

Ра

и и

11-9

■

Разговорные жанры эстрады и цирка ■

эстрады и цирка ■

Разговорные жанры эстрады и цирка ■

Разговорные жанры эстрады и цирка ■

В. А. Р. Д. О. В.



Арасв В.Е.

А 79

Разговорные

жанры

эстрады

и цирка

Заметки писателя

786204



Издательство

«Искусство»

Москва

1968

Проверено
1987 г.

792.7
A79

6-1-6
28-68

От автора

Искусство малых форм с самых различных и подчас даже неожиданных сторон вторгается в жизнь современного человека. Эстрада, цирк, концерты самодеятельности более гибки и общедоступны, чем другие виды искусств. Артисты эстрады нередко проникают туда, куда нельзя привезти даже кинопередвижку. Немалая роль в пропаганде этого искусства принадлежит радио и телевидению.

Благодаря доступности искусство малых форм приобретает огромное воспитательное значение. Ведь эстрада и цирк с помощью специфических, только им присущих средств помогают осознать и бытовые, и этические, и общественные, и международные проблемы нашей жизни.

Эта книга является попыткой обобщить опыт, накопленный в практике разговорных жанров. Поскольку каких-либо пособий, монографий, исторических обзоров или учебников на эти темы почти нет, нам приходится, в меру сил, сказать первые слова.

Каковы же специфические признаки этих жанров эстрадного искусства? На мой взгляд, 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.

Как мы увидим ниже, к разговорным жанрам можно отнести очень многие разновидности эстрадного искусства и цирка. Но точного, раз навсегда установленного перечня подобных жанров сделать было бы невозможно, ибо жизнь непрерывно изменяет их: что-то отмирает, а что-то, наоборот, возникает вновь под влиянием различных социальных факторов.

Общезвестна зависимость искусства от жизни общества в целом, и мы, люди старшего поколения, были свидетелями резкой перемены содержания и формы, произошедшей в искусстве эстрады в

результате Великой Октябрьской революции. После 1917 года пришлось основательно почистить не только репертуар эстрады и цирка, но и самый список жанров, существовавших на эстраде и на арене старой России.

Но и помимо таких резких социальных сдвигов, как революция, в жизни общества непрестанно происходят изменения, хотя и не такие значительные, но тем не менее отражающиеся и на содержании и на форме искусства.

В основе любого номера на эстраде или в цирке всегда стоит исполнитель, конкретный человек со своими неповторимыми свойствами. Если артист талантлив и в его творчестве ярко проявляются характерные особенности его дарования, он может стать родоначальником нового жанра. Иногда исполнитель только усовершенствует существовавший до него жанр. Если такая внутренняя микрореволюция введет в действие значительное количество новых компонентов, старый жанр приобретает уже новое качество, и мы можем смело назвать его новым жанром эстрады, цирка.

Так, на наших глазах немолодой жанр детского рассказа был решительно реформирован усилиями яркой и самобытной актрисы Рины Зеленой. Она отказалась от существовавших до нее глупых анекдотиков, произносимых с условными интонациями якобы от имени детей. Артистка с таким юмором и так похоже воспроизводит подлинную детскую речь, что у нее появилось множество подражателей. Именно самостоятельность искусства Рины Зеленой и наличие у нее эпигонов и позволяет нам говорить о возникновении нового жанра на эстраде.

Создателем жанра эстрадного советского фельетона, подчеркиваем — *советского* фельетона, был народный артист РСФСР Н. П. Смирнов-Сокольский.

Актерское и режиссерское дарование, а также редкая музыкальность народного артиста СССР С. В. Образцова вызвали к жизни целую плеяду кукольников на эстраде, в номерах которых музыка и диалог, вокал и танцы кукол заняли значительное место. В этом жанре утвердился также эффектный прием пародии.

Одареннейший музыкант народный артист СССР Л. О. Утесов оказался не менее талантливым разговорником; в созданном им большом инструментальном ансамбле он не только дирижер, но и конферансье, исполнитель интермедий и песен. Налицо, таким образом, новый жанр — эстрадный оркестр, в программе которого музыкальные номера дополняются выступлениями разговорного типа. Вслед за Утесовым подобные оркестры создали Борис Ренский, Олег Лундстрем, Эдди Рознер и другие.

Парные конферансы Л. Б. Миров и ныне покойного Е. П. Дарского, равно как и Миров с М. Новицким, а также Ю. Тимошенко с

Е. Березиным проложили дорогу для многих подобных дуэтов конференсье и исполнителей интермедий.

В основе драматического спектакля лежит пьеса. Отдельные роли могут быть исполнены лучше или хуже, тем не менее спектакль будет существовать. На эстраде же и в цирке, если данный исполнитель не годится для данного жанра, для данного номера, такого номера не существует. В театре можно говорить, что актер приглашен для пьесы. На эстраде и в цирке *конкретный* номер создан для *данного артиста*. Более того: драматический артист ценится настолько, насколько он умеет перевоплощаться. Специфика эстрады и цирка требует прежде всего, чтобы сама *индивидуальность* артиста, раскрываемая перед аудиторией, была интересна для зрителей. Он может прибегать и к перевоплощению, как к одному из приемов, но это не обязательно. Это еще не означает, что артист неинтересен для публики. Так, Смирнов-Сокольский никогда не пытался произнести хотя бы одно слово в чуждой его индивидуальности манере и тем не менее оставался корифеем в своем жанре сорок лет. Ленинградский фельетонист Герман Орлов выступает в нескольких образах на протяжении одного фельетона. И это также закономерно. Как мы увидим ниже, клоун в цирке играет один и тот же образ в любых обстоятельствах, предлагаемых сюжетом его сценок (антре).

Драматический актер получает, как правило, готовый текст роли. Артист эстрады и цирка — в значительной мере соавтор и сорежиссер своего номера. Это тоже немаловажный фактор в искусстве малых форм, требующий особого разговора.

Мы сочли необходимым сгруппировать материал книги по трем разделам. В первом, названном «Некоторые общие замечания», мы будем говорить о тех общих чертах, которые присущи всем разговорным жанрам и свойственны как эстраде, так и цирку. Второй раздел характеризует разговорные жанры на эстраде. Третий — посвящен разговорным жанрам цирка.

Автор будет благодарен артистам и иным практикам эстрадного искусства, руководителям и участникам самодеятельности, искусствоведам и просто читателям или зрителям за критику или указания на пробелы, обнаруженные в этой книге.

Некоторые общие замечания

Прямая речь в разговорных жанрах

Ни в одном виде литературы значение прямой речи не вырастает так, как в драматургии. Прямая речь персонажа, ее особенности и характерность есть могучее средство для выражения всех свойств говорящего лица. И эпоху, и страну, и тот край данной страны, где родился и живет человек, и классовую принадлежность, и индивидуальный характер этого человека, его профессию и возраст — все можно выразить в прямой речи.

Живой разговорный язык каждого народа непременно включает местные диалекты, более или менее отличающиеся один от другого.

Общеизвестно высказывание М. В. Ломоносова о силе русского языка. Но, может быть, не каждый знает, что французский писатель и ученый Проспер Мериме отмечал, что разница между местными диалектами русского языка меньше, нежели расхождения в областных наречиях Германии, Франции или Италии. Это тоже большой плюс: русская речь понятна во всей стране. Кстати, Мериме очень высоко ценил Пушкина и даже огорчался, что бедность (по сравнению с русским) французского языка не позволяет с достаточной точностью перевести на французский, например, стихотворение «Анчар».

А для драматургии существенно, что индивидуальные особенности говорящего, если он изъясняется на русском языке, могут быть выражены гораздо полнее, нежели на других языках.

В традициях русской литературы — максимально точно воспроизводить в прямой речи персонажа его индивидуальные и социальные черты. От Фонвизина и Гоголя до Шолохова и Фадеева, Алексея Толстого и Зощенко живет в нашей литературе эта особенность.

Кто хоть сколько-нибудь внимательно прислушивался к языку крестьян или рабочих, тот несомненно знает, что в среде трудового народа встречаются люди, которые

очень своеобразно выражают свои мысли и чувства, постоянно сами творят новые слова и обороты. Разумеется, многие из этих неологизмов или иных словосочетаний, оборотов противоречат законам грамматики и литературного языка. Но такая свобода от правил в соединении с богато развитыми формами русской речи дарит нам иной раз удивительно интересные идиомы, речения, поговорки, прибаутки.

Наиболее уместно использование этой особенности живой русской речи в тех произведениях, которые имеют форму сказа, то есть прямой речи рассказчика-очевидца (но не автора) или персонажа, участвовавшего в событиях, описанных в данном произведении.

Уже у Фонвизина язык действующих лиц на редкость разнообразен и близок к жизни. Диалог «Горя от ума» Грибоедова до сих пор поражает проникновением автора в характеры многочисленных героев. Помимо того, что все они говорят на неповторимом московском диалекте, индивидуальные особенности Фамусова или Скалозуба, Чацкого или Молчалина и других персонажей комедии выражены в их лексике удивительно ярко и точно.

После Гоголя интерес к живой речи в нашей беллетристике рос непрерывно. Сухово-Кобылин и Салтыков-Щедрин, Тургенев и Гончаров, Лесков и Успенский, Слепцов, Писемский, Чехов и Горький подняли на небывалую высоту искусство диалога в своих сочинениях. Крестьянская речь у Л. Толстого или Тургенева, сказы Гоголя и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», и в таких «вставных» новеллах, как «Повесть о капитане Копейкине» из «Мертвых душ», и в других его произведениях, могут составить предмет особого исследования.

Особенно силен был в этой манере Н. С. Лесков. Его неповторимые «Сказ о Левше», «Воительница», «Запечатленный лик», «Несмертельный Голован» и другие вошли в сокровищницу русской литературы.

Интересно, что Ф. М. Достоевский, вообще ценивший творчество Лескова, отметил, однако, в своем «Дневнике писателя», что, по его мнению, Лесков злоупотребляет сгустками своеобразных выражений, которые, конечно, встречаются в речи простолюдинов, но не столь часто¹.

¹ Ф. М. Достоевский, Дневник писателя за 1873 г., книга X. «Ряженный», изд. Маркса. Лесков тут не назван по имени, но советским литературоведением точно установлено, что речь идет о нем. Достоевский назвал «эссенциями» эти сгустки прямой речи.

Говоря о мастерах воспроизводить прямую речь, нельзя обойти удивительного автора и рассказчика Ивана Федоровича Горбунова. Артист императорского Александринского театра, друг Некрасова и Писемского, Горбунов сам писал и сам исполнял свои рассказы настолько талантливо, что ему предоставляли возможность выступать на сценах Александринского и Малого театров. По окончании пьесы, которая шла в тот вечер, на авансцену перед занавесом выходил Горбунов и читал свои короткие рассказы, написанные как в виде монологов, так и в виде сцен с несколькими действующими лицами. Традиции Горбунова сохранились до сих пор. Некоторые из его рассказов еще читаются у нас. Известны, например, рассказы Горбунова в исполнении народного артиста СССР И. М. Москвина, записанные на грампластинки.

Воспроизведение даже фонетической стороны обыденной речи в русской литературе доведено до степени виртуозной.

Лесков, Слепцов, Успенский, Чехов, Горбунов и другие очень точно передавали смещения звуков и искажения слов в живом диалоге.

Писатели-юмористы, менее значительные, как Н. Лейкин, А. Мясницкий и многие сотрудники юмористических журналов XIX и XX веков, не только в прозе, но даже в стихах умели передать прямую речь. Пользовался этим и Н. А. Некрасов.

И после Октябрьской революции внимание и интерес к прямой речи продолжают существовать в русской литературе. Известно, например, как точно и выпукло передает М. Шолохов речь донских казаков. А. Фадеев, В. Катаев, К. Федин и другие советские писатели — тоже большие знатоки живой русской речи.

В «Конармии» И. Бабеля и в его «Одесских рассказах» можно прочесть удивительно метко наблюденные идиомы, характерные для персонажа, который их произносит. К сказу прибегал В. Шишков; им умел пользоваться А. Н. Толстой.

М. Зощенко почти все написанное им облек в форму сказа. На наш взгляд, сказы Зощенко не имеют себе равных в советской литературе. Поразительное чувство языка, тонкий слух и наблюдательность этого сатирика сочетаются с огромным юмором. Зощенко дает почувствовать, из каких источников проникло в народную речь

то или иное выражение. И бытующие в современной живой речи варваризмы; и изречения, свойственные бюрократическому языку; и просторечие городской окраины — все смешивается в своеобразном говоре зощенковских героев. Диалог — чаще монолог — зощенковского персонажа пересыпан многими словесными находками.

Однако было бы неверным представлять себе, что воспроизведение прямой речи в литературном произведении любого жанра может быть точной копией того, что бывает в жизни. К сожалению, малоодаренные и недостаточно глубоко проникающие в суть жизни авторы иной раз тащат в свои произведения все, что слышат в действительности. Не говоря уже об идейной ущербности такого метода, отсутствие отбора в воспроизведении прямой речи приводит к тому, что все ценное, что есть в данном куске, тонет в словесном мусоре. И вульгарные мысли и речения, и пустословие, и вялость изложения, и бесконечные повторения встречаются в обыденных беседах. Зачем же это все нести в искусство и литературу во имя плохо понятого «реализма», который на деле обращается в таких условиях в нетерпимый, пошлый и скучный натурализм?

Поэтому в споре Достоевского с Лесковым мы станем на сторону Лескова: да, сгущение своеобразия прямой речи не только дозволительно, но и просто необходимо.

А ведь и прямая речь должна служить все той же цели: выражению идеи всего произведения и идейной сущности того персонажа, кому эта речь принадлежит.

Сказанное нами выше в защиту своеобразия прямой речи, однако, не означает, что любые искажения языка уместны или даже полезны на эстраде или в иных видах искусства или литературы. Нет, беречь чистоту языка надо. И надо следить, чтобы словечки из вульгарного просторечия не попадали бы на сцену, откуда они возвращаются в народ как уже апробированными культурой. Горький не раз предупреждал об этом, боролся против проникновения в литературу пошлых выражений.

Но от такого разумного, бережного отношения к родной речи далеко до чистоплюйства и ненужного пуризма иных филологов. Да, появились у нас ученые и редакторы, о которых хорошо сказал писатель А. К. Югов, что они хотят язык «переполовинить» — то есть признать чуть ли не половину слов русского языка неуместными для литературы и публичной речи.

Вывод здесь может быть один: вредны крены и в ту и в другую сторону. Нельзя быть неразборчивым в словарном составе произведений, входящих в репертуар, но и отказываться от своеобразных и характерных слов из соображений вкусовщины также нельзя.

В литературе мы имеем дело с «глухим», только буквенным воспроизведением тех голосов, которые не слышатся, а условно записаны в книге, журнале, газете. А в зрелищных искусствах слово звучит «полнослышно», если можно так выразиться, а часто еще и «видимо». Аудитория видит человека, который произносит слова.

Значение прямой речи в разговорных жанрах усиливается еще и тем, что, в сущности, здесь звучат не только реплики персонажей, но даже та часть произведения, которая в беллетристике называлась бы повествованием «от автора», так же слышна аудитории, как прямая речь не действующих персонажей, а рассказчика, комментарии автора и рассказчика при исполнении сказов и т. д.

Разумеется, в прямой речи, которая применяется в произведениях комических, уместно прибегать к гиперболам. Более того, редкая реплика, услышанная автором в действительности и перенесенная в пьесу или рассказ без изменений, способна вызвать смех и до конца выявить то содержание, которое автор желает вложить в данное высказывание персонажа. Преувеличение как средство, усиливающее воздействие прямой речи, вполне законно и часто просто необходимо.

Решать специфические задачи юмора и сатиры путем прямой речи помогают жаргоны, связанные с профессией или местными наречиями, которые так часто окрашивают разговор в жизни. Крестьянин или моряк, священник или лектор, плотник или канцелярист обладают множеством своих словечек и речений. Из них автор создает как бы особый язык, стремясь более достоверно изобразить персонажи, говорящие по его замыслу на профессиональном жаргоне, а также вызвать комический эффект.

О ритме

Значение ритма в природе и в человеческой жизни крайне велико. О проявлениях ритма в физиологии человека (дыхание, сердцебиение, ходьба и т. д.), в процессе

любого производства — от самого примитивного и до самого сложного, современного нам, — написаны сотни книг. Искусство также невозможно вне ритма. И этому вопросу посвящена обширная литература.

Что же называется ритмом? Определений существует очень много. Нам кажется, что одной из наиболее удачных попыток объяснить ритм является такая формулировка: ритмом называется закономерное движение соизмеримых частиц.

Тем, кому эта формулировка покажется чересчур общей, мы напомним, что под определение ритма должно подойти и движение морских волн; и ритм совместной работы целого коллектива людей; и мерность жестов, переходов в танце; и сочетание размеров в стихах, в архитектуре и музыке; и сердцебиение человека или животного и т. д.

В зрелищных искусствах, связанных со словом, ритм проявляется дважды: прежде всего он присутствует в пьесе, рассказе, сценке, — словом, в том произведении, которое положено в основу спектакля; а затем возникает ритм спектакля в целом. Разумеется, ритм спектакля зависит от ритма литературного произведения, которое в данном случае исполняется. Разные персонажи и разные обстоятельства пьесы (нóмера) будут диктовать исполнителям и постановщику свои многообразные ритмы для выражения того, что написано автором. Поступки и аффекты, чувства и мысли действующих лиц подскажут целую палитру меняющихся и взаимосочетающихся ритмов у каждого персонажа и в каждый момент действия. Из всего этого возникает основной ритм спектакля, хотя бы представление длилось три минуты (в малых интермедиях).

Предвидим возражения: как можно говорить о смене ритмов, если самое понятие ритма включает в себя закономерность, постоянство в движении частей?

В том-то и дело, что и в самой действительности, а тем более в искусстве, ритм никогда не бывает чем-то механически однообразным. Даже автомобиль способен к перемене ритмов в зависимости от скорости, величины груза и т. д.

Человеческое сердце бьется чаще или реже в зависимости от физической нагрузки или под воздействием мыслей, чувств, аффектов, овладевающих его обладателем. Самое ритмичное из искусств — музыка — постро-

ено на величайшем разнообразии в смене ритмов. За это именно мы и ценим музыку. Смена ритмов сама по себе есть явление ритмическое и может доставлять удовольствие. К сожалению, мы знаем, что малоодаренные художники во всех областях (в поэзии и хореографии, в музыке и литературе, в архитектуре и театре) становятся рабами дурно понятого постоянства в ритмическом рисунке. Между тем подлинное мастерство и настоящее дарование состоят в том, чтобы уметь сочетать многие ритмы на пользу замыслу и форме произведения.

Артисты, в выступлениях которых ощущается назойливый и однообразный ритм, встречаются довольно часто. Режиссеры, втискивающие свои постановки в жесткий ритмический рисунок, так же портят свою работу, как и авторы, не умеющие почувствовать ритмическое начало в своем произведении или вообще отрицающие значение ритма.

Ритм, как понятие родовое, включает в себя и определение более узкое, более конкретное — темп. Можно сказать, что данное музыкальное произведение написано или исполняется в ритме вальса. Но ритм вальса останется таковым и в том случае, если один такт прозвучит в течение секунды или если будет звучать две секунды или полсекунды. Понятием «темп» мы и определяем конкретную скорость данного произведения.

Существует еще понятие «темпо-ритм». Им оперируют, если желают выразить все свойства обоих названий — и широкое определение ритма и жесткое измерение в цифрах. Понятие «темпо-ритм» любил К. С. Станиславский, потому что для искусств исполнительских, каковы суть музыка и зрелища всех видов, значение темпо-ритма очень существенно — он является компонентом идейного звучания спектакля или номера. Ведь быстрым темпом можно и трагедию довести до звучания фарса, а сообщив зрелищу значительную медлительность, усложнить смысл происходящего на сцене до философских обобщений.

В связи с этим необходимо остановиться на проблеме ритма в драматургии разговорных жанров. К сожалению, даже у наших литераторов и критиков нет достаточно отчетливого представления о том, насколько важен ритм и в художественной прозе.

Разумеется, по сравнению со стихотворными произведениями значение ритма в прозе не так велико. Суще-

ствуется даже закон стилистики, осуждающий нечаянное возникновение стихотворного размера или ненужных рифм в прозаическом произведении.

Но значит ли это, что проза лишена ритма? Ведь нет ни одного мало-мальски интересного произведения в мировой литературе (я говорю о прозе), которое было бы лишено ритма. Подобно тому как мы можем узнать, скажем, музыку Россини по нескольким тактам из его произведений, так и основной, ведущий, сказали бы мы, ритм одаренного прозаика присутствует во всех его вещах, не мешая каждой из них иметь и свой ритмический рисунок и смену различных ритмов на протяжении целого произведения, смену, обусловленную идейным и эмоциональным содержанием отдельных его частей.

У таких писателей, как Гоголь, Л. Толстой, Достоевский, Лесков (особенно в его сказах), Диккенс, ритм ощущается сильнее. Другие авторы не столь склонны к выявлению этой стороны своей прозы. Но без собственного ритма, без ритмо-темпа целого произведения и его отдельных кусков не может быть талантливой беллетристической вещи.

Мы не случайно заговорили об отдельных кусках произведения, ибо внутри даже небольшого рассказа возможны изменения в динамике. Одна часть повествования трактуется о спокойных моментах в жизни героя или вводит читателя в курс событий сдержанным языком автора. Потом, допустим, наступили резкие и быстрые перемены в жизни героя. Ему пришлось действовать решительно, им овладевают аффекты; герой заговорил сам (прямая речь) — ясно, что ритмический рисунок его взволнованных реплик не должен быть похож на спокойное повествование от автора...

Все эти части повествования потребуют различных ритмов для своего выражения. А далее описана любовная сцена. Для этого тоже понадобится иное ритмическое выражение. И надо еще установить, какая любовная сцена: примирение после ссоры? первое объяснение? разрыв? восторг и радость полного слияния душ на почве взаимной любви? Короче — каждый смысловой «кусочек» требует своего ритма.

Иногда нерасчетливый автор прибегает с самого начала к такому тревожному, нервному ритму, что утомляет читателя уже в начале произведения. А когда события принимают более динамический и напряженный

характер, писателю уже нечем это выразить: он истратил все свои изобразительные средства и утомил аудиторию. К тому же ритм не так-то просто изменить. И если автор недостаточно опытен, он может оказаться рабом однажды возникшего в его сочинении ритма.

В рассказе или сцене, где действуют несколько персонажей, смена ритмов в описании и — особенно! — в прямой речи неизбежна. Собственный ритм становится ярким и лаконичным штрихом в характеристике действующего лица. Для примера приведу опять-таки рассказы Горбунова. Этот автор тонко чувствовал и виртуозно передавал ритмы самых разных людей, которых описывал в одной короткой сценке.

А сколько своеобразных решений того или иного номера на эстраде, на арене возникает благодаря счастливо найденному ритмическому рисунку, с помощью которого можно подчеркнуть любой компонент зрелища или, наоборот, приглушить этот момент, затушевать его, сделать нейтральным!

Режиссура в разговорных жанрах

Место и значение режиссера. В наши дни на эстраде и в цирке работают режиссеры самых различных специальностей. Среди них — постановщики отдельных номеров: куплетов, частушек, скетчей, водевилей, пародий, одноактных пьес, интермедий, трехминуток, фельетонов, реприз; постановщики спектаклей в театрах миниатюр и иных эстрадных театрах, объединяющие специально созданные для данного спектакля номера певцов, музыкантов, разговорников всех видов, артистов оригинальных жанров и т. д.

Появились режиссеры обзрений и схожих с ними форм зрелищ — феерий, массовых праздников, карнавалов, фестивалей, грандиозных заключительных концертов декад и смотров. В такого рода зрелищах режиссер становится руководителем и организатором не только сотни номеров и аттракционов, многочисленных участников спектакля, но и десятков (а то и сотен) тысяч зрителей, которые в иных случаях не сидят на местах, а пере-

двигаются по территории карнавала — в парках, по городским площадям и улицам. Интересным постановщиком такого рода зрелищ зарекомендовал себя народный артист СССР И. М. Туманов.

Иногда массовым зрелищам придаются специфические формы: праздники елки для детей, праздники зимы с катанием на санях и прочими аттракционами сезонного характера. В последнее время у нас особенно распространены зрелища на стадионах: кинопразднества, вечера цирка или эстрады, так называемые цирковые кавалькады, то есть выступления цирковых трупп, передвигающихся по определенному маршруту со спектаклями и уличными процессиями во многих населенных пунктах.

Режиссер театра имеет дело с готовой пьесой, написанной подчас много лет назад, а на эстраде и в цирке инициатором будущего номера часто является именно режиссер (или исполнитель номера, а то и оба вместе). От режиссера зависит и приглашение того или иного автора. Бывает и так, что не только сама идея номера, но даже значительная часть текста, некоторые сюжетные ходы, диалоги и шутки принадлежат режиссеру. В процессе репетиций режиссер волей-неволей становится соавтором скетча или клоунады, куплетов или фельетона: что-то не удалось драматургу, что-то в образе или тексте «не ложится» на данного исполнителя и т. д.

В хореографическом искусстве существует понятие «балетмейстер-сочинитель». Это соавтор или автор либретто целого балета или отдельного танцевального номера с самостоятельным сюжетом. Но балетмейстер-сочинитель занимается не только драматургией балета, обычно он же создает все движения, весь мимический и пантомимический рисунок каждого танца, сюиты танцев или балета в целом. Вот таким режиссером-сочинителем оказывается подчас и постановщик эстрадных и цирковых номеров, в том числе и в разговорных жанрах.

Режиссеру принадлежит решающее право голоса в вопросе о сценическом игровом стиле, в котором будет решен тот или иной номер. Любой стиль требует единства во всех компонентах того зрелища, в котором он возник, за исключением тех случаев, когда именно разнообразие обуславливается самим характером зрелища, например программа мюзик-холла (недаром театры этого типа раньше назывались «варьете», то есть разнообраз-

разие), или — замыслом данного номера, например пародия на безвкусицу какой-то театральной постановки.

Разумеется, единый стиль внутри номера или в целой программе достигается не за счет механического сведения всего многообразия номеров и оформления, жанров и творческих индивидуальностей исполнителей, красок и конструкций к нескольким надоевшим приемам. Наоборот, задача режиссера — найти созвучие между различными и никак не соприкасающимися жанрами, найти логику в смене номеров и смене приемов, принципов оформления; добиться единства, так сказать, синтетического «контрапункта» всего спектакля.

Образ исполнителя. Каким артист должен предстать перед зрителем, чтобы его номер был интересен для аудитории? Как достичь того, чтобы исполнитель наиболее полно донес до зрителей идейное содержание своего номера? Мы имеем в виду не только текст и режиссерское решение номера, но и *поведение* самого артиста и в те минуты, когда он уже исполняет свой репертуар, и когда он выходит на сцену или арену, и как держится во время паузы, глядит на зрителей, и как уходит за кулисы.

Успех образа исполнителя зависит также и от того, что он намерен исполнять, то есть от репертуара. Если номер не подходит к индивидуальности артиста, зритель не получит целостного художественного впечатления. Эстраднему или цирковому артисту, который строит номер на комплексе собственных индивидуальных свойств, необходимо понять, какой исполнительский образ ему наиболее близок.

Задача эта крайне трудная. Решение ее иной раз растягивается на годы, ибо исполнитель творчески растет, обогащает свои выразительные средства, совершенствует мастерство. Однако известны случаи, когда исполнители так и не нашли себя и до конца своей деятельности выступали в невыгодных для них жанрах, неверно понимали свой образ и свою индивидуальность.

Задача режиссера — помочь актеру найти свой образ, проявить такие качества артистической личности, которые в начале работы на сцене были скрыты, не использованы, не замечены.



Из каких компонентов складывается образ артиста разговорного жанра? Прежде всего это правильное определение его *индивидуальности*. Четыре типа характера человека, установленные еще древними греками — сангвиник, холерик, флегматик и меланхолик, — и поныне определяют психофизическую организацию людей. Однако это только самое общее определение. Индивидуальные свойства, дополняющие эту общую характеристику, ни в коем случае не должны отбрасываться. Наоборот, они обогащают сценический образ артиста.

Но необходимо, конечно, образ исполнителя строить в соответствии с его подлинным жизненным характером. Что получится, если заставить сангвиника притворяться на эстраде или в цирке меланхоликом, и не в течение нескольких минут эпизодической роли, а во все время его пребывания перед аудиторией?

Знаменитый клоун Виталий Ефимович Лазаренко отличался сангвиническим характером. Он был темпераментен, стремителен в движениях, очень быстр в реакциях. Виталий Ефимович создал образ клоуна-публициста, интересный, оригинальный, имевший заслуженный успех у зрителей.

Когда у Лазаренко родился сын, его назвали тоже Виталием. С раннего детства Виталия Витальевича готовили к продолжению отцовской деятельности. И в шестнадцать лет Лазаренко-младший впервые выступил на манеже вместе с отцом. А когда Виталий Ефимович в 1939 году скончался, сын начал выступать в отцовском репертуаре, в отцовском костюме, словом, повторяя весь образ клоуна Лазаренко-старшего. Но по характеру Лазаренко-младший был флегматиком. Ему совсем не подходили интонации и манера поведения на манеже его отца. И если бы великолепную акробатическую, эквилибристическую технику и иные способности, знания и разнообразные умения Виталия Витальевича оформить в образе, соответствующем *его* индивидуальности, Лазаренко-младший добился бы значительно большего. Но сын безоговорочно подражал отцу в ущерб себе.

Возможны возражения: «Так ли уж существенно столь глубоко копаться в личных свойствах исполнителя, чтобы устанавливать скрупулезно — сангвиник он или флегматик?» Зритель, встречающийся в повседневной жизни со всеми четырьмя типами характеров, отлично знает их свойства. Если комически подчеркнуть такие

свойства и речью, и повадками, и костюмом, и, наконец, соответствующим репертуаром, — перед аудиторией возникнет фигура, обладающая огромной правдоподобностью, хотя бы данный артист прибегал и к гиперболам буффонады, как клоун, или условностям музыкальных произведений, как куплетист.

Необходимо, однако, учитывать, что *вне социальной характеристики физиологические типы себя проявить на сцене или арене не могут*. Одной физиологической структуры для артистического образа недостаточно. И социальная обусловленность также крайне важна. Выражения конкретного жизненного типа в артистическом образе ждут зрители, которые больше всего интересуются воспроизведением современности в искусстве. Зрители желают видеть, слышать, узнавать то, что относится к их собственной жизни, к их времени и стране. Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что самое важное в театре — современные пьесы; их не заменят никакие постановки классики. А в малых формах искусства злободневность в глубоком смысле, то есть современность, имеет еще большее значение. Поэтому образ исполнителя должен быть максимально приближен к нашей действительности.

Когда мы говорим о современности на эстраде или на манеже, это вовсе не значит, что мы призываем к точному воспроизведению всего того, что есть в жизни. Нет, соответственно характеру и стилю своего жанра и своего номера надо создавать *художественное* опосредствование явлений действительности, доводя их до той степени гиперболы, которая уместна в данном случае. Поведение и костюм клоуна будут буффонны; а туалет и манеры певицы, которая не поет, а говорит под музыку свои песни, должны быть такими, чтобы она казалась зрителям нарядной и обаятельной женщиной, пришедшей к слушателям откуда-то с веселого бала. Такой певице не надо напрямую обнаруживать свойства своего психофизического типа, подобно комикам. Но и ей придется предварительно вникнуть в психологические и социальные основы того образа, который она намерена предложить вниманию аудитории. Улыбается ли артистка, выходя на эстраду, или сохраняет серьезное выражение лица; проходит ли быстро к роялю или идет медленно; одета она в открытое платье или носит строгий костюм; даже такой, казалось бы, незначительный факт: сама ли артистка

объявляет название песни, которую она намерена спеть, или предоставляет это сделать ведущему, — все имеет значение для образа. И все надо решить в соответствии с жанром и репертуаром исполнительницы, ее внешностью, возрастом и характером.

Для артистов комических жанров верное решение образа особенно важно, ибо они не могут спрятаться за «салонные», то есть нейтральные костюмы и манеры.

Думается, здесь бесполезным будет остановиться несколько подробнее на комическом (в сущности, почти клоунском) образе Чарли Чаплина, который отработал свой артистический образ с удивительным талантом, вдумчивостью, точностью и последовательностью. В свое время маска Чарли Чаплина завоевала весь мир и вызвала бесконечное количество подражаний.

Бродяжка Чарли — меланхолик. Он застенчив. Угловат в движениях (Чаплин артистически ритмично передает эту угловатость). Но когда требуют обстоятельства, он неумело притворяется весельчаком-холериком. Вообще же он крайне неуверен в себе — отличительное свойство «маленького человека» в капиталистическом мире: все шатко для бедняка там, где царят безработица и звериная борьба за существование. Чарли — неудачник по профессии, это тоже существенная деталь; она роднит его с миллионами тех зрителей, которые, несмотря на десятки лет труда и стараний, не могут добиться терпимого положения в капиталистическом обществе.

