интриги). ( »)щако, если эстрадный режиссер-драматург забывает о такой н:\жнейшей составляющей эстрады, как проявление исполните­/Н'М уникального мастерства в определенном жанре (что само по Iс()е и составляет предмет искусства), искусство эстрады момен­):ш.ьно исчезает, уступая место некоему аморфному и чаще все­10 маловразумительному действу.

Допустим, режиссер показывает заявку на будущий эстрад­11'" Й номер. И, на первый взгляд, эта работа обладает вроде бы НССМИ признаками эстрадного искусства: это короткая миниатюра (OI'раниченные временные рамки номера); здесь есть лаконизм, 1\:\1< в разработке темы, так и в выразительных средствах, в сце­JI()['рафическом оформлении, в костюме; характеры персонажей f ,(юстрены, часто эксцентричны, имеют те или иные черты эст­I J;I)(НОТ~I маски ... Казалось бы, все верно. Нет одного - жанровой ",'IIOBbI. Забыт важнейший закон эстрадного искусства: идея и

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 про изведения ему в голову даже не придет изменить ноты ком­позитора.

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 <tоснащенная~ 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 какую­то 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 навьшами актерского мастерства. Причина глубже и имеет объективный характер: нарушаются как законы театра, так и эстрады.

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 л'юд. А дальше встал вопрос: можно ли из этого этюда сделать IlOмер? Что нужно для этого? И в первую очередь: какие коррек­IIIIЗbI надо внести в драматургию этого этюда?

Оба исполнителя были весьма подготовлены в хореографи­'II:CKOM плане, имели танцевальную подготовку. Было предложе­110 добавить в пляжный набор девушки небольшой радиоприем­11111( (естественно, такой же приемник появился и у юноши, и был "11 настроен на ту же радиостанцию, передающую танцевальную ~1'y:JЫKY)· Это позволяло перевести <tвыяснение ОТНошений~ из "t>ласти слова в танцевальную пластику. Танец-борьба должен I Ji,JЛ возникнуть постепенно, вырастая из бытовых движений, по­11' ,женных на ритм звучащей из приемника музыки.

Подобная корректива позволила поставить драматическую I 11,I'IlI<y на рельсы жанра, ПОявился сюжетный эстрадный номер \1'lн:ографического жанра.

I.II(ИМ образом, драматургия эстрадного номера не только задает функции и характеры действующих лиц, событийный ряд, конф­'IИIП, но И В обязательном порядке должна оправдывать высокую М"РУ условности, вызванную тем, что происходящее на эстраде важно проявляться в выразительных средствах, присущих тому I1IIИ иному эстрадному жанру.

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 Ha 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 при смотра, 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

**Драматургическое оправдание трюка**

В целом ряде жанров мастерство ИСполнителя находит свое ""III(снтрированное выражение в трюке.

ВаЖНОЙ задачей режиссера при постановке сюжетного эстрадного "омера является логическая мотивировка возникновения трюка, оправдание его появления, - то есть трюк должен быть драматур­1I1'II'СКИ обоснован.

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.

премию получил номер С. Каштеляна в исполнении жонглера булавами Б. Оплетаева %Тёркин в бане~. Традиционный рекви­:шт 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 про ста, 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 зеркала1>. 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 драма тур­гически 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.

**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, *ко­*торые напоминают или похожи на трюковые движения. Это весь­ма распространенный прием: так, например, <шоваР1>, 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 %клас­сичеСКИМ1>, 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 УII Всесо­юзном конкурсе артистов эстрады в оригинальном жаНре первую

**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 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 .

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>:>:

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 -

~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 прохоюпь 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 дол:жен с ним расстать­ся навсегда. Сердце инспектора манежа билось все медленнее и медленнее. По мере того как микрофон сползал с груди иа живот, звук пропадал вовсе. Клоун в панике металея вокруг еще живого, 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:s>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:s> претерпел весьма значительные изменения.

**Даже если режиссер имеет дело с литературным сценарием, он все равно будет вынужден брать на себя функции соавторасценарис­та 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:s>, 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.**

**Тема номера**

Отдельно нужно акцентировать внимание на раскрытии l' 'м Ы номера. Иногда говорят, что эстрада, якобы, извечно опе­1'llpyeT неким узким кругом тем, что в этом смысле она ограни­'1I'lIa в своих возможностях. «Что касается выбора темы. Выбор ,"~IЫ не определяет успех произведения. Плохих тем нет, - ут­'iI'I,ждает А. Хайт. - Вопрос весь в решении этих тем. Эстрадные ,llITOPbI "завязаны" кругом определенных тем, и тут уж ТВОИ мыс­111, способ их подачи определяют все. < ... > Иногда артист выс­1 \,llaeT очень успешно и зрители смеются, а кончился номер - и "'IKTO не может передать, о чем шла речь. Номер без мысли быть 111' может. К сожалению, придумывать эстрадные номера умеют ,"'МI!огие. Вот когда мы делали свою первую программу, "Мело­'111 жизни", ты (речь идет о Г. Хазанове. - *И. Б.)* мне сказал, что

I\J('(~ШЬ жонглировать, и я придумал номер, где жонгляж стал , ,,,'тавной частью, а на первый план выступала тема уравнилов­, 11 Тема очень важная. Это не дело - придумать пять смешных I"'IIРИЗ и "стянуть их корсетом" в один HOMep:s>7.

С этим суждением надо безоговорочно согласиться. Даже в "'м I1ческом эстрадном номере может быть раскрыта самая глу­1", 1(;tЯ тема. В качестве примера приведем миниатюру «Сказка:!> \ 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 лирико­эпического звучания. И нет в ней ни грана тривиальной назидатель­IIОСТИ.

Она - как точка отсчета, ы:ерило всего того, что происходит перед глазами зрителей, нравственный камертон.

Другое дело, что есть круг тем, которые наиболее часто ис­1111./1 IJзует эстрада. Это скорее штамп, нежели закон искусства. 1';lIше темы кочуют из поколения в поколение, из номера в но­~Ic'P (отношения с тещей, взяточничество, бюрократизм и т. п.). I',()вечно, в разные времена предпочтительность выбора тем ме­"'II'ТСЯ, ибо сегодня зрителя волнует одно, завтра - другое. Например, 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. }Кванецкого «Собрание на ликеро­водочном заводе» или выступление фокусника, акробата, паро­диста. Другое - философская пантомима М. Марсо «Юность, зрелость, старость, CMepTЬ~, или номер Л. Енгибарова «Одино­чество~.

Серьезные патриотические темы неоднократно и с успехом раскрывались в номерах оригинальных и эстрадно-цирковых жанров. Многое здесь зависит от чув,Ства и способности автора­режиссера 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 раз­виваться в широту; в сценарии не может быть второй сюжетной линии.

Драматург эстрадного сценария сознательно ограничив а­, , ,т()я в стремлении подробно раскрыть происходящее.

JlI'.Iматургия эстрадного номера - это, скорее, драматургия обо­,".I'lения, а не подробного изложения событий. Она рассчитана на .Н IlOлнение конкретным эстрадным артистом и может быть ожив­Ц"Н<I только его специфическим мастерством.

Нельзя не учитывать и роль зрительного зала, который в ис­I ,,',"("тве эстрады зачастую становится главным партнером артиста 11 I«)'ГОРЫЙ вступает с ним в прямое общение в обязательном по­!"'/IKC. Этот факт нужно закладывать в структуру сценария но-

'1'1';\, При работе над сценарием нужно намечать: «Здесь будут '11110дисменты!~, «Здесь будет CMex!~ и т. п. Сценарист на про­""кениИ номера выстраивает целый ряд миникульминаций, рас­, 'II'TaHHbIx на ответную, определенную и открытую реакцию со . ,"роны зрительного зала. Уже в сценарии должны быть зало­11'11[,1 моменты своего рода провоцирования публики на реакцию. ) '11 «провокации~ выражаются через трюковую или событийно-

",ровую стороны, а лучше всего, если эти два компонента будут , "lIllадать и взаимно усиливать друг друга.

**«Вторая» драматургия номера**

Об этом совпадении нужно сказать отдельно. Сценарист "Iн'ллагает для номера некий событийный ряд. Однако, если мо­'\11'11'1' драматургической кульминации не подчеркивается кульми­'1.'1 (ионным проявлением мастерства исполнителя (ку льминаци­IIIIIIЫМ трюком В оригинальных жанрах, музыкальной кульмина­1I.lIеЙ В песне, ударной репризой в речевых жанрах), возникает 1II'IIреодолимое противоречие. Точно также нельзя ставить глав­11I,\i1 и самый сложный трюк в момент драматургической завязки.

( обственно драматургическая линия развития сюжета и линия "ро­11lIl1ения технического мастерства исполнения должны развивать­01 параллельно. И там, и там должны быть экспозиционная часть, I<ульминационная, финальная. И обе эти линии должны развивать­<SI В одинаковой динамике, вместе вырастать, вместе спадать, вме­( те выявлять главное событие.

И вот здесь у сценариста эстрадного номера может возник­нуть специфическая сложность. Само по себе интересное драма­тургическое построение может оказаться невы разительным, 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 способностыо 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-

'"'\'IIII}!, может быть отнесен к классическим образцам сюжет­11'" •• lIoMepa в области оригинальных жанров.

1 \ .)том номере огромных габаритов женщина и небольшой '. III\'\lJlСНЬКИЙ партнер пытались сыграть Вторую венгерскую l' .". "/1,1110 Ф. Листа. Именно пытались, так как у них ничего не 1'" '1 \"I:IIIOCb по причине постоянных конфликтов и неурядиц. Она Ii '1 ,'11;1 на тромбоне, он - аккомпанировал на фортепиано, В фи­'1, 'Н' О\lИ сбрасывали с себя костюмы персонажей, оставаясь в 11' "'Р;I.II1,НОЙ сценической одежде (трюковой костюм - переоде­l' '1111", включая парики и маски, длилось буквально одну секун-

11,\ I.IILlзах у зрителей). Оказывалось, что роль «мужеподобной 1 1 ,. \1 ,1 '. исполнял Г. Шахнин, а роль незадачливого маленького 11 "11М II<Нlиатора - очень милая, симпатичная и миниатюрная I '\ ~I вросьева.

'1.,· 10 драматургическая развязка, драматургический финал не ''''"'\lоl'СЯ окончанием номера. Здесь нужно употреблять термин "" •. , I'ЫJJь-финал».

1\ Л'ОМ случае номер, KaI< правило, заканчивается дивертис­1·11' оМ (дивертисмент здесь предлагается трактовать как заклю­1111" III.IIЫЙ фрагмент выступления, в котором на первый план вы­"1111' тсхническое мастерство исполнителей). Таким образом, в '1' \' I\туре номера возникает драматургический финал (фальшь-

'111'11,\11) и собственно финал-концовка номера, чаще всего выра­" 1I11;Ш в дивертисменте. И необходимость в такой структуре воз­11111' ,"''1', как правило, тогда, когда в номере действуют остроха­"'1' "'рllые персонажи, острые и условные маски, когда возникает 1 ""У\I:l)(а и эксцентрика.