Как видите, незаметно мы перешли от психофизической конституции обсуждаемого нами образа к его социальной сути. Чаплин сумел убедительно соединить в своем образе эти две главные стороны всякой индивидуальности.

Человек, которого изображает на экране Чаплин, строится из самолюбия и из расчета создать впечатление у окружающих, что у него «все в порядке» («all right»), что он вполне подходит к категории «порядочных людей». Иначе трудно получить работу. Если человек ведет себя по-другому, он признает, что оказался на дне общества (буржуазного, конечно). И тогда ему уже не подняться.

Чаплин пишет, что за основу своих манер и повадок он взял движения и мимику субъекта, который слегка выпил, но желает показать окружающим, будто это не так. Отметим: здесь нет игры на довольно обширной клавиатуре «пьяного юмора». Нет и следов действительного

опьянения. А вот эти подчеркнуто уверенные движения, которые на деле воспринимаются как жалкие и даже производимые в состоянии страха, наилучшим способом выражают социальную неуверенность того «маленького человека», которого хочет нам представить Чаплин.

И костюм помогает артисту в его замысле: на Чаплине — так называемая «визитка». Этот вид одежды у богатых людей принят в определенных случаях, так же, как в других случаях — фрак или смокинг. Словом, человек, обладающий визиткой, должен иметь еще по крайней мере десять одеяний для различных ритуалов великосветской жизни. Чарли же спит на сеновале или под мостом в своей визитке, в непомерно широких жеванных штанах, в подобии белья из лохмотьев. Он почти не снимает с головы котелка, по своему виду не отличающегося от прочих деталей костюма. Бамбуковая тросточка, с которой Чарли обращается как богатый бездельник-фланер, дополняет костюм бродяги.

Зрителям жалко горемыку Чарли. А в то же время он возбуждает у них смех своими бессмысленными потугами сохранять вид человека *comme il faut*, то есть приличного, у которого все в порядке.

Вот случай, когда все компоненты образа артиста продуманы до конца и сведены воедино с необычайной силой, творческой и идейной. Не надо забывать, что за буффонно-смешными сюжетами чаплиновских фильмов скрывается резкая критика строя, при котором человека постигает судьба бродяги Чарли. Его неудачи обусловлены, более того, они предопределены устройством общества, в котором живет этот трогательный и добрый, очень смешной человек, прямой потомок героев Диккенса. Но у великого английского писателя были счастливые концы для его персонажей. А Чарли всегда проигрывает, ему ничего не удастся и не может удаться.

Когда-то Энгельс сказал, что романы Бальзака дают представление о Франции первой половины XIX века лучше, нежели многие тома ученых исследователей этой эпохи. Перефразируя эти слова, мы можем сказать, что комик Чаплин рассказывает нам о всей мерзости капиталистического строя лучше и больше, чем тысячи томов буржуазных публицистов и ученых, стремящихся восхвалить этот «мир свободного предпринимательства».

Мы разобрали так подробно образ Чарли Чаплина отнюдь не потому, что рекомендуем нашим артистам раз-

говорникам стать его подражателями. Более того, в советских условиях было бы бессмысленно копировать тип «профессионального неудачника» Чарли. Но глубине и всесторонности решения образа у Чаплина надо учиться.

Само собой разумеется, что правильная психофизическая и социальная характеристика должна быть точно выражена во всех подробностях образа. Трудность решения этих вторичных деталей образа не меньшая, нежели установление основ номера, о которых мы толковали выше. Характер артисту дан природой. Он подскажет и социальный рисунок образа. Но не так-то просто выразить точно и эффектно его во всех подробностях. Еще труднее добиться того, чтобы грим соответствовал костюму, голосу, речи, мимике, движениям рук и походке, аксессуарам, а все вместе помогло бы выявлению характера и социальной принадлежности образа артиста.

Не менее трудно определить степень преувеличения, степень театрализации. Одна мера требуется для клоуна в цирке, другая — для исполнителя политических фельетонов на эстраде, третья — для участника игрового концеранса в бытовых костюмах и гримах и т. д.

Постоянный компонент индивидуального артистического образа — костюм, в котором выступает исполнитель, имеет, как легко понять, огромное значение. На буржуазной эстраде ему придается еще, мы бы сказали, «торговый смысл». В самом деле, костюм (вместе с гримом и подчеркнутыми манерами артиста) сравнительно легко запоминается зрителями. Стало быть, это уже своеобразная «trade mark», торговая марка, фирменный знак артиста. Если он понравился кому-то в зрительном зале, то можно предполагать, что такой зритель будет стремиться еще раз посмотреть именно этого артиста. А как он его узнает? По костюму и гриму, изображенным на рекламе, на программках. Наконец, по раз навсегда отработанному выходу (первому появлению) на сцене. Западная эстрада, буржуазный цирк знают множество подобных «фирменных» решений сценической внешности. За рубежом возникают судебные дела о плагиате костюма и грима. В советских условиях эта сторона вопроса не имеет такого исключительного значения. Поэтому у нас очень немногие артисты привлекают внимание аудитории подобным, мы бы сказали, в какой-то мере механическим, способом.

Создание и пополнение репертуара. Каждый номер на эстраде или в цирке есть практически маленький театр со своим репертуарным планом и календарем выступлений. Каждый номер нуждается и в режиссуре и в оформлении, и прежде всего в соответствующем репертуаре. И совершенно безразлично, исполняет ли этот номер один человек или пятьдесят (инструментальные, танцевальные и певческие ансамбли). Время в спектакле или концерте, отведенное любому номеру программы, равноценно с точки зрения зрителей. И занимает ли эстраду или арену один человек или большой коллектив, публика справедливо требует, чтобы ей было интересно это смотреть и слушать. На эстраде (как и в цирке) нет артистов «на выхода», существующих в драме.

Созданный однажды номер и в дальнейшем нуждается во внимании не меньшем, чем при своем возникновении. Ведь репертуар каждого исполнителя всегда требует обновления. Для артистов разговорных жанров сложность подготовки новых номеров заключается в необходимости добыть полноценный литературный текст, первооснову всего.

При подборе репертуара никогда не следует забывать об идейном его звучании. «На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безыдейные, так же точно как и бездейственные слова...», — говорил К. С. Станиславский.

За все это в значительной мере ответствен режиссер, ибо, как мы сказали, на эстраде и в цирке постановщик непременно — соавтор репертуара.

Борьба с пережитками в сознании людей — одна из важнейших задач советского искусства, и мощным идеологическим оружием этой борьбы является сатира, которой отведено огромное место в разговорных жанрах эстрады и цирка. Смех — замечательное средство воспитания. Он помогает выкорчевывать все дурное, отсталое, вредное. Сатира прочно вошла в повседневную жизнь нашего общества. Советская печать, начиная от центрального органа партии «Правды» и до местных стенных газет и листовок-«молний», систематически пользуется различными сатирическими жанрами в борьбе с отрицательными явлениями нашей действительности. Читатели с интересом следят за фельетонами, стихами, заметками, плакатами, карикатурами. Острые политические памфлеты, сатирическое изображение чуждых социалистическо-

му обществу явлений воспитывают в советском зрителе непримиримое отношение к ним.

При этом советская сатира обладает новым принципиальным качеством, только ей присущим. Если для до-революционного сатирика конечной целью был показ неизлечимых пороков царского строя, то перед советским сатириком стоит иная задача: осмеивая все отрицательное, что существует еще в нашей действительности, он утверждает идеи строительства коммунистического общества. Поэтому значение творчества советского сатирика — писателя, художника или артиста — зависит не только от яркости его дарования, но и от того, насколько глубоко и остро умеет он разбираться в событиях нашей жизни, насколько его творчество целенаправленно и созвучно великому поступательному движению советского народа.

Сатира — чрезвычайно острое оружие, и пользоваться им следует умело. Стремление некоторых артистов во что бы то ни стало вызвать смех подчас приводит к тому, что исполнители сатирических номеров не всегда тщательно продумывают: над чем они хотят заставить смеяться своих слушателей? Такое отношение к объекту сатиры может принести только вред. Перед каждым выступлением нужно также учитывать: уместен ли ваш репертуар сегодня и в данной аудитории? Чтобы текст достойно звучал на сегодняшнем концерте, иногда потребуются хотя и незначительные, но необходимые поправки или сокращения. А в другой раз следует отказаться от исполнения данной вещи, хотя еще вчера она где-то звучала вполне уместно.

В эстрадном и цирковом репертуаре сатира всегда сочетается с юмором, который вызывает смех аудитории не за счет осуждения изображаемого явления. Юмор предполагает симпатию к лицам, поведение которых заставило нас смеяться. Как пример можно привести все известные рассказы и анекдоты о детях; они почти всегда смешны, но в этом смехе отсутствуют элементы разоблачения и осуждения. В нашей действительности есть много явлений, положительных в своей основе, но представляющих прекрасный материал для мягкого юмористического смеха. Юмористическое произведение поэтому является великолепным средством воспитания масс.

Обращение только к сатире — неверно. Если какой-нибудь исполнитель строит свой репертуар исключительно

но на сатирическом материале, то его выступления приобретают неприемлемый характер, даже если каждая в отдельности мишень его сатиры намечена правильно и точно. Ведь мы боремся со старым и вредным во имя нового. Поэтому только черная краска не может быть преобладающей в творчестве художника, писателя, артиста, — это противоречит жизненной правде.

Современная литература создала большое количество коротких новелл, басен и шуток, в которых смех сочетается с показом многих положительных явлений нашей советской жизни, — таких, как дружба между народами СССР, отношение советского человека к государственным интересам, к сохранению общественного достояния, отношение к детям и т. д. Надо только уметь найти и освоить этот материал, дать ему художественное воплощение.

Сатирическое звучание номера в большой мере зависит от режиссера, который смотрит на подготовительную работу артистов со стороны, то есть не принимает непосредственного участия в действии на сцене (арене) и потому видит шире и больше, нежели исполнители.

Пародийность и пародичность. К компетенции режиссера мы намерены отнести использование такого приема, свойственного почти всем видам комических жанров литературы и искусства, как *пародия*. В самом деле: в зрелищных жанрах интонация пародии, которую надо донести до зрителей, является моментом сценической интерпретации.

Термин «пародия» скрывает в себе два ряда явлений, близких друг другу, но не идентичных. Вот конкретные примеры.

Автор написал пародию на стихи поэта А., на его стихотворную технику, на его приемы. Он даже прочитал свою пародию, подражая манере поэта А. читать свои стихи. Как видите, здесь цель — высмеять творческую манеру поэта А.

Такие стихи в манере поэта А. мы называем *пародийными*. И выступление автора пародии с комической имитацией чтецкой манеры поэта А. мы также назовем пародийным выступлением.

Другой пример. Автор взял за основу стихотворение, скажем, поэта М. В. Исаковского «И кто его знает, чего

он моргает». Подражая размеру и припеву этой вещи, автор пародии высмеял в куплетах целый ряд явлений и персонажей, которые никакого отношения к Исаковскому и его стихам не имеют (допустим, моргает один жулик другому; моргает своему собутыльнику пьяница, просящий, чтобы ему оставили водки в бутылке; моргает продавец магазина, желая дать знать кому-то, что данный товар плох, и т. д.). Какова в этом случае цель пародии? Ясно, что стрелы сатиры направлены не на автора стихотворения, Исаковского, а на другие явления жизни.

Как видите, ставить знак равенства между этим случаем и первым нельзя. Здесь пародия выполняет совсем иную роль.

Писатель Ю. Н. Тынянов предложил когда-то такие пародии с посторонней мишенью называть *пародическими* (в отличие от пародийных в первом случае)¹.

Думается, есть все основания принять эту терминологию, ибо во многих жанрах искусства (в том числе эстрады и цирка) мы встретимся с обоими приемами.

Прямые пародии на некоторые явления театра, музыки, живописи, литературы, кино, балета, радио- и телевизионных передач, цирка, самой эстрады занимают видное место в репертуаре артистов разговорных жанров.

Предметом пародии могут быть и явления, порожденные не искусством, а совсем иными сторонами общественной жизни. Кто не слышал пародий на канцелярско-бюрократический язык? А язык судебных заседаний, протоколов и решений? Язык скучных докладов и казенных лекций, язык вялых газетных статей, язык спортивных комментаторов?

Возможны также пародийные куски текста (иногда соединенные с движениями, жестами, танцами или музыкой) в произведениях и номерах, по сути своей далеких от целей пародии. Не только в условно-ироническом водевиле, но даже в реалистической бытовой комедии уместны пародические монологи и жесты, иронически, то есть пародично выражающие горе, отчаяние или любовь персонажей комедии. А ведь если пародируются приемы высоких жанров для изъяснения мелких, низменных целей, то ничтожность таких целей делается более понятной и вызывает смех. Так, например, в комедии А. Мюс-

¹ Ю. Н. Тынянов, Русская пародия XIX века, М. — Л., «Academia», 1929.

се «Любовью не шутят» некий аббат, нахлебник богатого дворянина, изгнанный из дома, где он за барским столом ежедневно вкушал роскошные яства и вина, в «трагическом» монологе излагает свое отчаяние по поводу того, что никогда больше он не отведаст подобных сластей. Именно трагическая интонация этого монолога делает его убийственно смешным. И русские классики (например, А. Н. Островский) умели пользоваться этим приемом.

Пародийность в поступках или речах персонажа может быть выражена автором так, что будет видно: произносящий пародические слова (или совершающий подобные поступки) герой не понимает комизма своего поведения, то есть он-то, персонаж, не пародирует, а делает это всерьез. А можно построить действие и так, что пародирующий персонаж сам понимает, что он творит пародию. Возможен и третий вариант: актер играет всерьез, но своим ироническим отношением к роли дает зрителям почувствовать пародичность (это часто применяется в водевилях). Наконец, пародийный кусок может идти от лица самого автора (или рассказчика — в фельетоне или иных формах монологов). Разумеется, в этом случае пародия будет откровенной.

Однако применение пародии во всех ее видах требует особенного художественного и даже политического такта. Надо знать и понимать, *что и как* уместно пародировать. Существуют такие явления жизни и искусства, привлекающие для пародии было бы кощунством.

Но тут же необходимо отметить, что некоторые чрезмерно шепетильные редакторы и зрители иногда оберегают многое такое, что, в сущности, в охране не нуждается. Допустим, мелодии из самых популярных опер или стихи самых талантливых поэтов, если они не несут особо высокой общественной нагрузки, могут быть пародично использованы без всякого ущерба для авторитета их авторов и самих произведений.

Лучший советский куплетист (и автор куплетов) заслуженный деятель искусств РСФСР И. С. Набатов пишет об этом в своей книге:

«Использование популярных советских мелодий для пародий, по мнению некоторых, является кощунством, а использование куплетов классической музыки является чуть ли не преступлением. До сих пор у нас нет твердых критериев в этом вопросе (это опять-таки, несомненно,

объясняется отсутствием трудов по теории эстрадного искусства), поэтому даже профессиональная критика носит подчас неглубокий характер и в значительной степени определяется личным вкусом того или иного критика»¹.

С этими словами нельзя не согласиться.

При исполнении пародии предполагается, что ее предмет хорошо известен аудитории. Представьте себе, что вы пародируете нечто, о чем ваши зрители не знают. Естественно, что им неинтересна будет такая пародия. Поэтому рекомендуется познакомить аудиторию с темой и предметом пародии перед тем, как ее исполнить, коль скоро артист не уверен в знакомстве зрителей с этими явлениями.

Пародия не есть имитация, то есть простое подражание; она требует комического преувеличения. Однако, чтобы пародировать нечто, надо уметь сделать свою пародию похожей на оригинал. Органически слитая с гиперболой, имитация всегда присутствует в пародии.

Степень комического преувеличения в репертуаре и исполнении. Этот вопрос мы вынесли в главу о режиссуре, ибо он возникает во всех жанрах не только при создании репертуара, но и в значительной мере при режиссерской работе над номером. Создавая сюжет и диалог для любого разговорного номера, автор обязан конкретно и ясно представлять себе, как будет трактовано его произведение на сцене, эстраде, арене исполнителями и постановщиком. Автор должен обладать режиссерским видением.

В комическом искусстве (а, как мы уже сказали, в разговорных жанрах эстрады и цирка оно занимает преобладающее место) степень преувеличения (гиперболы), или, говоря иначе, степень карикатурности имеет важнейшее значение. В иных случаях эта особенность определяет, уместно или неуместно данное произведение (или его исполнение), то есть правильно ли отражено явление действительности в таком преувеличении.

Но надо иметь в виду, что в решении этого вопроса очень силен элемент вкусовщины. Каждому предостав-

¹ И. Набагов, Записки эстрадного сатирика, М., «Искусство», 1957, стр. 139.

лено право иметь свою точку зрения, в особенности в понимании искусства. Существует множество оценок, связанных именно с личными вкусами зрителя, слушателя, читателя или критика. Мы знаем людей, которые не терпят ничего яркого, шумного, острого. Наоборот, некоторые пренебрегают полутонами.

В нашей книге мы не имеем права становиться ни на одну из этих точек зрения. Мы можем только констатировать в комическом искусстве очень обширную палитру приемов, начиная с тонких иронических намеков философской сатирической литературы (скажем, Анатоля Франса или Вольтера) и кончая буффонадой в цирке.

Исходить надо всегда из того, что в искусстве примат темы и идеи произведения незыблем. Из многообразия приемов уместны и полезны только те, которые помогают выявить тему, выразить ее в специфических образах и специфическими средствами данного жанра.

При поверхностном взгляде на литературу и искусство может показаться, что сатирическое преувеличение, гротеск противоречат реализму. Но это не так. Достаточно вспомнить, что Гоголь и Щедрин были великими реалистами.

Что же касается социалистического реализма, то он не является догматическим уставом раз и навсегда данных норм. Если мы обратимся к шедеврам социалистического реализма, то легко обнаружим, что приемы гиперболы и даже гротеска встречаются в этих произведениях довольно часто. В таком сугубо реалистическом произведении, как «Тихий Дон» М. Шолохова, можно найти элементы гиперболы. В еще большей степени это относится к «Поднятой целине». Элементы комического преувеличения особенно значительны в главах, посвященных злоключениям и «подвигам» деда Щукаря. Здесь Шолохов следует традициям народного юмора и не боится прибегать к прямому гротеску.

Но то, что в крупных литературных произведениях занимает второстепенное место в мощном контрапункте тем, идей, положений и действующих лиц, в произведениях разговорных жанров является существенным и необходимым элементом.

Если автор, артист и режиссер точно представляют себе, что они намерены сказать своей аудитории и во имя чего, то этим в значительной мере предreshается выбор приемов и красок для данной вещи. И если допущен

на ошибочная трактовка номера или спектакля, поставленного даже по талантливо написанному тексту, никакие ухищрения формального порядка (музыкальное сопровождение, вычурное оформление и т. п.) не уберегут его от провала.

Что же касается номеров сатирического характера, исполняемых в манере гиперболы, то все создатели этого номера (автор, актеры, режиссер, художник-оформитель) дают понять зрителю, что тут наличествует гипербола. Если же в игре исполнителей или сценическом оформлении будет подчеркнуто, что происшествие, послужившее сюжетом данного номера, мыслится его создателями как нечто реально существующее сегодня в нашей стране, то в подобном решении легко могут возникнуть элементы клеветы на нашу действительность.

Те, кому привелось видеть или слышать Аркадия Райкина, вероятно, не могли не отметить удивительного такта, присущего этому артисту. Исполняя самые гротесковые роли и самые гиперболические ситуации, Райкин умеет всем своим поведением — и голосом, и выражением лица, и жестами, и ритмом игры — показать намеченную им степень карикатурности, сатиричности или юмористичности. Он тактично подчеркивает, что изображает не живого, конкретного человека, а дружеский или сатирический шарж на такого человека, нашего современника.

Вопросы художественного и политического такта имеют большое значение во всяком искусстве. В комическом искусстве это особенно важно по вполне понятным причинам: не зря говорится, что смех — это грозное оружие, что смех убивает. Такое свойство смеха и заставляет нас быть особенно осторожными в выборе и степени поражения мишеней смеха. Продолжая наш пример, мы должны сказать, что тактичность Райкина делает возможным для него исполнение таких номеров, которые в другой интерпретации были бы неуместны, бестактны, просто вредны.

В заключение надо сказать следующее: пускай ревнители «реализма во что бы то ни стало» перестанут бояться того, что большая доза преувеличения ликвидирует убедительность. Закон здесь таков: если факт, почерпнутый из реальной жизни, выбран правильно и является типичным, то любая мера гиперболы будет принята аудиторией с удовольствием, а выводы из такого

произведения будут вполне соответствовать тем, что намечены были его создателями. Но если преувеличению будут подвергнуты случайно и непродуманно выхваченные моменты действительности (нехарактерные, несущественные, бестактно подобранные и т. д.), тогда веры у аудитории к такому произведению не будет. И даже небольшое преувеличение вызовет раздражение зрителя. Хочется напомнить здесь афоризм Вл. И. Немировича-Данченко: «На сцене не может быть ничего чересчур, если это верно».

Гипербола представляется нам подобием увеличительного стекла, которое дает возможность увидеть смешное там, где оно в действительности незаметно.

Для того чтобы более конкретно показать читателям, о чем мы толкуем, остановимся на трех жанрах, которые и в теории и на практике отработаны полнее, нежели другие. Первый из них это водевиль в драматическом театре, второй — клоунада в цирке и третий, одна из разновидностей театральной драматургии — фарс.

Водевиль, возникший во Франции еще в XVII веке, с начала прошлого столетия привился в России, претерпев, естественно, известные изменения. Даже заимствуя сюжеты из французских пьес этого типа, русские авторы переносили действие в родные им условия, соответственно меняя характеры персонажей и интригу. И поскольку такая транспонировка наряду с созданием оригинальных водевилей продолжалась почти целое столетие, то образовался в русском театре точный и ясный стиль водевиля, окрашенный в национальные тона.

Великие русские критики-демократы не жаловали водевиль, в котором они справедливо видели репертуар, отвлекающий современный им театр от значительных социальных проблем эпохи. Белинский, Чернышевский и Добролюбов высказывались против чрезмерного увлечения водевилями в драматических театрах. Эти суровые оценки еще и сегодня приводятся в учебниках истории театра.

И действительно, в условиях царизма увлечение театра водевилем практически означало отказ от социальных тем.

Но значит ли это, что мы и сегодня должны отрицать водевиль? На наш взгляд, водевиль — очень полезный жанр. Сегодня он не претендует на подмену собой социально значительных жанров. Общеизвестно, что совет-

ская драматургия строится на глубоком проникновении в действительность. И водевиль не подменяет таких пьес, а соседствует с ними на нашей сцене в разумной дозе.

Встречаются еще невежественные люди, которые утверждают, будто водевиль — это просто глупая комедия, где много нелепостей.

Великие деятели русского театра — Щепкин, Ленский, Станиславский, Вахтангов, М. Чехов — и многие другие артисты и режиссеры ценили водевиль, любили и умели играть в этом жанре. Станиславский неоднократно рекомендовал водевиль как великолепную тренировку для актера. Кто умеет играть водевили, тот лучше играет и в драме, утверждал великий реформатор сцены.

Каковы особенности водевиля? В нем важно *игровое, шуточное* воспроизведение действительности. Легкий шарж и в сюжете, и тексте, и в постановке, и в исполнении ролей дает почувствовать иронию автора, режиссера, актера. Когда в водевиле происходят события нелепые — веселые или задорные, или даже печальные, когда возникает путаница, — все осуществляется так, чтобы зритель почувствовал: никто из создателей и участников спектакля не предполагает, будто возможны в жизни события, подобные перипетиям водевиля. Это — только художественный прием. За нелепостями водевиля стоят жизненные явления, но здесь они преувеличены до нелепости; есть же в логике такой метод: приведение к абсурду.

Актеру в особенности надо уметь иронически относиться к своему герою и донести до зрителей эту иронию и водевильную легкость. Например, исполнитель произносит страстный монолог о любви, а сам в это время подмигивает зрителям: это, мол, только игра. Или по ходу водевиля женщина переделалась в мужской костюм, но водевильно, то есть так, что в ней можно узнать женщину, и она, неумело притворяясь мужчиной, показывает условность этой ситуации. Но тем не менее персонажи водевиля принимают ее за мужчину, показывая притом зрителям, что они тоже притворяются. Вообще героев в водевиле легко убедить в чем угодно. Они сразу влюбляются и сразу отказываются от своего чувства; с легкостью прячутся в шкаф или под диван; симулируют самоубийство и т. д. Но за внешним легкомыслием водевиля может оказаться серьезная мысль. Да и сюжет и поло-

жения водевиля хотя и не злой шарж, но все-таки шарж, и он высмеивает то, что было его отдаленным оригиналом в жизни.

Мы так подробно остановились на этом жанре потому, что на эстраде водевильный стиль исполнения встречается не только при постановке самих водевилей. Приемы водевиля используются при воплощении едва ли не всех произведений разговорных жанров. Разумеется, не обязательно прибегать к этому стилю. Но очень часто грациозные ритмы водевиля, ироническое отношение к тексту и сюжету играемого произведения, соответствующая этому мимика и жестикуляция нужны для наиболее выразительного и тактичного исполнения интермедий и скетчей, куплетов и даже некоторых фельетонов — музыкальных, прозаических, стихотворных.

Существуют, однако, темы и жанры, в которых водевильный стиль будет бестактным или невыразительным.

Это — сатирический монолог и клоунада.

Сатирический монолог — жанр эстрадной публицистики; исполняя его, артист высказывает мысли общественного значения. Как же будут звучать эти мысли, если их произносить в ключе иронии и легкости, свойственной водевилю? В таком случае сатирический монолог утратит смысл, а то и перерастет в нечто противоположное: в издевательство над явлениями, о которых исполнитель сообщает зрителям.

Теперь о клоунаде. На нашей эстраде, правда, сегодня клоунада и эксцентриада почти отсутствуют; между тем за рубежом в мюзик-холлах и кабаре, в многочисленных варьете и театрах миниатюр клоуны и эксцентрики не только исполняют самостоятельные номера, но и участвуют в пьесах и интермедиях, поставленных в буффонной манере, конференсах и массовых сценах. Думаю, клоунские номера еще вернутся на эстраду.

Пожалуй, единственная сфера, где клоунада существует на нашей эстраде, — это эстрада для детей и объединения «Цирк на сцене», которые дают в своих программах преобладающую долю цирковых номеров, в том числе и клоунады. А этот жанр не терпит иронии в качестве основного тона. В отдельных моментах сценки может возникнуть и ирония, но это будет уже ирония клоуна, выраженная по-клоунски, а не ирония автора или исполнителя, который показывает, что он только притворяется буффонадным комиком. Клоун всегда должен по-

казывать аудитории, что он серьезно верит во все, даже в самые немыслимые перипетии и положения антре, в самые нелепые свои поступки. Только при этом условии клоунада становится убедительной и смешной.

Клоунада не терпит затянутого, медленного ритма. Но цирковые комики должны очень обстоятельно совершать на манеже или эстраде все действия, необходимые по ходу сюжета, иначе зрители могут не понять смысла антре. Но и быстрый и условный ритм водевиля в клоунаде нетерпим, ибо он порождает невнятность, и действие становится неубедительным.

При всех нелепостях и непоследовательностях, нарушениях логики, которые составляют ткань водевиля, здесь всегда нужен отбор и постоянный контроль за тем, чтобы ничто не было назойливым, чрезмерным, грубым. Клоунада строится на противоположном принципе — здесь все дозволено. Цирковой комик вправе драться и получать удары; поливать партнеров водой или обсыпать мелом; терять на манеже штаны и т. д. Короче, клоунада — это предел гротеска, карикатура, доведенная до ирреальных масштабов.

Существуют темы, которые наиболее выразительно будут решены именно в приемах клоунады или близкого к ней по своей сути и приемам фарса.

В теории литературы фарс определяется как грубая форма комедии, построенная на низменных сторонах человеческой природы: на похоти, обжорстве, пьянстве и других физиологических явлениях¹. В буржуазном обществе фарсы, построенные исключительно на грубой эротической тематике, показывают во многих специальных фарсовых или комедийных, а то и драматических театрах. Естественно, что после Октябрьской революции у нас был запрещен этот постыдный вид зрелищ.

Однако драматургический строй фарса, его выразительные средства могут быть использованы для дискредитации резко отрицательных персонажей и отрицательных социальных явлений. Своеобразные сценические памфлеты в стиле фарса дают больший эффект, нежели высокие комедии. Пример тому пьеса И. Эренбурга «Лев на площади», которая шла в Московском Камерном театре в постановке А. Таирова в 1948 году. Автор назвал

¹ Кстати, все эти элементы присутствуют и в клоунаде.

свое произведение фарсом, и режиссура решала постановку в соответствии с замыслом автора. Реакционеры и мещане послевоенной Франции были выведены у Эренбурга как пошлые персонажи фарса, отличающиеся низменными интересами и желаниями.

Вот между этими полюсами — тонким, акварельным, сказали бы мы, стилем водевиля и резкими приемами клоунады или фарса и располагается палитра красок, уместных для комических номеров разговорного жанра.

Задача автора и режиссера — подсказать исполнителю, какими красками воспользоваться. При этом надо помнить: то, что невыгодно для номера, для решения поставленной в нем темы, непременно вредит и исполнителю. И — наоборот.

Сценическое оформление. Важным элементом эстрадного или циркового номера всегда будет внешнее оформление. Оно начинается с костюма исполнителя. Как правило, большинство артистов-разговорников появляется перед публикой в костюмах обычного типа; чаще всего это так называемые «вечерние костюмы»: нарядные вечерние платья у женщин, фрак, смокинг или темный пиджачный костюм у мужчин.

Различные площадки для выступления требуют различных видов костюма. Бестактно, например, появляться во фраке или открытом платье со шлейфом в заводском цеху. При этом надо учитывать и время суток при выступлениях (вечером — одно; днем — другое), время года (сезон), целевую установку вечера и тематику программы, дату и состав аудитории. К сожалению, мы знаем, что не всегда актеры и особенно актрисы, для которых проблема туалета очень важна, проявляют должный вкус и такт в выборе сценического костюма и понимании обстановки выступления.

В некоторых жанрах специфический костюм просто необходим. Для рассказчика, фельетониста, куплетиста не обязательны поиски индивидуального костюма, они могут одеваться и в так называемые «жизненные» костюмы. Но и для этих исполнителей полезны скромные дополнения или поправки к платью.

Другое дело — клоуны. Цирковой комик не может появляться перед своими зрителями в обличье обычного человека.

Революция ликвидировала лохмотья эстрадного «рваного жанра», псевдонародные поддевки и лапти «лапотных дуэтов», костюмы грузинских кинто (босяков) и многое другое. Эти одеяния сочетались с репертуаром, неприемлемым для советского зрителя.

Но советские эстрадные артисты не отказываются совсем от театрализованного костюма. Подчеркивание покроя в бытовом пиджаке или куртке заметными из зала швами, шнурками или даже краской; бросакая расцветка, доведение фасона до некоторого преувеличения и т. д. — все это законные способы украсить номер, иногда применяемые нашими исполнителями. Во всяком случае, тенденция выступать в сугубо бытовых костюмах не слишком плодотворна. Сделанный со вкусом театрализованный костюм всегда украсит номер. «Мундиром» Н. Смирнова-Сокольского более сорока лет служила черная бархатная куртка и большой белый бант, с каким изображали на портретах несуществующего поэта Козьму Прутков. Известны и другие артисты, выступающие в постоянном сценическом костюме.

Придумать такой костюм довольно сложно. Даже для клоуна, имеющего право на большую долю гротеска, нелегко создать платье, которое было бы, в конечном счете, связано с нашей действительностью, но намекало бы на это путем комического подчеркивания тех или иных деталей. А на эстраде возможности преувеличения ограничены. Назойливость и чрезмерная яркость платья будут мешать, а не помогать артисту.

Некоторые номера требуют небольших аксессуаров: бутафорской посуды, телефонных аппаратов, чемоданов, портфелей, сумок и т. д. Как их оформлять? В иных случаях чрезмерно театрализованные и явно бутафорские вещи не сочетаются с темой, сюжетом, стилем номера; и соответствовать номеру может только реальная утварь. А некоторые произведения потребуют гротескового оформления.

Не менее существенна проблема оформления самой эстрады. (В цирке это решается проще, традиционнее.)

У нас намечаются две крайности: либо отказ даже от минимальной заботы об оформлении, либо чрезмерные расходы на ненужные украшения сцены. Надо ли говорить, что и то и другое неверно?

Скупое и скромное оформление помогает спектаклю (концерту) в целом и каждому отдельному номеру. Ап-

пликации на тканях, алюминиевые и деревянные каркасы, надувные детали убранства сцены, ширмы, кулисы и занавесы просто созданы для оформления эстрадных спектаклей вообще и отдельных номеров в частности.

Но разговорные жанры, которые, как уже сказано, в преобладающем количестве являются комическими, располагают и другими возможностями. Приемы иронии, пародии, водевиля, клоунады и т. д. легко сочетаются с ироническими и пародийными, комическими деталями оформления. Не надо строить павильон, чтобы в нем играть десятиминутный скетч. Достаточно прикрепить к занавесу, к кулисам, к заднику карикатурно исполненные детали, нужные по ходу действия, и оформление получится более подходящим для номера, нежели выполненная в реалистической или «феерической» манере богатая обстановка. В тех случаях, когда разговорный номер не является частью хорошо организованного спектакля, а включается в смешанный концерт (сегодня — тут, а завтра — там), проблема портативного оформления возникает с особой остротой. Практически такое оформление должно уместиться в небольшом чемоданчике, который возят с собой исполнители. Часто бывает, что в таких случаях и появляются на сцене убогие аксессуары, заимствованные артистами из собственной квартиры, либо на площадке нет вообще ничего, даже необходимых деталей.

Музыка и танец. Помимо того, что существуют многие разновидности музыкально-разговорных жанров на эстраде и в цирке, музыка сопровождает иные жанры, не входя в них обязательным элементом, но являясь всегда желательной.

Звучание музыки доставляет зрителям большое удовольствие, и при малейшей возможности следует включить в номер игру на инструментах, вокал, радио, патефон, магнитофон и т. п. Музыка не только подчеркнет и оживит номер, она может нести идейную и сюжетную нагрузку.

Элементы танца также органически входят во многие номера разговорного жанра. Обычно исполнители, знающие свою силу в танцевальном искусстве, прибегают к «потанцовкам» по ходу сюжета или даже создают специальные короткие танцевальные сюиты — например куплетисты и пародисты изображают часто один и тот же

танец в исполнении разных персонажей или разные танцы, соответствующие характерам нескольких персонажей.

Но применение танцев может быть более широким. Нет надобности в том, чтобы исполнитель был бы высококвалифицирован в хореографии, коль скоро он выступает как разговорник. Пародийные или иронически неуклюжие движения украсят и фельетон, и куплеты, и частушки, и бытовые рассказы, не говоря уже об интермедиях, трехминутках и скетчах. Нам важно отметить, что режиссеры и артисты иной раз забывают о танце, как об одном из средств выражения темы и сюжета и украшения номера.

Надо отметить и то, что наши клоуны также чересчур редко пользуются музыкой и танцем, хотя в цирке при наличии оркестра, способного скомпилировать специальную музыку и исполнить ее в любом ключе (в том числе и в плане пародии), просто грех забывать о возможностях музыки и танца в клоунаде и разговорно-музыкальных номерах.

Художественное чтение

Существуют два вида эстрады: с одной стороны, это так называемая академическая (она же филармоническая), то есть исполнение симфонической и камерной музыки, а также некоторые жанры, по своему характеру соответствующие серьезной музыке; с другой стороны, собственно эстрада, или, если применять французский термин, варьете. Для эстрады-варьете характерны самые разнообразные жанры — от цирковых до академических музыкальных включительно; номера, основанные на последних достижениях техники или даже психологии, как, например, демонстрация феноменальных способностей к математике, к запоминанию цифр, слов и т. д.; отрывки из драматических, оперных, опереточных, балетных спектаклей, пантомимы.

Разумеется, трудно провести разграничительную черту между эстрадой академической и эстрадой-варьете. Многие номера могут быть использованы и там и тут. И к таким жанрам следует отнести прежде всего художественное чтение.

К художественному чтению близко примыкают эстрадный бытовой рассказ и эстрадный фельетон. Случается иной раз так, что одну и ту же вещь читает артист, специальность которого — художественное чтение литературных произведений, и артист, выступающий главным образом с эстрадными рассказами или фельетонами. Да, эти жанры примыкают один к другому, но никогда не смешиваются.

В чем же их отличие? В какой-то мере есть разница в форме общения с публикой, осуществляемого чтецами и эстрадными рассказчиками и фельетонистами, и, конечно, в репертуаре. Совпадение исполняемых произведений бывает, но редко. Обычно чтецы используют свой большой материал, который никак не подходит рассказчикам и фельетонистам, так же как рассказчики и фельетонисты исполняют такие вещи, за которые чтец не возьмется.

Репертуар чтецов 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 встречается в репертуаре чтеца.

Жанру художественного чтения в критике и искусствоведении повезло больше, чем любому другому: существует уже целый ряд книг, написанных знатоками этого дела — искусствоведами и мастерами художественного слова, откуда интересующиеся могут почерпнуть сведения по истории, теории и практике этого вида разговорного искусства.

Итак, чтец выходит на эстраду, имея своей задачей поведать зрителям (они для него — скорее, слушатели) некое литературное произведение, которое он произносит либо от лица его автора, либо от лица рассказчика, якобы принимавшего участие в ходе событий, изложенных в этом произведении, или наблюдавшего лично эти события.

Современное художественное чтение очень богато приемами для выражения самых сложных отношений между слушателями в зале и чтецом, автором, персонажем-рассказчиком, персонажами, действующими в читаемом произведении и упоминаемыми в нем. Но, читая даже самый эмоциональный, если можно так выразиться, самый агитационный текст, чтец не выходит из своей роли лица, пересказывающего чужой литературный материал. Он бережно относится к тексту читаемого произведения. Пусть данный рассказ, монолог, отрывок из поэмы или романа написан от первого лица; молчаливая договоренность между исполнителем и публикой твердо устанавливает: перед нами чтец, *исполнитель*, а не человек, создавший строки, которые мы слышим, не подлинный участник событий рассказа.

А фельетонист на эстраде, читая монолог, также сочиненный не им, а эстрадным автором, тем не менее обращается к зрителям *от своего лица*. Я не говорю уже о том, что текст эстрадного фельетона, начиненного злобой дня и шутками, относящимися к нашему времени, иначе трактует темы, идеи, факты и происшествия, затронутые в данном фельетоне, нежели эти же темы будет излагать автор, скажем, очерка или беллетристического рассказа, исполняемого чтецом. Фельетонист на эстраде всем сво-

им поведением должен показать аудитории, что он не просто исполнитель заранее написанного текста, а лицо, сию минуту придумывающее слова, им произносимые. Подобно агитатору, наряду с художественными подробностями и украшениями фельетона он еще и прямо излагает слушателям политические тезисы этого произведения. Он — публицист на эстраде; а чтец — только представитель писателя или поэта, пусть даже пользующихся приемами публицистики в своих сочинениях.

Довольно часто артисты эстрады, читая фельетоны или рассказы, исполняя куплеты или музыкальные мозаики, сознательно не называют имени автора текста или музыки. Мы убеждены в том, что это правомерно для некоторых разговорных жанров; назвав другое лицо в качестве сочинителя тех слов, что он произносит, артист в какой-то мере уменьшает силу своего воздействия на аудиторию. Для публицистических жанров эстрады необходима иллюзия, будто произносимый текст создан именно тем, кто его произносит, и именно сейчас эти слова звучали впервые, обращенные к сегодняшней аудитории. И надо сказать, что лучшим артистам эстрады и цирка удается убедить своих слушателей в этом.

Среди мастеров художественного чтения периодически возникают дискуссии о пределах и вообще о допустимости театрализации при исполнении. Есть и ревнители «скромного», сугубо литературного чтения, есть и сторонники театрализации. Напомним, что в пользу театрализации высказывался А. Я. Закушняк, которого справедливо почитают создателем жанра художественного чтения в СССР. Он прибегал ко многим тонким приемам игры с аксессуарами (например, книга, по которой он якобы читал рассказ; впоследствии зрителям демонстрировалось, что вместо книги в руках у артиста была тетрадь с листами чистой бумаги). Замечательный чтец В. Н. Яхонтов также театрализовал свои выступления. А у народного артиста СССР И. В. Ильинского при чтении рассказов и басен возникают даже мизансцены.

Однако помянутые выше корифеи художественного чтения, обогащая свои интерпретации приемами театральности, никогда не пытались создать у аудитории впечатление, будто перед нею играют, а не читают данное произведение. Вот что об этом говорил Закушняк:

«Основная разница между актером и рассказчиком заключается в том, что, играя Лапкина («Злой мальчик»

Чехова), актеру надо *перевоплощаться* в него, а рассказчику необходимо *показать Лапкина*. Лапкин, например, объясняется в любви. Актер театра делает это в качестве самого Лапкина, а рассказчик словно «подглядывает» за ним, показывает, как Лапкин объясняется в любви: смешно, трогательно или глупо (это зависит от отношения к нему рассказчика). Актер, играя толстого человека, должен быть толст, а рассказчик, рассказывая о нем, может быть худым»¹.

Разговорнику нельзя полностью становиться на творческие позиции чтеца. Однако было бы ошибкой со стороны исполнителей любого разговорного жанра отказаться от изучения глубоко разработанной методики этого вида искусства. Помимо повышения общей артистической культуры такое знакомство принесет конкретную пользу во всех тех случаях, когда артисту эстрады придется прибегать непосредственно к методам художественного чтения. А эти случаи встречаются гораздо чаще, чем кажется на первый взгляд. И в прологах к концертам и спектаклям цирка и эстрады, и в конференсе, и при исполнении иных пьес, сцен, водевилей и т. д. часто требуется умение прочитать монолог или стихотворение, сообщение «вестника» (если применить старинное название этого амплуа) о событиях, происшедших за сценой и т. д. Специальные тексты поздравлений и приветствий также потребуют для своего произнесения опыта в искусстве художественного чтения. Наконец, в самых типичных эстрадных жанрах надо уметь пользоваться по мере необходимости приемами чтеца.

Бытовой рассказ и сценка

Жанр и формы бытового рассказа. В дореволюционной России жанр бытового рассказа сложился давно. Многочисленные последователи и подражатели И. Ф. Горбунова читали рассказы в его манере. Исполнялись рассказы и с нарочито выделяемыми национальными акцен-

¹ См. сб. «О мастерстве художественного слова», Л., ВТО, 1938, стр. 75—76.

тами (армянским, греческим, еврейским, украинским и др.), — это было своеобразное выражение шовинистической политики царского правительства; так высмеивались и унижались «инородцы». Исполнялись и детские рассказы.

Разумеется, после Октябрьской революции весь репертуар рассказчиков был пересмотрен. Остались талантливые вещи И. Ф. Горбунова, В. Н. Андреева-Бурлака¹ и некоторых других авторов. Начали создавать новые рассказы советские авторы. И сегодня мы можем говорить уже о нашем, советском бытовом рассказе на эстраде.

В форме бытового рассказа можно выразить любую тему — от самой патетической и высокой вплоть до явлений повседневной обыденной жизни.

Существуют три разновидности бытового рассказа.

Первая — это рассказ, написанный в литературной манере, ведется от автора, рассказчик только иногда передает прямую речь действующих лиц. Эта форма больше подходит для художественного чтения.

Вторая — сюжет излагается от лица какого-нибудь персонажа; здесь автора подменяет рассказчик (в литературном значении этого термина), который может совпадать по индивидуальности с автором, а может резко от него отличаться по всему строю речи, ходу мыслей и т. д. Такая форма называется *сказом*. Сказ излагает события и диалог только с точки зрения персонажа, от имени которого написано данное произведение. Как и в драме, автор здесь не имеет слова. И ход событий, и характеры всех действующих лиц, и самая речь героев подаются остранинно. Однако всегда можно и через своеобразную точку зрения персонажа дать понять отношение автора к тому, о чем говорится в рассказе.

Никогда описание действий и событий, внешности персонажей и обстановки, сделанное в беллетристической форме, не будет таким смешным, как пересказ комической фабулы комическим же персонажем — рассказчиком (в некоторых случаях такому сказу предпосылается несколько вводных фраз от автора). Изложение комической фабулы только выиграет от прямой речи.

¹ В. Н. Андреев-Бурлак (1843—1888) — известный русский драматический актер, рассказчик, автор многих произведений для эстрады.

Неисчерпаемое богатство групповых, возрастных, индивидуальных и других оттенков прямой речи, свойственных русскому языку, дает нам широкий выбор красок. Все те лексические приемы комического, которые полностью закрыты для автора, пользующегося литературной речью от своего лица, расцветают при передаче характерного говора персонажей. Попробуйте изложить сказы Лескова или Зощенко обычным литературным языком — они выцветут, лишатся своего комического богатства!

На эстраде действует еще один немаловажный закон. Он известен артистам, так сказать, эмпирически. Если зритель в действительности знаком с героем рассказа или видит воочию героя смешного приключения, само приключение делается более смешным. Обычно конференсье приписывает события рассказываемых им анекдотов либо себе, либо артистам, участникам программы, и это увеличивает смех по поводу анекдота.

Точно так же, если рассказчик, в значительной мере перевоплощаясь в героя комического рассказа, излагает фабулу как происшествие, случившееся с ним лично, несмотря на всю условность такого приема, смех возрастает, а тем самым возрастает воздействие рассказа на аудиторию.

Монолог от лица некоего бытового персонажа обладает еще и таким преимуществом: точка зрения этого персонажа на людей и события рассказа может быть чрезвычайно своеобразной. Естественно требовать, чтобы автор, то есть писатель, придерживался разумных и идеологически правильных воззрений. Это мешает ему занять парадоксальную или даже грубо неверную позицию, какая допустима у персонажей, чтобы в конце концов быть разоблаченной в ходе изложения рассказа. И тогда получается, что, смеша аудиторию, рассказчик косвенным путем все-таки сообщил истинную точку зрения на изложенные им события. И, наконец, третья форма бытового рассказа — диалог, происходящий между двумя или большим количеством персонажей. Тут возможны небольшие авторские ремарки и комментарии в начале, в середине и в конце рассказа. Иногда такие рассказы именуются «сценками».

Но в какой бы форме ни был написан рассказ, нельзя забывать, что он есть произведение, предназначенное для публичного исполнения, то есть подчиняется законам драматургии, хотя эти законы сказываются здесь в свое-

образном виде. Прежде всего в рассказе необходима занимательность, иначе его не станут слушать. Если в драматическом театре счет времени идет на минуты, то на эстраде — на секунды; полминуты, прошедшие неинтересно для зрителей, — и номеру нанесен непоправимый вред.

Сценки. Самая сложная разновидность бытовых рассказов — сценки. Артист должен уметь делать все, что требуется для исполнителя монолога и сказа, да еще овладеть искусством достоверно изображать несколько человек сразу.

Иван Федорович Горбунов мастерски писал монологи. Но не менее интересны его рассказы, передающие разговор нескольких персонажей. В Московском Малом театре до сих пор бытует определение этого жанра, принятое в прошлом веке и введенное, по всей видимости, самим Горбуновым: «читать толпу». Я слышал этот термин от артиста Малого театра В. Ф. Лебедева, который сам был незаурядным рассказчиком, исполнял некоторые вещи Горбунова и свои собственные рассказы.

Рассказ, который воспроизводит перемежающиеся реплики нескольких человек, не всегда нуждается в четкой сюжетной пружине. При чтении или исполнении рассказов такого рода интерес зрителей-слушателей вызывают сами реплики — характерные, забавные, смешные, — а не течение фабулы.

Подобные рассказы-сценки в прошлом веке писали и юмористы Н. Лейкин, А. Мясницкий и другие. Но, конечно, выше всех по мастерству и по темам сценки-рассказы Горбунова. В его произведениях отдельные реплики доведены до афоризмов. Поговорками стали фразы горбуновских персонажей: «Кажинный раз на ефтом месте!», «От хорошей жизни не полетишь» и некоторые другие.

Но если создание афоризма из реплики комического персонажа — дело не такое уж обязательное, то смысловая и игровая значительность каждой реплики в диалоге «толпы» необходима. Для изображения действующих лиц «толпы» рассказчик на эстраде обладает, в сущности, очень ограниченными возможностями. Ну, конечно, он меняет голос и артикуляцию рта; кого-то изображает картавым, а кого-то шепелявым; кому-то придаст местный акцент, поможет себе мимикой и жестами, но при этом исполнитель стоит перед аудиторией один, ли-

шенный грима и сценического костюма, декораций и вообще всей магии театра.

Следовательно, сами реплики должны говорить за себя. Они должны быть кратки, выразительны и перемежаться в таком порядке, чтобы не сбить с толку слушателя. Если возникнет вопрос у аудитории: «Кто же данные слова произносит?» — значит, рассказа-сценки не существует больше, как художественное произведение она кончилась. Поэтому так редки у нас на эстраде подобные сценки. Их трудно писать и трудно исполнять.

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 другой. Правда, здесь актер уже не стремится к глубокому проникновению в образ, он всегда принужден больше показывать, чем играть своих героев: ему трудно строить мизансцены, ибо пришлось бы неубедительным образом перебегать с места на место, изображая всех участников диалога и событий.

Для воспроизведения говора «толпы» нужно и слышать в жизни и уметь исполнять этот словесно-бытовой материал. И чем разнообразнее говоры и индивидуальности «толпы», тем рассказ интереснее.

Конечно, трудно без перевоплощения в персонажи вызывать у зрителей впечатление, что перед ним происходит разговор, в котором принимают участие многие люди. Убедительность таких мгновенных превращений достигается и природным дарованием, и тренировкой, и специальным интересом исполнителя к этому виду рассказывания.

Те зрители, которые помнят замечательного нашего рассказчика народного артиста РСФСР Владимира Яковлевича Хенкина, вероятно, подтвердят, что этот исполнитель удивительно умел показывать сразу нескольких людей почти не меняя голоса. У Хенкина работала интонация, до предела наполненная именно той мыслью, тем аффектом, который владеет сейчас изображаемым им персонажем. Он менял ритмы речи в разных репликах (важная краска в таких рассказах). И ритмы поведения героев рассказа были у него разнообразны: кто-то из персонажей, изображаемых Хенкиным, вел себя нервно — говорил и действовал быстро; кто-то, наоборот, — медленно; у кого-то были свои излюбленные жесты, гримасы,

повадки, словечки... Хенкин дополнял свои рассказы превосходной имитацией звуков, скажем, воды, струящейся из крана, якобы открытого по ходу рассказа, или компостера, щелкавшего в руках поездного контролера, и т. д. И аудитория верила, будто перед нею действует и разговаривает толпа, то есть человек девять-двенадцать, хотя на ее глазах действовал и говорил всего один актер.

Степень театрализации и стиль исполнения бытового рассказа (сценки). Теперь рассмотрим вопрос о том, как ставить номера рассказчику и как их исполнять. Прежде всего надо разобраться, какова наилучшая форма общения с аудиторией при исполнении произведения этого жанра и насколько нужно его театрализовать?

Те рассказы, в которых авторский текст только перемежается прямой речью героя, практически невозможно исполнять в театральной манере: неубедительно будет, если артист ярко играет две фразы, затем снова делается нейтральным по тону рассказчиком-автором на два абзаца, а затем снова принимается играть и т. д. В подобном случае уместнее сдержанная манера художественного чтения.

Но если мы обращаемся к рассказу-монокиту, изложенному в форме сказа, манера исполнения сильно меняется. Здесь допустимы многие приемы — от художественного чтения до полного перевоплощения в персонаж рассказа, как будто это — роль в драме или комедии.

Каковы же приемы театрализации? Прежде всего это открытая, полноценная, сказал бы я, жестикуляция — такая, какой она бывает в жизни и какой ее воспроизводят в драматических спектаклях. Однако далеко не всякий жест способен украсить рассказ. Жесты надо искать, придирчиво отбирать среди многих других и вводить движения рук или тела в изображения героев рассказа скупой, но эффектно.

С жестом тесно связана и мимика рассказчика. Ведь движения глаз, мускулов лица, рта и бровей в жизни всегда сопровождают речь, особенно в состоянии аффекта. Насколько же усилится правдоподобие, с одной стороны, и смехотворность, карикатурность, с другой, если артист не только произнесет слова, но и покажет мимику персонажа! И покажет в полную силу, а не вялым наме-

ком. У хороших рассказчиков мимика всегда «работает», помогая охарактеризовать персонажи и выявить тему произведения.

Небольшие аксессуары — мелкие вещи, вынимаемые из кармана, или стул, который может заменить очень многое: и трон, и телегу, и лошадь, и чемодан, и любого партнера, от возлюбленной до ребенка, и т. д. и т. п. — могут обратить рассказ из скромного повествования в некое подобие драмы. Но рассказчик на эстраде не должен останавливаться на условном «багаже», принятом в жанре художественного чтения (цветы, книги, бокал, пистолет, кинжал, портсигар и т. д.). В комических рассказах и аксессуары должны выглядеть комически. Пример возьму из другого жанра. С. Образцов, исполняя с куклой колыбельную песенку М. Мусоргского «Тяпа», надевает на левую руку куклу-младенца, облаченного в ночную рубашонку. При этом артист обращает свой обнаженный локоть в ягодицы дитяти. Правой рукой он ласкает под рубашкой голое тельце ребенка, то есть свою руку, хлопывает по локтю. Подобное обыгрывание собственной руки возможно и в рассказе. А как успешны при исполнении рассказа бывают колода карт, фотографии, трубка или пачка папирос, носовой платок, из которого можно сделать головной убор или салфетку и многое другое. В. Сысоев повязывал по-бабьи голову платком и, превращаясь в старуху, читал свой репертуар.

Жанр рассказа по-своему определяет место исполнителя на эстраде и степень необходимого передвижения по сцене. В том случае, когда есть большая авансцена, решительно нет никакой надобности занимать второй план и вообще открывать занавес, хотя мизансцены какого-нибудь рассказа и могут потребовать известной глубины. Удобное место для рассказчика — излучина в конфигурации рояля, то место, которое так охотно занимают певцы.

А вообще позиция на сцене тоже зависит и от индивидуальности рассказчика. Мы уже говорили, что Горбунов выступал перед занавесом. Хенкин, который любил непосредственное общение с аудиторией, выходил к самой рампе. Он вглядывался в глаза слушателей и отвечал на их реплики; иной раз между двумя рассказами сам затевал беседу со слушателями. Но существуют артисты, которые предпочитают известное расстояние, отделяющее их от публики. Таков, например, Ильинский. Палитра его

исполнительских приемов очень широка; его можно причислить и к чтецам и к рассказчикам. Крупные литературные произведения он исполняет как чтец (например, «Старосветские помещики» Гоголя), но в чисто театральной манере играет юмористический рассказ Чехова «Пересолил», басни Крылова, Михалкова, английский юмор в переводе Маршака и т. д. В противоположность Хенкину Ильинский ведет себя на эстраде очень сдержанно. Внешне он не общается с залом ни в малой мере.

Аркадий Исаакович Райкин предельно театрализует свои выступления с рассказами и короткими монологами. Некоторые программы он насыщает трансформацией: грим и костюмы, декорации меняются с молниеносной быстротой. А иногда Райкин не изменяет своей внешности.

Комический рассказ даже тогда, когда он по форме якобы повествует о подлинном случае, по сути гораздо более условен, чем, скажем, комедия или даже водевиль. Диалог в нем сгущен до предела. Реплики — своего рода карикатуры на подобные же высказывания живых людей. Да и весь такой комический рассказ — карикатура. И именно исполнитель внесет ясность в замысел автора тем, что своей интерпретацией он явственно подчеркнет: перед вами — карикатура, нарисованная с законной и значительной долей преувеличения, а не фотография.

Как же достигается в исполнении на эстраде эта поправка, насущно необходимая для произведения, в котором есть сатирическая гипербола? Творческой интонацией, трактовкой рассказа в его чтении. Потому-то мы столь подробно говорили о стиле водевиля и примыкающих к нему жанров, что во всех, вероятно, разновидностях разговорных номеров понадобится умение исполнять текст, как бы состоя в заговоре с аудиторией, как бы сообщая ей — не прямо, конечно, а с помощью интонации и жестов, мимики и взглядов: «Надеюсь, вы не воспримете того, что я читаю вам, так сказать, прямо «в лоб»... Я ни в коем случае не настаиваю, что точно такое же явление происходит или может произойти в нашей жизни, что именно так будут изъясняться люди... Мой рассказ — только вариации на тему о реальных противоречиях, и притом вариации, исполненные с огромной долей гиперболы, как вы сами видите...» и т. д.

Далеко не всякий артист обладает способностью передавать такой сложный подтекст. Ведь в данном случае

подтекст касается не речей персонажа, от имени которого он говорит. Для персонажа текст лишен иронии и гиперболы. Но, исполняя его, артист обязан донести этот второй план. К сожалению, часто встречаются артисты, в устах которых комические рассказы и сходные с ними произведения звучат бестактно именно по описанной выше причине: исполнение носит натуралистический характер. Это происходит по разным причинам: из-за отсутствия дарования, из-за плохой школы, нехватки режиссеров, неумения или нежелания исполнителя самому продумать с описанной выше точки зрения свой номер.

Зато если исполнитель понимает второй план рассказа, если он обладает умением ощутимо для зрителей передать необходимый подтекст (мы бы его назвали «сквозным подтекстом», ибо по ходу рассказа в каждом куске будут свои подтексты, но это уже подтексты персонажей, а не рассказчика), то номер обогатится и идейно и художественно.

Исполнитель бытовых рассказов обязан не только знать, но и «чувствовать» тот диалект, на котором написан рассказ. Ему ведь предстоит не на бумаге написать, а вслух произнести своеобразный лексикон речи персонажа. Если артист слабо владеет диалектом, которым он изъясняется в рассказе, это неприятно действует на аудиторию.

Значит, артисту так же, как и автору, надо уметь слушать и слышать говор различных людей, будущих героев его репертуара. Без этого свойства рассказчик не существует. Этой способностью в совершенстве владели И. Горбунов, В. Андреев-Бурлак, П. Вейнберг¹, Н. Свободин, В. Сладкопевцев, А. Менделевич, Е. Полевой-Мансфельд, В. Лебедев, П. Руденко, Вл. Хенкин, В. Сысоев и другие рассказчики, как дореволюционные, так и советские артисты.

Соединение в одном лице исполнителя и автора дает блестящий эффект: рассказы делаются живыми, достоверными, несмотря на большую степень гиперболы.

Интересное свидетельство о действии рассказов И. Ф. Горбунова мы находим в мемуарах Ф. И. Шаля-

¹ Павел Исаевич Вейнберг — родной брат поэта Петра Вейнберга — был популярным рассказчиком на эстраде в конце прошлого и в начале нашего века.

пина. Еще молодым человеком, впервые приехав в Петербург, Шаляпин был приглашен к известному любителю и знатоку русского искусства Т. И. Филиппову. Описывая вечер у Филиппова, Шаляпин говорит:

«А когда сели за ужин, начал рассказывать И. Ф. Горбунов, поразивший меня талантом своим не менее, чем Федосова¹. Впервые видел я, как человек двумя-тремя словами, соответствующей интонацией и мимикой может показать целую картину. Слушая его бытовые сценки, я с изумлением чувствовал, что этот человек магически извлекает самое существенное из жизни Бузулуков, Самар, Астраханей и всех городов, в которых я бывал и откуда вынес множество хаотических впечатлений, отложившихся на душе моей серой пылью скуки»².

Ныне жанр бытового рассказа представлен молодежью. Леонид Усач, Борис Владимиров, Лев Горелик и многие другие с успехом исполняют рассказы в наших концертах.

Детские рассказы. Здесь речь пойдет о жанре, который назван был дореволюционным юмористом А. Аверченко «о маленьких для больших».

Интерес к рассказам из жизни детей естествен: к ним привлекает и наша любовь к детям и светлый юмор, которым чаще всего пронизаны рассказы о них. Все смешное, что связано с малышами, почти всегда основано на их положительных качествах. Противоречия, вызванные происшествиями из детской жизни, чаще всего построены на том, что ребята по наивности, из-за отсутствия жизненного опыта нарушают нормы логики, общежития, приличий и т. д. Но эти их свойства вызывают у взрослой аудитории приятные ассоциации: слушая рассказ о нелепости детского поведения, зритель думает о милой беззащитности ребенка, о том, что дети нуждаются в любви и покровительстве.

Однако, к сожалению, и в этот раздел юмора вносятся иной раз пошлые анекдоты и шутки, которые только формально связаны с детской темой, а на деле суть варианты обычного, не слишком глубокого, бытового юмора. Очищать рассказы о детях от таких пошлостей необходимо.

¹ Известная сказительница, описанная М. Горьким в романе «Жизнь Клима Самгина».

² «Ф. И. Шаляпин», т. I, М., «Искусство», 1960, стр. 120.

Это не значит, конечно, что нельзя через восприятие ребенка показать взрослую тематику. Ребенок, не понимая поведения взрослых, выдает их тайны и замыслы. Или, наоборот, ему кажется, что он все понял. Но истинное положение дела, далекое от понимания ребенка, легко угадывается по наивному рассказу малыша. Здесь возникает много смешного. Затем и собственные дела ребенка, его высказывания, игры, проявление симпатий и антипатий могут составить тему и сюжет рассказа. Надо только помнить, что рассказы о детях требуют особого такта как в темах, так и в выборе сюжета.

За последнее время в значительной мере под влиянием заслуженной артистки РСФСР Рины Зеленой репертуар о детях пополнился многими интересными произведениями. Обогащена и самая манера их исполнения. Рина Зеленая часто является автором или соавтором своего репертуара. Кроме того, она исполняет на эстраде стихотворения лучших советских поэтов, пишущих о детях и для детей, — К. Чуковского, С. Маршака, А. Барто, С. Михалкова, Б. Заходера, Ю. Коринца и других. Барто (и в соавторстве с Зеленой и одна) пишет также прозаические вещи «для больших о маленьких». В этом жанре также плодотворно работают писатели М. Долинов и Б. Юдин.

Мы не случайно поместили стихи в одну рубрику с прозаическими бытовыми рассказами о детях. Конечно, иногда такие стихи исполняются и в чисто чтецкой манере. Но Рина Зеленая и ее последовательницы в своей трактовке придают исполняемым стихам бытовые интонации: они подражают манере чтения самих детей. Это достигается рядом приемов: детская картавость или шепелявость, или, наоборот, чрезмерно твердое «р», свойственное ребенку, недавно освоившему этот звук; привычка не прекращать чтение и на вдохе, что создает часто повторяющийся забавный шепот с придыханием при произнесении очередных слов стихотворного текста, и многие другие манеры и повадки детей с успехом воспроизводятся нашими рассказчиками.

Рассказы и сценки в стихах, басни. Бытовые рассказы, естественно, пишутся прозой. Но это не значит, что нет возможности воспроизводить характерную прямую речь в стихотворной форме. Русская сатирическая поэ-

зия давно уже освоила этот жанр. Стихи поэта И. Мятлева (1796—1844) очень остро передают индивидуализированный язык знаменитой в свое время «мадам де Курдюков». Этот персонаж нескольких стихотворных повестей Мятлева был очень популярен, автор талантливо описал типичную помещицу прошлого века, которая постоянно в своей речи мешает русский язык с французским. Стих, воспроизводящий такую словесную мешанину из двух языков, называется макароническим. Сотни строк Мятлева, описывающих похождения мадам Курдюковой, изложены макароническими строфами — очень едкими и смешными. Они неоднократно звучали на эстраде в прошлом веке.

Так называемый грибоедовский стих (вольный ямб), которым написана комедия «Горе от ума», и едва ли не все русские басни от Хемницера до Михалкова, по существу, тоже есть воспроизведение живой речи. Потому-то басни так хорошо «ложатся на язык» чтецов и рассказчиков.

В настоящее время мы переживаем своеобразный «ренессанс» басни; с легкой руки Михалкова басня снова сделалась популярным жанром.

Еще В. Г. Белинский говорил, что заблуждаются те, кто полагает, будто басня всего только сатирическая аллегория: назвал начальника львом, а подчиненного зайцем или ежом — и басня готова. По справедливому мнению великого критика, басня — маленькая драма. Решают в ней действия, события, взаимоотношения действующих лиц. Мало придумать забавный псевдоним из мира животных для носителя человеческих пороков. Надо еще найти, что в качестве обладателя человеческих свойств будет делать выбранный вами зверь? А кто вступит с ним в борьбу? Во имя чего? За что? Чем кончится такая борьба? Каков вывод из басни (так называемая мораль)?

Если драматическая, действенная сторона сюжета в басне разработана динамически, если каждый поворот фабулы, подбор персонажей, их реплики и стихотворные ремарки автора выразительны и смешны, тогда не только читатель, но и слушатель-зритель получает большое удовольствие. Мы знаем, с каким успехом выступает на эстраде со своими баснями С. В. Михалков. Дарование народного артиста РСФСР И. А. Любезнова буквально покоряет публику именно при исполнении им басен. Басни читает с триумфом И. В. Ильинский.