11 :шример, те же музыкальные эксцентрики Амвросьева и 111, \ 111111 «разговаривали!> друг с другом посредством музыкаль­,,\.1 'IIBYKOB, при помощи своих музыкальных инструментов они ''''.liIС\lЯЛИ отношения!>, конфликтовали; из тромбона лилась вода 11 1 11" 11 т. П. ТО есть во Время исполнения основной части номера '11" 11 л) не было времени для момента, в котором бы они проявили , ". ,.' виртуозное музыкально-инструментальное мастерство (тог­'111'1,1 остановилось драматургическое развитие номера).

()jщако в конце, уже после костюмного разоблачения, они 11', I;II(И, ЧТО называется, «ан фрак!> виртуозно исполняли фраг­'11\11' рапсодии, которую никак не могли сыграть, пока были персонажами-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: ~Дa, 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 I<ЛОУН 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.

следует отметить, что эстрада требует не просто кон­'1· IIIIIIII,IX тем, а максимально возможного обострения драматического конфликта. Локальность темы влечет за собой и локаль­ность конфликта. ~Эстрадный" конфликт однонаправлен, прост 11 '" 111' отрицает глубины и масштабности), сознательно выражен. Даже если это серьезный внутренний пси­"'Н IIII'IССКИЙ конфликт, он не может быть выражен в эстрадном 11' Щ "1)(: средствами сугубо психологического театра, ему необхо­1111'111 ~lpKoe внешнее выражение. И что особенно важно подчерк­1 11.,011 должен принадлежать иному эстрадному жанру. Даже в жанрах, наибо­,. ,! ,IIIIЗКИХ К драматическому театру (например, в разговорных­1"'ll1логе, сценке, скетче), приходится прибегать к чисто эстрад­111.11\1 IIриемам и средствам выражения, например, к репризе.

'ITo же касается эстрадного номера вообще (а не только сю­l' 11101'0), то здесь природа конфликта может еще больше отли­'j,lll.e}[ ОТ привычных канонов драматического театра. В этом

I.""еле можно говорить О другом типе конфликта. В особеннос­1 11 110 ОТНОСИТСЯ К так называемым бессюжетным номерам, чаще н, "10 В оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, отчасти так­1 ,. )( lIекоторым видам эстрадного вокала и хореографической '"I"II;[ТЮРЫ. Речь идет о тех случаях, когда исполнитель демон­. 1I'IIpyeT в номере исключительно техническое мастерство ­111 "УССТВО не ронять перебрасываемые предметы, искусство удер­I ,IIIIIЯ равновесия, искусство владения вокальным мастерством (" вокализе, в джазовой импровизации, в демонстрации техни­'1I','КИХ возможностей голоса) и т. д.

от**сутствие в номере сюжетного построения не означает отсутствия НIЮМ конфликта, который даже можно назвать универсальным, то** '" **11> одинаковым для всех эстрадных номеров такого рода.**

Ведь проявление технического мастерства всегда связано с 1IIIl'одолением собственно физических и психических возможно­'II'Й человека и борьбой с условиями внешней среды - предме­l' 1М, пространством.

В борьбе с законами тяготения акробат взлетает вверх и де­11;leT немыслимые трюки, в борьбе с падающими предметами их IIОJ(брасывает жонглер, на преодолении сопротивления живот­IIi>!X основана дрессура ...

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, ~KOM­плимеНТJ> (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 публИI<ОЙ как вполне зако­номерное.

И причиной этого является наличие как раз ~BTOpOfOJ>, чис­то эстрадного, а не драматического конфликта. Реакция публи­ки, а следовательно, и ~комплимеНТJ> 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.

Работая над сценарием, режиссер должен выстраивать эти "" ,менты, эти акценты и «программировать» в номере места для 'l'I'IIстических «комплимеНТОВJ>. Они являются не просто данью 'I'тистическому тщеславию - они есть результат разрешения од­11010 из двух типов конфликтов эстрадного номера, являются од­II"j'l из закономерностей многих жанров эстрады.

**ОCHOBHbIe положения для конспектирования:**

- lщя 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;

1. 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 пр ев ращение традиционного трюкового реквизита в узна­ваемые бытовые предметы;

- 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);

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

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

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

- 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;

- комплимент, места которого заранее планируются в сценарии номера, есть логичное отражение присутствия в номере вто­рого типа конфликта.

**глава 4 Выявление природы** **комического в эстрадном номере**

Почему именно комическому в эстрадном номере посвяще­11;1 целая глава? Конечно же, потому что на эстраде веселый, иро­ничный, сатирический номер встречается гораздо чаще, чем дра­~1;lтический, 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.

В этом смысле развлечение - средство спасения от монотон­IЮСТИ труда. Причины поиска развлечений очень разнообразны 110 своей природе. Рабочий хочет оторваться от тяжелой физи­'IССКОЙ работы, деревенский житель к этому может добавить желание раздвинутЬ однообразие жизненного пространства, ра­(jотник музея или артист - от привычных культурных ценнос­тсЙ. Общее здесь то, что развлечение - это отрыв от обыденности.

Может быть, поэтому появившиеся в последнее время и рас­IIpocTpaHeHHbIe среди молодежи жаргонные выражения «тащить­(:я~ И %оттянуться~ В основе своей содержат все тот же глагол %та­щить~: имеется в виду вытащить себя из привычной борозды, то ссть - развлечься.

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»'.

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 просто сердечный, 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 CMex!~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 инеординарный, необыденный взгляд на мир.

I~ этом необычном взгляде есть несколько постоянных фак­тов: вы всегда замечаете в происходящем какое-либо несоответ­ствует, во-вторых, вы что-то воспринимаете преувеличенно (слов­11'1 сквозь увеличительное стекло), в третьих, - здесь всегда при-

\ ,,'твует какое-то намеренное искажение действительности.

I Та этом, кстати, основан знаменитый аттракцион «комната , "Н'ц», или «комната кривых зеркал~. Предмет изображения (вы "'111) вроде бы остается похожим, но, оттого что в зеркальном , 1 I 1'; 1 жении что-то преувеличивается или преуменьшается, что-то 11' 1,;lжается, что-то смещает те или иные части, - возникает смех.

Если режиссер эстрадного номера не может быть таким зер­I ,III()M, которое искажает, смещает, преувеличивает, преуменьша­, 1, ему на эстраде делать нечего.

**Комическая метафора в номере**

\Чаще всего артист заставляет публику смеяться, когда по­I "I,IBaeT несоответствие желаемого и действительного, когда на-

путает явление, причину и следствие. Именно здесь воз­IIIII,;IIOT специфические приемы эксцентрики, буффонады, гро­1 "1\;1, пародии. Именно все эти приемы позволяют артисту и 1"1'llccepy «говорить~ в номере языком метафор.

,<Метафора~ - дословно в переводе с греческого означает 1I('РСllесение~. Человек как бы смотрит на окружающий мир 'I"IH':I себя и очеловечивает его, наделяя новыми, непривычны­',111, Ilсожиданными свойствами.

В эстрадном номере в качестве метафоры часто используется пе­,"'lIесение свойств одного предмета или явления на другой. Но осществляется это не механически. Такое перенесение обязательно !\"",lется на основании какого-то общего для обоих предметов (яв­""IIИЙ) признака.

Такое, неожиданно найденное режиссером сходство позволяет использовать предметы, с которыми работает артист, не по 1I,\III;tчению.

Например, однажды известный советский клоун К. Мусин, вый­IЩ на манеж, обнаружил, что он забыл пистолет, необходимый ему по ходу репризы. И он схватил первое, что попалось под руку, - плот­IIИЦКИЙ угольник (измерительный плотницкий инструмент из двух планок, скрепленных под углом 90 градусов; по форме может напо­минать пистолет) - и сыграл антре с ним, вместо натурального пис­толета. У спех 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!>З.

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.**

Однако гротеск не всегда и не обязательно смешон. ОН ко­i\IIl'ICH тогда, когда заслоняет духовное начало и обнажает недо­, I;II'I(И. НО он делается страшен, когда это духовное начало в '1"I(()BeKe уничтожается. Поэтому так могут ужасать комические 11 I.,()ражения сумасшедших. Есть живописное полотно (предпо­'1,II:tСМЫЙ автор Шевченко), где изображена кадриль в сумасшед­IIH'M доме. Картина выразительна, полна смешных деталей, но It II,I'ЛОМ производит страшное впечатление.

Вообще, так называемый «юмор сумасшедшего дома!> на эс­'1 Щ(С существует, потому что формально в нем присутствует при­111;11( нарушения логики поступков. Однако к такому %IOмору» 11 'I/lO относиться С большой осторожностью, ибо при внешних 111'II:тaKax смешного он может вызывать отталкивающие чувства. 1'/' жиссеру лучше этих тем избегать, так как в русской менталь­111 Н'ТИ основное чувство, которое проявляется к убогому, - не lI,н'мешка, а сострадание. Пожалуй, есть только один способ, 11 >lла возможно использование такого юмора, - это когда дра­f",1ТУРГИЯ номера строится таким образом, что ненормален не '11111>1(0 больной, но и сам врач. Очень деликатно в этом смысле 1"'IIICHa, например, такого рода миниатюра «У невропатолога!> в IНllOлнении В. Винокура. Здесь однозначно читается не зубо­, I.;I.III>CTBO над немощным, а веселое притворство двух артистов, 1III'OpbIe откровенно играют тупоголовых.

Прием преувеличения, намеренного несоответствия отдель­111,1 х 'Iастей нередко используется в пародИИ. Пародист часто вы­1"/ljleT какой-то штрих в поведении пародируемого: характерный '(III:tваемый жест, походку, голосовую интонацию, деталь костю­1\1,1 I!ЛИ прически, присущие только ему обороты речи и т. д. Этот III,I/\сленный характерный штрих преувеличивается и автомати­'I'ТI(И вступает в несоответствие с другими деталями поведения, 11I1'тюма, грима - всего комплекса выразительных средств.

При этом надо помнить: осмеяние в пародиИ может вызвать Iн'уважительное отношение к пародисту, если он просто пере­"р;щшвает, копирует манеру. И наоборот, когда в пародии про­'IIIШIСТСЯ уважение к объекту пародии, - смех сразу же возвы­111:11"[ смеющегося над осмеиваемым ...

**нllри добром смехе маленькие недостатки тех, кого мы любим, I Cколько оттеняют положительные и привлекательные стороны их. 1, IIИ эти недостатки есть, мы их охотно прощаем. При злом смехе**

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 жизны>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. Дземидока6):

- 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-

111111'.1 трудом возвращается на улицу и входит в дом через дверь. 1: ',IСI<такле клоун-мим театра «Лицедеи» «Доктор Пирогофф» 1 !1.II\IlЫЙ герой (Л. Лейкин) постоянно записывал в маленькую 1IIIIжечку свои впечатления, описывал события и поступки дру­111\ 11ерсонажей: явная бесцельность этой «работы» стала выра­l' '11 нем алогичного поведения персонажа.

- Выбор неподходящего средства для достижения цели, Тот 1" l[аплин в «Бродяге!> поливает деревья из детской леечки, а в

il:шке ростовщика» вскрывает будильник, как консервную банку. 1" ,рис Вяткин выходил на арену со своей маленькой собачкой 1\1:llIюней, ведя ее на коротком и толстом корабельном канате, что , I I:i:iy вызывало радостный смех у зрителей. Толстый канат - со­(l"рlпенно непригодное средство для вождения маленькой собач­1 11, Контраст средства и цели вызывает смех.