Степень театрализации басни, степень подражания действующим в ней животным зависит от манеры и дарования исполнителя. Но в принципе такой «зооморфизм» желателен и нужен.

Наряду с баснями процветают на эстраде и другие стихотворные произведения сатирического плана. Еще во второй половине XIX века трудились в русской литературе сатирические поэты (они группировались главным образом вокруг сатирического журнала «Искра»), в стихотворных произведениях которых живые диалекты и жаргоны той эпохи выражались виртуозно точно. И не случайно стихи поэта-искровца П. Шумахера исполнял на эстраде великий артист В. Н. Давыдов. Многие произведения Д. Минаева, Д. Жулева, С. Иванова-Классика, Петра Вейнберга, братьев Курочкиных и других переходили из журналов и репертуарных сборников («Чтец-декламатор») на эстраду. Но вершиной дореволюционной сатирической поэзии надо признать бессмертного Козьму Пруtkова. Его играют и читают по сей день.

Один из создателей не существовавшего в действительности поэта Пруtkова — поэт, прозаик и драматург А. К. Толстой — писал сатирические вещи и самостоятельно. Они также украшают не только литературу, но и репертуар чтецов. Его поэма «Сон советника Попова» много раз исполнялась с эстрады. В наши дни это произведение входит в репертуар чтеца А. Глумова и И. Ильинского. В поэме реплики и монологи либеральничающего министра, речь жандармского полковника, ведущего допрос, язык главного героя — чиновника Попова, — все изложено в размере пятистопных ямбических октав с удивительной силой и приближением к живому языку (особенно в прямой речи персонажей).

Все помянутые произведения имеют смысл на эстраде только в том случае, если исполнители сумеют передать живую речь персонажей так же правдоподобно, как она написана у авторов. А это труднее, чем читать прозу, ибо, сколько бы артист ни нагружал бытовыми интонациями стихотворный текст, уйти от метрики самого стиха нельзя, да и не нужно. Потребны истинное дарование, артистическая техника, повышенное чувство ритма, чтобы не терять стихотворный ритм и в то же время передать бытовой тон прямой речи.

Сказанное относится не только к дореволюционной поэзии. И после Великой Октябрьской революции рус-

ские поэты продолжали эту традицию сатирической лиры. Как известно, Маяковский огромными дозами вводил в стихи речь своего времени. Много раз цитировали декларацию поэта по этому поводу:

Улица
корчится
безъязыкая.

Сам Маяковский дал возможность обрести «улице», то есть простым людям, свой язык, выразить в поэзии их чувства и мысли.

Многие произведения Маяковского построены удивительно точно по применению разговорной речи (например, вся его сатира, начиная с гимнов и од, печатавшихся еще в дореволюционном журнале «Новый Сатирикон»). Конечно, поэзия Маяковского очень далека и по темам и по методам изложения от бытовых рассказов. Но роднит такие разные по сути вещи именно языковая сторона. Маяковский, как известно, всегда заботился о том, чтобы его произведения были остроумны, вызывали бы смех и улыбку там, где в этом есть тематическая необходимость. Потому-то и по сей день иные рассказчики наряду с баснями, сказами и «чтением толпы» исполняют Маяковского.

Демьян Бедный и как баснописец и как автор стихотворных фельетонов обладал отличным слухом. Его персонажи и сам поэт (в репликах от автора) говорят настолько близко к живой речи, что это производит впечатление версификации виртуоза: соблюсти размер стиха и притом не поступиться своеобразием бытового диалога — не каждый сумеет добиться такого!..

Прямая речь действующих лиц и даже авторские отступления в знаменитой поэме А. Твардовского «Василий Теркин» — шедевры по удивительному правдоподобию всех оборотов, речений, интонаций и нюансов. Недаром на нашей эстраде исполняют целые куски из «Теркина», иллюстрируя их пляской и игрой на баяне. И это обстоятельство ни в малой мере не компрометирует поэму, которая продолжает оставаться значительнейшим явлением нашей литературы.

А. Безыменский, Ю. Благов, Б. Волженин, В. Князев, Э. Кроткий, А. Дактиль, В. Дыховичный, М. Слободской, В. Бахнов, Я. Костюковский, В. Масс, С. Олейник, М. Пустынин, М. Червинский и другие часто писали и

пишут остросюжетные вещи, пользуясь приемом живой речи. Эти произведения давно стали неотъемлемой частью репертуара рассказчиков, фельетонистов, куплетистов и других представителей разговорного жанра.

Эстрадный фельетон, сатирический монолог и буриме

Фельетон газетный и эстрадный. Советский эстрадный фельетон, как жанр, возник на нашей памяти. Разумеется, он появился не на голом месте; в сущности, это некая усовершенствованная разновидность сатирического монолога, бытовавшего на эстраде и ранее.

Термин «фельетон» пришел на эстраду из газеты. Французское слово «feuilleton» означает «листок». Здесь подразумевается тот отдельный лист, вложенный в газету, который мы теперь зовем вкладышем. Во французских газетах прошлого века на листке-вкладыше печатали наиболее интересный, наиболее острый материал. Отсюда и пошло название «фельетон» для всех статей, очерков и юмористики, которые газета сегодня выделяет для своих читателей как изюминку номера, как приманку, и потому помещает этот материал на вкладном листе.

В советских газетах после некоей эволюции название «фельетон» осталось за сатирическими статьями (чаще всего по фактическому материалу), которые, естественно, нуждаются в более живом изложении и более остром построении, нежели другие материалы.

На эстраде фельетон обрел свою судьбу и проделал собственный путь. Первым на эстраду понятие «фельетон» принес народный артист РСФСР Н. П. Смирнов-Сокольский, который исполнял сатирические монологи и пел злободневные куплеты начиная с 1915 года. К середине 20-х годов артист понял, что традиционная форма монолога, посвященная одной какой-нибудь теме, закованная в архаический белый стих или изложенная народным стихотворным размером «райка», не может вместить всего того, что ждет от сатиры советский зритель. Да и характер дарования самого Смирнова-Сокольского был

таков, что ему тесно стало в рамках традиционных монологов.

Перейдя на прозу, артист наполнил разнообразным и многотемным политическим содержанием свои выступления и добился того, что его монологи (им самим написанные) стали воистину смешными и злободневными. И созданный им новый жанр артист обозначает на афише словом «фельетон». Конечно, при этом Смирнов-Сокольский правильно оценил интерес советских читателей к газетному фельетону. Полюбился широким массам и фельетон эстрадный.

Что же собой представляет эстрадный фельетон?

Прежде всего надо отметить, что это наиболее публицистичный из всех разговорных жанров. В других разновидностях репертуара тема, идея произведения, как правило, выражаются исключительно беллетристически — стихами или в драматургической форме. А фельетонист вправе сообщать своей аудитории определенные мысли о явлениях общественной и частной жизни, о событиях за рубежом и у нас в стране, не украшая эти высказывания остротами или игровыми моментами, то есть вправе прибегать к чистой публицистике. При этом он, конечно, и острит и шутит, рассказывает смешные истории и вообще пользуется всей палитрой драматургии, поэзии, сатиры и юмора. Но это не отменяет того факта, что в зримой и доступной для всех основе фельетона лежит публицистика. Фельетон без обиняков называет отрицательные явления, с которыми он борется. В этом жанре исполнитель (и автор) без опосредствований, свойственных художественной литературе, говорит о социальных явлениях современности. Фельетонист в такой же мере оратор, пропагандист и агитатор, как и артист.

Но это создает дополнительные трудности в написании эстрадного фельетона. По технике, по методам выполнения он не имеет ничего общего с фельетоном газетным или журнальным. Например, конкретные факты и конкретные носители зла могут занимать в эстрадном фельетоне очень небольшое место, как зачин для постановки темы, тогда как в печати именно факты чаще всего составляют основу всего произведения.

Печатный фельетон, построенный на обобщенном (а не конкретном, фактическом) материале, ближе к эстраднему фельетону. Но и здесь есть существенная разница: фельетон в журнале (газете) представляет со-

бой материал для чтения дома. Эстрадный фельетон, предназначенный для исполнения перед многочисленной аудиторией, подчиняется всем законам зрелищ: ему нужны и повышенная, не прерывающаяся ни на секунду занимательность, и правильное построение сюжета, и более острая разработка текста: нельзя оставлять зрителей ни на секунду без интереса к тому, что говорится или делается на эстраде (или на манеже в цирке). Могут возразить: а разве литературные фельетоны или даже статьи не требуют интересного и остроумного замысла и изложения? Конечно, требуют. Но не в такой мере, как произведения, предназначенные для публичного исполнения.

Характерно, 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.

Так, может быть, напрасно эстрадный фельетон окрещен этим названием? Нисколько. Ибо и тот и другой вид фельетонов имеют нечто общее в самой своей основе — публицистическая суть эстрадного фельетона роднит его с фельетоном печатным.

Построение и украшения эстрадного фельетона. Как же все-таки достигается в эстрадном фельетоне органическое слияние публицистической основы с чисто эстрадной занимательностью? Как сделать, чтобы фельетон, не теряя ничего в своей идейности, был бы интересен для зрителей, пришедших не на лекцию или доклад, а смотреть эстрадный спектакль?

Фельетон можно писать (и исполнять), только когда абсолютно ясна идея, во имя которой создается данное произведение. К сожалению, чересчур часто прорываются на наши подмостки фельетоны либо поверхностные, либо путанные, либо безыдейные. «Правда» справедливо критиковала некоторых эстрадных сатириков: «Он важно называет себя сатириком и смотрит на мир свысока, с презрением и насмешкой. Кругозор надомника (имеется в виду автор, пишущий для эстрады. — В. А.) невиданно вырос. Он смело подьѐмлет ювеналов бич на управдомов и уборщиц, на продавца в ларьке «Пиво-воды». И еще на

стандартного стилигу. У последнего надомник-Ювенал узрел только одну примету — узкие брюки макаронами»¹.

Нельзя не согласиться с этими словами. И особенно неуместно мелкотемье в жанре фельетона, ибо тут упоминание ничтожных дел и фактов иной раз соседствует с патетическими призывами к исполнению гражданского долга, укоризнами в адрес порока и т. д. Получается нечто вроде пародии.

Далее, на эстраде и скетч, и рассказ, и куплеты, и все прочее может носить шуточный характер. Фельетон же не вправе оказаться простой шуткой. В нем необходим серьезный смысл.

Достоинством любого другого произведения разговорного жанра будет его однотемность. В самом деле, бессмысленно (а иногда и невозможно) затрагивать две темы в небольшом рассказе, в одной куплете, в интермедии, в сценке и т. д. Вторая тема только помешает выявлению основной темы. И времени, места для нее не хватит в произведении малых форм.

Фельетон же не боится, а иногда даже требует многотемности. Если он посвящен одной теме, то это либо слабое произведение, либо тема в нем показана с нескольких сторон, описана во многих случаях и обстоятельствах, то есть, в сущности, обратилась в ряд тем.

Фельетон ближе всего по тематике к обозрению. Лучшие из них так и строятся: краткое и энергичное обозрение ряда явлений, иногда связанных между собой в действительности, а иногда и довольно далеких одно от другого. Во втором случае логическая связь между разными темами может быть осуществлена литературным приемом — зачином данного фельетона или смысловым «мостиком», перекинутым от темы к теме при помощи остроты или шутки. Но этой связи может и не быть. Так, например, во многих фельетонах Смирнова-Сокольского переход от одной темы к другой формально ничем не оправдан. Правда, этот метод построения фельетона требует более высокой обработки каждого отдельного куска. Здесь уже вовсе не должно быть «пустых мест». И это по силам только большим мастерам.

Гораздо чаще фельетон начинается как некая сюжетная новелла. Зритель заинтересовался завязкой, которая

¹ Ю. Чаплыгин, Разносчики пошлости. — «Правда», 1958, 18 августа.

для того и сделана, чтобы привлечь внимание аудитории к дальнейшему изложению. Но после завязки текст фельетона идет не по руслу сюжета. Воспользовавшись завязкой как поводом, фельетонист переходит к публицистическим обобщениям, мыслям, выводам, цитатам, иллюстрациям при помощи фактов и т. д. Все это, разумеется, носит характер остроумной беседы артиста со своими зрителями, а не повторяет банальной лекции, которую кто-то слушает, а кто-то и не слушает, сидя в зале.

Финал фельетона-новеллы должен сообщить зрителям, чем закончился тот сюжет, каким начато было выступление артиста. Но не всегда нужно уделять финалу этого сюжета-зачина большое место. Можно даже при помощи иронии и обнажения приема «разделаться» с этим вводным анекдотом. Обнажение приема чаще всего используется в пародиях, где раскрытие «механизма» всей вещи или отдельных ее моментов помогает осмеянию пародируемого произведения. И в эстрадном фельетоне отказ от продолжения сюжета-зачина удобно облечь в такую же форму иронического разоблачения. Таким способом автор и исполнитель фельетона сообщают аудитории, что не в событиях частного случая суть того, что они намерены сказать.

Но возможно также и обычное, логическое завершение сюжета-завязки. Тогда он обратится для всего фельетона в так называемый обрамляющий сюжет, который «начинен» другими новеллами (например, история самой Шехерезады в «Сказках 1001 ночи»; описание бесед группы дам и юношей в «Декамероне», которые рассказывают друг другу все новеллы этого сборника, и т. д.). Однако и в подобном случае не эта развязка представляет основной интерес произведения. Изложение темы, публицистические отступления от сюжета, идейные выводы из тех сценок и реплик персонажей, которыми заполнен текст, — вот что составляет суть эстрадного фельетона. Он требует конкретных мыслей, излагаемых впрямую, несмотря на все неперенные украшения в тексте. Коснувшись какого-нибудь явления, фельетонист обязан тут же дать ему оценку, хотя бы самую короткую, хотя бы изложенную иронически, то есть противоположно истинному выводу, но так, чтобы ирония стала понятной аудитории.

Но чаще фельетон вообще не имеет действенного сюжета новеллы. Он строится на приеме, который мы бы

назвали «приведением нескольких тем к одному знаменателю». Используя остроумие, шутку, игру слов, иллюстрируя свои мысли конкретными ситуациями (подлинными или сочиненными), автор находит нечто общее (хотя бы самым условным образом) в нескольких явлениях действительности. Это дает возможность поставить такие явления в один ряд и рассматривать их как объекты обозрения-фельетона.

Каковы явления действительности, рассматриваемые в фельетоне, и каковы признаки, позволяющие рассматривать их в одном ряду, — это зависит целиком от авторской выдумки. Да и самый метод изложения, его тональность и ритм, словарь, комические ходы и все прочие компоненты фельетона целиком зависят от авторского замысла, который должен подчиняться только двум задачам: а) точному выражению нужной и значительной темы, поставленной перед собою автором, и б) соответствию и тона и содержания фельетона индивидуальности исполнителя.

Расшифруем теперь, что имеем в виду, говоря о «приведении материала фельетона к одному знаменателю». Допустим, фельетонист объявляет в начале своего выступления, что он намерен говорить о любви. Он и начинает с восхваления сильной любви, как, скажем, у Ромео и Джульетты. Затем он толкует о любви мелкой, не выдерживающей испытаний; о любви кратковременной и т. д. А затем говорит о любви человека к водке, о любви к казенным деньгам, о любви к склокам, и прочее. Ясно, что в последних трех случаях слово «любовь» употребляется в ироническом, иносказательном плане. Но такое определение совсем иных страстей связывает, пусть и чисто внешне, темы перечисленных псевдолюбвей с заголовком и зачином фельетона. В качестве сатирического контраста аналогия между любовью Ромео и Джульетты и «любовью» к водке, к склокам, к растратам и т. д. вполне уместна. Зрители всегда поймут иронию, содержащуюся в такой аналогии, и, если текст фельетона написан профессионально, они признают такое «расширительное» толкование понятия «любовь» остроумным.

Еще пример. Фельетонист напоминает зрителям значение слова «карнавал», описывает веселый хоровод ряженых на этом празднике. А затем перечисляет людей, которые рядятся не на один только вечер карнавала, а и в повседневном быту долго носят маски: притворяются

честными, добрыми, любящими, чтобы в конце концов разоблачить себя невольно, ибо обстоятельства срываюот с них личины и обнаруживают казнокрада, клеветника, распутника.

В фельетоне используется вся палитра сатиры и юмора — от легкой шутки и мягкой иронии до иронии злой, до сарказма, до гротеска.

Существует еще одна разновидность фельетонов — памфлеты. Понятие «памфлет» означает резко сатирическое высказывание о каком-либо явлении или лице. Прибегать к памфлетам, направленным в адрес наших врагов, вполне уместно. И на эстраде у нас часто звучат саркастические, воистину памфлетические слова против зарубежных злопыхателей, против врагов нашего строя и нашей страны.

Чаще всего фельетоны пишутся прозой, ибо проза дает больше возможностей передать живые реплики, подслушанные в быту, шутки и т. д. Но существует немало фельетонов в стихах. Стих, естественно, облагораживает самый строй повествования. Однако никаких скидок в смысле занимательности и публицистичности переход на стихи не дает, и потому фельетон в стихах — очень трудоемкий жанр.

Отдельно стоит упомянуть вольный, так называемый «раешный» стих. Иной раз раек пишется в расчете на соответствующее стилизованное исполнение — в манере зазывал народных балаганов прошлого («дед-раешник»). Но можно писать раек и для артиста, который выступает в обычном костюме и в обычном стиле.

Разумеется, стихотворные и раешные фельетоны обретаюот все те преимущества, которые вообще свойственны стихам. Например, рефрен¹, то есть повторение одного и того же слова или речения, удачно используемый в стихотворном фельетоне, даст много интересного для аудитории. То же — и в райке. Кроме того, в райке интонация озорного народного остроумия открывает многие поводы для смеха аудитории.

Но известно применение рефрена и в прозаическом фельетоне. Зрители старшего поколения, вероятно, помнят, как фельетонист Г. И. Афонин произносил в одном фельетоне прозаический рефрен: «Очень хорошо!»

¹ Подробно о рефрене см. в главе о куплете.

Обладая редкой способностью к скороговорке, Афонин заканчивал большие куски произнесенного в быстром темпе текста этими двумя словами, выговаривая их нарочито медленно. Разумеется, они всегда звучали иронически, так как сатирик говорил «очень хорошо» только о недостатках. И всегда этот прием вызывал и смех, и аплодисменты зрителей, которые великолепно понимали иронию Афонина.

Скороговорка и сама по себе является интересным украшением фельетона. От автора фельетона она требует внутренней рифмовки¹, звуковых и смысловых повторов и других специальных приемов. Далеко не всем артистам под силу скороговорка, но если она удастся, то непременно надо ее использовать.

К украшениям фельетона можно отнести также элементы бытового рассказа — то есть реплики и короткие диалоги, произносимые с воспроизведением акцентов, говоров, индивидуальных особенностей персонажей и т. д. В фельетон могут быть вкраплены небольшие сценки или интермедии, анекдоты, пародические и иронические пословицы, прямые пародии на стихи и прозу и т. д.

Наконец, для украшения фельетона используются и музыкальные элементы: цитаты из песен или других музыкальных произведений, примененные пародийно или пародически, а иногда и впрямую. Так, например, заслуженный артист РСФСР П. Л. Муравский обогащает свои выступления игрой на гитаре и отрывками из старинных романсов, которые он исполняет иногда пародически, а иногда без всякой иронии. Но после нескольких фраз романа, исполненных, так сказать, «всерьез», артист сатирически комментирует пропетые им слова.

Н. П. Смирнов-Сокольский демонстрировал по ходу фельетона специально снятый фильм (в основном, разумеется, пародический, а иногда и хроникальный); иногда он читал на фоне ширмы, за которой кукловоды приводили в движение огромные тростевые куклы, изображавшие персонажей фельетона. Погибший на фронте в Отечественную войну фельетонист Г. Немчинский всегда исполнял свой репертуар на фоне киноэкрана, на который проецировались фильмы, смонтированные для этой цели.

¹ Подобный прием применяется в сатирической и юмористической прозе, ибо он эффектен и всегда способствует осмеянию тех явлений и персонажей, которые трактуются в рифмованных фразах.

Лев Горелик читает написанный им же самим фельетон в образе персонажа картины художника Перова «Рыболов». Декорация воспроизводит пейзаж, изображенный на этом полотне. Тяжелая рама вокруг этой «живой картины» дополняет эффект. Некоторое время артист, стоящий в позе и гриме рыболова на фоне реки, не двигается, а затем выпрямляется и начинает читать фельетон, который написан в форме монолога, передающего личные впечатления старого рыболова. Он говорит, что обычно копия этой картины висит на стенах в разных организациях, которые впоследствии сдают ее в комиссионный магазин, где ее покупает другое учреждение. Поэтому рыболов многое видел и слышал. Прием, найденный Гореликом, очень удачен, он дает возможность коснуться многих сторон жизни.

Чревоуещание, фокусы или игра с воображаемыми предметами также относятся к числу полезных украшений фельетона. Обращаются фельетонисты и к легкой трансформации, по ходу монолога изображая нескольких характерных персонажей. Словом, существует много способов обогатить исполнение фельетона. Все они допустимы, если не затемняют и не подменяют темы и хода изложения текста и не мешают публицистическому замыслу произведения.

Из всех разговорных жанров фельетон требует максимального такта — и художественного и политического. Вряд ли уместно в одном произведении касаться тем внутренних, особенно если трактуются отрицательные явления нашего быта, и международных тем, где говорится о врагах Советского Союза. Если окажется, что о заядлых зарубежных злопыхателях и врагах советского строя мы говорим в том же тоне и рядом с высказываниями о наших людях, которые, может быть, обладают недостатками, однако являются гражданами СССР, — это будет грубой политической ошибкой.

Но не только такие резкие промашки неуместны в фельетоне. Надо уметь избежать нежелательных или неожиданных для автора и исполнителя выводов и ассоциаций у аудитории.

Н. Смирнов-Сокольский в статье о творчестве сатирика говорит:

«Как же лучше строить свои сатирические выступления? — вот вопрос, который и сегодня волнует эстрадного сатирика.

Скажу, как я сам себе всегда отвечал на этот вопрос. Во-первых, я никогда не ограничивался только голым указанием на те или иные недостатки. В меру отпущенных мне способностей я тут же пытался высказать свое собственное к ним отношение. Не скупился на слова осуждения и на слова о необходимости исправления этих недостатков.

Всякий недостаток, всякое еще не изжитое уродство быта вызывают у советского человека гнев и боль. Этот гнев и эта боль не должны только подразумеваться в сатирическом произведении. Читателю-слушателю должно быть абсолютно ясно личное отношение автора к этим недостаткам.

Не так давно я слышал нечто вроде фельетона у одного эстрадного сатирика. Я говорю «нечто вроде фельетона», потому что в нем не было ни конца, ни начала, ни стержня, ни выводов. Это был своего рода «прейскурант», набор, перечисление некоторых «мелочей», недостатков качества нашей продукции, торговли, быта. Все это действительно были «мелочи», которые подавались с весьма бодрым и веселым видом. Но никакого собственного вывода из этого «веселого» перечисления ни автор, ни артист не сделали, надеясь, по-видимому, что вывод сделают сами слушатели.

Это же совершенно порочно! Два разных вывода может сделать слушатель: «У нас плохо только это» и «У нас плохо даже это». Подобное произведение, бесстрастно прочитанное сатириком, превращается в простое зубоскальство, в своего рода любование недостатками. Это ничего общего не имеет с партийными принципами критики и самокритики, с благородной задачей сатирика не только находить, указывать, но и помогать исправлению недостатков.

Вторым необходимым методологическим условием работы советского сатирика, мне кажется, является обязательная обрисовка фона, на котором сатирик замечает тот или иной факт.

За сорок лет я прочитал советским людям немало собственных сатирических фельетонов. Плохи они были или хороши — не мне судить, но в некоторых из них были иногда и довольно жесткие слова о недостатках, отнюдь не порядка «мелочей».

Несведущие люди порой мне даже задавали вопрос: «Как это вам разрешают?» А секрет довольно прост: го-

вора о плохом, я никогда не забывал говорить о хорошем. Хорошее у меня не подразумевалось, как нечто общеизвестное. О нем рассказывалось. Несколько чертополохов, вставленных в букет роз, вызывают досаду и желание выбросить этот чертополох из букета. Букет из одного чертополоха подобных эмоций не вызывает. Он вообще не букет»¹.

Артист прав: надо заботиться о том, чтобы фельетон был посвящен значительным темам. Шутки и мелкие темы хороши, когда они представляют собою разрядку после важных по смыслу кусков текста. А если весь фельетон посвящен пустякам, он не имеет права на существование.

Образ фельетониста. Исполнитель фельетона вправе украшать свои выступления не только остроумием, но и чисто комическими иллюстрациями. Но собственное лицо фельетониста должно быть серьезным. Его может оживать только ирония. И чем значительнее, глубже весь тон фельетониста, тем больше выигрывает его номер.

Фельетонист может быть темпераментным трибуном, который горячо призывает свою аудиторию к тому, что считает правильным, и горячо осуждает все то вредное, отсталое, недостойное, что еще существует сегодня. Таков был образ, созданный Н. П. Смирновым-Сокольским.

Фельетонист может быть милым собеседником, неназойливым, мягким, даже добродушным по первому впечатлению; но в этой доброте, оказывается, заключены совсем неблагоприятные язвительность и ирония против существующих у нас недостатков. Таким предстает перед зрителями П. Л. Муравский.

Фельетонист вправе, виртуозно меняя ритмы, не останавливаясь перед скороговорками, произносить тонкий сатирический монолог явно театрального склада. Это делал Г. И. Афонин.

Фельетонист может перемежать свою беседу с аудиторией исполнением характерных эпизодов (сценок, отдельных реплик и т. д.), преображаясь всем обликом для этих эпизодов. Так поступает ленинградский артист Г. Орлов.

Фельетонист вправе занять позицию несколько удивленного наблюдателя всех тех неполадок, о которых он

¹ «Известия», 1957, 23 июля.

говорит. И притом рассматривает он эти неполадки с точки зрения «здравого смысла». Это как бы представитель зрителей, и сам «средний человек»; у него интонация и мимика «как у всех», немного, конечно, преувеличенная, чтобы она «дошла» со сцены до зала.

Образ «среднего советского человека» особенно будет уместен, когда фельетон касается международных тем. Позиция гражданина нашей страны и здравый смысл, присущий советским людям, придадут убедительность высказываниям исполнителя о политике, дипломатических акциях, агрессивных мерах, нелепых выпадах печати за рубежом против СССР.

Словом, много есть решений образа фельетониста, и каждое из них имеет право на существование.

Отдельно надо сказать о женщинах — исполнительницах фельетонов. К сожалению, на эстраде часто подвизаются артистки, которые полностью повторяют образ мужчины-фельетониста. Это производит плохое впечатление. Поведение женщины на сцене подчиняется законам, нарушение которых означает переход границы эстетически приемлемого. Даже комические роли артистка должна играть с учетом такой специфики. А ведь в фельетоне основной тон — не комический. Тем более неприятны развязность, двусмысленные остроты, некрасивые жесты и пошлая мимика, которые можно иной раз наблюдать у невзыскательных артисток.

Но и кроме таких явных нарушений эстетики существует много приемов и тем, допустимых на эстраде для мужчин, но неуместных для женщины. Это вовсе не значит, что возможности фельетонистки на эстраде сильно ограничены. У женщины-исполнительницы есть свои приемы и интонации, недоступные мужчинам: вся гамма женского лукавства, тонких намеков и иронии, простодушная наивность или, наоборот, подчеркнутый скептицизм, который может вызвать много смеха, — да мало ли тут приемов и нюансов!

Возрастной момент вообще имеет большое значение на эстраде. Но если для исполнителя-мужчины не так важно, сколько ему лет, — 30 или 60, — то для женщины возраст многое определяет. Известно, насколько неприятны кокетство или наигранное «женское обаяние» со стороны немолодой особы. А между тем при исполнении фельетона даже преклонный возраст даст свои преимущества, если взять правильную интонацию, говорить от

лица пожилой женщины, которая на своем веку немало повидала и оценивает факты фельетона с позиций большого жизненного опыта.

Как и вообще на эстраде, костюм, грим и поведение на сцене находятся в прямой зависимости от образа фельетониста. Большинство наших фельетонистов вообще не прибегают к театрализации костюма и грима. Но в принципе нельзя возражать против появления в этом жанре индивидуальных и даже сильно театрализованных костюмов. Сегодня было бы полезно для фельетониста выделиться среди своих коллег, одетых в пиджачные пары, каким-нибудь ярким нарядом, соответствующим и репертуару и характеру самого актера. Не надо, чтобы такой костюм сильно отличался от общепринятого, но он должен подчеркнуть сатирический и театральный тон выступления и всего облика исполнителя.

Буриме. Под буриме понимается стихотворная игра, при которой исполнитель сочиняет стихи на заданные зрителями рифмы. Сочинение стихов буриме всегда происходит на глазах у аудитории. Иначе эта игра лишена смысла. Поэтому буриме и оказалось среди разговорных жанров эстрады (и даже цирка).

На эстраде буриме практически осуществляется так. Исполнитель опирается на помощь ведущего (конферансье), но если он сам конферирует, то ему приходится работать без помощника, и это гораздо труднее. Зрители дают рифмы будущего стихотворения. Пока идет процесс накопления шести-семи пар рифм (больше не надо), значительная часть внимания у исполнителя направлена на происходящее в зале: возможны эксцессы, многие предлагают непригодные слова и т. д. А ведь попутно с записыванием рифм артист должен уже сочинять свое стихотворение.

Слова-рифмы, как правило, сами подсказывают образы и сюжетный ход всего стихотворения. Надо только сразу выбрать рифму для заключительной строки: если будет вялая рифма или вялый образ в финале, снизится эффект стихотворения.

Рифмовать можно так, чтобы окончания строк стояли рядом, либо — через одну. Разделять рифмы больше чем одной строкой нельзя, ибо тогда игра рифм ускользает от зрителей, следящих за промежуточными строками.

Безусловно, надо обладать хорошей техникой версификации и тренировать свою способность к буриме непрерывно. Однако не следует злоупотреблять частыми выступлениями с буриме: это притупляет способность к поэтической импровизации.

Содержание буриме складывается из двух частей: основная часть — те мысли о современности, о природе, о людях и т. д., какими обязан обладать каждый пишущий стихи (вот почему требуется исполнителю буриме много читать, интересоваться политикой и событиями в мире и в стране), и материал, который относится непосредственно к данному концерту, где сегодня выступает артист-стихотворец. Иногда в самом концерте произошло нечто или был показан такой номер, что может послужить темой для стихов. А если концерт дается для конкретной организации, местная тематика непременно должна быть отражена в буриме. Неплохо заранее ознакомиться со здешней стенгазетой, узнать местные новости и злобу дня до выступления и т. д.

Не надо забывать, что стихотворение, создаваемое в порядке игры буриме, есть явление репертуара: оно предназначено для опубликования перед аудиторией в концерте (спектакле). Значит, и писать надо так, чтобы текст соответствовал данной цели. Камерная лирика, так же как чересчур сложные или заумные, непонятные рядовому зрителю образы, мысли, темы, не нужны. Наоборот, очень хорошо, если в стихотворении будет явственный сюжетный ход, занимательность. О юморе и говорить не приходится: ясно, что вне сатиры и юмора буриме писать не стоит. Но юмор и эпиграмматичность отдельных стихов надо перемежать с патетикой. Уместны здесь цитаты из популярных произведений — классических и современных, однако таких, чтобы они были известны зрителям.

Пополнять запас своих сведений о мировой поэзии исполнителю буриме необходимо ежедневно. Ведь цитаты и подражания надо будет осуществлять на эстраде немедленно, без возможности не только поглядеть в книгу, но и просто задуматься и припомнить получше то, что хочешь привести в своем стихотворении.

И через любую тематику, через любую игру версификации и остроумия надо пронести публицистичность, иногда даже дидактичность общего замысла. Поддаваться на «острое» звучание той или иной сомнительной мыс-

ли, исполняя номер буриме, нельзя. В конечном счете наибольший успех вызывают не сомнительные «остренькие» стихи, а такие строки, которые призывают аудиторию к чему-то серьезному, положительному.

Выдающимся мастером буриме на нашей эстраде был артист Георгий Немчинский. Отлично владел этой поэтической игрой писатель Юрий Олеша, который в молодости выступал с буриме на литературных вечерах. Сейчас успешно в жанре буриме выступает артист украинской эстрады Л. И. Волынский.

Думается, что этот жанр еще расцветет, потому что он нравится публике и таит в себе немалые публицистические возможности.

Музыкально-разговорные жанры

Музыкальный фельетон. Вторжение музыки в зрелищные искусства всегда было столь победоносно, этот вид искусства так близок театру и так хорошо с ним сочетается, что отдельно говорить о музыке можно только для удобства исследования; на деле музыка пронизывает не только театр и кино, но почти все жанры искусства, и, конечно, — и эстраду и цирк. Разговорные жанры не составляют исключения.

Что меняется — добавляется или выпадает — в фельетоне прозаическом (или стихотворном), коль скоро он стал фельетоном музыкальным? Попробуем разобраться в этом.

Тематическое задание музыкального фельетона остается тем же, каким оно было и без музыки. Поэтому с полным основанием можно сказать, что музыкальный фельетон — также явление публицистики на эстраде. Но к средствам выражения, свойственным просто фельетону, добавляются те, которые дает музыка. Ведь подобного рода фельетон не всегда идет целиком на музыку. Она может появляться и исчезать, сопровождая текст только там, где в этом есть нужда.

Каковы же преимущества, которые дает музыка?

Прежде всего музыка может быть использована в целях сатирического разоблачения; например, исполни-

тель, желая подчеркнуть низменность поведения отрицательного героя, пародически использует для этого возвышенную мелодию. Усиливая звучание текстовых повторов (рефрена), музыка лучше подчеркнет связь между отдаленными, казалось бы, явлениями (допустим, политический авантюризм за рубежом и мелкое воровство в быту); а это приведет аудиторию к нужным ассоциациям и выводам. Характер мелодии, которую цитирует фельетонист, сатирически окрасит и героя в фельетоне и какое-то положение вещей в действительности; например, о лице, претендующем на величие, поется опереточная ария или пошлая песенка — это дискредитирует лучше, нежели прозаический памфлет.

Трудно даже перечислить все возможности музыкальной сатиры. Нам важно здесь отметить, что музыка, включенная в сатирический фельетон, дает аудитории не только эстетическое удовлетворение, но и самая сатира усиливается остроумным и изобретательным подбором музыкальных кусков.

Но даже при ограниченном использовании музыки от исполнителя требуются свойства, не всегда встречающиеся у артистов разговорного жанра, — например хороший слух, голосовые данные (конечно, в таких масштабах, чтобы аудитория без труда могла постигнуть, что артист поет).

Исполнитель музыкального фельетона должен обладать повышенным чувством ритма и умением применять пародичность и пародийность. Без этих свойств нельзя обращаться к музыкальным цитатам, а на них-то главным образом и строятся разговорно-музыкальные жанры. И это вполне понятно. Аудитория всегда предпочитает слышать с эстрады уже известные ей мелодии. Даже от оркестров аудитория требует исполнения популярных вещей, что же говорить о разговорных жанрах? Новые, не освоенные слушателями мотивы будут просто мешать номеру. Исключение составляют куплетные мелодии, несложные и повторяющиеся в течение номера, — их легко запомнить; со второго исполнения такие музыкальные фразы звучат для аудитории словно издавна знакомая песня. Разумеется, куски уже известных публике произведений имеет смысл применять только как пародии.

Успех цитаты музыкальной значительно превосходит эффект цитаты текстовой. И это опять-таки понятно:

соединение в одном комплексе большого числа приятных для аудитории компонентов увеличивает воздействие такого комплекса не в арифметической, а в геометрической прогрессии. Это обнаружил еще Чаплин.

В 20-х годах критик Эм. Бескин, оценивая выступление Л. Утесова с куплетами в комическом певческом ансамбле (пародийном), восторгался удивительной музыкальностью этого артиста. Он писал, что Утесов умеет прервать пение в середине слова, сразу после этого начать прозаический разговор с публикой, а затем внезапно вступить в музыкальную фразу и притом точно на той же ноте, которая должна была бы прозвучать, если бы артист не прервал ее; впечатление такое, словно неспетые ноты висят в воздухе перед артистом, и он рукою берет их и кладет себе мгновенно в рот... Очень точный образ! Правда, речь идет об исполнителе, который отличается необыкновенной музыкальностью.

Но вообще, чтобы подвизаться в разговорно-музыкальных жанрах, необходимо чувствовать себя свободно в музыкальной стихии. Эта вот свобода, которую сразу же ощущают зрители, и создает успех музыкально-разговорному номеру.

А теперь от фельетона с музыкальными вставками мы перейдем к фельетону, где музыка доминирует. В нем роль текста без аккомпанеента сведена к минимуму. Подобного рода произведения называют *музыкальной мозаикой*. Это попури из цитат, заимствованных в ряде мелодий. Подбираются они по смыслу фельетона (мозаики): каждая из них либо пародически откликается на явления действительности, точно используя и музыку и текст цитируемого произведения, либо цитата, снабженная новым, но близким к подлиннику (а иногда, наоборот, намеренно далеким от подлинника) текстом, продолжает изложение мозаичного фельетона, чтобы уступить место новой пародично-сатирической цитате.

Лучший мастер музыкальной мозаики заслуженный деятель искусств РСФСР И. С. Набатов виртуозно подбирает мелодии, точно и занимательно их подтекстовывает (при участии своего брата Л. С. Набатова, по профессии дирижера и пианиста).

В своей книге «Записки эстрадного сатирика» Набатов приводит полностью одну музыкальную мозаику, написанную им и оснащенную подходящими мелодиями. Эта известная песенка «Ноев ковчег», исполненная ар-

тистом в эстрадном спектакле «Вот идет пароход» в 1953 году. «Шесть раз менялись мотивы и ритм, причем, конечно, все эти технические приемы имели не самоцельное значение, но помогали раскрыть то содержание, которое я старался вложить в исполняемые куплеты. Любый, даже самый эффектный словесный или актерский трюк, не помогающий раскрытию содержания, не может иметь настоящего успеха и, как я в этом множество раз убеждался, только мешает восприятию произведения»¹.

Музыкальная мозаика возможна в том случае, если намечено обозрение или пересказ (на музыке) сравнительно длинного сюжета.

Разнообразие форм (в зависимости и от музыки и от текста) в музыкально-разговорном жанре очень велико. А если номер сопровождается танцами, которые тоже могут быть пародийными (высмеивая балет) или пародийно воспроизводящими пляски, существующие в быту (частый прием: как кто плясал на свадьбе), то получается целая программа внутри одного номера.

Само собой разумеется, никто не запрещает исполнителю подобного номера пользоваться и прозаическими репликами, забавным конферансом к своим номерам, любыми другими украшениями программы. Например, заслуженные артисты РСФСР А. Шуров и Н. Рыкунин, занимающие целое отделение, а иногда и весь вечер, показывают большое разнообразие форм. Тут и пародии, и куплеты, и частушки, и танцы, и мимические сценки, и инструментальная музыка, сопровождаемая неожиданными комическими эффектами, и т. д. Реплики и диалог между артистами носят репризный характер. Причем они не соблюдают обычные амплуа разговорного дуэта: ни один из них не является комиком или резонером. Оба делят между собой и смешные реплики и необходимые пояснения по ходу номера.

Но есть стойкий, мы бы сказали, основной вид данного жанра. Это куплет. И о куплете необходимо поговорить подробнее.

Куплет. Куплет родился во Франции. Там и по сей день это народная форма песни. Но и в литературе он существует более четырехсот лет. У нас куплет приобрел

¹ И. Набатов, Записки эстрадного сатирика, стр. 73.

двойное значение: строфа текста в песне и самостоятельная литературно-музыкальная форма; но и без аккомпанемента куплет не теряет своего смысла.

В песне обычно бывает от двух до пяти куплетов. Для эстрады необходим минимум в три куплета. Обычно один бывает вводный, затем три-четыре — на разные темы, и возможен куплет заключительный, который перекликается по сюжету с вводным, а может быть посвящен финалу номера (без связи с зачином).

Версификационное построение всех куплетов должно быть идентичным: и игра рифм, и размеры каждой строки, и ритм всех строк в куплетах строго повторяются. Исключения допускаются только в том случае, когда они нужны для сценического эффекта.

На практике в основном применяются два типа построения куплета. В первом случае вначале излагается с некоторым преувеличением, с иронией, но, в сущности, достаточно точно какое-то явление, бытующее в действительности. А финал посвящен выводам или предложению автора, якобы развивающему реальное положение дела, а на самом деле доводящему до абсурда существующее в действительности противоречие. Этот прием хорош, когда куплеты исполняются дуэтом. Резонер поет первую, экспозиционную часть, а комик — вторую, сатирическую. Например:

1-й. К нам лектор приезжал недавно,
Собрал он в клубе полный зал.
Читал так вдумчиво, исправно...
А зал дремал, храпел и спал.

2-й. И если лектор этот снова
Приедет в клуб еще хоть раз,
Всяк припасет — даю вам слово! —
И одеяло и матрас...

Иногда, впрочем, удастся в один куплет ввести и резонерский материал и сатирическую параллель к нему. Таковы популярные времен революции 1905 года куплеты, написанные четырех- и трехстопным хореем, удивительно лаконичные и емкие:

По-французски — ле савон,
А по-русски — мыло.
По-французски — миль пардон¹,
А по-русски — в рыло!

¹ Тысяча извинений.

По-французски — парламан¹,
А по-русски — шайка!
По-французски — либертэ²,
А у нас — нагайка!..

Во втором случае с самого начала куплета рассказывается нечто такое, что по сути является гиперболой по отношению к реальности. Допустим, автор хочет осудить казнокрадство; в куплете он пишет, что казнокрады разворовали государственный магазин до такой степени, что не осталось ни крыши, ни окон, ни дверей и т. д. Зрители охотно примут гиперболу, ибо им известно истинное положение вещей: да, казнокрады существуют, и если их не одергивать, не выгонять, не судить, они способны растащить все. Для сатирического отображения не важно, что на деле нельзя разворовать магазин до такой степени, как это описано в куплете. Тут важна правильная тенденция в оценке положения. Зерно в нашей гиперболе верное. И как видите, больше нет надобности в комической антитезе: все уже сказано сразу.

Иногда сатирический удар куплета переносится в припев, или, как его чаще называют по-французски, рефрен. Припев-рефрен имеет большое значение в куплете. Если песня обладает обычным припевом в одну или несколько строчек, то его так и называют припевом. А вот когда повторяющиеся строки выполняют особое задание — сатирическое или драматическое, а не являются нейтральными по содержанию, тогда их принято называть рефреном. (В главе о фельетоне мы уже говорили о существовании прозаического рефрена, применяемого комиками в оперетте, в фарсе и в комедии, в самом эстрадном фельетоне и т. п.)

Для того чтобы до конца понять технику и выразительные возможности рефрена, лучше всего обратиться к песням Беранже. Этот великий шансонье мастерски владел рефреном. Самую песню поэт строил так, чтобы она помогала рефрену играть. В некоторых его стихотворениях рефрен оборачивается иным смыслом по нескольку раз. Вот пример.

Я всей душой к жене привязан:
Я в люди вышел... Да чего!..
Я дружбой графа ей обязан.
Легко ли, — графа самого!

¹ Парламент.

² Свобода.

Делами царства управляя,
Он к нам заходит, как к родным.
Какое счастье! Честь какая!
Ведь я — червяк в сравненье с ним!
В сравненье с ним...
С его сиятельством самим!

(Начало рефрена совмещается с последней строкой куплета.) И после пяти куплетов заключительная строфа звучит так:

А как он мил, когда он в духе!
Ведь я за рюмкою вина
Хватил однажды: «Ходят слухи...
Что, будто, граф... моя жена...
Граф, — говорю, — приобретаю...
Трудясь... я должен быть слепым...»
Да ослепит и честь такая!
Ведь я — червяк в сравненье с ним!
В сравненье с ним,
С лицом таким, —
С его сиятельством самим!

Как известно, русские поэты-сатирики XIX века, группировавшиеся вокруг сатирического журнала «Искра», продолжили традиции демократического куплета Беранже. Они отлично переводили стихи французского поэта и писали сами. Знаменитое стихотворение В. Курочкина «Тик-так» написано в форме куплета. В нем отражена важная прогрессивная тема — время работает против царя, дворянства и буржуазии. Ход времени символически передан подражанием тиканию часов. Вот несколько куплетов:

Тик-так! Тик-так! Спокойно, ровно
Свершает маятник свой круг.
Тоска томит меня и словно
Меня пугает этот стук.
Как будто с явною насмешкой,
Связав мне ноги, лютый враг
Мне говорит: «Иди! Не мешкай!»
Тик-так! Тик-так!

.

Чертог твой, вижу, изукрашен
Делами предков, гордый муж!
Ты вчуже для меня был страшен,
Владея тысячами душ.
Ты гредишь в сумраке со страхом,
Что всех людей твоих, собак,
Уносит время с каждым взмахом —
Тик-так! Тик-так!

.

И финальный куплет:

Мы слышим в звуках всем понятных
Закон явлений мировых:
В природе нет шагов попятных,
Нет остановок никаких!
Мужайся, молодое племя!
В сиянье дня исчезнет мрак.
Тебе подсказывает время:
Тик-так! Тик-так!

В качестве рефренов употребляются иногда заведомые прозаизмы — речения, бытующие в языке¹, неологизмы, связанные со злобой дня или определяющие какое-нибудь новое понятие, возникшее в действительности недавно.

Хороши также в качестве рефренов цитаты из популярных стихов или песен, одна цитата на все куплеты или несколько равносильных цитат, меняющихся в зависимости от содержания данного куплета, например известные всем двустипия из классиков, популярные пословицы и т. д. Бывают рефрены-междометия, тоже меняющиеся, или дается одно междометие на все куплеты («ой!», «ах!», «уфф!», «бац!», «трах!», «раз!» и т. д.).

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...

¹ Пр о з а и з м — слово или выражение, выпадающее из поэтического стиля стихотворения. Это серьезный огрех для автора лирического стихотворения. Однако сатирические поэты прибегают к прозаизмам нарочно, ради комического эффекта или для характеристики персонажа.

Назвать нахальством — это чересчур,
Сказать: нескромность — слишком деликатно.
(Авторы — А. Арго и Н. Адуев)

Бывают рефрены, исполняемые музыкальными инструментами. Например: куплеты с рожком. Вместо словесного рефрена трубит рожок, и эти звуки несут смысловую нагрузку.

Возможны и чисто пантомимические рефрены, построенные на игре с воображаемыми предметами. Иногда для рефрена достаточно встать в позу или менять позы. В. Медведев и В. Брагин написали куплеты, в которых рефреном были позы исполнителей, изображавших проекты памятников героям только что спетого куплета. И поводы поставить памятник и сами позы «статуй» разработаны были сатирически.

На дореволюционной эстраде применялись рефрены, состоявшие из бессмысленного набора звуков. Конечно, такой прием давал сильный комический эффект. Иногда можно было вложить (при помощи мимики и жестов) известный смысл в такие бормотания. И. Набатов приводит в своей книге, уже цитированной нами, пример подобного «заумного» рефрена:

Мое желание вам песни распевать бы,
Старара бербе цуца гоца мама у.
Вот вам история одной одесской свадьбы,
Старара бербе цуца гоца мама у!

Разумеется, невозможно, чтобы на советской эстраде (или в цирке) звучали эти «бербе цуца гоца». Но если отдельные слоги выбрать с известным вкусом, то нет оснований возражать и против «заумного» рефрена. Напомним кстати, что во французских народных песнях, так же как и в песнях, создаваемых композиторами и поэтами, часто встречаются и в рефрене и в самом тексте куплета звукоподражания типа «тра-ля-ля», «дерди», «элон-ля-лер» и т. п. Подобные созвучия есть, например, и в грузинской песне «Цинандали» (русский текст Н. Ковалюк, музыка народная) — повторение слогов «нани-нани-на» вполне приемлемо.

Куплет, вооруженный всеми средствами остроумия и музыкальными приемами, пародиями и откликами на злобу дня, принадлежит к числу жанров, наиболее любимых народом. И понятно, что выступление артиста, обладающего музыкальностью, который предлагает вни-

манию публики отклики на интересные для нее темы в такой легкой и веселой форме, непременно завоюет симпатии зала. На родине куплета — во Франции — уже несколько веков исполнители куплетов, песенок, баллад и т. д. выступают как в театрах, куда билет стоит значительную сумму, так и в дешевых кабачках, а то и просто на улице. Даже продажа нот и текстов куплетов сопровождается исполнением этого «товара» тут же, на тротуаре.

Известно положительное мнение В. И. Ленина о демократических куплетистах Парижа, которых он ходил слушать, живя в эмиграции. О куплетистах добрым словом отзывался А. М. Горький.

Артист, который намерен посвятить себя исполнению куплетов, всегда завоюет успех, если проявит принципиальность, строгий вкус как в выборе репертуара, так и во время выступлений. Мы обращаем на это внимание, ибо, к сожалению, и сегодня еще встречаются куплетисты, которые полагают, что пошлость и обывательские темы — вот что требуется на эстраде.

В манере подачи куплетов возможны вариации — от тонкой иронии, которую исполнитель ничем почти не подчеркивает, и до буффонного стиля, когда текст произносится почти клоунским голосом; так работал комик В. Милич, выступавший в дуэте с А. Громовым.

Задачи режиссуры, как и во всех разговорных жанрах, в куплетном номере начинаются с тщательной разработки текста. При том условии, что в куплетах иногда даже значительная часть текста (не говоря уже о рефрене и предрефренных словах) повторяется несколько раз, необходима творческая выдумка, чтобы расцветить следующие повторения.

Как и всякий эстрадный номер, куплеты выигрывают, когда их украшают световыми эффектами, разнообразным и гибким музыкальным сопровождением, декоративными деталями и театрализацией костюмов исполнителей. Известный артист эстрады А. С. Белов (в прошлом — конференсье) исполняет куплеты в пародийном костюме лихого куплетиста из шантана начала нашего века. Его костюм состоит из соломенной шляпы-канотье с широчайшей черной лентой в белых «мушках», палевых штанов и ярко раскрашенного пиджачка при кричащем галстуке-«бабочка». Подобный костюм дает артисту возможность вести себя с пародической резвостью. От этого

выигрывает содержание номера, ибо в обыкновенном обличье куплетист должен был бы держать себя скромнее; а в данном случае нужна буффонность и в манере исполнения и в содержании куплетов; она дает простор юмору и сатире.

В программе Московского мюзик-холла, озаглавленной «Тик-так» (художественный руководитель А. П. Конников), Белов исполняет куплеты «древнеримские», «восточные» и другие в соответствующих костюмах, в лаконичных декорациях художника Б. Кноблока. Выступления куплетиста сопровождает кордебалет.

Частушка. Особо мы выделяем форму куплета фольклорного, называемого частушками.

Частушки возникли в русской деревне и в фабричном пригороде в конце прошлого века. Но уже в 10-е годы нашего столетия они попали на эстраду и в театры малых форм. Театр-кабаре «Летучая мышь» в 1911—1912 годах оформлял номер частушек как оживающую картину художника Малявина.

Но в большинстве дореволюционных театров частушки исполнялись в другом плане: из подлинных фольклорных произведений выбирались такие, которые передавали пресловутый «идиотизм деревенской жизни». Для этого подходил любой материал, лишь бы в нем был так называемый «юмор нелепости». Подобные частушки исполнялись в подчеркнуто пародийной «деревенской» манере. Костюмы и оформление были соответствующими. Характерно, что эти частушки бытуют до сих пор. Например:

Моя милка в семь пудов
Не боится верблюдов:
Испужались верблюды,
Разбежались, кто куды...

Я отчаянным родился,
Я ничем не дорожу,
Если голову сломают,
Я полено привяжу! и т. д.

Форма частушки — две или четыре строчки ямба или хорея — настолько проста, удобна и восприимчива, что, конечно, очень скоро на эстраде начали сочинять собственные частушки. И эти два параллельных процесса существуют по сей день: с одной стороны, частушки как

были, так и остались любимой формой фольклора в деревне и в заводских поселках; а с другой стороны, на эстраде, в цирке и журналистике (вплоть до стенных газет) пишутся свои, собственные частушки. Где-то эти две линии пересекаются: в деревню доходят некоторые четверостишия, сочиненные профессиональными литераторами для печати или публичного исполнения, а частушки, родившиеся в деревне, попадают на городскую эстраду, либо, записанные учеными-фольклористами, проникают в печать.

Насколько активно живет жанр частушек в народе, можно видеть из популярного рассказа С. Антонова «Поддубенские частушки». Автор показывает, как много людей в деревне принимают участие в создании лирических, злободневных и сатирических частушек.

На эстраде и в цирке частушки исполняются многими артистами как естественное дополнение к разговорным и музыкально-разговорным номерам. Эстрада знает даже такие условные виды частушек, как «армянские частушки», «азербайджанские частушки», «узбекские частушки» и т. п. Разумеется, в фольклоре помянутых народов формы частушек не существует. Но короткие запевки есть всюду. И небольшие изменения в стихотворной и мелодической конструкции таких запевок не обидны для других народов. А местный колорит и национальную тематику сообщают таким «фальсифицированным» частушкам их авторы и композиторы.

Существуют подлинные мелодии, на которые поются частушки в той или иной области. Они в основном давно уже освоены и профессиональным искусством и самодеятельностью. Но и современные композиторы создали целый ряд мотивов для аккомпанеента частушкам.

Как строится текст, содержание частушки?

Трудно уложить то, что называется на эстраде и в журналистике «поворот темы», — то есть остроумное, небанальное решение, решение не «в лоб», а с известной парадоксальностью, — в четыре или две строки. Но практика знает множество воистину остроумных и точных по решению темы и сюжета четверостиший (или двестишаний) в форме частушки.

Частушка, 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 излага-

ет экспозицию (от лица резонера), вторая сообщает сатирический комментарий (от лица комика).

«Деревенская» интонация дает дополнительные стилистические и комические возможности. Весь словарь народной лирики (милка, милóй, 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 остранинное¹ восприятие и темы и решения ее.

Само собой разумеется, что если артистка исполняет частушки наряду с другими разновидностями музыкально-разговорного жанра, то нет оснований требовать от нее специального оформления номера в «деревенском» стиле. Если же частушки составляют весь репертуар данного артиста или артистки и подаются, так сказать, без отрыва от народной стихии, их породившей, то и костюмы исполнителей должны соответствовать этому стилю. Многие певицы, выступающие в жанре «русских народных песен», заканчивают номер лихими частушками под аккомпанемент балалайки, гармошки, баяна, аккордеона, домбры. Такие исполнительницы обычно надевают национальные русские костюмы. Это делают заслуженные артистки РСФСР Л. Русланова, А. Сметанкина, Л. Зыкина и многие другие. В 20—40-х годах выступала удивительно одаренная частушечница В. Глебова. Она обычно появлялась в дуэте. Партнерши ее время от времени менялись, но Глебова неизменно оставляла за собою амплу комика в этом содружестве. Ее разговорные (а не певческие) интонации деревенской старухи неизменно вызывали восторг зрителей.

Русланова — певица, а не разговорница. Но тексты ее частушек неизменно смешат публику. Внимание зрителей переносится на текст, а вокал и музыка делаются только сопровождающими элементами. Репертуар Руслановой в частушках строится на сочетании злободневности и «деревенскости» в тематике и словесном оформлении четверостиший. Уроженка Саратовской области, Русланова называет свои частушки «саратовскими запевками» или «саратовскими страданиями». Она сохраняет в музыке подлинные мелодии родного приволжского села

¹ Остранение — метод подачи жизненного материала в искусстве и литературе в неожиданном плане, с новой точки зрения, что придает самому материалу новизну и остроту.

и исполняет частушки в сопровождении саратовской гармоникой со звоночками.

Артистки, исполняющие только частушки, обычно сопровождают пение танцами, часто пародийного характера: эти танцы воспроизводят в смешном виде старинные пляски, обогащенные, однако, элементами профессиональной хореографии.

Как уже сказано, иногда частушечники выступают дуэтом. Если это «парень» и «девка», то и в оформлении номера и в соответственном поведении они воспроизводят деревенский хоровод: предполагается, что они поют и танцуют внутри круга сельской молодежи. Бывает и так, что частушкам придается форма соревнования между партнерами: спевши свое четверостишие, он (или она) жестом приглашает второго участника дуэта «перекрыть» его (ее) частушку и сопровождавшую данное четверостишие потанцовку. В таком случае варьируются и постановки.

Большое поприще для создания и исполнения частушек представляют ансамбли и хоры, как профессиональные, так и самодеятельные. В этих коллективах иногда ведется настоящая исследовательская работа фольклористов: находят и записывают подлинные народные частушки, а потом их поют — соло, дуэтом, малыми ансамблями и т. д. А иногда исполняется репертуар, создаваемый участниками данного ансамбля. Так, например, собственные авторы и композиторы, пишущие частушки, есть в Государственном русском хоре имени М. Пятницкого и в Воронежском государственном хоре под руководством К. Массалитинова. Артистки этого хора создают репертуар не только для себя, но и для ансамбля.

Малая драматургия эстрады

Первичные формы смешного. Репризы. «Трехминутки». Практически девяносто пять процентов малой драматургии относится к комическим жанрам. Происходит это потому, что зритель требует от разговорных жанров эстрады и цирка развлекательности, занимательности и,

чаще всего, смеха. Вся клавиатура комического и остроумного находит здесь себе место.

В связи с этим нам придется вначале вкратце рассмотреть вопрос о структуре смешного и об отношении просто смешного (комического) к остроумному.

И авторам и артистам известно, что сколько бы раз ни исполнять номер, смех почти всегда появится в том же самом месте, что и прежде. Да и в действительности смеются над такими же конкретными и локальными проявлениями комического.

Мы предлагаем этот момент, вызывающий смех, называть *комическим узлом*. В таком смешном моменте, именно как в узле, соединяются воедино многие смысловые элементы, из которых иные совсем не смешны сами по себе, но все они именно в совокупности вызывают смех аудитории.

Если бы мы захотели определять более точно то или иное произведение, мы должны были бы говорить не «смешная пьеса» или «смешной рассказ», а «в этой пьесе сто сорок три смеха», «в этом рассказе двадцать семь смехов».

Однако нельзя пренебрегать таким фактором, как зависимость от аудитории. Какие-то комические узлы не будут «работать», не вызовут смеха сегодня, а рядом могут возникнуть новые, неожиданные узлы, потому что вчерашняя аудитория здесь не смеялась. Это происходит из-за того, что понятие смешного диалектично: оно меняется вместе с изменением аудитории.

Существенно и то, что каждый комический узел, включающий в себя множество понятий и представлений в очень сложной связи, вызывает у разных людей разные ассоциации и разные выводы. Например, при слове «халат» в Москве будут думать о домашней одежде, о халатном отношении к делу. В Узбекистане слово «халат» вызовет представление о национальной одежде. И такие разночтения встречаются достаточно часто в любой аудитории.

Смех возникает потому, что среди элементов, соединившихся в данном комическом узле, аудитория усматривает легко постигаемое ею несоответствие или противоречие. Какое противоречие? Оно может относиться к самым различным сторонам действительности, к любым явлениям. В каждом из них непременно нарушена какая-то из социальных норм: морали и права, приличий и

обычаев, логики и науки, стиля и законов речи и т. д. Нарушение их всегда вызывает смех.

Предвижу возражение: что может быть больше такого нарушения социальной нормы, как убийство себе подобного, но ведь это никогда не бывает смешным! Возражение разумное, отвечая на него, мы постигнем еще одну важную сторону построения комического узла: не только печаль, гнев, негодование, но даже такие мысли и ощущения, как личная ваша обида, антиэстетичность, грубость и многие другие причины, если они заставляют слушателя, зрителя, читателя быть недовольным, огорченным, обиженным, — все они исключают смех, который мог бы возникнуть, но утрачен по этой причине. И заметьте, эти «утечки» смеха в неприятное также диалектичны. Вы считаете грубым (и потому несмешным) данный анекдот, а кому-то он не кажется таким, и тот человек весело смеется, когда вы пожимаете плечами. Вас лично обижает данная комическая ситуация, и вы не смеетесь, а ваш сосед не обижен и смеется.

Еще Аристотель отмечал, что смешное — это уродство, но не слишком сильное: хромой смешон, а безногий — нет; глухой смешон, а слепой — нет.

И в действительности мы смеемся, когда постигнем несоответствие в чем-нибудь, но такое несоответствие, которое не связано с печальными или неприятными мыслями. Например, кто-то нелепо одет — не по возрасту, не по сезону, не по обычаям данной страны. Это смешно. Кто-то нарушает принятые обычаи и в обстановке торжественной церемонии (суд, богослужение, важное заседание) ведет себя несоответственно обстановке, — и это тоже вызывает смех. Кто-то лжет и попадает на том, что его ложь противоречит фактам или логике — опять-таки смешно.

Смешное — явление чисто социальное: вне человеческого общества и установленных в нем норм смешного не существует.

Смешное в действительности чаще возникает произвольно: кто-то нечаянно высказывается так, что вдруг люди начинают смеяться. Кто-то делает неуклюжее движение и падает, что также кажется смешным, и т. д. Но часто люди сознательно вызывают смех своими суждениями, интонациями, даже жестами. Первые случаи смешного — произвольные — мы назовем *просто комическим*, вторые — преднамеренные — *остроумием*. Можно

сказать, что *остроумное есть суждение, сознательно построенное в смехотворящей форме*. Суждение часто выражается словами. Но может быть выражено и интонацией (например, при помощи иронии, когда человек хвалит кого-то, голосом давая понять, что он имеет в виду не похвалу, а хулу). Даже жесты могут быть остроумными, когда они выражают точку зрения на то или иное явление, а тем более — мимика.

Подобно тому как смешное, сопряженное с неприятными и тяжелыми для аудитории моментами, перестает быть смешным, так и остроумие, когда оно оперирует аналогичными темами и предметами, теряет смех. Но оно продолжает оставаться остроумием. И не только в комических жанрах применяются приемы остроумия, то есть создаются суждения, вызывающие смех. Поэзия и ораторское искусство, публицистика и художественная проза также часто пользуются приемами остроумия.

Просто смешное (комическое) в жизни, говорим мы, возникает произвольно. А в искусстве? В литературе? Когда автор в своем произведении, режиссер — в постановке, а исполнитель — в игре изображают комического (а не остроумного) персонажа, разве этот персонаж подобен полностью комическому типу в жизни? Разве создатели персонажа не знают, что вызовут смех? Разве они не готовились к этому, как готовится вызвать смех автор прямой остроты? Конечно, знают — и автор, и постановщик, и артист. Стало быть, существует остроумие, замаскированное под комическое.

Нельзя не припомнить характерные фразы Гоголя, в которых великий писатель умел соединить остроумие автора вместе с комическим проявлением персонажа. Например, попечитель богоугодных заведений говорит: «У нас в больнице больные все как мухи... выздоравливают» или: «Только поставишь памятник или забор, неведомо откуда нанесут всякой дряни» (реплика городничего). Из наших советских комедиографов способностью совмещения комического с остроумным в высокой степени обладал В. Шкваркин. В его комедии «Простая девушка» некая обывательница говорит: «Я женщина сырая, марксизм знаю только по портретам...»

Мы остановились столь подробно на комическом узле и его разновидности — узле остроумия — не только из-за того, что оба они суть ячейки, из которых состоят соты комических произведений, заполненные медом смеха.

Вне их смех в жизни и не может возникнуть. Эти же первичные формы смешного имеют самостоятельное существование в социальной среде и потому заслуживают анализа более глубокого.

Во-первых, как мы покажем ниже, широко распространены микропроизведения, которые состоят буквально из одного комического или остроумного узла или их совокупности. И это единственная смеховая точка, окруженная текстом, действием, рисунком, убранством сцены только в той мере, какая требуется, чтобы данный комический узел был бы понятен и вызывал бы смех. Она вполне самостоятельно играет в литературе, в журналистике, кино, на эстраде и в цирке, звучит по радио.

Во-вторых, нельзя создать значительных (по размерам и теме) комических произведений, не зная законов построения всех видов комических узлов. Надо только оговорить, что иногда возникает некий стержневой узел, который окружен украшениями в виде малых, дополняющих его узлов. Мы уже говорили, что соединенные вместе несколько поводов для смеха дают реакцию, увеличенную в геометрической прогрессии.

К тому же при исполнении на сцене дополнительные поводы смеяться (кроме текста) непременно возникнут в результате игры актера и постановки режиссера. Что же это были бы за комические артисты, если бы они только докладывали текст? И эти постановочные и игровые находки также украсят основной комический узел.

Практика знает и такой способ возникновения одноузловых вещей: иные из них просто-напросто изымаются из сравнительно больших произведений. И эти цитаты обретают самостоятельную жизнь. Где и в каких случаях это происходит? Везде и всегда. Кому же не приходилось пересказывать удачную остроту или шутку, веселый трюк, которые рассказчик запомнил при посещении театра или кино, слушая радио или глядя на экран телевизора, читая газету или просто наблюдая в жизни?