- Усложнение явно простой задачи. Клоун, вместо того, что­1 11.1 1 LOдодвинуть стул К роялю, с большим трудом пододвигает ро­1111. К стулу (Грок).

- Неловкость, беспомощность или отсутствие элементарных , IlOсобностей, необходимых для выполнения действия. В фильме

I'раф» герой Чарли Чаплина, придя в гости, набрасывается на <llрОМНЫЙ кусок арбуза без вилки и ножа. Через некоторое вре­г\!" есть арбуз становится неудобно, потому что лицо все глубже i'\оДИТ в мякоть, а острые концы корки лезут в уши. Тогда он об­IIH:II,rвaeT голову салфеткой, словно у него болят уши, вместо того, '1lобы разрезать кусок на части. Л. Лейкин в клоунаде ~:llили­II'!'> очень неумело пытался что-нибудь распилить пилой-ножов­ноЙ, практически на этом приеме строился номер; а за счет 0'1'­, ун:твия элементарных способностей сделать то, чего хотел кло­YII, возникал комический эффект.

**- Недоразумение**. Создание серии недоразумений - один из IlpllCMOB режиссера в постановке комического номера. Недора­'умсния могут возникать, оттого что кто-то ослышался, огово­рll.l!СЯ, был не в курсе событий или мотивов поведения; кто-то , 'ШIaтельно был введен в заблуждение, кто-то СЛИШI~ОМ высоко­,,) мнения о себе, кто-то принимал на свой счет лесть и компли­~H'llТЫ, предназначенные для другого и т. д. И т. п. Все эти коми­'Н'ские недоразумения возникают по двум причинам: либо как IН':lультат неожиданного стечения обстоятельств, либо как итог "тступления от традиционных представлений. В обоих случаях

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

- Ошибка в умозаключениях и неверные ассоциации. Приме­ром могут служить рассуждения судьи и почтмейстера из «Ре­визора», которые пытаются объяснить факт приезда чиновника из Петербурга подготовкой войны с Турцией. На этом приеме по­строен знаменитый монолог М. Жванецкого «В Греческом зале».

- Логическая неразбериха и хаотичность высказываний. Это отсутствие логической связи между предложениями и частями предложений, неожиданные вставки и повторы темы, страннос­ти в конструкции фразы, неверное употребление слов. Пример ­миниатюра М. Жванецкого «Собрание на ликеро-водочном за­воде».

- Абсурдистский диалог. Он характеризуется отсутствием связи между репликами собеседников. В качестве примера мож­но привести рассказ А. Чехова «Злоумышленник», где две раз­личные «логики» представляют крестьянин Денис Григорьев и следователь. Более «эстрадный» пример - миниатюра М. Жва­нецкого «Дурочка».

- Нелепые, на первый взгляд, высказывания. Сюда, во-пер­вых, относятся многие категории анекдотов. Из таких нелепос­тей возникает парадокс, - то есть мысль, на первый взгляд, аб­сурдная, но, как потом выясняется, в известной мере справедли­вая. 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 по­истине 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.

Ilрием противопоставления реалистической подробности и неле­I '. Н ги предлагаемых обстоятельств, как никакой другой, позволя­I нелать смех глубоким и философичным. Смех становится худо­.н." твенно-образным явлением, он перестает быть только психо­'1',1Iиологической 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 се­I'ОДНЯ со мной чашечку чаю»7.

R этом примере из повести Н. Гоголя «Нос» нелогичность, 11< ,J\l1зненность, неправдоподобность самой ситуации соседству­" '1 (' полной реальностью всех деталей. Становится не просто , Г'I"IIШО - возникает фантасмагория.

**Комическая маска**

II.I)ЮЮЙ частью работы режиссера над комическим номером явля­" l' \1 поиск комического характера персонажа и его облика, что в «""ОМ на эстраде называют маской.

в создании комической маски тоже используется прием пре­\'I\('/Iичения. Причем преувеличивается какая-то одна, наиболее , \'щ(~ственная для создания образа деталь или качество характе­1',1 Можно сказать, что актер эстрады при создании комическо­1" характера впрямую должен играть «зерно роли».

I Iримером могут служить гоголевские комические персона­l' 11. Манилов - воплощение инфантильной мечтательности, Со­j',II,('ВИЧ - грубости, Плюшкин - скупости.

В этой связи часто прибегают к приему, когда человеку при­'I,IIII'I'СЯ черты животного. Сопоставление человека с животным ­'! 1I;I:тании, В фамилии, в манере поведения - чаще всего вызы­11,\('1' смех. Но только при известных условиях. Есть животные, II;IJI,УЖНОСТЬ которых напоминает о некоторых отрицательных I<a­'11"Tl!aX людей, - свинья, ворона, медведь и т. п. Но уподобле­11111' животным, которым не приписываются отрицательные качества, - 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. " 'ригель устает смеяться все время. Для того. чтобы засмеяться ''''''111>. он должен на какое-то время испытать другие чувства: ., .. "юсть или досаду. сострадание или тревогу, любопытство. После этого он снова готов смеяться, веселиться. радо-I ';шее говорилось О том, какое огромное значение имеет во III'IITIX жанрах эстрады трюковое начало. Здесь мы должны заострить внимание на одной разновидности трюка, которую из­1'" I'IIЫЙ артист, режиссер и исследователь искусства эстрады.

**Комический трюк (гэг)**

1\ обиходном театральном жаргоне для обозначения такого '1' '~I('llТa в сценическом действии часто употребляются слова ,!,\·('ыса!>, «ПРИКОЛ!>, «дурка!> и т. д. Простим такую «рабочую!> " I',у'I IIIOЛОГИЮ, но отметим другое - признается сам факт и важ­11'" 11. существования подобного приема.

Вообще-то определение «комический трюк!> является сино­нимом слова «гэг!>, который первоначально возник в период рас­11 '1<' 1<1 бурлеска в США, а затем получил развитие в американском кинематографе в начале ХХ столетия.

- это ТО, что превращает реальное в фантастическое, .. - в невероятное, нормальное - в абсурдное.

I I(Оlинцев говорил. что гэг - это сдвинутая система мышления. это вымещенные причина и следствие. это вещь. использованная во­III"'I<И своему назначению. это метафора. ставшая реальностью. это 1 •••.• lIыюсть. ставшая метафорой. Гэг - это эксцентрическая отмыч­~.I. Оlкрывающая дверь в мир. где упразднена логика.

Контрастное столкновение обычно несовместимых вещей 1II,II';I(~TaeT в эксцентрику. Комизм самой вещи, положения, сло­1I,11;lменяется комизмом сочетания. Вместо отбора фантастичес­кого ( I материала - невероятное сочетание обычного. Юмор в черте , 1"" КI ювения, а не внутри отдельных сталкиваемых элементов. 1'"I',1I,lIнение несоединимого!> 10.

Говоря об эстраде, конечно, лучше пользоваться определе: нием «комический трюк», так как понятие гэг сегодня в больwеи степени принадлежит кинематографу.

я смехо­Задача комического трюка - смешить, это как бы основная еДИница в эстрадном номере ряда жанров. ОднаКО нельзя пу~ тать это понятие с репризой в разговорных жанрах. комичесКИИ 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 неожиданНОСТЯ .

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 при" ема. 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 "эмиграции' в первых кадрах я стою на палубе, свесившись через пору ,

зрителям Видна ТОЛько моя спина И конвульсивно подрагиваю, щие 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 рыбьr. От неожиданности зрители громко смеЮТСя>,>l1.

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 гэГII без l' I1'н'та на какой-то конкретный фильм. Затем режиссер будущей "I'I'IIIIbI (комедии) приходит в эту ~библиотеку гэгов>,> и выби­1'111 IIУЖНЫЙ дЛЯ его фильма материал.

,мические трюки можно подразделить на механические и телес­iO.I". Если первые основаны на применении технических приспо­, О(I/f(~НИЙ, то во вторых материалом служит лишь тренированное ,"110 артиста.

Например, механический трюк в клоунаде - «фонтан слез>, использовал механические комические трюки и А. Райкин.

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

Ана телесном трюке построен даже целый жанр, это - тан­,.,мореска.

«Вспомнив о забытом жанре тантаморесок, мы создали поли­тический памфлет "Хор шакалов". TeI1epb, 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 ~CMeXOBOГO заря­'1.1< 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 I 11., - комический трюк есть могучее средство выразительнос­111. Без них эти жанры вообще немыслимы.

«Искусство нелепиц - вовсе не случайное нагромождение 11('соответствиЙ. 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.

,,11 l<омических трюках вещи как бы одушевляются, им как бы при­J(."'IСЯ способность действовать разумно, иногда в отличие от сво­''" владельцев. Вначале бытовые предметы функционируют по • прямому назначению, но затем происходит эксцентричес­"I1И сдвиг: нарушаются жизненные закономерности. И тогда пла­"'1< прыгает в карман, струя пронзает клоуна насквозь, скрипка нС'рется" а рояль стреляет»15.

и эти обычные, повседневные предметы с помощью фанта­! 1111 11 необычного мышления творца приобретают неожиданное 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 ()утылки ударила чуть ли не под самый купол. Первое, что пришло 11 голову, - скорее при крыть горлышко ладонью, но струя озорно Ilронзила 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. Лумаете, 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 нытаскивает 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 ..

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 пари ка - 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

основные **положения для конспектирования:**

- эстрада, как праздничное искусство, требует, как правило, на­\ождениЯ комического в эстрадном номере, что становится профессиональным требованием к режиссеру эстрады;

-важным явлением на эстраде является то, что даже раскрытие таких, лирических и драматических тем немыслимо вне IIIHICKa в номере природы комического;

- нОВНЫМИ методами режиссера для создания комического "1lфекта в номере является использование специфических LII"ICMOB буффонады, гротеска, подмены логики алогизмом, ,,,'Iстание реалистичности и фантасмагории;

- лирическое обобщение достигается посредством использо­11: 11 L ия 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 темп о-ритмическое построение номера, выражающееся в че­редовании комических трюков и своеобразных пауз для пе­ремены настроения в зрительском восприятии.

**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, - относятся 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.

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 следую­1IIIIii номер или «BЫXOД~ из предыдущего.

Реприза - неотъемлемое свойство разговорных жанров эст­1',1/1.1>1. Она может находиться внутри как монолога, так и парно­1" конферанса, она может быть разыграна как маленькая, совсем I I,охотная сценка. Но даже разыгранная, она всегда содержит \1I:'1)J{ЫЙ вербальный момент, что и делает ее собственно репри­",jj. Вот, к примеру, одна из известных реприз В. Гущинского:

«Гущинекий 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 Елисеевекий магазин. Выждав, пока ошеломленная lIублика 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 фелье­l' 11 'С. К таким репризам часто прибегал известный конферансье 11 Муравский:

«Как будто невзначай прервав фельетон, Муравекий с ирони-

'IССКОЙ улыбкой застенчиво говорит: - Сейчас я буду петь.

И дальше - после короткой паузы:

- А что вы удивляетесь? Теперь все поют. Голоса не наДОj>3.

Реприза может существовать и самостоятельно в виде от­''''/II,IЮЙ реплики конферансье.

Некоторые известные деятели и исследователи искусства эс­трады (в частности В. Ардов) считают, что репризу в обязатель­11' 'м порядке характеризует следующее качество: она смешна сама 1111 •• (~бе вне контекста номера.

.Любая шутка и острота, любой действенный трюк, способные выз­11.111> смех аудитории вне дальнейшего или предшествующего кон­Н'l\Cта или действия, называется репризой ... Реприза - это не вся­1\ ии комический узел, а лишь тот, который имеет самостоятельность I1 (I'ме, в сюжете))'.

Это действительно так. Но ведь мы знаем немало примеров, l' IIЛ<l реприза успешно встраивается в сюжетный и смысловой l' II1ТСКСТ 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 <юс­трый 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. Ha 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»'. Каламбур стро­ится на «звуковом сходстве при различном смысле»б.

Именно двусмысленность во многом и вызывает смеховой ,,1нI"·Ю. 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

В данном контексте слово «стул\>. Возникает двусмысли­ш 11 вот здесь-то сочинителя каламбуров подстерегает серьез­111'1 OlIaCHOCTb. Этот пример был приведен как раз, для того что­1 ".1 лу опасность продемонстрировать: двусмыслица очень час­1" 1\llIeT нас на дурновкусие, а этого артист эстрады должен '" 'I'IССКИ избегать. Подобная реприза может вызвать смех, но при '1' 1М как-то неловко становится за артиста, который ее произно­'111 Вместе с тем, множество каламбуров основано на простова­">iII lIародном юморе: MHe неоднократно приходилось слы­111111" - замечает И. Виноградский, - что каламбур - это низший, Юмора. Не желая обсуждать сам вопрос о праве навешивать 'I",I,'КИ на то или иное реально существующее в жизни явление, "'IY обратиться к самой сути дела. Даже беглый взгляд показывающий, что игра слов, принимающая на себя ту или иную смысло­вую нагрузку, существовала во все времена в любом языке. Что 1,11 ;II'ТСЯ русского народного творчества - песен, частушек, анекдотов, сказок - то их просто не существовало бы без каламбу­ра, перевертышей самого различного рода»

В каламбуре проявляется важное качество остроумия вооб­111<' умение быстро находить и применять узкий, конкретный, 1 '\,'\il\:\ЛЬНЫЙ смысл слова и заменять им более обширное и ши­1" "',I)(~ значение.

Чаще всего каламбур не преследует цели вскрыть какие-то недостатки. Это скорее безобидная шутка. Однако каламбур мо­'1' 1'1' иметь не только характер добродушной шутки, но может , 1,111> резким и чрезвычайно действенным орудием. Как насмешка каламбур способен убивать. Он может иметь и оскорбительный ,,'j1;lIпер, 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 *ка* ламбур выглядит совершенно неуместным.

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

**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 добородетели.

1\ (Iюрме парадокса могут быть выражены едкие и насмешки, мысли. Известны блистательные парадоксы Б. Шоу:

«Филантроп - это паразит, живущий нищетой.

«В это же время, словно на смех, вспыхнула во Франции ре­I<()ЛЮЦИЯ, и стало всем ясно, что "просвещение" полезно только тог­11.:1, когда оно имеет характер непросвещеННЫЙi>12.

Нa парадоксе основан целый фельетон Добролюбова ~Опыт ';' \"\1'11 ия людей от ПИЩИi>. Вообще русская классическая лите­l' '1 \' I ';1, В особенности сатирическая, чрезвычайно щедра на реп­1'" '1,1 lIарадоксы. Причем репризы эти остаются современными ,,, , IIX пор, ибо при всех переменах российской общественной и 1""IIП'lческой жизни многие проблемы столь же актуальны, как tI l' ,О лет назад. Например, парадокс вынесен в заголовок фель­, 1"11;1 Н. Чернышевского ~Вредная добродетелы> (1859 год). [\ 1"I'риал этого памфлета был использован в программе В. Гр а­II"II,I,lIIa «500 лет русской водке\> в Санкт-Петербургском госу­',,11" '1 вснном театре эстрады в 1998 году.

**Ирония**

Очень близка к парадоксу ирония - третий тип построения " 'I';I/\НОЙ репризы, В парадоксе - понятия, которые исключа­ют друГ друга, объединяются, если можно так сказать, вопреки совместимости.

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

На словах высказывается положительное. 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 УII 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!1>. 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, ~праВИЛЬНОЙ1>, академично-сухой эстрады. Искусство это родил ось 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

! l,ylНJBaTorO юмора. Но только элемент. Неталантливый и без­ударнЫЙ артист превращает этот элемент в основу, и таким об­".'"IM возникает дурной вкус.

Именно искусство говорить намеками, не произнося вслух "'10, чего нельзя про износить , но то, что все однозначно пони­'1110'1', позволяет сохранить демократичный признак построения 1 ",("та эстрадной репризы.

Искусство пользоваться намеком в репризе позволяет артисту со­"I',.нить вкус, чувство меры, не скатиться до пошлости, которая ', подстерегает эстраду.

Во времена существования тотальной цензуры публика спе­циальНО шла слушать эзопов язык популярных конферансье и ар­тисOB эстрады разговорного жанра, ибо они bce-таI<И умудрялись гОвоРИТЬ то, чего нельзя было говорить (в идеологическом смыс­'1"). А. Райкин писал:

•• 11 показываю явление, вскрываю, так сказать, его механизм, но не i\lIlовариваю до конца. Это важный для меня прием. И вообще ­"l'ием искусства. Ведь если со сцены все сказать до конца, зритель ''''шит, что вы примитивны, что вы сказали ему банальность. Надо уметь вовремя остановиться, подвести зрителя к ответу. Чтобы он '.IM дошел до него, сам "произнес"»)lб.

Публика восхищалась мастерством разговорников, которые \,~\('ЛИ сказать, не говоря. Она отдавала дань их гражданскому "1 v жсству И питалась интригой: когда же отлучат от концертов 11'II'редного смельчака, или, в конце концов, посадят его или II1'Т'? Вошли в историю репризы М. Марадудиной ~COBeTOB мно­1 ", а посоветоваться не с кеМ1>, А. Алексеева «Вы все сидите, а я 1 11110».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?1> - «КонеЧПО!1> - «Тогда пе­редайте им фунт стерлингов и пусть они сыграют в покеР1>.

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 ого­'!< '1) кой уничтожаете ее. Миниатюра М. Жванецкого «А вас» стро­111"Н, в частности, на доведении мысли до абсурда (там еще ис­IIII.lII)зован прием непонимания друг друга).

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

Классическая реприза такого рода принадлежит Б. Шоу: ,\золотое правило заключается в том, чтоб не иметь золотых 11 1';1 ВИЛ1> 18.

**Эффект неожиданности в репризе**

В репризе очень важен эффект неожиданности - когда окон­чание фразы совсем не то, которое ожидает публика. Любые при­'1111,1 построения репризы ничего не стоят, если в ней отсутствует этот эффект.

Неожиданность в репризе является своего рода словесным трюком 11 постигается за счет двухчастного построения фразы, особенно '''''да реприза основывается на сравнении, на сопоставлении: час­111 ни не только не соответствуют, но и опровергают друг друга.

Например: «Чем меньше в человеке совести, тем больше в ""~1 ... всего остального!».

Режиссер эстрады должен четко отдавать себе отчет в том, '11') 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 есть­I "';IКЦИЮ зала. Сегодня такая реакция есть - реприза состоялась, "завтра нет реакции - значит нет и репризы.

Отсюда следует вывод: артист эстрады должен соотносить ",троту, заложенную в репризе, со способностью сегодняшнего , '" 'тава зрительного зала эту остроту воспринять. Ведь словес­",IН форма остроумия, к которой принадлежит и реприза, не все­111,;1 общедоступна. Восприятие тонкой остроты требует подготов­ленности слушателя. Тонкая реприза, выданная в зал, который 1" тв воспринимать только грубоватый площадной юмор, про­, ,,) не будет понята. А грубоватая площадная реприза вызовет

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 %лип».

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 ого­р, 'lilШЙ уничтожаете ее. Миниатюра М. Жванецкого «А вас» стро­" I ,'~(, В частности, на доведении мысли до абсурда (там еще истолкован прием непонимания друг друга).

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

Классическая реприза Taкoro рода принадлежит Б. Шоу: 1, золOтое правило заключается в том, чтоб не иметь золотых 1I1';lвил~18.

**Эффект неожиданности в репризе**

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

Режиссер эстрады должен четко отдавать себе отчет в том, '" 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 ­I ".II(((ИЮ зала. Сегодня такая реакция есть - реприза состоялась, i Шlтра нет реакции - значит нет и репризы.

Отсюда следует вывод: артист эстрады должен соотносить '" I роту, заложенную в репризе, со способностью сегодняшнего , ,,,тава зрительного зала эту остроту воспринять. Ведь словес­11,"( форма остроумия, к которой принадлежит и реприза, не все­1 :1.\ общедоступна. Восприятие тонкой остроты требует подготов­ленности слушателя. Тонкая реприза, выданная в зал, который 1111011 воспринимать только грубоватый площадной юмор, про­! (, I "С 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(9):

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?

**Темпо-ритм репризы**

Несколько слов о темп о-ритмическом построении репризы, ! "11 'Iюе имеет очень важное значение для ее грамотного построения.

Собой **репризе всегда существует пауза, которая, как правило,** i\"II.lется **артистом перед эффектным и неожиданным** завершен и­,сМ **репризы. Пауза в репризе - мощное средство усиления коми­**'1'" ,{ого **эффекта.**

Говорящий как бы «подвешивает публику на крючок~, он 1'0­1111 се ожиданием разрешения шутки. Таким образом нагнета­, l' \1 напряжение ожидания, нарастает интрига, - отчего в ре­'\' 111 ,тате усиливается комический эффект.

"Я сделаю паузу, промолчу, - говорил он (А. Райкин. ­*11* /;,), - и будет все ясно без слов. Даже еще острее. Публика 1" ,. JlоЙмет~20.

()днако место этой паузы и ее продолжительность очень раз­11'" '()разны, здесь нет и не может быть единого правила. Все за­"11'11'1' от настроения и состава зрительного зала, от самой реп­1'11\1.1, от чувства темпо-ритма самого говорящего. Такие вещи "I'IIХОДЯТ только с практикоЙ. Можно рассказать об этом буду­111'~IY артисту разговорного жанра или будущему режиссеру, ,,1 ,P;I'I'I1TI> на это их внимание, но достичь этого в учебном про­II>'IT нельзя, здесь нужен опыт.

Марк Твен в очерке «Публичные чтения~ вспоминал о сво­11 Jlутешествиях по Европе и выступлениях, на которых он чи­1'11 ,'вои рассказы. ОН заметил интересную вещь: один и тот же 1,,,I'lCаз иногда вызывал гомерический хохот, изредка - недруж­11I,lii смех, а иной раз не удавалось вызвать даже улыбку. Все за­1I11t".J[O от продолжения паузы перед последней фразой. Если 1\1,11'IC Твен угадывал паузу точно, все оглушительно смеялись. I , 1111 '1УТЬ-ЧУТЬ недодерживал, смех был не столь дружным. А ес­ли пауза оказывалась слишком длинной, - никто не смеялся21.