И вот эта существеннейшая особенность комических узлов, то есть их самостоятельное бытие в обществе, заставляет нас с особенной тщательностью производить анализ каждого такого произведения с точки зрения тех идейных выводов, которыми оно чревато. Ведь каждый взрыв смеха (исключение — некоторые шутки, построенные на нелепости и алогизме) означает, что зритель (слушатель, читатель) совершил некий мыслительный

процесс и сделал из него для себя четкий и яркий вывод; не будь такой вывод четким, не было бы смеха. Это чрезвычайно важное обстоятельство. И приходится внимательно рассматривать в каждом отдельном комическом узле: сочетание каких, собственно, мыслей, понятий и ассоциаций вызывает он в сознании аудитории реакцию в виде смеха? Какой общий вывод делают слушатели (зрители, читатели)?

Поэтому авторы, художники, режиссеры и исполнители, добываясь комичности в изложении фабулы произведения, должны проверять, *как* воздействует в идейном плане на аудиторию не только вся фабула в целом, но и каждый ее комический узел в отдельности. Теоретически возможно произведение, в котором фабула будет идейно верной, а все комические узлы окажутся негативными, отрицающими основную мысль фабулы. Пример: произведение задумано как агитация против пьянства, а все его комические узлы агитируют за выпивку.

Мы уже говорили, что смешное — понятие диалектическое; один и тот же комический узел по-разному воспринимается разными аудиториями. То, что смешно мне, окажется несмешным моему соседу в зале. Вывод, который я сделаю из данной шутки, анекдота, остроты, карикатуры, трюка, будет совсем иным, нежели вывод из этой же шутки, сделанный моим соседом. Такое восприятие обуславливается всеми компонентами моей личности: социальной и национальной принадлежностью, возрастом, профессией, вкусом. Авторам и исполнителям комических произведений приходится учитывать и эту дифференциацию зала.

Мы не против шуток или острот или так называемых «трюков», лишенных большой идейной нагрузки. На наш взгляд, такие непритязательные украшения должны занимать скромное место в произведениях советского искусства. А предпочтение надо отдать комическим узлам, в которых заключены глубокие мысли.

Говорят, смех убивает. Так оно и есть: именно нарушение нормы, заключенное в противоречии данного комического узла, карается смехом. Нарушение нормы есть социальная вина, и нарушитель предстоит перед теми, кто смеялся над ним, в униженном, неприглядном виде.

Но и социальная вина, вытекающая из комического узла, имеет диалектический характер. Иногда бывает

так, что виноват не нарушитель, а бессмысленная норма. Значит, надо учитывать, какая норма высмеивается в данном комическом узле. Или какова социальная характеристика нарушителя.

Вот пример. Нам предлагают посмеяться над человеком, который нарушил норму, принятую в той среде, куда он попал впервые. А норма здесь такая: без взятки ничего не делается. Нарушитель не предложил взятки, и ему отказали... Он в смешном положении, ибо дело решалось просто: надо было только «сунуть», и все было бы в порядке. Но умелый автор-сатирик, выставя на смех подобный казус, легко повернет весь инцидент так, что аудитория осудит норму, социально неприемлемую для честных людей. И даже тот факт, что смеяться станут непосредственно над нарушителем «общепринятого» поведения, над его неповоротливостью или наивностью, дела не изменит: аудитория осудит не нарушителя, а дурную норму.

Наивный персонаж, который даже терпит страдания из-за своего неумения приспособиться к плохим нравам в данной среде, — фигура, часто встречающаяся в мировой литературе и искусстве. Напомним хотя бы «Персидские письма» Монтескье или «Гурон, или Простодушный» Вольтера. Персонаж русского фольклора — Иванушка-дурачок тоже принадлежит к числу обвинителей под личиной неумельца. Разумеется, в подобных образах всегда присутствует ирония. Это — мнимые дурачки и мнимонаивные личности; они суть нарушители, вызывающие одобрение аудитории своею добросовестностью, неприятием дурных социальных норм.

Но большая часть комических узлов строится на прямом обвинении нарушителя. Примеров тому не требуется, ибо они известны и понятны всем: смеются над теми, кто неверно себя ведет по отношению к разумным нормам общежития.

Итак, единичный комический узел достаточно часто появляется перед публикой как законченное и вполне самостоятельное произведение. В какой форме это происходит?

Назовем прежде всего *репризу* — эстрадную (и цирковую), которая имеет стойкие жанровые признаки. Любая шутка и острота, любой действенный трюк, способные вызвать смех аудитории вне дальнейшего или предшествующего контекста или действия, называется репризой.

ризой. Иногда, впрочем, репризами называют и любой комический узел внутри бóльшей по масштабу вещи; отсюда и бытующее до сих пор неточное определение репризы: ею называют все, что вызывает смех, будь то словосочетание, жест, мимика или действенный трюк. Такая неряшливость в терминологии, в какой-то мере возможная в быту, не должна нас путать: реприза — это не всякий комический узел, а лишь тот, который имеет самостоятельность в теме, сюжете.

На эстраде (как и в цирке) практикуются даже специальные заказы авторам отдельных реприз. Бывает, что оплачиваются всего две строчки текста. Но эти две строчки для артиста дороже многих страниц иного сочинения. Лучшие намерения авторов и исполнителей не стоят ничего, если окажется, что создаваемые ими комические узлы в виде реприз или в иных формах, о чем будем говорить ниже, не вызывают смеха.

А как добиться успеха? Для этого надо знать законы построения комических и остроумных узлов. Об их содержании мы уже говорили. Излагать это содержание надо с предельной точностью. Малейшая неясность, неточность убивают смех. Если даже впоследствии аудитория поймет, что именно хотели сказать автор и исполнитель в данном произведении, смех никогда не возникнет, так сказать, вдогонку.

Элементы, из которых состоит комический узел, должны быть хорошо известны аудитории. Ничего непонятного вводить нельзя. Но некоторое количество новых для аудитории представлений можно объяснить в начале изложения.

Если же смех должен возникнуть в результате повторения (как, например, в рефренах), то первый раз его не будет: он появится, когда рефрен произнесут во второй раз, то есть когда сам рефрен уже сделается для аудитории знакомым элементом. (Разумеется, если содержание рефрена включает в себя самостоятельный комический узел, то он вызовет наибольший смех при первом произнесении.)

Существенно также, чтобы знакомые элементы, составляющие комический или остроумный узел, были поставлены в новое, неожиданное соотношение. Именно неожиданное сочетание элементов и дает нам само противоречие. Над этим смеются. А когда второй, третий, десятый раз видят или слышат то же самое противоре-

чие, оно либо вовсе не вызывает смеха, либо исторгает значительно меньше смеха. Почему? Неожиданность ушла. Мы уже знакомы с этим сочетанием элементов, и оно для нас не является столь противоречивым.

В иных комических и остроумных узлах смех очень часто связан с чисто словесным материалом. Кто же не знает острот, построенных на игре слов, на каламбурах¹, на использовании каких-то диалектов и жаргонов, неожиданном применении нескольких терминов из одного смыслового ряда (пример: «На Кубани земля хороша — посади оглоблю, вырастет тарантас») или, наоборот, из сопоставления словечек, которым вместе стоять нельзя по соображениям логики или стиля (например: «мой заклятый друг»).

Лексическое построение узла требует от создателей умения со вкусом и знанием дела отобрать слова, правильно их расставить, позаботиться о том, чтобы термины, взаимосвязанные либо звуковым или смысловым сходством, либо контрастностью, порождающими смех, оказались бы близко друг к другу. Иной раз смех может быть убит, если между двумя важными для остроумного узла словами окажется третье слово, необходимое по смыслу фразы, но мешающее здесь. А перенесешь это слово дальше — и смех спасен...

Итак, смешное начинается с единичного комического узла. С него же начинается, мы говорим, и произведение комической литературы. Реприза — это один-единственный комический узел, так сказать, в чистом виде.

А следующей по сложности формой эстрадной микродраматургии мы считаем так называемую «*трехминутку*». В своем театре А. Райкин придумал для подобных микросценок название — «МХЭТ», то есть «Маленький художественный эстрадный театр» (пародия на название Московского Художественного академического театра — МХАТ).

Строится «трехминутка» на конфликте, который разрешается после небольшого числа реплик неожиданно и смешно. И тогда оказывается, что вся предыдущая борьба была только подготовкой аудитории к решающему комическому узлу, который и завершает всю вещицу, вызывая смех аудитории.

¹ Игра слов строится на использовании их второго значения, а каламбур — на их одинаковом фонетическом звучании.

Вот одна из «трехминуток» Райкина. Зрителям показывают больного, который лежит на операционном столе; хирург вводит шприцем один наркоз, другой, третий — больной не засыпает. Тогда хирург говорит: «Попробую применить эфир». Но он не дает больному нюхать вату, смоченную эфиром, а включает радио: звучит приевшаяся слушателям хоровая песня... Как только больной услышал песню, он тут же засыпает! То есть его усыпил эфир — скучная радиопрограмма.

Вторая сценка. В ресторан входит поссорившаяся супружеская пара. Они садятся за стол, официант спрашивает, что посетители хотят заказать? Муж заказывает себе бифштекс. Жена возмущена: «Что это за грубость! Все-таки я женщина, спросил бы у меня, какое блюдо я хочу заказать! Что у меня за жизнь с тобой! Просто отравиться хочется!» Официант невозмутимо говорит: «Если хотите отравиться, — закажите котлеты!» Занавес.

Интермедии. Переход от репризы и «трехминутки» к более развернутым формам комического репертуара почти незаметен. Следующая фаза *интермедия*. Так принято называть небольшую комическую сценку или музыкальную пьесу шуточного содержания, которую обычно исполняют между действиями драматического представления.

Интермедия существовала в испанском театре XV—XVIII веков, в итальянской комедии масок, у Мольера, у Шекспира и у других драматургов. Шекспир иногда вводил интермедии органически в пьесу. В «Гамлете», например, интермедия на кладбище идет с участием самого Гамлета и является продолжением сюжета трагедии. Но это — именно интермедия, потому что могильщики являются шутами в данной пьесе.

В наши дни интермедия практически существует почти исключительно на эстраде и является популярным видом малой драматургии. В драме интермедия ставится между картинками, которые тянутся по двадцать-сорок минут. Продолжительность интермедии в таких условиях не должна превышать десяти-пятнадцати минут. На эстраде интермедия вторгается между двумя номерами, из которых ни один не длится больше десяти минут. Следовательно, эстрадная интермедия должна быть гораздо короче, чем в драматическом спектакле.

В драме интермедия исполняется перед закрытым занавесом, когда требуется заполнить паузу, в то время как на сцене делаются перестановки. Эту же услугу — заполнение паузы — интермедия может оказать и в концерте. Но часто эстрадные интермедии исполняются как самостоятельный номер.

Есть на эстраде артисты, которые играют только интермедии, по несколько сразу или по одной между номерами концерта. Обычно в таких сценках есть сюжет, по ходу которого публике предлагают словесную или действенную, а то и словесно-действенную игру.

В репризе, как правило, сюжет (если он есть) больше рассказывается зрителям, а в интермедии его разыгрывают как микрорпесу. Разница, как видите, существенная. Здесь законы драматургии вступают в полную силу. Есть еще особый вид интермедии — это интермедии в конферансе парном или групповом, но на них мы останавливаемся в главе, посвященной этому эстраднему жанру.

Вряд ли есть надобность приводить примеры интермедий, ибо они крайне разнообразны по форме и построению. И, в сущности, от инсценировки анекдота до воспроизведения в лицах диалога все может быть подведено под эту рубрику.

Скетч и сценка. От интермедии мы переходим к следующей форме малой драматургии — к скетчу или сценке. И в этом случае принятая на эстраде терминология не совсем точна. В прошлом веке сценками считали драматические и беллетристические произведения, в которых было больше разговора, чем действия. А сейчас часто приходится слышать, что одну и ту же вещь называют и скетчем, и сценкой, и интермедией. Несомненно одно: интермедия по продолжительности действия всегда короче скетча и сценки. И по построению скетч (сценка) сложнее.

У нас скетчем с 20-х годов принято было называть маленькие пьесы на два-три действующих лица и на семь-двадцать минут действия. Впоследствии английское слово «скетч» заменили русским «сценка». Теперь снова возрождается этот термин. Что же означает слово «скетч»? По-французски — «этюд», «кроки», по-русски — «набросок», по-английски — «скетч» — это все одно и то же. Однако принято говорить «драматический этюд», но

«комический скетч». И надо оставить за данным жанром определение «скетч», чтобы как-то отделить его от слабо-сюжетной сценки и более короткой по размерам интермедии.

В интермедии или «трехминутке» всего один сюжетный ход. Настоящий скетч начинается со второго поворота сюжета; если есть только один поворот, то скетча еще нет, а есть только интермедия.

Что мы имеем в виду, говоря о повороте сюжета? Вот два великолепных скетча Чехова (писатель называл их водевилями, так как термина «скетч» в его время не было). Мы говорим о «Медведе» и «Предложении». В скетче «Медведь» человек приехал ссориться, а в результате женился на той, с кем ссорился. В «Предложении» человек приехал просить руки, а поссорился с девушкой, которой хотел сделать предложение. В каждой пьесе произошло два поворота: в одной — вместо ссоры любовь, в другой — вместо любви ссора. Однако скетч не терпит второй темы: это — пьеса одной интриги, одной сюжетной задачи, хотя бы и выраженной в нескольких перипетиях (поворотах).

Прямолинейное развитие скетча в одном-единственном сценическом положении обедняет решение темы. А второй поворот дает возможность глубже раскрыть бытовой материал пьески и четче определить выводы из нее. Разумеется, второй поворот — не предел. В сценке Чехова «Хамелеон» — шесть поворотов: околоточный Очумелов то склоняется к мысли о необходимости уничтожить собаку, укусившую человека, и наказать ее владельца, а то намерен оставить дело без последствий: в зависимости от того, какие сведения о принадлежности собаки он получает. Если хозяин собаки — генерал, значит, не надо давать ход делу; а если это — не генеральская собака, значит, требуется осудить ее хозяина. Вот эти-то частые колебания и обнажают до конца угодничество Очумелова.

Если бы в песках Чехова, упомянутых нами, не было бы любви вместо ссоры и ссоры вместо предложения, характеры персонажей и весь их быт были бы обрисованы гораздо бледнее. Впрочем, в иных случаях, когда решение достаточно остро, диалог выразителен и скетч не носит иллюстративного характера, а глубоко выражает тему, можно обойтись одним поворотом. Существенно также, чтобы второй поворот органически вытекал из темы и сю-

жета вещи, а не был бы притянут неосновательным стремлением усложнить сюжет во что бы то ни стало.

Мы уже говорили, что сюжет комического произведения не обязательно должен быть смешным. Скетч можно написать на самую нейтральную тему; например: пришел человек получить справку в учреждение. Что тут смешного? А есть такой скетч: мужчина применяет семь способов, чтобы получить необходимую справку у женщины-бухгалтера: плачет, пугает ее, льстит и т. п. и только после объяснения в любви получает справку от польщенной бухгалтерши. Надо, чтобы ситуации, в которые вошел сюжет и диалог, были бы смешными, а основная интрига может быть нейтральной.

Скетч, то есть маленькая пьеса на пять-двадцать минут сценического действия, чаще всего с двумя действующими лицами¹, — наиболее удобная и мобильная форма разговорного номера в концерте или эстрадном спектакле. Скетчи исполняют как артисты эстрады, так и артисты драматических и опереточных театров, выступающие в концертах.

Опыт показал, что специально написанная для эстрады пьеса принимается зрителями лучше, нежели самый удачный отрывок из отличной драмы или комедии, исполняемых на театре. Причин здесь несколько. Прежде всего, как бы ни был ясен по сюжетным ходам и положениям данный отрывок пьесы, как бы хорошо ни объяснили содержание предыдущих картин перед началом данного отрывка ведущий в концерте или сами артисты, все равно многое в этом отрывке останется непонятным и неинтересным для зрителей, не знающих пьесу в целом. И это сильно снижает успех сцены, исполняемой в концерте, по сравнению с успехом ее в спектакле.

¹ Роль третьего (четвертого и т. п.) действующего лица легко выполняет телефон. Это не только вестник того, что произошло за сценой, но именно действующая фигура, ибо с невидимым собеседником ведут борьбу, ему высказывают мысли, чувства, важные для развития сюжета. В свою очередь невидимый партнер также ведет действительную игру: он меняет расстановку сил в пьесе своими репликами, которые можно сделать слышимыми, стоит для этого подключить динамик или магнитофон. Еще ярче будет воздействие телевизора: персонаж увидел нечто на экране и начал действовать в связи с этим. Все это вполне закономерно, и напрасно кое-кто из наших эстрадных работников полагает, что наличие телефона в скетче — штамп, пройденный этап. Для таких выводов нет оснований: телефон — не эстетический прием, а расстановка сил в скетче.

Далее. 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.

И, наконец, сюжет, положения и диалог, характеристики действующих лиц в большой драматургии носят совсем иной характер, чем в репертуаре эстрады. Кучность событий, концентрированность и репризность диалога, неприменный гротеск в характеристиках комических персонажей, насыщенность злобой дня в диалоге создают в малой драматургии свой стиль. В малых формах эстрады можно показывать все жанры большой драматургии: и трагедию, и драму, и мелодраму, и комедии всех разновидностей, и фарсы. Но все должно быть сконденсировано в соответствующих ритмах и кратко по времени.

Предпочтение на эстраде отдается таким пьесам, какие можно было бы играть на пустой сцене без всякого оформления. Подобных произведений создано немало. Скетчи на двух артистов, с минимумом аксессуаров, преобладают в репертуаре.

Форма скетча очень гибка и подвижна. Как уже сказано, скетч чаще всего носит характер маленькой пьесы. Но вот, например, М. В. Миронова со своим партнером А. С. Менакером исполняют специально написанный для них репертуар, где главное внимание уделяется не сюжетам, а высказываниям комического персонажа. Появившись на сцене без гримов, артисты начинают острый диалог, в котором актриса после очень условной завязки излагает свою точку зрения на злобу дня, явления быта и т. д. Менакер играет в этих сценках резонера. Выступление заканчивается вне всяких сюжетных ходов.

Иногда скетчи принимают формы театрализованного фельетона, музыкального или прозаического. Исполнители разыгрывают этот фельетон в лицах, прибегая к обнажению приема, то есть к откровенному перевоплощению из образа в образ на глазах у зрителей. Так выступал расправшийся ныне дуэт — П. Рудаков и В. Нечаев.

Успехом пользуются скетчи, представляющие собою серию пародий на какие-нибудь явления. Как прием, здесь уместны параллели во времени и пространстве, например показ изменений в быту или в человеческих отношениях: любовь в доисторический период, в Греции,

Египте, Риме, в средневековье и т. д. Или — в Америке, Европе, Азии. Конечно, в таком скетче на каждую картину дается от одной до трех минут, и тут мы встретимся, в сущности, с целым циклом уже знакомых нам «трехминуток».

Малая драматургия эстрады вправе обращаться к юмору (а не к сатире). Замечательный теоретик и практик советского искусства А. В. Луначарский очень интересно высказался о юмористической комедии:

«По отношению к классам, которые пролетариат воспитывает, по отношению к таким элементам внутри пролетариата, которые в основе хороши, юмор является великолепным исправителем. Поэтому юмористическая комедия, ласково-сатирическая комедия, отмечающая недостатки и учащая тому, как их устранить, — это зеркало перед человеком, и не такое, заглянув в которое он испугался бы и начал бы искать гвоздь и веревку, а такое, взглянув в которое он увидит, что ему нужно помыться и побриться»¹.

Оригинальные приемы малой драматургии. Существуют специальные способы построения номеров малых форм, которые сочетают разнообразные зрелищные эффекты с элементами драматургии. Мы предлагаем называть их *оригинальными приемами малой драматургии*.

К числу таких приемов относится, например, так называемый *лубок*. Как известно, лубком в изобразительном искусстве издавна именуются картинки, печатавшиеся с липовых досок (луб) и в примитивных формах изображавшие различного рода сюжеты — библейские, бытовые, военные, сказочные.

В первых театрах миниатюр России в начале нашего века стали воспроизводить на занавесах и задниках в манере лубков сатирические или просто комические сюжеты. Но вместо рисованных лиц на занавесе делали прорези, куда актеры выставляли свои головы. Таким образом появилась возможность показывать своеобразные интермедии и диалоги между рисованными персонажами. Иногда актеры просовывали не только головы, но и руки или ноги.

¹ А. В. Луначарский, Доклад о задачах советской драматургии на II пленуме Оргкомитета Союза советских писателей. — «Советский театр», 1933, № 2—3.

Впоследствии этот прием использовали не только для воспроизведения старинных лубков, делались и гобелены, и персидские миниатюры (или ковры), и знаменитые живописные картины копировались подобным способом. Но название приема осталось прежним — лубок.

Легко понять, сколько возможностей для театра миниатюр дает использование этого приема. В театре «Летучая мышь», например, показывали лубок, в котором В. Барсова, в то время молодая певица, исполняла народную песню «Вечор поздно из лесочка».

В Московском театре сатиры шло обозрение «А не хулиган ли вы, гражданин?» (авторы — А. Алексеев, В. Ардов и Ю. Данцигер, 1927). В этом спектакле с помощью лубка изображалась пародическая «История хулиганства от Каина до наших дней». Она состояла из десяти страниц огромной книги. На каждой странице в характерной для данной исторической формации обстановке нарисованы были фигуры хулиганов. Пока эта страница была перед глазами зрителей, персонажи ее вели диалог и исполняли песни, соответствующие их нравам.

В передвижных эстрадных коллективах часто прибегают к занавесу-лубку, из которого весь артистический состав бригады показывает свои лица зрителям в начале и в конце спектакля. На занавесе изображают автобус, либо поезд (тогда артисты видны в окнах вагонов), либо самолет, либо какую-нибудь группу мифических персонажей.

Разновидностью лубка являются *тантаморески*. Суть приема заключается в следующем: помимо лица исполнитель высовывает сквозь прорези занавеса свои руки, на которых надеты шаровары и сапоги, то есть руки актера изображают ножки персонажа. При этом голова остается по размерам нормальной человеческой головой, а ноги делаются маленькими. Обычно для этих ножек на сцене перед занавесом ставят скамью на необходимом уровне. И образовавшийся таким путем карлик получает возможность танцевать на скамье; в этом и состоит основной трюк номера. А если другой исполнитель (не замечаемый зрителями) сунет свои руки поверх плеч первого артиста в другие прорези, то у человечка, видимого публике, появятся еще и движущиеся живые руки с огромными, непропорциональными его тельцу кистями. Этот прием приближает нас к кукольному театру.

Существовавший до Октябрьской революции в Петербурге «Интимный театр» (руководитель Б. Неволин) среди других миниатюр показывал приемом тантаморесок «Песнь о вещем Олеге». Под бравурную музыку с рефреном «Так громче, музыка, играй победу!» и со свистом карлики солдатики пели хором эту песню и приплясывали короткими ножками в сапожках, чем неизменно вызывали смех зрителей.

Сочетание искусства малых форм с изобразительными искусствами выражается еще в воспроизведении на сцене скульптур и игрушек, картин и фотографий, которые могут оживать, разговаривать, петь, танцевать и действовать в интермедиях и целых пьесах. В начале нашего века, когда было особенно велико влияние группы художников «Мира искусства», в театрах миниатюр часто давали номера, которые воспроизводили стилизованные образы прошлого. «Летучая мышь» чуть ли не половину своих спектаклей отводила фарфоровым маркизам, феодальным рыцарям, боярам, древним римлянам, вятским игрушкам, китайским фигуркам.

Разумеется, нет никакой надобности любоваться красотами далекого прошлого. Но самый прием можно применять, он доходчив и дает интересные возможности для показа некоторых тем.

Отдельно надо отметить сильный комический прием — *нарушение важных церемоний* — судебных заседаний, церковных служб и т. п. Это всегда осуществлялось с целью вызвать смех публики. Но мотивировки нарушения церемонии применяются бытовые: незнание порядка церемоний, обструкция, плохо налаженный спектакль и т. д. В таких случаях сама церемония изображается несколько пародийно, но близко к действительности.

Театр «Кривое зеркало», существовавший с 1909 по 1929 год, показывал интересный по приему номер «Воспоминания» (пьеса Э. Гейера). Сперва зритель видел на сцене свадьбу, а затем несколько коротких картин изображали эту же свадьбу в воспоминаниях ее участников по прошествии многих лет. Провалы памяти и несоответствия с действительностью отмечали все эти воспоминания, ибо каждый участник свадебного торжества помнил не все и не совсем точно. В театре под руководством Аркадия Райкина в 50-х годах шла пьеса В. Полякова, построенная по тому же принципу: разговор двух собеседников и интерпретации этого разговора впоследствии.

Пародия как жанр. Смысл и цель пародии как самостоятельного жанра — 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)?

История мирового искусства знает много случаев, когда пародии применялись как средство социальной борьбы: высмеивая явления общественной жизни (искусства, литературы, религии, судопроизводства и т. д.), пародисты тем самым задевали, осуждали строй, породивший эти явления и выразивший в них свои идеи, свои представления о порядке вещей. Классический пример этого — пародические сюжеты на темы греческой мифологии в опереттах французского композитора прошлого века Ж. Оффенбаха. Высмеивая древних богов и героев, он откровенно выводил на сцену (в обличье богов) камарилью Наполеона III, его растленный семейный быт и аморальный двор, его вороватых приспешников.

Пародирование как самостоятельный жанр начинается имитацией (с небольшим комическим преувеличением) конкретного человека — артиста, лектора, писателя, оратора, комментатора. Такая форма пародии довольно широко распространена у нас и пользуется симпатиями зрителей. Каждому забавно услышать и увидеть удачное подражание хорошо известному всей аудитории популярному человеку или типическому свойству многих людей.

Выше мы применили термин «имитация», ибо в этом случае бывает больше подражания, нежели прямого пародирования. Дружеский шарж нравится аудитории только при большом сходстве между пародистом и оригиналом. Персональные шаржи обычно исполняются без грима, переодеваний и прочих атрибутов. Но в тексте, произносимом от лица, изображаемого в пародии, недостаточно пользоваться только имитацией, то есть повторением того, что данный человек говорит в жизни. Даже произнося его реплики в ролях и эстрадных номерах (а не в жизни), надо заострить их. Эти слова должны быть придуманы и построены с применением сатирической гиперболы и с учетом специфики эстрады.

Отличный пародист Г. Дудник. Показывая многих известных московских артистов, он включает их всех в специально написанную сценку о футбольном матче. Тут каждый персонаж наделен репликами, соответствующими его характеру, но связанными со сквозным сюжетом сценки — с футболом. И такие тематические реплики рельефнее показывают зрителям героев пародии, чем это сделали бы разрозненные имитации каждого из артистов в отдельности.

Писатель И. Л. Андроников, обладающий удивительным даром пародийной имитации, пишет целые новеллы, в которых действуют и говорят реально существующие люди.

Вообще на эстраде пародии на популярных артистов очень распространены. Пародировали и А. Н. Вертинского, Н. П. Смирнова-Сокольского и Вл. Я. Хенкина. Изображают и ныне здравствующих С. В. Образцова, А. И. Райкина, Рину Зеленую, Л. О. Утесова и других. Как пародисты успешно выступают З. Гердт, Ю. Филимонов, Кира Смирнова и другие исполнители.

В обычном концерте, где возможности театрализации и оформления невелики, трудно пародировать целые спектакли. Но тем не менее существует значительный отряд разговорников, которые исполняют не портретные шаржи, а пародии на различные жанры искусства. Вот интересное решение пародии, обнимающее сразу драму, оперетту и оперу: вначале исполнители уславливаются со зрителями, что сцена будет якобы поделена на три зоны; попадая в первую зону, они будут вести себя как в драме; вторая заставит их исполнять свой номер по-опереточному; в третьей зоне они будут петь в оперной манере и т. д.

Это только один пример. А возможны десятки приемов пародирования всех форм театрального искусства, в том числе и самой эстрады. Если же к пародиям обращается театр малых форм, располагающий нормальными постановочными возможностями, в этом случае воздействие пародии возрастает безмерно. Известен, например, цикл пародий на постановку «Ревизора» Гоголя в разных театрах, сочиненный и поставленный еще до революции режиссером Н. Евреиновым в театре «Кривое зеркало». В этом спектакле, начиная от пародии на натуралистические постановки в Московском Художественном театре (не надо забывать, что в начале века в неко-

торых спектаклях МХТ были элементы натурализма), через разнообразные режиссерские решения других театров, «кривозеркальцы» приходили к показу «Ревизора» в «левом» театре с так называемыми «исканиями». Этот цикл пародий имел огромный успех, так как и текст, и режиссерские находки, и актерское исполнение — все было очень ярким и талантливым.

В 20-е годы не меньший успех выпал на долю аналогичного цикла пародий в московском театре миниатюр «Кривой Джимми». На этот раз пародировались стили постановки комедии Гоголя «Женитьба». Автор пародий и постановщик А. Г. Алексеев в своих мемуарах «Серьезное и смешное» замечательно рассказывает об этом спектакле.

Вообще подобный прием пародий — одна вещь в разных интерпретациях — принят не только в театре, но и в пародийной литературе, у карикатуристов.

В 1925 году, когда очень популярна была пьеса А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы», Московский театр сатиры поставил пародию А. Арго, Д. Гутмана и В. Типота «Ой, не ходи, Грицю, на «Заговор императрицы», в постановке Д. Гутмана, главного режиссера этого театра. Сюжет «Заговора императрицы» изображался сперва как классическая трагедия — в стихах, затем — как оперетта, и, наконец, как халтурная постановка в провинциальном коллективе безработных артистов того времени. Особенно удачно высмеивались некоторые пошлые приемы венской оперетты и все несообразности халтурного спектакля. Вообще же пародия на халтуру близка к приему нарушенной церемонии, о котором мы говорили: ведь халтура отличается тем, что в спектакле все не ладится и происходят различные «накладки», как это называют в театрах.

В «Кривом зеркале» с огромным успехом чуть ли не во все время существования театра шла пародийная опера «Гастроль Рычалова». Главным действующим лицом в этой пьесе был не певец Рычалов, приехавший на гастроль в провинциальную оперу, а местный помощник режиссера, который хлопотал, безуспешно налаживая спектакль в бедном, убогом театрике с ничтожными средствами и жалкой труппой. В 1962 году пародия «Гастроль Рычалова» вошла в репертуар Московского Нового театра миниатюр под руководством В. С. Полякова. Современный советский зритель также с удовольстви-

ем смотрит эту пьесу. В подражание «Рычалову» были написаны многочисленные пародии на халтурные спектакли.

В том же «Кривом зеркале» шла другая пародия на оперный спектакль — «Вампука». Здесь высмеивались органические несообразности самого жанра оперы.

Известны пародии на певческие ансамбли. Старейшей и лучшей из них надо признать «Хор братьев Зайцевых», созданный в 1915 году в Петрограде артистом И. А. Вольским. Это была карикатура на хоры, что подвизались тогда в шантанах, пивных, ресторанах. Уровень исполнения, репертуар и кругозор участников подобных хоров был крайне низок. Все своеобразие обстановки и подбор репертуара, рассчитанного на грубую и пьяную аудиторию, великолепно отражала пародия Вольского. Он сам очень смешно дирижировал «хором братьев Зайцевых», изображая надменного и глупого регента.

Комическими хорами дирижировали в 20-х годах и Вл. Хенкин и Л. Утесов. Даже И. М. Москвин в 1920 году иногда выступал в этой роли в концертах. Он солировал и вел хор, исполнявший песню «Ах, зачем эта ночь!..» Виртуозно Москвин сочетал «трогательные» слова песни с отрывистыми указаниями хору:

Ах, зачем эта ночь
Так была хороша?
Не болела бы грудь...

— «Грудь» оборвать!» — с этими словами он обращался к хористам:

Не болела б душа!

Театр «Летучая мышь» показывал пародию на концерт в провинциальном городе. Называлась она «Благотворительный концерт в городе Крутогорске».

На эстраде исполняются также литературные пародии. Лет двадцать назад З. Гердт написал цикл стихов от имени комического персонажа — поэта Евгения Ального (то есть Ев. Гениального). Эти стихи — литературная пародия, но сделаны они со знанием законов эстрады. И потому стало возможным применять строки «сочинений» Евгения Ального в выступлениях конференсье. Афанасий Белов и теперь исполняет стихи Евгения Ального как интермедии между номерами.

Труднее на эстраде пародировать другие виды литературы (кроме драматургии), ибо они менее сценичны.

Но тут выручает метод инсценировки. Пародия на беллетристику превращается в своеобразный вид драматургии.