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 репризы очень ценил А. Райкин. Он даже приду­мал для них специальное название - «МХЭТка~, производн()(\ от МХЭТ «<Маленький художественный эстрадный TeaTp~; ан­тор термина А. Райкин), и в этом прослеживалась пародийная ас­социация с МХА Том. Его МХЭТI<И строились на конфликте, который раз решался 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.

Сремительно перебегает у лицу 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 ",раде. Его активно заимствует КВН, но непрофессионализм ис­полнителей чаще всего снимает всю прелесть такой инсцениро­ванной репризы.

Ос**новные 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: калам­()ур, 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 пOстроения 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;

1. реприза требует соблюдения закономерностей ее темпо-рит­мического построения, в чем ведущая роль принадлежит па­узе перед ударной репликой;
2. также из приемов остроумия в репризе нужно обратить вни­мание на следующие: ложное противопоставление, логичес­кая несовместимость, бессмысленная детализация, смешение

**ГЛАВА б**

**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. Рай­кин. - 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 про фес сии режиссера, и одна из них - режиссер­педагог.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-педаго­гическая 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 **соп­ferer** - 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 TeI(CTe. 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 Гаркав и благодаря огромной фантазии и BЫДYMKe~5.

**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 %ВоспоминаНИЯХ1>:

«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 стеНОЙ1>, 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 %разгорячеННОГО1> 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.

Раздел в то рой. Режиссура зстрадных номеров различных жанров

**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 может 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 непред­казуем в своих реакциях, однако непредвиденные реакции не IOгут внести радикальные изменения в выстроенный спектакль

момент его исполнения.

**Iужно обратить внимание на двойственную природу предлагае­IbIX обстоятельств в искусстве эстрады вообще, и в конферансе в особенности.**

**Iля артиста эстрады, особенно в жанре конферанса, предлагаемы­IИ 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 стано­ится предлагаемым.

В то же время обратим внимание на другой аспект. Рассмот­им, к примеру, выступление эстрадного рассказчика, артиста азговорного жанра с монологом или фельетоном, артиста-кон­)ерансье, - то есть те жанры, которые более других предполага­)т прямое общение со зрительным залом и, следовательно, ре­льность предлагаемых обстоятельств. Ведь речь идет не о бы­овом разговоре, а о художественном общении. Даже самая ебольшая реприза конферансье, случай, описанный в моноло­е, короткий анекдот, возникающий импровизационно, не гово­я уже об эстрадном рассказе, - все это содержит ситуационные спекты. По сути, даже самая небольшая реприза, анекдот - это [аленький рассказ, где есть действующие лица, характеры, ме­яющиеся ситуации, завязка, кульминация, развязка. И, - что чень важно, - во всем этом есть свои предлагаемые обстоятель­тва.

И рассказчик, фельетонист, rюнферансье должен верить в об­тоятельства этого рассказа, репризы, анекдота и, таким образом, :огружать в эти обстоятельства зрителя.

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

\('гсльства по структуре наиболее схожи с театральными, - даже It :)том случае необходимость общения со зрительным залом, о()условленная ПРИРОДОЙ эстрады, не позволяет артисту до кон­lI,a погрузиться в предлагаемые обстоятельства, выстроить ~чет­ItСРТУЮ CTeHY~, забыть о публике.

Таким образом, в режиссуре эстрады существует специфи­'11'CKoe и усложненное понимание термина «предлагаемые обсто­',1 тсльства~.

**Смена позиции рассказчика и собеседника**

Если, играя роль, драматический артист может погрузиться It IIредлагаемые обстоятельства на довольно продолжительный III'рИОД времени, действительно прожить фрагмент жизни свое­111 I'ероя, то на эстраде это не всегда так

Происходит примерно следующее: конферансье произносит I'I'IIРИЗУ - он В предлагаемых обстоятельствах рассказа; через 10 I'I'I<УНД идет реакция зала, иногда даже реплика зрителя - и кон­IIH'paHcbe уже находится в реальных обстоятельствах концерта, Iн'агируя импровизационно на реакцию публики; еще через 10 се­"УIIД он произносит новую шутку (опять маленький рассказ) ­11 с ((ова он в предлагаемых обстоятельствах этого рассказа. И так 1I,:Ulee, И так далее ...

**Ilроисходит чередование рассказа залу и беседы с залом, постоянно lIереключается способ существования, или, можно сказать, идет** ( **мена позиции исполнителя, обусловленная двойственной приро­**ной **предлагаемых обстоятельств в искусстве эстрады: поведение 'рительного зала и собственно предлагаемые обстоятельства рас­**II(<lза.

Это постоянное переключение, постоянная смена предлага­,'мых обстоятельств рассказа на обстоятельства концерта, необ­\оj(ИМОСТЬ мгновенного перехода от одного к другому и состав­'I:ICT одну из главных трудностей в психотехнике конферансье.

**I<онферансье нужна не просто максимально развитая способность** It вере в **предлагаемые обстоятельства - необходим навык мгно­1II'IIHOrO 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 «KOHцepT~ (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 установ­'11 'III\ОЙ режиссером (или редактором) последовательности номе­1" '1\. Но довольно часто случаются разные нестыковки, иногда 'I,I,!(C артисты опаздывают. И здесь конферансье выступает как , 11< Iсобразный дежурный режиссер программы, который должен 1I"())lшданную перестановку номеров сделать незаметной для 'l'llтеля, провести это так, чтобы сохранить целостное впечатле-

1111(' от концерта'.

Конферансье должен вести свое выступление в контексте об-

111.,j'( цели концерта, а цели эти изменчивы. Наиболее ясно это 1IIIJllIO на примере так называемых тематических, юбилейных кон­III'pTOB. Юбилей артиста, организации - одно, юбилейная дата в II'ТОРИИ страны - другое; тематический концерт по случаю Дня 1"I()отника сельского хозяйства и тематический концерт, посвя­III,"IIНЫЙ ДНЮ снятия блокады Ленинграда в Великой Отечествен­IlIlii войне, - очень различны. Нельзя столь разные концерты ве­, 111 В одинаковой манере: разная мера юмора, подбор реприз, тон.

Конферансье обязан реагировать на всякие неожиданности 11 казусы, происходящие во время концерта. ОН должен обыграть , нучайное падение микрофона, не вовремя закрытый или откры­11,lii занавес, оговорку артиста и так далее. Артисты-конферан­, 1." буквально расцветают, когда случается что-нибудь подобное.

)I'OT сиюминутный отклик на казусную ситуацию позволяет в 11. I.IIIIOЙ мере проявиться таланту импровизатора. И зритель очень 1111 I()ит и ценит такие моменты.

**«Провокация» зала**

Опытные конферансье довольно часто прибегают даже к IIриему провокации, чтобы создать неординарную ситуацию и I,ЛССНУТЬ «неожиданной~ репризой. Конечно, речь в этом случае IIj\CT не о подлинной импровизации, а об импровизации сделан­II()Й, подготовленной; это своего рода домашняя заготовка. Од­11;11(0, если эта заготовка сделана умело, если в ней присутствует /I,I'Йствительный элемент провокации зрительного зала, то неважно, 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 УН 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, про конферировать. 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.

Банальность, 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 хо­роню 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 иИ. Отиева, и Е. Шиф­рин) и просили объявить их также хорошо, как он сделал это на втором туре ...

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

**Режиссер должен понимать, что использование приема провока­I\ИИ всегда связано с большим риском. Надо так рассчитать прово­l(;lЦИЮ, чтобы реакция зала могла быть единственно возможной и ожидаемой.**

Этот при мер позволяет нам коснуться еще одной важной I'('МЫ искусства конферанса. Речь пойдет о сочетании подготов­III'IШЫХ заранее текстов, реприз, провокаций и собственно имп­I)()визации. Здесь роль режиссера весьма существенна.

**Заготовка и импровизация**

В конферансе очень важно соблюдение меры в соотношении 11 редварительной заготовки и импровизации. «Природное остро­умие, обаяние, находчивость - качества, необходимые для насто­',111 (его конферансье. К сожалению, они часто подменяются 1,1

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 I<ачества, продемонстрировать умение им­провизировать, что является вершиной актерского мастерства. Любая такая тема органически вплетается в ведение концерта1>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 писаному9. 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 IIЫЙТИ затем в дальнейшее ведение концерта. А заготовить такое

/(ома 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).**

~OгpOMHoe значение я придаю вступлению, - писал конфе­рансье О. милявский. - Здесь есть возможность поднять акту­:I.l[ьные темы, сегоДНЯ, сейчас волнующие зрителей.

Во вступлении четко проявится позиция актера, она долж­lIа 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. При­,[см не только для конферансье, но и для остальных участников Ilредставления. ОТ того, насколько точно конферансье определит, «акая публика собрал ась в зале, ее настроение, от того, насколь­1<0 он сразу же установит контакт, - зависит успех выступления [IC только самого конферансье, но успех всех остальных номеров.

1

Вообще в установлении контакта со зрителями в начале кон церта нельзя забывать о таком элементе общения, как ком пли мент. В обиходе мы привыкли, что комплимент - это похваль· ные слова даме. Но в психологии общения комплимент это со­знательное преувеличение тех или иных достоинств человека. Н этом смысле комплимент - могучее средство налаживания доб рожелательного 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 коп кретной - 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 само· му себе: всегда приятно, когда тебя не только похвалили, но еЩI' и поставили тебя выше собеседника. Такое ироничное сравнени<' 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 н жанре конферанса. Люди вообще очень ценят в собеседнике са· моиронию. 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 ('I(1!ОЗНЫМ сюжетом, то, естественно, текст вступления пишется IIBTOpOM. Однако и в таком авторском вступлении конферансье о()нзан импровизировать, откликаться на реакции и всего зала, 11 отдельных зрителей.

Конечно, если концерт посвящен какой-либо знаменатель­110/\ дате, юбилею, профессиональному празднику, то во вступи­1'('JlI,HOM слове должно звучать соответствующее поздравление.

Но прежде всего во вступительном фельетоне должно зву­'111'1'1> приветствие. К сожалению, чаще всего это ограничивается (1iIIIaЛЬНОЙ фразой: «Добрый вечер, дорогие друзья!~. Хотя сама 1111 себе она не так уж плоха, однако в последнее время стала IIIТ:tМПОМ.

ВО время вступительного фельетона конферансье должен Уlllщеть лица зрителей хотя бы в первых рядах, чтобы вступить в конкретное общение с конкретными людьми. Для молодых 11РТI-IСТОВ это наиболее сложный момент, так как появляется сра­Iy IIСС!<ОЛЬКО объектов внимания.

**Собственный номер конферансье**

Конферансье обязательно должен иметь свой собственный IIIIMep. И такая необходимость вызвана не только чисто техни­'I('('I\ИМИ причинами, когда надо заполнить довольно длинную 1IIIy:IY, ВОЗНИI<ающую, чтобы приготовить сложный реквизит для IIII'/\ующего номера (это случается на эстраде редко, но бывает). 1\ тому же, иногда возникают «накладки!,>, и только конферансье ~I(IЖСТ «взять огонь на себя!'>. Важнее другое:

()lIIошение публики к артисту, который способен не только объяв­""ТЬ номера и заполнять короткие паузы, а может еще и по казать IlIбственный законченный номер, - неизмеримо уважительнее. lIоЛl> режиссера в подготовке собственного номера конферансье 8Аметно возрастает.

концерте. С этой же целью некоторые номера можно объявлягп. в микрофон из-за кулисы.

Вообще конферансье имеет право выйти на эстраду в ли> бой момент концерта, в любом номере, в любой его части. ЭI *> <* связано с еще одной его функцией. Конферансье — в полном смысле слова — хозяин концерта.

Такие появления могут быть вызваны какими-то «наклад ками», и конферансье должен помочь артистам выйти из затруд нительного положения, обыграть этот момент. Иногда в номере нужно немного подыграть актерам, вынести или убрать какой-ти реквизит, заменить испортившийся микрофон, попросить у освети телей прибавить свет и т. д. И все это - обязанность конферансье. Однако этим функции хозяина концерта не ограничивают ся. И в особенности это касается сборных концертов.

Конферансье выступает еще и как режиссер-организатор концер та. Он определяет последовательность номеров. Он может переста­вить номера по ходу концерта, согласуясь с реакцией зрительного зала. Он имеет право сократить концерт, а также наоборот, — по­просить кого-то из артистов бисировать или исполнить еще один номер.

Таким образом, конферансье должен обладать режиссерскими способностями и навыками.

Конферансье заканчивает концерт. Главное здесь — крат кость. Зритель, в общем-то, уже понимает, что дело движется ь финалу. Энергичный, лаконичный, на мажорной ноте финал -лучшее окончание концерта. Здесь возможен и общий поклон артистов (всегда хорошо напомнить зрителям фамилии и номе ра выступавших), и сольный выход.

**Парный конферанс**

К еще более сложной разновидности этого жанра относится парный конферанс. И сложность здесь не только в общении меж ду партнерами. Самая большая трудность, преодоление которой требует особого дара и большого опыта совместной работы, — им провизация 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 конферанснои пары.

Сразу обозначить конфликтность можно прежде всего за Счет внешних данных партнеров (вспомните, например, контраст Внешних данных конферанснои 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 тоже 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, ко торые неуместно оглашать, и т. д. Зрители и радиослушатели стар шего поколения помнят, вероятно, смешные и разнообразные но приемам и тематике интермедии Дарского и Мирова»13.

Все это позволяет воплотить на эстраде конферанс в виде спора. В парном конферансе всегда очень логичным оказывае I ся прямое обращение в зрительный зал, так как каждый ищет \ публики поддержку собственной позиции. Это позволяет актин нее вовлекать публику в игровые ситуации: ведь обязательно одна часть публики примет позицию одного, другая — другою что способствует созданию в зрительном зале атмосферы игры чудачества, озорства.

«Я глубоко убежден, — писал известный конферансье А. Алек сеев, — что общение со зрителем — это основное для конферанс.> качество — возможно в любом образе. Казалось бы, при парном конферансе невозможно включить зрителя в „треугольник": ве/ц. всем ясно, что конферансье играют, разыгрывают заранее выу ченные сценки. А вот Лев Борисович Миров всегда находит, со здает ту ниточку, которая связывает этот треугольник: актер конферансье — зритель. Хотя он беседует с Новицким и оба у к лечены разговором, но... вы все время чувствуете, что это не дли вас говорят, а с вами разговаривают они! Миров как бы призы вает вас быть судьями: кто прав — он или Новицкий. И он до лится с вами торжеством, когда оказывается правым, или смо *\* рит на вас добродушно-смущенным взором, когда прав Новин кий. Это его связь со зрителем»14.

Эта разновидность жанра разнообразит концерт, так как ком ферансье могут появляться не только вместе, но и выходить < сольными репризами и номерами. Парный конферанс предостан ляет и такие возможности, которых не может быть в конферанс ■< сольном: можно исполнить театрализованную интермедию, сцен ку, скетч, и для этого не надо привлекать для подыгрыша кою то из участников концерта.

Режиссера, который работает с конферансной парой, все г/и подстерегает одна опасность. Парные репризы, скетчи, сценки н< должны «тянуть одеяло на себя». Чтобы вдвоем разыграть реп ризу, как правило, нужно больше времени, чем сыграть ее одно ему (необходимо время для оценок, пристроек и т. п.). Поэтому жаботиться 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 выра-1ИТь). 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, д Щукарь, Василий Теркин и т. д. На детских концертах — доктор Айболит, дядя Степа, Буратино. До войны блистательно вел кон церты 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 эстрад ного представления — дело очень условное, часто схематичное.

Главным в любой форме эстрадного представления остает ся эстрадный номер. Если сюжетное построение будет сильнее и выразительнее номеров, — исчезнет основной признак эстрадною искусства. Связки станут важнее содержания. А наличие инте ресного сюжета в связках всегда грозит заслонить собой выступ ления артистов в эстрадных номерах.

Многое здесь решает чувство меры и профессионализм ре жиссера концерта. Он должен не только отвести надлежащее «служебное» место сюжетному построению, но и, по возможно сти, 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 обще ния со зрительным залом; импровизированное общение с пуб ликой отличает конферансье от ведущего;

- основной формой конферанса является доверительная бесе да со зрительным залом;

- конферанс подразделяется на сольный, парный и инсцениро ванный;

- режиссерская работа с конферансье в основном сводится к педагогической составляющей, за исключением подготовки собственного номера конферансье, где роль режиссера гора:) до значительнее;

- режиссеру принадлежит важная роль в нахождении маски конферансье, в инсценировании конферанса, в определении конфликта в конферансной паре;

- режиссерская работа с артистом-конферансье включает в себя создание «домашних заготовок», которые импровизационно проявляются в ведении концерта;

- ведущей функцией конферансье является информационная;

- важной частью конферанса является создание праздничной ат­мосферы концерта, раскрытие его темы (если такая имеется);

- конферансье является посредником между артистами и зри­тельным залом, в связи с чем одним из его ведущих качеств становится приспособляемость к аудитории;

- важным профессиональным качеством конферансье являет­ся проявление его гражданской и нравственной позиции в сво­ем выступлении;

- 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;

- конферансье часто является режиссером концерта, особенно в его сборной форме, что требует от него режиссерских навы­ков; к частному приему конферанса относится «провокация» зрительного зала;

- работа режиссера с конферансье включает в себя оказание ему помощи в подготовке обязательных аспектов выступления: вступительного фельетона, собственного номера конферансье, финала концерта.

**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 акту-Яльную 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. Петрова, 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

сказывают конкретные обстоятельства конкретного концерта, вп 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 фельетон на должна учитывать это разнообразие форм, не смешивая в од ном выступлении артиста отличительные признаки каждой разновидности фельетона.

**Музыкальный фельетон**

Одной из таких разновидностей является музыкальный фе­льетон. В нем текст и музыка соединяются в единой художествен ной форме.

Однако нельзя забывать, что даже при использовании рал личных музыкальных форм в эстрадном фельетоне (инструментальной музыки, песни, частушки, куплета) — все они являютсл вспомогательными, и их главная задача — помочь ярче и образ нее выразить мысль, заложенную в тексте эстрадного фельето на. Именно поэтому традиционно музыкальный фельетон относят к одной из разновидностей речевых жанров.

Такой фельетон содержит в себе и иллюстративную музы ку, и музыку, несущую смысловое начало. Часто музыка исполь зуется для исполнения пародийных фрагментов в публицисти ческом фельетоне (пародия в форме песни, романса). Изобрети тельный подбор музыки может позволить фельетонисту чего- п > не сказать, а только намекнуть, — все остальное дорисует в во ображении зрителя музыкальный фрагмент. Без музыки невоз можно исполнение куплетов, которые зачастую фрагментарно тоже входят в публицистический фельетон.

Использование музыки усиливает гротеск, иронию, сатиру, зало женные в текст фельетона. Особенно ярко это выражается в исполь зовании рефрена, который является одним из самых эффектных и эффективных приемов усиления вообще. С этой же целью исполь зуется и прием контраста музыки и текста фельетона.

Например, говорится о чем-нибудь величественном (на <м мом 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 кичестве сатирически-разоблачающего фактора, она становится Иыразителем 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 Линовится 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 "олжна быть популярная, известная всем музыка.

И неважно — фрагмент это из классики, или современной пес-И. Популярность используемой музыки позволяет достичь эф-кта однозначности восприятия, возникновения так называемой ©Контролируемой ассоциации, когда вне воли человека в его во­зражении возникает картина, соответствующая вербально-музы-альному строю цитируемого фрагмента. Особенно четко это про­слеживается, когда исполняется музыкальный фрагмент без слов, Но все помнят, что за этим стоит знакомый всем текст романса, ПРсни, 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 пп нимаете...», а дальше звучит музыкальная фраза без текста, но км торую 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 час ти 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 I\*. 'Горикова 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-эстрадному 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:**

- эстрадный фельетон как литературный жанр сохраняет чер­ты и приемы фельетона газетного, но создается автором спе­циально для исполнения с эстрады;

- ведущим отличительным признаком эстрадного фельетона яв ляется публицистичность; в этом состоит разница между эстрад ным фельетоном и эстрадным монологом в образе (в маске);

- эстрадному фельетону всегда придается форма высказывания личной позиции исполнителя по поводу того или иного яв ления;

- существуют следующие формы эстрадного фельетона: публи­цистический, вступительный, музыкальный, музыкальный фельетон-мозаика, инсценированный;

- 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;

- эстрадный фельетон допускает использование в нем несколь­ких тем, что выражается в приеме переклички тем;

- музыкальный фельетон, несмотря на значительную роль му­зыки, относится к речевым жанрам, так как слово в нем пер­востепенно по отношению к музыкальному материалу;

- роль музыки в фельетоне-мозаике гораздо существеннее, так как в нем ведущим приемом является контрастное сопостав­ление музыкальных тем, что усиливает значение музыкальной драматургии номера;

- музыкальный фельетон всегда выигрывает, если музыкальные фрагменты исполняет артист, а не концертмейстер (или фо­нограмма);

- инсценированный фельетон, как правило, содержит сюжетное начало, что позволяет исполнителю выступать в определен­ном образе (маске).

**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 «фе льетон» 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 эстрадиый 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 находи I ся в непосредственном прямом общении со зрительным залом «Эстрадный рассказчик всегда обращается к зрителям от свое■■. лица, независимо от того, кто является автором рассказа»3. (> этом специфическом способе существования эстрадного арти-та режиссер должен особенно помнить, работая с артистом щ эстрадным монологом в образе.

**Живое слово актера**

Искусство эстрадного монолога — это прежде всего актер' кое искусство. Это относится ко всем речевым жанрам, но нам более ярко проявляется в эстрадном монологе. Дар, талант, им дение актерским мастерством — только они дают право рабо: I в этом жанре. Конечно, в монологе все это находит выражение > первую очередь, в слове. Но слово становится живым, образным зримым только в том случае, если его произносит артист — чуй ствующий, переживающий, перевоплощающийся, создаюшт характер или острую эстрадную маску. Нужно уметь перекину 11 это слово через рампу, вступить при помощи авторского слова I диалог, в общение со зрителями. Кроме всего артисту необход и мо обладать обаянием, привлекательностью, он должен бьп I интересен публике личностно.

Работа режиссера над эстрадным монологом — это в первую оче редь работа с актером в поиске внутренней и внешней характер ности, манеры, постижения логики повествования, в точной под.» че репризы.