Пародии на кинофильмы существуют очень давно, едва ли не с первых шагов этого вида искусства. Своеобразную специфику немого кино с его примитивным музыкальным сопровождением на фортепиано, с его быстрым темпом и условными жестами актеров передавали на эстраде и на сцене много раз. Когда появилось звуковое кино, естественно, пародировать начали диалог и вообще все звуковое оформление фильмов.

Пародии на танцы довольно часты на нашей эстраде. Они бывают двух видов: или высмеиваются явления хореографического искусства сами по себе, или методом балета пародируются темы, не имеющие прямого касательства к танцу. А иногда оба приема сочетаются.

Условный мимический и пантомимический язык балетного искусства, если его оторвать от его естественной стихии — танца, всегда будет смешным. Наверное, многие зрители помнят, как Аркадий Райкин «перевел» стихотворение Пушкина «Узник» на язык балета. Каждую фразу, каждое слово или предложение в стихах исполнитель сопровождает жестом, танцевальным движением или условным пантомимическим знаком.

Цирк с его спецификой (клоунада, акробатика, фокусы, борьба, «смертельные номера», пантомима) также дает богатый материал для пародий в обоих планах (пародийном и пародическом). Отличную пародию на цирковой спектакль поставил в свое время театр «Кривой Джимми» (текст и режиссура А. Алексеева). Там были униформисты и клоуны, шпехштаммейстер, разговаривавший с традиционным цирковым равнодушием к тексту, к артистам и к зрителям (его играл артист С. Антимонов), были наездницы, акробаты,

Артист МХАТ В. А. Попов с успехом выступает в концертах, изображая номер убогого «факира», у которого все не ладится в его «чудесах». При этом «факир» говорит с московским акцентом, а называет себя арабским именем Али бен-Али. После провала очередного «чуда» факир объявляет унылым голосом: «Этот фокус не удался».

Излюбленным приемом пародии является подражание чемпионату французской борьбы с его отработанными раз и навсегда ритуалами «парада-алле», демонстрацией

запрещенных приемов, анонсами поочередно всех борцов с упоминаниями их титулов (эти анонсы делает арбитр чемпионата). Пародический чемпионат борцов на политической арене, на литературном или ином поприще всегда дается в портретных гримах. Такой чемпионат был в первой программе Московского театра сатиры «Москва с точки зрения» (1924 г.): «борцы» в портретных гримах писателей показывали литературную борьбу тех дней. К пародии на «чемпионат борцов» прибегал и В. Маяковский.

Как мы уже говорили, предметом и темой пародий могут быть не только явления искусства. Подражание заседаниям и другим церемониям издавна существует на эстраде и даже в цирке. Впрочем, нет надобности останавливаться на этой разновидности пародий: всем известны и понятны приемы пародирования различных докладов, совещаний, лекций и т. п.

Конферанс

Задачи конферанса. Успех концерта во многом зависит от того, кто будет конферировать, то есть вести его.

В чем же сложность конферанса? Прежде всего в его смысловом, идейном звучании. Если в прочих разговорных номерах (в сценках, куплетах, фельетонах, рассказах) сравнительно просто установить идейную, смысловую направленность, то конферанс в этом плане представляет дополнительные трудности. На протяжении концерта конферансье принужден говорить на самые различные темы. К тому же артисту, ведущему концерт, наряду с исполнением подготовленного авторского текста приходится импровизировать. А это требует от него большого таланта, политического чутья, вкуса.

Поскольку о конферансе написано чрезвычайно мало, мы рассмотрим этот жанр более подробно и позволим себе дать некоторые практические советы исполнителям. Искусство это редкое и почти не имеет аналогий в других артистических специальностях. К тому же до сих пор встречаются противники, доказывающие ненужность и даже вредность профессионального ведения концерта.

Самое назначение конферанса в концерте можно свести к следующим задачам: объединить разрозненные, раз-

нохарактерные номера программы в единое целое; помочь аудитории лучше понять и оценить исполнение отдельных номеров концерта; установить живое общение между зрителями и артистами; дать между исполняемыми номерами необходимую разрядку вниманию зрителей; заполнить паузы, которые возникают в течение концерта.

Рассмотрим каждую из этих задач.

Разнообразие концертной программы всегда доставляет зрителю удовольствие. Однако каждому хочется ощутить логическую взаимосвязь между номерами. Иногда постигнуть ее затруднительно. Это вызывает у аудитории неудовлетворенность, часто даже неосознанную, но мешающую полноценному восприятию концерта.

Иное дело, если в паузах появляется человек, поясняющий последовательность номеров программы. Достаточно сказать зрителям: «Вы сейчас прослушали художественное чтение, а теперь, чтобы не утомлять вас однообразием, мы предлагаем вашему вниманию музыкальный номер», чтобы зрители доброжелательно встретили исполнителя следующего номера.

Далее. Самый факт появления ведущего как бы говорит аудитории о том, что есть кто-то, кто учитывает ее запросы и заботится о ходе всего концерта.

Наконец, на долю конференсье падает забота о соблюдении ритма концерта. Ведь в драматическом спектакле существует раз и навсегда установленный путем многих репетиций единый ритмический рисунок, который выполняют все участники. На эстраде у каждого номера — свой ритм. И именно конференсье обязан следить, чтобы ритмы отдельных номеров чередовались с пользой для концерта в целом; чтобы перерывы между номерами не обращались в провалы.

Своими анонсами и квалифицированными, конкретными и четкими объяснениями номеров ведущий помогает и артисту и зрителю. Никакая афиша, никакая программа никогда не заменят живой речи ведущего¹. Не только

¹ На зарубежной эстраде теперь приняты механические объявления номеров: по авансцене проходят девицы, неся щитки с цифрами, означающими очередной номер, а зрители сверяют их с печатными программками и таким образом узнают, что значит под этим номером.

Вряд ли это шаг вперед по сравнению с живым конференсом.

словами, но и жестами, интонацией он может подчеркнуть в анонсе все существенное, все наиболее выгодное для исполнителей и наиболее интересное зрителям. Конферансье — представитель артистов перед аудиторией. От него во многом зависит степень художественного воздействия концерта на зрителей.

Живое общение исполнителей со зрительным залом значительно улучшает восприятие концерта, помогает созданию успеха артистов. Такая живая связь необходима еще и потому, что каждый концерт является неповторимым. Состав аудитории, настроение каждого зрителя в отдельности и всего зала в целом всякий раз иные, так же как и творческое самочувствие любого участника концерта.

Конферансье всегда должен тонко чувствовать обстановку сегодняшнего концерта, учитывать реакцию зрителя на каждый номер. От него зависит как можно лучше наладить общение актеров со зрительным залом, подбодрить своих товарищей-артистов, развеселить публику и этим в итоге повысить качество концерта. Конферансье вправе продлить или — в чем чаще бывает надобность — сократить какие-то номера концерта.

Любой аудитории необходима разрядка, которой требует продолжительный концерт. И нет лучшего отдыха для утомленного внимания, чем вспышка смеха. Ведущий в полную меру должен пользоваться этим средством, находя для своих шуток удобные предлоги и уместные формы. Очень важно правильно распределить свои интермедии и шутки на протяжении всего концерта.

Всякого рода паузы, неизбежные, связанные с подготовкой к следующему номеру, или непредвиденные, нарушают ритм, а следовательно, и восприятие концерта, понижают интерес зрителя к последующим номерам программы. В этом случае даже простое объяснение причин задержки концерта, остроумная шутка на эту тему могут оказать большую помощь концерту в целом и восстановить утерянный ритм.

Практика показала, что, как правило, концерт ведется либо в «игровой» манере, когда конферансье пользуется намеченными заранее и многими доступными ему театральными средствами, либо в манере «академической», которая требует от исполнителей только четкого и грамотного объявления номеров программы. «Академическая» манера определяется подчас темой концерта

(например, памятные даты) или «академическим» подбором исполнителей и их репертуаром, или, наконец, отсутствием артиста, способного вести игровой конференс.

Исполнитель в «академической» манере именуется *ведущим*. Исполнителя игрового конференса обычно называют *конференсье*. Разумеется, конференсье должен уметь делать все, что осуществляет в концерте ведущий. Однако игровой конференс предъявляет к исполнителю и другие требования: конференсье должен хорошо владеть словом, так как ему в процессе ведения концерта приходится не только исполнять заранее заготовленный литературный текст, но и импровизировать. Он должен обладать способностями к художественному чтению, так как в концерте паузы надо заполнить исполнением рассказов, басен, стихов, наконец, конференсье необходимы и актерские данные, так как он часто является соисполнителем скетчей, сценок, интермедий.

Сольный конференс. Важнейшим моментом творчества конференсье является общение с аудиторией. Три четверти своих выступлений конференсье проводит в непосредственной беседе с аудиторией. Иногда это действительно беседа, то есть либо зрители отвечают артисту, либо сами спрашивают его о чем-то. Иногда, разговаривая с одним зрителем, конференсье, по существу, общается со всеми сидящими в зале (коллективное общение). Разумеется, беседа с одним или с немногими из зрителей допустима только тогда, когда тема беседы интересна всей аудитории, когда во время разговора с одним зрителем (или небольшой группой) конференсье ни на секунду не прекращает косвенного общения со всей публикой.

Основной текст, с которым выступает конференсье, подготавливается и заучивается заранее. Чаще всего это — специально написанные вступления, реплики, анонсы номеров и всякого рода шутки.

Даже опытные конференсье-профессионалы подчас произносят свой текст с заученными интонациями. Такая манера нарушает живость общения ведущего со зрителем. Поэтому конференсье должен настолько освоить авторский текст, чтобы суметь произносить слова автора как свои собственные, только что пришедшие ему на ум.

Как бы ни был совершенен текст концеранса (даже если он написан специально для данного исполнителя с учетом его индивидуальных особенностей), в нем невозможно предусмотреть все неожиданности, которые часто возникают в процессе ведения концерта. Всегда возможны перестановки номеров программы, а это делает одну часть концеранса непригодной, другую потребуется несколько изменить, а кое-что добавить новое.

Может случиться, что в сегодняшнем концерте выпадет какой-то номер, а то и несколько номеров. И это внесет изменение в текст концеранса. Содержание меняется также и в зависимости от состава аудитории. Наконец, включение в программу новых номеров потребует нового текста.

Возможны реплики, просьбы и жалобы со стороны зрителей. Во всех этих случаях концерансье как хозяин концерта должен быстро сообразить, что сказать зрителю. Иногда концерансье обнаружит, что зрители устали, они не в состоянии воспринять полностью всю программу концерта. Значит, надо сократить и количество номеров и время, отпущенное на каждое выступление; надо уметь уговорить артистов отказаться от бисов; и, конечно, самому сделать купюры, то есть сокращения в своих интермедиях между номерами.

За последнее время установилась новая интересная традиция в наших клубах — ряд вечеров отводится под так называемый «устный журнал». На такие вечера по заранее подготовленной программе приглашаются деятели науки и техники, культуры, политические деятели, журналисты, артисты, спортсмены, новаторы производства и т. д. После беседы по международным вопросам в «устном журнале» выступает певица или танцоры; сообщение о новых завоеваниях науки перемежается с чтением стихов и спортивными новостями, показом новых мод и т. д. Проведение таких вечеров часто поручают профессиональному концерансье¹.

Для наших концерансье существует еще одно поле деятельности. Это массовые мероприятия в парках и дворцах культуры: карнавалы, балы, детские елки в дни зимних школьных каникул, встречи Нового года в клубах, а также праздники и спектакли на стадионах и т. д.

¹ См.: Н. М. Виленский, Устный журнал «Хочу все знать», М., Профиздат, 1956.

В подобных случаях надо не только вести концерт, но и руководить лотереей или конкурсом танцев, играми. Это требует совсем иной техники, иного репертуара. Степень импровизации возрастает в таких выступлениях очень сильно.

Лучше других умел вести подобные вечера один из старейших мастеров конференса М. Гаркави. Дарование и уровень общей культуры, находчивость и большой опыт позволяли ему с честью выходить из любых положений на чреватом неожиданностями массовом гулянье.

Какими же свойствами должен обладать артист, желающий выступать в качестве конференсье? Прежде всего артистической скромностью. Не надо забывать, что в течение концерта конференсье появляется перед зрителями много раз. Если вести себя нескромно, с самолюбованием и развязностью, у зрителей возникнет справедливая неприязнь к ведущему. А конференсье, который неприятен зрителям, будет мешать всему концерту.

В Московском Центральном театре кукол, в помянутом уже спектакле-пародии «Необыкновенный концерт» действует кукла-конференсье. Этот конференсье чрезвычайно доволен собой, считает себя очень талантливым и умным. Он небрежно спрашивает зрителей: «Граждане, может быть, я чересчур культурен для вас?»

Данная пародия необыкновенно метко бьет в цель. Станиславский говорил, что подлинный артист любит не себя в искусстве, а искусство в себе. Это полностью относится и к артистам эстрады, а особенно — к ведущему концерту.

Необходимо также предостеречь конференсье от желания смешить аудиторию в ущерб другим участникам концерта — это нетактично по отношению к товарищам и может серьезно помешать исполнению их номеров. Очень хорошо, если конференсье сможет украсить свое выступление пением, танцами, даже фокусами или жонглированием и т. д. Но если ведущий не универсал, ему следует позаботиться о том, чтобы быть особенно интересным собеседником для зрителей и хорошим партнером для своих товарищей по концерту.

Как и во всех разговорных жанрах, самым существенным в подготовке конференса является правильное решение сценического образа. В соответствии с образом необходимо рассматривать и тексты, написанные для конференса: что-то выделить, а что-то стушевать в нем; со-

кратить то, что не соответствует данным исполнителя, или, наоборот, дополнить текст, чтобы полнее раскрыть задуманный облик ведущего.

В создании образа следует идти только от индивидуальности исполнителя. Так, один из конферансье будет вести себя на эстраде как восторженный простака, которому искренне нравятся номера программы, и он приглашает зрителей разделить его восторг. В другом заложены комические черты этакого скептика: он с недоверием относится и к зрителям и к участникам концерта, но всякий раз неожиданно для себя убеждается в собственной неправоте. А третьему выгоднее всего обнаружить свои качества в образе флегматика, которому лень возиться с концертом, но приходится, ибо такова его нагрузка.

Зрители всегда с удовольствием воспринимают комический образ конферансье, оснащенный театральными атрибутами (гримом, костюмом и др.). Чаще, конечно, появляются в качестве ведущего бытовые типы, но встречаются и литературные персонажи: Хлестаков, дед Щукарь, Василий Теркин и т. д. На детских концертах — доктор Айболит, дядя Степа, Буратино. До войны блистательно вел концерты А. Корзаков в образе театрального пожарного.

Особенно острой характерностью в облике и поведении конферансье увлекаться не следует. Чем резче выступают комические преувеличения в образе ведущего, тем труднее ему будет осуществлять свою основную задачу — объяснять номера концерта. Острокомедийный персонаж невольно внушает несерьезное отношение к своим словам, а это может помешать ведению концерта¹.

Особо следует говорить о возможности появления в роли конферансье женщины. Вся комическая сторона ее выступления должна осуществляться с особым тактом. Для исполнительницы, которая не избрала характерной маски, лучше всего взять тон любезной хозяйки вечера. Такая «хозяйка» словно занимает гостей (зрителей) интересными и разнообразными номерами своей программы и веселой беседой между номерами. Подобным обра-

¹ Ленинградский конферансье К. Гибшман выступал в образе застенчивого профана, который с трудом справляется со своими обязанностями. Личный успех у Гибшмана был большой, но, объявляя в своей манере номера концерта, он неизбежно ухудшал прием артистов зрителями.

зом вела программу первая русская женщина-конферансье М. Марадудина. Допустимы, разумеется, и другие приемы для женщин-ведущих.

Парный конференс. Появление двух или трех исполнителей конференса неизбежно требует четкого и занимательного решения игровых, актерских взаимоотношений между участниками этого дуэта (или трио). Если в ведении концерта участвует более трех человек, его нельзя строить только как конференс, непременно возникает подобие пьесы — обрамляющий сюжет. А два или три партнера в конференсе — решение наиболее сообразное и оправдывает себя во всех отношениях. Потому-то парный конференс довольно распространен и любим зрителями.

В отличие от театрализованного конференса исполнители парного конференса почти всегда появляются без театральных костюмов. Но это обстоятельство не снимает необходимости сюжетного построения их интермедий. В парном конференсе используется прямое общение с партнером (и при этом косвенное общение со зрителями), а также прямое общение со зрителями.

Между участниками парного конференса обычно устанавливаются раз навсегда определенные взаимоотношения. (Даже если они ненадолго перевоплощаются в эпизодические персонажи интермедии, то не пытаются создать у зрителей иллюзию, будто перед ними теперь — другие люди.) Как же строятся постоянные взаимоотношения участников парного конференса? Приведем яркий пример из творческой деятельности популярного эстрадного артиста Л. Б. Мирова.

Некогда Миров начинал свою деятельность как конференсье 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 конференса. Дарский изображал опытного и требовательного конференсье-профессионала, который все знает и все умеет, Миров — нерасторопного ученика: он не может ни толково объявлять номера, ни занять внимание зрителей; более того, он никак не может воспользоваться поучениями Дарского, все путает, говорит то, что не надо, раскрывает какие-то подробности

личной жизни и взаимоотношений с партнером, которые неуместно оглашать, и т. д. Зрители и радиослушатели старшего поколения помнят, вероятно, смешные и разнообразные по приемам и тематике интермедии Дарского и Мирова.

После смерти Дарского у Мирова появился новый партнер М. В. Новицкий. Новицкий моложе Мирова, у него не было популярности, которую завоевал Мирон за долгие годы своей артистической деятельности. Естественно, что уже из-за одного этого Новицкий не мог принять на себя роль опытного конферансье. Взаимоотношения нового дуэта строятся по-иному.

Теперь руководитель и опытный конферансье — Мирон, что соответствует и его стажу и внешнему облику. Новицкий — почтительный ученик. Но поучения Мирова, который в новых интермедиях с тонкой иронией пародирует зазнавшихся работников, всегда оказываются невпопад. Его рацеи, монологи, афоризмы как бы произвольно для исполнителя раскрывают не совсем благовидные принципы, которыми руководствуется его очередной герой. А Новицкому они дают возможность деликатно, но вполне ощутимо для зрителей подчеркнуть идейные ошибки своего учителя. Разумеется, Мирон не скрывает иронии, которой проникнуты все те обывательские высказывания, что он произносит с эстрады. Никто из зрителей ни на секунду не воспринимает популярного артиста как отрицательный тип наших дней: всем ясно, что Мирон таким путем высмеивает пошляков и себялюбцев, к сожалению, еще существующих у нас, высмеивает тонко, сохраняя все свое незаурядное артистическое и человеческое обаяние.

Именно потому, что взаимоотношения вновь возникшей пары построены с полным учетом изменившейся расстановки сил, нынешний дуэт Мирон — Новицкий нравится зрителю не меньше, чем прежняя пара Дарский — Мирон¹.

На профессиональной эстраде Москвы, Ленинграда, Киева за последние годы появилось немало успешно выступающих дуэтов конферансье. Однако эта популяр-

¹ Замысел концерта Мирон — Новицкий и первые интермедии этого дуэта принадлежат писателям В. Массу и М. Червинскому. А дуэт Дарский — Мирон был создан при участии писателя В. Типо-та. Впрочем, многие авторы помогают Мирону и его партнеру.

ность оказалась чреватой серьезными последствиями. Играя с успехом свои интермедии, исполнители парного концерта порой злоупотребляют расположением публики и отвлекают внимание аудитории от номеров концерта. Если так поступают популярные и высокоодаренные артисты, ради которых на концерт пришли зрители (например, Ю. Тимошенко и Е. Березин, те же Л. Мирон и М. Новицкий, П. Рудаков и А. Барин, Г. Орлов и В. Нечаев), то беды особой нет. Но когда концертные гораздо более скромных возможностей займут своими интермедиями больше половины времени, отведенного на концерт, — это недопустимо. Концерт должен быть строго ограничен и не занимать более пятой части всего времени концерта. И кроме того, все концертные должны помнить о своей основной задаче — четко объяснить следующий номер, а не спешить «под аплодисменты» после собственной интермедии покинуть эстраду.

Театрализованный концерт. Наиболее сложной, хотя и очень интересной, формой является театрализованный концерт, который строится на самостоятельном сюжете, перекликающемся с номерами концерта. Подобная форма ведения программы дает возможность украсить концерт всеми средствами драматургического искусства: острым и цельным сюжетом, интересными сценическими положениями и разработанными взаимоотношениями между участниками интермедий. В развернутом театрализованном концерте используются и внешние приемы сценической выразительности: костюмы, бутафория, элементы декораций, гримы и прочее.

Однако для простого концерта такая форма чересчур сложна. Концерт-пьеса заслонит собой номера концерта. Обычно эту разновидность ведения программы применяют для оформления так называемых «обзоров». Групповой театрализованный концерт целесообразен еще на концертах больших ансамблей песни и пляски. В этом случае участникам концерта противостоит многочисленный хор и значительная танцевальная группа, а это уравнивает силы. Хоровые ансамбли обычно дают много серьезного вокального материала. И действенные веселые интермедии коллектива ведущих внесут необходимое разнообразие. Здесь уместны все средства театрализации.

Театрализованный конференс строится на заранее подготовленном тексте и предполагает прямое общение исполнителей со своими партнерами и косвенное общение с публикой. Возможны, конечно, и обращения к зрителям со стороны участников интермедий, но это будут всегда только отступления от сюжета, который придан конференсу.

Придумывая и мотивируя интермедии театрализованного конференса, необходимо учитывать, что сквозной сюжет самих интермедий может наскучить зрителям, если каждая из интермедий не будет занимательна сама по себе. Сквозной сюжет может убедительно обосновать ход действия спектакля или концерта, но вызвать подлинный интерес к судьбе персонажей конференса трудно: всем сразу же делается ясной условность этих персонажей. Потому-то и надо позаботиться о дополнительных средствах, чтобы привлечь внимание аудитории. Лучше всего воспринимаются материалы на злобу дня, которые легко сочетаются с неглубокими, по существу, характеристиками действующих лиц конференса.

Особняком стоит вопрос о ведении тематических концертов; в них, как правило, неприемлем конференс обычного типа с преобладанием в нем комических реплик. В этих случаях возможности оригинального построения конференса следует искать в самой теме и ее материале (например, вечер, посвященный творчеству А. С. Пушкина, будет насыщен цитатами из его произведений). Как всегда, и в подобных случаях очень многое зависит от творческой фантазии. Однако надо помнить, что средства театральной выразительности должны помогать выявлению основной темы вечера, а не затмевать ее. Развлекательность на подобных вечерах неуместна.

Элементы конференса. Какова структура конференса? Он складывается из шести частей: вступление, главный монолог, деловые анонсы, шутки, репризы и пр., собственный номер ведущего, окончание конференса и концерта. Рассмотрим каждую часть в отдельности.

Вступление. Ведущий первым из всех исполнителей концерта встречается со зрителями¹. Этот первый выход

¹ В этой главе мы говорим о конференсье-солисте. Но и парный и групповой конференсы подчиняются тем же законам, что и сольный.

особенно ответствен как для него, так и для всего концерта.

Зрители пришли на концерт после трудового дня. Они еще не совсем отрешились от своих забот и дел. Возможны, к тому же, недоразумения в гардеробе, в зрительном зале. Помещение, в котором будет происходить концерт, может оказаться или холодным, или чересчур жарким, или недостаточно уютным. Ведущий должен принять во внимание и то, что зритель не уверен: сумеют ли артисты доставить ему такое удовольствие, какого он от них ждет.

Конферансье и участники концерта в свою очередь имеют основание тревожиться: как-то сегодня пройдет концерт? Как их примет зрительный зал? В арсенале ведущего, непосредственно общающегося с аудиторией, есть много средств для создания дружественной атмосферы в зале. Именно он должен преодолеть взаимное недоверие и устранить все, что мешает концерту, отвлекает зрителей.

Первое появление на сцене конферансье использует, чтобы сразу же наладить контакт со зрительным залом. Он должен внимательно оглядеть зрителей: вначале сидящих в первых рядах, тех, что лучше освещены. Чуткий артист сразу же угадает расположение к нему одного из зрителей, доброту другого, скептицизм третьего. И первые фразы вступления он обращает к тем зрителям, в которых уже ощутил своих друзей. Сперва только для них конферансье говорит то, ради чего вышел на авансцену, например поздравляет с праздником и объявляет о начале концерта.

Постепенно круг «собеседников» расширяется. Если будет установлено подлинное общение с первым десятком зрителей, легче станет «подключить» к такой «беседе» и остальных сидящих в зале. А ведь цель ведущего — овладеть вниманием и расположением всего зала.

О чем же должен говорить ведущий при первом своем появлении?¹ Так как он раньше других исполнителей обращается к зрителям, то прежде всего от своего имени

¹ С нашей точки зрения, выходы конферансье, построение их (текстовое и артистическое) имеют принципиальное значение. Поэтому и наши советы носят не технический, а принципиальный характер, тем более что в литературе нигде нет ни анализа работы конферансье, ни пособия, кроме нашей же брошюры «Как вести концерт. В помощь начинающему конферансье», М., Госкультпросветиздат, 1956.

и от имени всех участников концерта должен приветствовать сидящих в зале. Если концерт приурочен к какой-нибудь дате, годовщине или к определенному событию, знаменательному для данного коллектива, ведущий обязан отметить и этот факт.

Конферансье вправе в шутливом тоне намекнуть на неуверенность зрителей в том, что сегодняшний концерт им понравится. Если зрители узнают, что их беспокойство понятно артистам, что оно служит поводом для шутки,— доверие аудитории к исполнителям укрепитя. После серьезного начала такая шутка будет хорошей разрядкой.

Наконец, нужно предложить зрителям переключить свое внимание с повседневных и обыденных хлопот, которыми они только что были полны, на предлагаемые им номера концерта. При этом в юмористическом тоне можно перечислить характер и содержание этих будничных забот зрителя: домашние дела, служебные неполадки, ссоры между собой у пришедшей на концерт супружеской пары, хлопотная процедура размещения зрителей в зале, неполадки в гардеробе.

Разумеется, возможно и другое содержание вступления. Однако как бы ни было интересно задумано вступление, его нельзя затягивать, чтобы с самого начала не повредить концерту, ведь счет времени на эстраде всегда идет на секунды.

Обычно концерт начинают номером музыкального характера. Музыка всегда хорошо настраивает зрительный зал, она же лучше всех иных видов искусства уводит аудиторию от быта и его забот. Но это не обязательное условие.

Концерты, приуроченные к знаменательным датам, лучше начинать чтением литературного произведения, отвечающего теме праздника. Такой номер сразу же включит зрителей в атмосферу сегодняшнего вечера.

Необходимо учитывать, что обычно зритель еще рассеянно воспринимает номера, которыми открывается концерт, и лучше слушает те выступления, которыми завершается первое отделение. Поэтому серьезные номера, требующие к себе большей сосредоточенности, мы советуем располагать в конце первого отделения, ибо потом внимание зрителей будет утомлено.

После первого или второго номера ведущий может произнести главный монолог своего конфе-

ранса (не путать с собственным номером ведущего, о котором говорится ниже). В этом монологе серьезные мысли, относящиеся к жизни страны, международным вопросам и к искусству, сочетаются с юмором, с шутками. Здесь, в сущности, для ведущего решится основной вопрос: наладится ли у него контакт со зрителем сегодняшнего концерта? Если да,— весь остальной конференс пройдет благополучно. Если контакта не возникло, нужно постараться выправить положение. Для этого мы рекомендуем конференсье ускорить выступление с собственным сольным номером или перенести в первое отделение наиболее удачные куски конференса, обычно оставляемые для второго отделения.

Деловые анонсы. Главная обязанность ведущего всегда будет заключаться в том, чтобы правильно объяснить зрителю, какой номер им предстоит увидеть или услышать. Даже самые талантливые конференсье не имеют права умалять этот момент в своем выступлении ради интермедийной и комической стороны конференса. Иногда успех номера находится в прямой зависимости от того, насколько хорошо его объяснил ведущий. Ведь не вся аудитория способна до конца разбираться в различных тонкостях искусства. Задача ведущего — сообщить зрителю необходимые сведения для лучшего восприятия данного номера. Так, например, объявляя номер певицы — колоратурного сопрано, ведущий должен напомнить зрителю о том, что колоратурное сопрано — редкий голос; что техника его достигается упорным трудом; что сложные колоратурные партии удаются не всем певицам, и т. д. Не менее важно объяснить аудитории и всю трудность акробатического танца, требующего предельной слаженности партнеров, тонкого музыкального слуха, ежедневных упорных репетиций.

Объявляя отрывок из пьесы, ведущий очень поможет и артистам и зрителям, если коротко объяснит, откуда взят этот отрывок, в чем смысл и какова идея пьесы, в какую эпоху разворачивается действие. Однако не надо излагать содержание предстоящей сцены слишком подробно, чтобы не обкрадывать исполнителей отрывка; тогда будет неинтересно следить за перипетиями и действием сцены.

Такого рода объяснения помогают ведущему углубить идейное содержание конференса. Мнение, что в настоящее время в связи с ростом культурного уровня наших

зрителей не обязательно подробно объяснять все номера, неверно. И вот почему. Культурный уровень зрителей за годы Советской власти действительно сильно вырос. Но это вовсе не означает, что каждый из сидящих в зрительном зале знает и помнит все, что связано с номерами, включенными в концерт. Поэтому и неназойливые, деловые пояснения ведущего зритель воспринимает с благодарностью.

Иногда конференсье излишне расхваливают номера, что может вызвать у публики недоверие, и результат получится обратный. Зрителю приятно смотреть и слушать талантливых исполнителей. Но если номер оказывается не так хорош, как это сулил ведущий, то зрители обижаются на неправду.

В сущности, каждое появление конференсье перед зрителями делится на три части, размер которых определяется им самим или режиссером концерта: выходя на авансцену после очередного номера, ведущий вначале говорит о прошедшем номере (эту часть можно и опустить, особенно после разговорных номеров); затем он вправе вести беседу с аудиторией на темы, не связанные непосредственно с программой концерта; это наиболее благоприятный момент для выявления интермедийной, комической стороны конференса (но иногда эта часть анонса также отпадает, например после яркого комического или опять-таки после разговорного номера); и в заключение ведущий говорит о предстоящем номере, то есть делает анонс.

Объявление номера должно быть построено так, чтобы имена исполнителей, которые сейчас выступают, были бы последними словами ведущего перед его уходом со сцены. Это необходимо по двум причинам: во-первых, если зрители знают и любят артистов, о которых идет речь, то раздадутся аплодисменты, что помешает конференсье продолжать разговор. Затем, слушая дальнейшее объяснение к номеру, аудитория может забыть имена исполнителей. Если же анонс закончить, громко и внятно произнеся имена участников предстоящего номера, зрители лучше запомнят эти имена и впоследствии свяжут их в своих воспоминаниях с творческим обликом артистов.

Интермедии, пародии, шутки, репризы и т. д. На протяжении концерта ведущему неоднократно приходится рассказывать или играть что-нибудь смеш-

ное: короткие репризы и анекдоты; небольшие фельетоны, протяженностью до четырех-шести минут; интермедии, построенные на самостоятельном сюжете. В парном концерансе подобные интермедии составляют основу репертуара ведущих. Конферансье-солист может разыгрывать сценки с воображаемыми партнерами, используя телефон или мнимого собеседника, якобы находящегося за кулисами или в зрительном зале, или специальные интермедии для одного исполнителя.

Так, московский конферансье Б. Брунов, используя метод игры с воображаемыми предметами, исполняет роль некоего радиолюбителя, который все время крутит рычаг своего приемника, так как его интересует не суть исполняемых в эфире номеров, а чистота звука и ясность воспроизведения приемником передач из разных стран и городов¹. Такой метод «слушания» радио, довольно часто встречающийся в жизни, дает возможность Брунову исполнить ряд молниеносных пародий на артистов эстрады, якобы выступающих перед микрофонами многих радиостанций.

Возможны пародии и на участников данного концерта. Однако они не должны быть обидными для артистов. Наоборот, пытаясь воспроизвести только что окончившийся номер, ведущий своим комическим неумением подчеркивает, что искусство, которому он пытается подражать, требует большого дарования и техники. Здесь пародируется жанр, а не индивидуальная манера данного артиста.

Можно строить интермедии, используя музыкальное сопровождение. Так, в свое время на многих сценах успешно шла интермедия «Немой музыкант», исполнитель которой на вопросы отвечал не словами, а знакомыми мелодиями².

Или такая интермедия: конферансье берет у оркестранта трубу и предупреждает публику, что сейчас он исполнит на этом инструменте музыкальную пьесу. Но

¹ Эта интермедия написана В. Драгунским, который является не только автором, но и режиссером и артистом-разговорником. Созданный им пародийный театр «Синяя птичка» несколько лет гастролировал по Советскому Союзу, и многое из репертуара «Синей птички» прочно вошло в номера наших разговорников.