Но все сказанное можно правомерно отнести и к жанру худ| -жественного слова. Отличие эстрадного артиста, выступающего < монологом в маске, и чтеца — в манере подачи материала, в выбор-литературного материала, в мере общения со зрительным залом

**Эстрадный образ (маска)**

Эстрадный монолог как жанр — это всегда монолог в обра зе. Если он произносится от собственного лица, содержит со\*, ственные суждения актера, — он становится фельетоном. Вед|цим 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. Г')то 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 гобою смех и радость... Хенкин на эстраде создал замечательную маску Владимира Хенкина»5.

Замечательная артистка К. Новикова однаждШ нашл,1

смешной, гротесковый образ Тети Сони. Но даже «если в м.....

те она не исполняет монологов в этом эстрадном «образе', и ка все равно рано или поздно начинает скандировать: • I Соню! Тетю Соню!». Полюбившийся зрителям пересонаж п< ■ ■ ируется с индивидуальностью самой актрисы.

Сам эстрадный образ не обязательно должен быть гр(.....

во-сатирическим. Например, эстрадный герой Е. Петросяна добрый, остроумный, ироничный человек, которь»ш все зам. ет, и который в мягкой интеллигентной манере, ч:асто намп а не впрямую, обращает внимание зрителя на то г\*ли иное ч: . ние или факт. Это во многом образ умного, доверительного , беседника. Сколько в этом образе от индивидуальности счм^ Е. Петросяна, а сколько — от характера, который он создлп сказать трудно. Но опять подметим — личность артиста и хар.и тер его персонажа сходятся в едином эстрадном о бразе.

Такой эстрадный образ не сразу находится артистом. То I I Е. Петросян, прежде чем пришел к своему нынешнему образу, ч 11 тал монологи от имени огородного пугала, ожившего телефои.1 Он и сегодня вставляет в свои программы такие номера, но пр\* обладает в его выступлениях монолог в созданном им постоим ном эстрадном образе.

Режиссер вместе с артистом начинает искать характер п< р сонажа, от имени которого будет произнесен монолог... И кш здесь нельзя нарушать такой закон эстрадного искусства, как ;и туальность и злободневность. Актуальность это ведь не толы.' «утром в газете — вечером в куплете». Актуальность и злобо,| невность — это и подмеченные артистом и режиссером типичны*<* и интересные особенности сегодняшней жизни в целом. Это км сается и событий, и явлений, и образов людей.

Поэтому наиболее удачными эстрадными персонажами ока зываются такие, которые созданы на основе жизненных наблю дений, были «подсмотрены» в реальной жизни. Они очень хоро шо знакомы публике, зрители встречаются с этими лицами бук вально каждый день, они выходят на эстраду из их реальноп жизни — вот в чем проявляется актуальность.

Здесь, как в пародии: пародировать можно только того, кто хорошо знаком публике. То же самое можно сказать о персона же, от лица которого произносится монолог. Наиболее удачные дши'оживущие эстрадные маски, как правило, подсказаны на­падениями типических персонажей общества, которые «под-йфииают» и актер, и режиссер. Очень точно отметила это М. Ми­нина. Вот ее личное описание того, как появилась знаменитая

йП\а 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 но 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, — надо многое 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 нолог в образе Сатина, куплеты распевали многочисленные Чем каши... Но тогда это было актуально, это были персонажи тот 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 ми нологами, всегда были узнаваемы, что называется, выхвачены 1м жизни. И бюрократ, и чванливый чинуша, и любвеобильный же нопоклонник, и псевдоученый — все они жили рядом с нами. Ар тист умел подглядеть в жизни характеры этих персонажей и си лой своего искусства выйти на уровень художественного обоб щения, 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. Нее 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 закидывал пиджак за плечи, смещал в сторону галстук-бабочк чуть разлохмачивал прическу... Всего три движения — а пер< > нами был весь характер персонажа, как на ладони.

Тот же Г. Хазанов, выступая в образе студента кулинарного техникума, не надевал натуралистический костюм повара, ко I пак на голову и т. д. Перевоплощение достигалось очень скупы ми 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 нервн;!'1 игра пальцами рассказывала о характере больше, чем полнен переодевание и грим.

Сегодня писатели-сатирики «узурпировали» жанр эстрадно го монолога и очень часто не отдают написанные ими вещи артистам, а исполняют с эстрады сами. Но нужно отметить, что нап более удачно выступают те писатели, которые сумели создать как бы универсальный эстрадный образ. Это не чисто литературно!• 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 ЙЛП' 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, как правило, 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. Раздел второй. Режиссура эстрадных номеров различных жанров

Материалом эстрадного бытового рассказа является литературно\* произведение, написанное автором не специально для чтения . эстрады.

Таковы, к примеру, многие рассказы М, Зощенко. Этого ;и: тора 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, к< многих из них мы можем увидеть ряд признаков, по которым артист может взять этот литературный материал, для того чти бы 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 И 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. Г)то 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 мещанипом, 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 ил-1, например, из окна кинуть при общих семей­ных неприятностях, тогда предпринять можно..."»8.

В этих крохотные 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 выводил 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 эстрадны-! артист, он очень точно уловил разницу между академической -1тецкой и эстрадной манерой исполнения рассказа, в том числе *л* в общении со зрительным залом. И сегодня 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 спой 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 той. Правда, здесь актер уже не стремится к глубокому проникновению в образ, он всегда принужден больше показывать, ч. играть своих героев: ему трудно строить мизансцены, ибо при шлось бы неубедительным образом перебегать с места на м<< ь изображая всех участников диалога и событий»9.

**Основные положения для конспектирования:**

- необходимо четко различать жанры фельетона и монологи, которые зачастую смешиваются из-за того, что фельетон, к,и и монолог, представляет собой речь одного лица;

- отличительной особенностью эстрадного монолога являем ч 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;

*I)* бытовой рассказ является эстрадным жанром, его не следует смешивать с художественным словом;

(*)* и 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.

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 пьесы 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 встречаются1.

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, лс,1. п только в одном: в нахождении органичного синтеза театра и .и эстрады. Здесь уместно привести мнение великого артиста, юн.. рый 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 условны форма, тем более глубокой и яркой должна быть внутренняя жизнь персонажа.

Глубина внутренней жизни позволяет актеру оправдывать самым невероятные и условные проявления формы.

Это обстоятельство не раз подчеркивали М. Миронова и А. Менакер, в репертуаре которых заметное место занимали скчетчи. При этом надо напомнить, что М. Миронова — выпускниц.! Школы-студии МХАТ, а А. Менакер — Ленинградского театрального института.

«Как-то, рассказывая о постановке „Клякс" (один из скетчем, 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 Менакгра 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 про жить сложную, психологически разнообразную жизнь своего персонажа. Именно психологически разнообразную, потому что не стоит думать, будто, развенчивая человека примитивного, нужно делать это примитивными сценическими средствами. Без духовность персонажа надо уметь показывать с высокой творчесКой 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 «навсе времена». В свое время на эстраду выплескивалось довольномного скетчей про очередь. Но сегодня, когда этой проблемм практически нет, эта тема никого не волнует. Даже если беретсятакая вечная тема, как любовь мужчины и женщины, она выражается через таких персонажей, которые узнаваемы и являю I > < типичными для современности. Так, скетчи про мещан, бывши' популярными в 30-е годы прошлого столетия (отвечали политическому заказу борьбы с мещанством), сегодня никого не ими ресуют. На смену мещанам сегодня приходят герои современны анекдотов — «новые русские».

Конечно, бывают и исключения. Иногда небольшое классическое произведение драматургии (сценка) или инсценировки рассказа вновь становятся созвучным времени. В России так случается довольно часто, ибо многие проблемы, волновавши' 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.

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 по чти 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 — эксцентричны и 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 совершение! 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 позволяло играть ее не в филармонических, а именно в эстрадны концертах. Будучи артистами русской реалистической психологической школы, Е. Лебедев и В. Ковель в спектакле «Энергичные люди» демонстрировали такой «высший пилотаж» владением 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 актер,. очень успешно и много выступали на эстраде. У Е. Лебедева это, в первую очередь, были этюды-пантомимы «Рыболов» и «Баб;. Яга», В. Ковель много читала с эстрады М. Зощенко, А. Аверченко, Тэффи.

Наиболее ярко эти навыки проявились в названной сцене ш спектакля «Энергичные люди». Неслучайно эта сцена стала «концертной» и очень много игралась как отдельный скетч. Здесь ш 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 трюка ми. Наверное, поэтому, когда сцена исполнялась в самых разны 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.

1сли 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 — репризНый 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 40лимпия» (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 Бре.и, Шарль Азнавур (показывает человека небольшого роста), Шар.и Трэне... (показывает человека чуть повыше), Шарль де... (показы вает 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 смотрел и 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 :-> н > комедия. Не „Трагеди Франсэз", а „Комеди Франсэз"... Я же тог/и 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 ма< су мелких глупостей...

Он. Ты права. Двадцать восемь лет назад мои родители отпу стили меня одного, и я сделал одну глупость, но самую крупную и моей жизни. Я женился... (жест — указывает на Миронову). И шн 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 досго примечательности, музеи... Нотр дам дэ мадам...

Он (шокирован). Боже мой!..»6.

Как видно из примера, сюжет отсутствует, место действия реальное выступление, в основе конфликта — столкновение реальных 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 явлс ние. Это может быть дуэт двух конферансье, а могут быть и артисты, не работающие в жанре конферанса. Например, эстрадны 11 диалог составлял основную часть репертуара парного конферансье Мирова и Новицкого, играли они и скетчи. Миронова и Менкер, 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;

- 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.

**Г Л А В А 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 (от ра, балет и т. п.).

Эстрадная пародия — это всегда театрализованный номер, ибо к 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 к пародии используются и внешние выразительные средства театра — грим, костюм, реквизит. Пародия — жанр, который требуем 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": он 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: рага — около, ос!е — 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 категории3.

1. Пародии, в которых артист не только внешне, а главным об­разом внутренне перевоплощается в другого человека. Наи­более яркий пример — творчество Ираклия Андронникова. Когда Ираклий Луарсабович показывал Алексея Толстого или Остужева, зрители как бы переставали видеть самого Андрон­никова, 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 из­вестных 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 из­вестных мастеров сцены, общественных и политических дея­телей. Таким было искусство Зиновия Гердта. Он показывал своих героев и похоже, и чуть иронично, пропуская свои шар­жи через личное, весьма уважительное отношение к оригина­лу 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 оригинал не всегда чувствовал подделку.

Г. Дудник рассказывал, как он однажды записал на плен к \ выступление В. Чистякова, когда тот имитировал К. Шульжсп ко. Потом пришел с этой пленкой к Клавдии Ивановне и предложил ей послушать. Шульженко слушала примерно до полони ны записи, а потом нервно сказала, что таких слов не произно сила, хотя она и признала, что это ее голос.

Еще бы! Ведь слова-то были у Чистякова пародийные. 11п голосовой подделки Шульженко не заметила.

Приводя этот пример, Г. Дудник, думается, противоречив сам себе. Имитатор всегда точно воспроизводит выступление оригинала, вплоть до текста. В. Чистяков же текст менял, дела I пародийным. А это уже не просто имитация — это пародия, таг. как в новом тексте всегда будет прослеживаться отношение артиста к изображаемому оригиналу. В своих пародиях В. Чистя ков 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 номе рами. 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 имита­ции. Они разные. Зритель очень любит имитацию. К сожалению, этим часто пользуются малоодаренные артисты.

Пародия, даже музыкальная, относится к одной из разновид­ностей 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. 3. 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,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), «Анатэ-ма» (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 Уэше-ров») 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 истории Вандей-ского 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 колосников 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. Трясо-руков. В этих трех пародийных певцах зритель безошибочно уз­нает знаменитое трио Л. Паваротти, X. 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 передавать 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 принимается 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.

**Г Л А В А 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.

Благодаря своей способности в острой и доходчивой ярком форме выразить мысль, идею, — политический куплет всегда поддерживался властями (особенно тоталитарными) как мощно» средство пропаганды среди широких масс. Так же можно расценивать и социально-публицистический куплет.

В моменты же снижения политизации общества на первым 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 б— 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.

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 куплет ную 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 диалога между партнерами, конфликт между их позициями, характерами. А это — элементы актерского искусства. Иногда в куп лете могут присутствовать элементы пародии — на текст, на пес­ню, на манеру исполнения какого-то конкретного артиста, п.\* художественное явление.

Например, известный конферансье А. Белов пел куплеты-па родии 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 позиции' первого, «сброс» в этом случае выстреливает гораздо эффектно

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 эст­раде.

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 изве­стная мелодия — чаще всего песни или романса (не чисто инст­рументальная музыка). Тогда во время исполнения такой мело­дии слушатели автоматически подкладывают под нее знакомый текст, ибо популярная песенная мелодия в нашем сознании все­гда неразрывна с текстом. Возникает своего рода феномен: текст вслух не звучит, но он подразумевается, и все зрители, в силу по­пулярности 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 несется 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 «ан 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. Ъоит.з птез - 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 сочинение стихов на заданные рифмы. Уметь это делать, даже быстро и на публике, еще совсем не значит владеть этим жанром. Это способность артиста — только первая предпосылка к тому, что бы претендовать на выступления с буриме.

Номер в этом жанре не может состояться, если в нем нет игры артиста со зрительным залом. Только тогда, когда сочинение стихом 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 актом 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: м< пользование цитат из популярных поэтических произведении. Л цитировать надо точно: артист окажется в весьма неудобном и трудном положении, если его справедливо поправят из зала.

Иногда можно встретить усложненную форму буриме. От состоит в том, что артист заранее объявляет тему, на которую <>и 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 подогревам, 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 положения для конспектирования:**

- несмотря на то, что куплет поется, он относится к речевым жанрам эстрады, так как главенствующая роль в нем принад­лежит слову;

- 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 *л,,и* ре, — умение не просто импровизировать стихи, но и включить зрительный зал в игру.

**Г Л А В А 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 индивидуальностью, 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 своих песнях романсах А. Вертинский, выглядели бы неуместны ми прИ автоматическом перенесении их на индивидуальность, скажем. В. Леонтьева. То, что было подвластно в этом смысле Л Утеску, 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 Условиевие 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 3аЛа 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 то, 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 — разговор 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 пРЧзиведенную в качестве примера выше песню и в сольном вари-а1\*1те, перевоплощаясь в разных героев сюжета.

Подобный репертуар в режиссерской разработке может органично включать яркое игровое начало. Более того, без него он был юиграл, так как в нем авторами текста и музыки изначально заслужено своеобразное «приглашение к игре». Чаще всего в таких песнях события и отношения персонажей выражаются в юморисческой 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, взаимодеиствие. 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 театральны и костюм — то это не полное переодевание, а использование демлей и т. д.

Не все песни, содержащие в тексте сюжетное построение, мо гут органично принимать широкую и подробную театрализацию Тема и стиль песни — вот что обязательно должен учитывать режиссер.

Однажды довелось увидеть с эстрады театрализованный и «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 Л. 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 подчеркивает 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»\*.

Создаваемые ею характеры всегда очень интересны и остры, средства театральной выразительности всегда находятся в органичном синтезе со средствами выразительности вокальной. огромное значение в создании пластической стороны образа при дается детали.

Это доказывает тот факт, что после победы А. Пугачевой щ Всесоюзном конкурсе артистов эстрады победителями последующих конкурсов тоже часто оказывались исполнители песен, к которые артисты старались привлечь яркий игровой момент. Так Н. Рожкова — на Седьмом Всесоюзном конкурсе артистов эст рады, 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 - 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.

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 актерскою искусства. Одним из самых удачных номеров в этом смысле является песня из кинофильма «Девчата» в исполнении И. Оли­вой 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 актерского 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 отличии 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, — писала 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 актере к; г \* школа певицы. Но важно и то, что в период своего художественного становления К. Шульженко сумела обратить внимание на т< *>* 1 факт, что «актерское пение» лежит в традициях русской эстрадI.г Так, например, она даже называла известную в прошлом певицы Н. Плевицкую своей учительницей. Действительно, характерном 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»"'. 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.

Эстрадный образ певца создается годами, но толчком для его со здания 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 огромными 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;

- живой аккомпанемент песни предоставляет возможность более широкой театрализации в смысле общения певца с концертмейстером или оркестром;

- одной из наиболее важных задач режиссера является помощь эстрадному вокалисту в нахождении оригинального и органичного образа (имиджа);

-в работе с эстрадными певцами, уже имеющими устоявшиеся и популярные образы, чрезвычайно опасно отходить от них в постановке нового репертуара.

**Г Л А В А 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 театра1. Основоположник современной пантомимы Э. Декру определял пантомиму как суть способа драматической игры2. 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 пи 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?»!

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, глубоко 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 помощи 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 первом 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 пластике6.

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, X. 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 несчастье7.

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 мима 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 ученого8. 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 какими 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.

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 смысле1 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 несчастье7.

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 мима 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 ученого8. 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 какими 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), облокачива-ние, 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 темп позволяет добиться эффекта замедленной съемки, монтируй *,* 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 см < *> <* пол; но вот мяч превращается из круглого упругого предмет! г комок теста; комок теста, который артист стягивает и растягивает (движение похоже на растягивание мехов аккордеона), вд|>\ > 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.

**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 классическому 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 свое образная 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;

-идентификационные движения являются основополагающим принципом современной пантомимы; к фундаментальному принципу построения движения в пантомиме относится вол­на от динамической точки;

-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.

Г Л А В А 14

**Эстрадная клоунада**

Клоунада всегда была одним из основных жанров цирково­го искусства. «Без клоунов нет цирка!»' - 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 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 <шолод», 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 разумел 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 в манере 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.

Раздел второй. Режиссура эстрадных номеров различных жанров

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 клоун 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.

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 ан-тре 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 результате 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. Шуйдин8.

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 необыкновенное. 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 зало, «маскируясь» под обыкновенного зрителя. В нужный момент его вызывают для участия в репризе, чтобы подыграть клоуну. А что бы публика не догадалась о подсадке, такому артисту обычно от­водится роль застенчивого, смущающегося человека, которого про тив 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 трюки, а это требует специальной подготовки и срепетированности. 11а 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 вы шедшего 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 парик 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 пятна 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 сюжетно-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.

Раздел второй. Режиссура эстрадных номеров различных жанров

Существует несколько основных приемов, на которых строятся но­мера музыкальной эксцентрики:

— использование в качестве музыкального инструмента совершен­но неподходящих, часто обыденных предметов;

— использование эксцентричных и необычных, малоизвестных му­зыкальных 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 настрой-

ки), 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. Раздел второй. Режиссура эстрадных номеров различных жанров

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 классический трю­кам музыкальной эксцентрики, когда конферансье или шпрешттал-мейстер 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 доиграли первую часть сонаты до кон[1а. 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. **Раздел второй.**

**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 являют моими партнерами и в то же время противниками. Они считаю! меня глупцом, а я стараюсь их перехитрить"»14, — рассказывал о своем творческом принципе популярный на Западе немецким 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 одновременно 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 пе­ринка 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 пока­зать 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.

Г Л А В А 15

**Эстрадно-цирковой номер**

«Большинство жанров спортивно-циркового рода, — пнем I С. Клитин, — существует на цирковой арене, и, скорее всего, мим, но 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 оформление обозначает общее место действия, иногда условный характер. Оно «работает» не на каждый номер в отдельности, но на сюжет шоу в целом. Поэтому, если сценография и 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.

**Глава 15. Эстрадно-цирковой номер**

Костюм в эстрадно-цирковом номере не может быть «перегружен», л тем более этнографически достоверен. Важнейшее значение име­ет яркая и образная деталь.

Помимо того, что это отражает принцип лаконизма, присущий .клоунаде вообще, такой костюм позволяет регулировать, если мож­но тик выразиться, степень открытости фигуры исполнителя.

Демонстрация уникальных физических возможностей человек требует максимальной открытости тела, чтобы зритель мог оценить гибкость, растянутость, силу. В таких номерах всегда демонстрируется эстетически прекрасное тело. Поэтому костюм в клоунадно-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 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, и 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 бег3, — 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 номерами 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 акро­батов 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 яр­кий концертный, праздничный свет.

И наоборот, один узкий луч прожектора-пистолета, направ­ленный на артистку, исполняющую «каучук», позволяет как бы 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.

Художественно-стилевое единство всех выразительных средств важно в номере любого жанра, это один из самых чутких показа­телей профессионализма режиссера.

Но особенно оно важное бессюжетном номере эстрадного циркового жанра, где зритель не имеет возможности следить за фабулой происходящего и где все его внимание сосредоточено на трюке, который поддерживают все остальные выразительные

средства номера.

**Сюжетный номер**

При постановке сюжетного эстрадно-циркового номера пер­вой задачей режиссера является правильный выбор сюжета. Если в драматическом театре может быть сыгран практически любой сюжет, то в эстрадно-цирковом номере это не так.

Специфичность таких сюжетовобусловливается целым рядом фак­торов, которые режиссер не может игнорировать:

— сюжет должен отталкиваться от индивидуальности исполните­ля, он, как правило, создается для конкретного номера в конк­ретном исполнении;

— сюжет должен иметь возможность быть выраженным через трю­ки, являющиеся необходимым условием жанра;

— в большинстве разновидностей жанра трюк выражается нагляд­но-зрительно, посредством пластики, поэтому чрезвычайно вы­растает пластическая компонента выразительности. В этих слу­чаях сюжет должен строиться таким образом, чтобы происходя­щее было понятно без слов,

И, наконец:

Постановка сюжетного номера эстрадно-циркового жанра может успешно состояться только в том случае, если исполнитель владеет хотя бы основами актерского мастерства.

Ведь любой сюжет должен содержать конфликт, который вы­ражен в столкновении персонажей (или персонажа с вещью). А любой персонаж — это характер, его создание требует от ис­полнителя перевоплощения. Если исполнитель номера не владе­ет навыками актерского мастерства, режиссеру лучше отказаться от постановки сюжетного номера, как бы привлекательна ни 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 кое-что 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, поя вился 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 Поппинс» 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: «Настораживает 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. Било-блодской «Впервые на катке» (Ленконцерт, 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 самых 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:**

- эстрадно-цирковой жанр тесно связан с цирковым искусством, поэтому важнейшим выразительным средством эстрадно-цир­кового номера является трюк:

-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.