² Эта интермедия пришла на эстраду из цирка, где она называлась «Немой перед судом». См.: И. С. Радунский, Записки старого клоуна, М., «Искусство», 1954.

каждый раз, поднося ко рту инструмент, он говорит на посторонние темы. Так и не извлеки из трубы ни одного звука, артист уходит за кулисы. Великий клоун Грок сорок минут изображал приготовление к игре на скрипке. Зрители смеялись все время. Но игры на скрипке тоже не было.

Ведущий может заполнить паузу между номерами танцем или выступлением в оригинальном жанре — мастерским или пародийным. Словом, здесь предоставляется и режиссеру и исполнителям очень много возможностей.

Однако было бы неверно ориентировать конференсье только на такие формы выступлений, которые представляют собою как бы небольшие самостоятельные номера. Гораздо чаще ведущему приходится произносить короткие реплики и шутки.

Иногда смех вызывается тем, что ведущий рассказывает аудитории анекдот. В принципе нельзя возражать против опубликования подобных коротких историй. Но практика показала, что некоторые конференсье злоупотребляют анекдотами, рассказывая их в полном отрыве от остального текста конференса, что недопустимо.

К сожалению, иногда ведущие не желают соотносить интермедии и прочие украшения своей роли с тем номером, который пойдет непосредственно за интермедией ведущего. Совершенно недопустимо, чтобы конференсье пел куплеты перед выступлением куплетиста или рассказывал смешные истории перед номером художественного чтения, да еще если этот номер посвящен трагической теме.

Собственный номер ведущего. Обычно пребывание конференсье на эстраде более пяти минут подряд нежелательно. Публика привыкла к тому, что задача ведущего — заполнить паузы между номерами. Если он долго находится на авансцене, у зрителей возникает ощущение, что у них отнимают время, предназначенное для интересных номеров программы.

Другое дело, когда ведущий объявляет, что в данный момент эстрада принадлежит ему и что он прочтет стихи или рассказ, исполнит куплеты или песенку. Лучше всего сольное выступление самого ведущего приурочить к такому моменту концерта, когда для следующего номера нужны сложные приготовления: тогда не будет нежелательной паузы.

Если зрители встречаются с данным конференсье впервые, то чем скорее он покажет свое искусство, тем больше шансов у него получить признание со стороны аудитории.

Окончание концерта. Практика показала, что нельзя перед последним номером извещать публику, что на этом номере концерт завершается. Сделать так — значит лишить исполнителей последнего номера значительной части внимания со стороны аудитории. Поэтому конференсье не должен ничем обнаруживать, что объявляемый номер последний. Все его поведение и текст выступления перед заключительным номером должны закрепить у зрителей уверенность в том, что концерт будет продолжаться и дальше.

Объявлять об окончании концерта можно не раньше, чем все исполнители последнего номера покинут сцену. Объявление это должно быть коротким и выразительным.

Формы концерта и эстрадного спектакля

От концерта до обозрения. Возможности варьировать сюжетное обрамление и смену номеров в спектаклях малых форм или в концертах — очень значительны. Существуют концерты, состоящие из номеров, связанных между собою только сквозным конференсом обычного типа. Но по мере усложнения формы конференса концерт постепенно перерастает в спектакль, ибо уже интермедии парного конференса, а тем более сюжетные сценки конференса группового (театрализованного) в совокупности с номерами, входящими в программу, непременно станут чем-то вроде обозрения. Разумеется, монологи, диалоги и интермедии конференса не могут обратиться в полноценную пьесу. Мы бы назвали такие обрамления *пунктирными*: сюжет в конференсе уже есть, но он неотчетливо намечен и не до конца выражен.

Даже на больших эстрадных площадках, вроде летнего сада «Эрмитаж» в Москве, часто прибегают к этому типу оформлению программы: большая часть времени отдана номерам всех жанров, а участники театрализованного конференса появляются ненадолго на сцене между номерами.

Следующая форма — настоящее обозрение (ревю). Здесь сюжет обрамления занимает более значительное место. Авторы находят сюжетный повод для того, чтобы обозреватель (чаще — обозреватели) имел возможность «посетить» все те места действия, где происходит то, что нужно показать зрителям по замыслу спектакля. И опять-таки значительная часть мест действия в подобном обозрении подсказана тем, что нужно более или менее логично оправдать показ давно уже подготовленных и существующих «для себя и в себе» квалифицированных эстрадных номеров.

Вот наиболее часто встречающийся принцип построения сюжета для обозрения: кто-то кого-то или что-то ищет. Это дает возможность персонажам ревю отправиться в путешествие. Уже в начале прошлого века такого рода обозрения ставились на сценах европейских театров. Но, само собой разумеется, тут важно, как написано обозрение, каков его замысел и тенденция, какова «начинка» из номеров и сцен.

В основном обозрения делятся на два вида: сатирическое обозрение и обозрение-феерия. Конечно, в феерии допускаются сатирические элементы, а в сатирическом сюжете — все те приемы нарядного и занимательного зрелища, какие свойственны феерии. По содержанию обозрения разделяются на однотемные и многотемные. Впрочем, однотемные обозрения (подобно однотемным сатирическим фельетонам) однотемны лишь формально: по существу, и они отражают многие стороны действительности.

Сатирическими обозрениями открылся в 1924 году Московский театр сатиры. Он снискал большой успех в течение первых пяти-шести лет своего существования и злободневными комедиями (в которых также присутствовал элемент обозрения) и подлинными обозрениями («Москва с точки зрения» Д. Гутмана, В. Масса, В. Типота и Н. Эрдмана, «Семь лет без взаимности» Н. Адуева, А. Аргу, Д. Гутмана и В. Типота, «Насчет любви» Н. Адуева, А. Аргу, Д. Гутмана и В. Типота, «Мишка, верти!» В. Типота и Д. Гутмана, «А не хулиган ли вы, гражданин?» А. Алексеева, В. Ардова и Е. Данцигера).

Впоследствии Театр сатиры возвращался к этому жанру спорадически. В 1947 году было поставлено обозрение В. Дыховичного и М. Слободского «Где эта улица,

где этот дом?» в Московском театре миниатюр, которое понравилось зрителям и было одобрено печатью.

Возникали, конечно, и многие другие обозрения в разных театрах нашей страны в разное время. Московский и Ленинградский мюзик-холлы (1928—1937) ставили обозрения, используя цирковые и иные зрелищные номера.

Если говорить о жанре тех сцен, которые составляют самое обозрение, то прежде всего надо отметить, что и здесь (как и всегда в искусстве малых форм) важнее всего разнообразие, правильно построенное обозрение одну сцену решает, допустим, в манере водевиля, а другую — в виде музыкальной картинки или даже пародийной оперы, балета, оперетты со всеми признаками этого жанра, фарса, бытовой комедии и т. д. Все это перемежается эстрадными и цирковыми номерами всех видов.

Из перечисленных выше жанров, принятых в обозрение, сперва мы позволим себе остановиться на оперетте, поскольку у нас не будет больше случая высказаться о данной форме музыкального театра (в тех пределах, которые возможны для театров малых форм).

В театрах миниатюр оперетту чаще показывают только в форме пародии на штампы, принятые в этом жанре. Правда, в бесчисленных маленьких театриках «коммерческого направления» дореволюционной России начали было прививаться краткие (полчаса — сорок минут) переложения наиболее популярных оперетт (без хоровых номеров, эпизодических лиц и т. д.). Расчет был простой: зритель за те же деньги помимо прочих номеров программы в том же сеансе (подчеркиваю, не спектакле на весь вечер, а в сеансе) посмотрит «Веселую вдову» Ф. Легара или «Король веселится» Р. Нельсона в исполнении квалифицированных опереточных артистов, которых включали в труппу театра миниатюр специально для этого репертуара.

В то же время театр «Летучая мышь» показывал классические одноактные оперетты без всяких купюр. Так были поставлены «Свадьба при фонарях», «Фортунио» Ж. Оффенбаха, и другие вещи. После революции в Московском театре миниатюр также шли старинные одноактные оперетты. Были попытки создания советской одноактной оперетты.

Фарс, как самостоятельный жанр, почти не встречается в советском искусстве. Но пародии на фарс в обозрениях расширяют многожанровость этой формы спектакля.

В обозрении В. Полякова «Ах, сердце!», которое и по сей день идет еще в театрах, есть одна картина в жанре фарса — с переодеванием и поисками человека в шкафу.

Далее. Все перечисленные нами в главе о малой драматургии причудливые и разнообразные формы сценических шуток, интермедий, скетчей, лубков, оживающих фигур и т. д. необходимы в хорошем обозрении.

Концерты эстрадных оркестров. Отдельно надо говорить о построении программы эстрадных оркестров.

Поскольку основным репертуаром эстрадных оркестров является музыка, ей подчиняется и план концерта. Для звучания слова оставляется немного времени (не более 15 процентов). Такой концерт редко бывает оформлен каким-либо сюжетом обозренческого типа. Только отдельные элементы «пунктирного» сюжета могут проскользнуть в конферансе.

В сущности, у оркестра и нет надобности в четком обрамляющем сюжете. Зато толковый игровой конферанс очень помогает успеху выступления оркестра. Даже самую легкую музыку надо перемежать небольшими разговорными отступлениями. Лучший из наших эстрадных оркестров — коллектив под управлением народного артиста СССР Л. Утесова, существующий уже более тридцати лет, всегда вводит конферанс и интермедии в свои концерты. Утесов сам конферирует, а в сюжетных интермедиях участвуют не только исполнители других жанров, но и оркестранты.

Но чаще ведение концерта в эстрадных оркестрах поручается не дирижеру, а специально приглашенному конферансье. Его работа в оркестре имеет некоторые особенности, но в целом подчиняется тем же законам, что и в других видах эстрадного искусства.

Капустники. С некоторых пор в нашей самостоятельности возникли новые и крайне интересные формы эстрадных спектаклей. Эти спектакли носят характер обозрений на местные темы. Их название — капустники; так называли подобные вечера в своей среде артисты еще до революции. Известны, например, капустники Московского Художественного театра в начале века, из которых вы-

рос впоследствии театр «Летучая мышь»¹. И в наше время из капустников Театра киноактера вырос театр «Синяя птичка» под руководством В. Драгунского, который существовал в течение десяти лет (1946—1956).

Существенно, что капустнические обзоры иных не театральных организаций делаются теперь настолько интересно и занимательно, что их показывают по многу раз на «посторонних» для создателей спектакля площадках, в том числе даже и на профессиональных сценах. Так было со спектаклем «ВТЭК», поставленным в 1955 году студентами 1 Московского медицинского института (текст обзора также написан был студентами, среди авторов и исполнителей был А. Арканов—ныне профессиональный драматург и фельетонист). Так было и с капустником Института изобразительных искусств имени Сурикова; со спектаклем одного из проектных институтов архитектуры; со Студенческим театром миниатюр при клубе Московского государственного университета и др. Такие же спектакли (и даже постоянно действующие «театры») возникают в Ленинграде и других городах. Коллектив «Давайте не будем!» при Ленинградском Доме литератора имени Маяковского и коллектив «В 12 часов по ночам» при Дворце работников искусств имени К. С. Станиславского неоднократно приезжали на гастроли в Москву. При Центральном Доме литераторов в Москве существовал сатирический ансамбль «Липка» в 1956—1958 годах (художественные руководители З. Паперный и В. Типот); существует и ныне сатирический «Ансамбль верстки и правки» при Центральном Доме журналиста (режиссеры А. Галь, А. Полевой и др.). Конечно, в этих фактах сказывается отсутствие у нас достаточного количества профессиональных театров малых форм.

Программы таких капустников отличаются многообразием форм. И обычно изобретательные энтузиасты, создающие импровизированный капустнический спектакль, придумывают много интересных решений для номеров программы. Известны случаи, когда интермедии и сценки из капустников подхватывались профессиональными артистами и переключивались в репертуар эстрады. Так, например, из студенческого обзора «ВТЭК» па-

¹ См.: «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского и монографию Н. Е. Эфроса о театре «Летучая мышь», изд-во «Шиповник», М., 1917.

родическая «Лекция о любви» от лица пожилой кандидки «околовсяческих наук» была заимствована артисткой-кукольной Мартой Цифринович и с успехом исполняется ею несколько лет. Сатирическую пьесу о Дон-Кихоте в наши дни после ленинградского коллектива «В 12 часов по ночам» играл в своем театре А. Райкин.

Массовые зрелищные мероприятия. Массовые мероприятия (особенно летом, когда их удобно проводить в парках, на стадионах и площадях) постоянно нуждаются во всех видах искусства малых форм. Здесь, как мы уже говорили, возникают новые функции конферансье, которые включают в себя даже так называемый «раус». Этот термин происходит от немецкого слова «heraus», что означает «вне» или «вон»: так определялся в прошлом у артистов балагана выход на балкон, помещавшийся над входом в балаган, для зазывания зрителей. Умение привлечь публику в балаган всегда очень ценилось. Зазывалы в русских балаганах обращались к толпе со специальным рифмованным райком (часто импровизируемым тут же) и прозаическими остротами и присказками. Наши конферансье на гуляньях, карнавалах, фестивалях и праздниках в обстановке стадиона также выработали своеобразную технику современного «рауса».

За последние годы возникла традиция проводить массовые зрелищные мероприятия на стадионах. Такие празднества обычно посвящаются какому-нибудь из видов искусств. Например, «Праздник кино», «Праздник цирка», «Праздник эстрады». Но бывают и смешанные программы. Их готовит, например, Московский театр массовых представлений.

Эстрада для детей. В первые годы Советской власти были приняты меры, чтобы создать зрелища для детей. Сперва эти зрелища носили эстрадный характер по двум причинам: стационарных детских театров еще не было, их только предстояло создать; а кроме того, обстановка требовала, чтобы «концерт приезжал к детям». Городской транспорт почти бездействовал, продовольствия было мало, и здоровье многих ребят оставляло желать лучшего.

Примечательно, что эта традиция — искусство приходить к детям — сохранилась и до сих пор. Пионерла-

гери и школы, детские больницы и санатории, Дома пионеров — вот постоянные площадки нашей детской эстрады.

Конечно, только наиболее крупным филармониям под силу держать в штате артистов специального профиля. Но всякая концертная организация находит среди своих артистов и таких, которые могут совмещать работу для детей со «взрослым репертуаром». В сущности, многие номера взрослой эстрады могут быть показаны на детских площадках почти без переделок.

Труднее перестраиваться для детей именно разговорникам. Нельзя забывать, что детская аудитория распадается на возрастные группы, с особенностями которых приходится считаться. В отношении репертуара для юношества существуют, естественно, кое-какие ограничения, но они не так уж велики. Что же касается дошкольников и школьников, то специфика в репертуаре для них очень сильна.

Дошкольники легко утомляются. Многие понятия, ясные для подростков, недоступны им. Трудно овладеть вниманием такой аудитории и еще труднее удержать это внимание, коль скоро артист хоть в какой-то степени наскучил своим зрителям.

С. В. Образцов сказал о репертуаре для самых маленьких:

«Как бы ни было много трогательных, может быть, даже трагических мест внутри спектакля, конец должен быть бодрым, «желаемым». Препятствия, стоящие на пути героя к желаемому зрителю концу, только отодвигают неизбежность его. Чем больше этих препятствий, чем труднее они, тем спектакль ребятам интереснее, тем «желание» сильнее. Если спектакль кончился так, что логика его для ребят не понятна, если это не то, чего они так страстно хотели, — весь спектакль перевертывается и становится досадным»¹.

Детская аудитория требует предельной ясности и точности языка. Игра слов и иные лексические приемы допускаются, но только в наиболее четких выражениях. Иносказания также требуются простейшие.

В программы детских концертов включаются почти все номера, вокальные, танцевальные и оригинальных

¹ С. Образцов, Актер с куклой. М. — Л., «Искусство», 1938, стр. 112.

жанров, но с ограничениями, обусловленными педагогическими установками.

Большое значение в детских концертах придается конферансу: дети гораздо больше, чем взрослые, нуждаются в пояснениях к номерам и в разрядке после напряженного внимания к тому, что происшедшему выступлению. Конферанс в образе бытового, понятного детям персонажа — милиционера или повара, пионервожатого или дворника, двоих пионеров — лучше, чем нейтральный «салонный стиль» ведения программы.

Значительное место в детских концертах занимают кукольные выступления. Помимо разветвленной системы кукольных театров на детской эстраде существует значительный отряд кукольников-солистов, кукольных дуэтов и даже малые кукольные ансамбли (три-четыре человека).

Наиболее распространены у нас куклы петрушечного типа. Но и марионетки и тростевые куклы нравятся детям. Близок по методам к кукольному театру и театр теней, который находит себе место в детских спектаклях и концертах.

В репертуар кукольников, выступающих на детской эстраде, входят прежде всего басни и инсценировки коротких народных сказок, а также специально написанные «сказочные скетчи», где действуют обычные герои сказок: животные и персонажи фольклора. И басни и сказки надо инсценировать лаконично и действенно. Один остроумный человек сказал, что ребенок будет с интересом слушать даже самую скучную историю, если только время от времени говорить: «и вдруг...» Что именно случилось «вдруг» — не так уж важно. Важно, что — «вдруг». Конечно, это шутка. Но она показывает, какова склонность детской аудитории: для нее нужны неожиданные повороты действия и насыщенность этим действием.

Более тридцати лет существует у нас традиция в зимние каникулы устраивать театрализованные елки для детей. Представления состоят и из игр, и из концертов, и из различных конкурсов, викторин и т. д. Ведущими, как правило, бывают Дед-Мороз и Снегурочка. Но вводятся и иные сказочные персонажи. Такие спектакли для детей, приуроченные к новогодним каникулам, дают и наши цирки.

Среди цирковых номеров, показываемых на детской эстраде, наибольшей популярностью пользуется клоуна-

да. Даже такая концертная организация, как «Москонтцерт» имеет в штатах детского отдела клоунов. А уж в программах цирка для детей всегда выступают буффонадные комики, эксцентрики и музыкальные клоуны.

В заключение скажем, что непосредственная детская аудитория гораздо активнее, чем взрослая, реагирует на то, что происходит на эстраде или на манеже. Естественно, что такая активная аудитория, как дети, и от своей эстрады ждет большой активности, действенности, яркости. Дети не любят перста указующего. Они готовы сами сделать выводы из событий, но должны происходить именно события, действия, а не разговоры и не повторения уже только что отыгранных приемов.

Более того: удавшимся спектаклем для детей можно считать только такой, в котором дети сами начинают принимать участие в той или другой форме. Кто бывал на концертах, где зрительный зал переполняли дети, тот знает, что конференсье там воистину беседует с аудиторией, а не говорит один, как оно бывает на «взрослых» концертах. Но ответы юных зрителей на прямо обращенные к ним слова — это лишь одна из форм общения ребят с участниками спектакля (концерта). Режиссер и автор вправе рассчитывать на то, что детская аудитория непременно включится даже в ход действия пьесы, если она будет к тому приглашена прямо или косвенно — то есть таким увлекательным моментом в драматургии спектакля (номера), что ребята не смогут не вмешаться в события пьесы.

Повышенный интерес юной аудитории к происходящему на сцене и манеже дает возможность извлечь даже из нейтрального номера пропаганду педагогически полезных идей.

Эстрадные жанры в цирке

Общеизвестно, что цирковые номера часто входят в программу концерта или мюзик-холла. В цирке наблюдается обратный процесс: номера, порожденные эстрадой, появляются на арене.

Но если цирковым артистам мало что приходится менять в своем номере при выступлении на сцене, то эстрадникам, пришедшим в цирк, приходится учитывать новые условия и во многом изменять на манеже компоненты своего выступления.

Начать с того, что артист, выступающий на арене, открыт глазам зрителей отовсюду, даже за спиной у него нет спасительного задника и кулис, которые ограничивают его площадку с трех сторон. Условия акустики в цирке иные, чем в театральном или концертном зале.

В цирке и публика принципиально отличается от той, что посещает театры или эстрадные концерты. Мы предвидим возражения: мол, наш советский зритель всюду одинаков — так принято говорить и писать. А на деле это не так. Даже один и тот же человек ощущает себя в цирке иначе, нежели на эстрадном концерте или в драматическом или оперном театре. Если зритель идет, допустим, в Художественный театр, то желает увидеть значительную пьесу, поставленную реалистически, разыгранную в глубокопсихологической манере. Он готов горевать вместе с героями драмы и смеяться, когда это уместно по ходу пьесы; он намерен неторопливо и вдумчиво постигать замысел и идеи автора. Зритель оказывает доверие театру и не торопится в своих высказываниях. Если даже сперва будет не слишком интересно, зритель знает, что театр и пьеса возьмут свое. Будут еще на сцене острые конфликты, горе и радость, борьба между хорошими и плохими людьми и прочее.

Но когда тот же зритель приходит на эстрадный концерт или спектакль, он не желает, чтобы его сильно трево-

жили эмоционально. Не для того он брал билет именно сюда. Зритель больше желает смеяться, нежели сопереживать невзгоды героев на сцене. Он жаждет красивого зрелища в номерах танцевальных и оригинального жанра, жадно ловит намеки на злобу дня в конференсе, аплодирует пародиям и фельетонам, мысленно подпевает певцам, исполняющим знакомые уже ему мелодии легкой музыки. Словом, нашего зрителя просто подменили. Он стал нетерпеливым; если через три минуты после начала номера ему скучно, он предъявляет претензии: пора, пора дать что-нибудь интересное!

И, наконец, тот же самый зритель пришел в цирк. Он стал еще нетерпеливее: он жаждет частой смены впечатлений; острых ощущений в номерах с известным риском для артистов; бездумной ловкости и техники, граничащей с чудом. Если нет таких номеров, зритель скучает.

С нашей точки зрения, зритель прав во всех трех случаях. Мы можем пытаться воспитывать эстетический вкус публики, добиваясь того, чтобы на эстраде и в цирке царил бы хороший вкус и истинное мастерство, но пренебрегать различным подходом аудитории к разным зрелищам просто бессмысленно.

В цирке надо излагать мысли проще, и самые мысли не должны быть сложными или отвлеченными, не должны касаться вопросов, которые неинтересны самым широким кругам населения. Мы не призываем к скидкам в идейном плане, но излагать те же самые идеи для цирковой аудитории надо иначе, нежели в других видах зрелищных искусств.

Если бы режиссер или цирковые артисты задумали прибегнуть к мягким тонам и негромкой речи, к неярким краскам и «жизненным» аксессуарам, они обокрали бы и своих зрителей и себя. Самые размеры цирка, расположение зрительного зала и арены требуют яркости и концентрированности. Полутона не заметишь уже из третьего ряда. А ведь существует еще галерка!..

Да и как можно сочетать полутона в средствах выражения, мягкость очертаний и красок рядом с полетами гимнастов и акробатов, фейерверком жонглера, кидающего вверх десятки цветных шаров или колес, рядом с конными номерами, дрессировкой животных и т. д.?

Существенна на манеже и ритмическая сторона номера. Как уже сказано, цирк — самое насыщенное из зрелищ. Ритм номера, где показывается сила, ловкость,

виртуозное мастерство, не может быть вялым. Ритм всего представления определяет и ритмы разговорных номеров: рядом с молниеносными, феерическими, чисто цирковыми номерами нетерпима медлительность в сценке, репризе, в клоунаде. Здесь даже по сравнению с эстрадой пужны более четкие ритмические решения. Но вот парадокс — именно потому, что чисто цирковые номера (спортивные и номера с показом стремительного движения: конные, полеты, ракеты и т. п.) исполняются в неслыханно быстрых темпах, цирковые разговорники берут на себя функции своеобразных ритмических пауз.

А это ставит разговорным номерам свои условия: будьте немногословны и выразительны, действенны и понятны, но не спешите, не повторяйте ритма прыгунов. Помогите зрителям прийти в себя после того, что они только что видели! И не забывайте о том, что каждое слово, каждый трюк, каждый сюжетный ход и перипетия номера должны быть сыграны и произнесены настолько четко и ясно, чтобы весь амфитеатр понял бы до конца, о чем вы толкуете, что вы делаете по ходу вашего номера!

Необходимо и постановке разговорных номеров, и их оформлению, и музыкальному сопровождению придать вид, соответствующий именно цирку. Конечно, для фельетона и куплетов не нужны особые ухищрения режиссуры, хотя при достаточной фантазии постановщик может сильно украсить такой номер. В цирке к услугам куплетиста, пародиста, фельетониста — оркестр. Здесь можно не только подобрать нужные мелодии, но и добиться соответствующей окраски звучания, то есть внести в нее различные игровые, немелодические и внегармонические украшения и ухищрения при инструментовке. Вовремя прозвучавший удар барабана, усиливающий впечатление от падения клоуна; звук трубы, имитирующий сморкание комика, или хорошо исполненный «*ad libitum*»¹ и т. д. — все это украшает и куплеты и музыкальный фельетон, как, впрочем, и чисто цирковые номера.

Желательно, чтобы костюмы разговорников на манеже приближались к клоунским одеяниям. А если в но-

¹ «*Ad libitum*» (латин.) буквально — до желаемого, то есть сколько угодно — музыкальный термин, означающий, что данные ноты можно повторять сколько угодно раз. Этот прием используется в куплетах, в те моменты, когда между двумя строфами артист говорит прозой, разыгрывает мимическую интермедию или танцует и пр.

мере появляются аксессуары, то и они должны быть цирковому яркими, нарядными или карикатурными. Музыкальные инструменты в руках у цирковых куплетистов — это не просто гитары или мандолины, на каких играют люди в жизни. Эти инструменты необычны по форме и ярки по краскам; в цирке даже пюпитр оформляется с выдумкой. Нужна также театрализация всего номера. Если артист по ходу номера разворачивает свиток с текстом своей песни, значит, свиток надо подать через униформиста, чтобы хоть на секунду приковать внимание зрителей к этой вещи. Ненужные больше по ходу действия аксессуары также отдаются униформисту.

За последние годы в цирке вошли в традицию текстовые прологи к представлениям. Они сочетают слово с торжественными шествиями под музыку участников спектакля, с перегруппировкой артистов, а также балетными номерами. Это всегда красочно, парадно, дает прекрасный тон всему спектаклю и нравится зрителям. Успех прологу обеспечен, если в нем артисты обращаются к местным темам.

Значительно реже, нежели пролог, ставят у нас финал спектакля. А жаль, такое зрелище эффектно завершает представление. В финале возможны не только парады (шествия), но и «шаривари»¹ и иные игровые моменты циркового искусства.

Образ клоуна

Психофизические и социальные черты. Этой темы мы уже касались в общей части работы, пытаясь доказать, что каждому разговорнику в любом жанре эстрады и цирка всегда за основу образа надо брать присущий данному артисту характер.

Мы приводили в пример образ, созданный Чаплиным. А вот зерно образа Карандаша — замечательного советского клоуна — шаловливый ребенок. Это советский ребенок, и не только по своей лексике или тематике реприз и трюков, но и по всему поведению. Карандаш изо-

¹ Шаривари — групповой выход артистов на манеж с разнообразными прыжками и другими гимнастическими упражнениями, исполняемыми одновременно всеми участниками.

бражает доброго ребенка, который к тому же знает, что он обаятелен, что ему многое дозволено, многое простится. Это советский ребенок, потому что у него нет черт тех детей, что растут в условиях капиталистического общества, чья психика подавлена авторитетом церкви и бессмысленно строгих родителей, учителями с их розгами.

Зрители старшего поколения помнят другого клоуна, который также строил свой образ, подражая ребенку. Я говорю о выдающемся цирковом комике Эйжене. Этот клоун был удивительно талантлив; в его исполнении старые антре, такие, как «Вильгельм Телль», «Фокусы» или «Концерт», вызывали восторг зрителей, несмотря на наивность и кажущуюся бессодержательность этих старинных клоунад. Ребенок, которому подражал Эйжен, воспитывался в «нормальных» буржуазных условиях. Он был так же шаловлив, как и Карандаш. Но его лукавство напоминало злую волю озорников Макса и Морица из рисунков немецкого карикатуриста В. Буша.

Карандаш не боится «шкодить» на арене: он уверен, что все сойдет хорошо, и даже униформисты, которым он мешает работать, особенно в претензии на него не будут. Эйжен пытался скрыть свое участие в шутке: он боялся наказания. Карандаш шалит широко, вольно, открыто... Эйжен действовал против своих партнеров исподтишка... Словом, при общем замысле, образы этих талантливых артистов не схожи. И не удивительно, ибо психофизические данные клоунов были совсем разными. Тучный флегматик Эйжен ничуть не походил на маленького подвижного сангвиника Карандаша. Но обоим комикам сопутствовал успех, ибо их образы соответствовали их индивидуальностям.

Где же и как искать молодому артисту нужные черты? Прежде всего в жизненных наблюдениях. Да, в повседневной действительности чаще, нежели среди своих предшественников по профессии, можно встретить человека, поведение и характер которого многое подскажут клоуну, ищущему собственный сценический образ. Особенно много дают наблюдения за людьми, которые находятся в состоянии аффекта, веселости, оживления (для холерика или сангвиника) или, наоборот, скуки, апатии, огорчения (для флегматика и меланхолика). В такие особенно насыщенные эмоциями минуты характер человека раскрывается полнее, ярче; это-то и сможет подчас подсказать артисту нужное ему зерно образа.

Но, конечно, поиски образа значительно сократятся, если выяснить, каковы в действительности достаточно распространенные типы, обладающие забавными чертами в характере и поведении и смешные сами по себе? Вот почему так часто у нас появляются, например, клоуны в образе «стиляг». Даже одаренный Борис Вяткин в какой-то мере подобрал эти черты. Правда, его «стиляга» демократичнее заносчивого «пижона». Этот артист (холерик по характеру) хорошо играет на банальности, общности своих реплик и поступков. Он поступает и говорит, «как все». На самом деле, конечно, это — не «как все», а карикатура на поведение пошловатого молодого человека. Но благодаря такому приему Вяткин с его обаянием делается понятным и даже близким аудитории. Зрителям ясен нехитрый ход мышления, обыденные желания и интересы субъекта, которого изображает Вяткин. И они смеются над его словами и трюками именно потому, что понимают, кого пародирует клоун.

Иную разновидность холерика создает Константин Берман. Этот клоун изображает человека вспыльчивого и часто сердящегося. В каждом своем трюке и поступке он сперва — неудачник и только потом берет реванш. От постоянных неудач испортился характер того персонажа, которого изображает Берман. Что же, решение закономерное, связанное с реальной действительностью. Таких нетерпеливых неудачников мы часто встречаем в жизни.

За последние годы огромную популярность завоевал молодой клоун Леонид Енгибаров. Это меланхолик с необыкновенным чувством ритма, редкой музыкальностью и незаурядными данными акробата. Во внешнем облике Енгибарова легко обнаружить черты застенчивого подростка, который подражает «стилягам», но наивно и неуверенно.

Олег Попов — это жизнерадостный сангвиник. Недаром во Франции его называли «Солнечным клоуном». В основе его образа — герой русского фольклора Иванушка-дурачок.

Юрий Никулин — флегматик. Его замедленные реакции простодушного плута радуют зрителей своим жизнеподобием.

Но как бы ни был построен и оснащен образ клоуна, исполнитель не вправе забывать слова А. В. Луначарского: «В обновленном цирке клоун должен иметь высо-

кий в своем комизме репертуар. Клоун смеет быть публицистом. Его великий праотец — Аристофан. И сатира клоуна, народного шута, должна быть целиком правдива, остра и глубоко демократична»¹.

По существу, клоунада всегда была демократической в своей основе. В разное время и по разным причинам клоуны подчас отходили от общественно значимых выступлений и обращались к мелким темам. Случалось и так, что народные шуты делались шутами придворными. Однако если взять историю в целом, то легко установить глубокую и органическую демократичность искусства цирка. Наиболее отчетливо это свойство проявляется в клоунаде, ибо клоун всегда положительный персонаж, близкий аудитории.

Постоянная схема клоунады такова: смешной и нелепый клоун, который мало что знает, мало в чем разбирается, отвечает на реплики партнеров глупо и невпопад, в конечном счете побеждает всех своих противников. Насколько это близко к фольклору всех народов — к Иванушке-дурачку, Петрушке, Панчу и другим! Вот почему, избирая темой клоунады (или репризы) факты и нравы современной жизни, нельзя выводить в таких сценах клоуна как отрицательного персонажа. Значит ли сказанное, что клоун не может совершать на арене неблагоприятных поступков? Нисколько. Он вправе делать все, что нужно по теме и по сценарию. Более того: поведение клоуна непременно должно выражать мелкие человеческие пороки, которые смешат зрителя. Клоун нередко трусоват, любит поесть, он влюбчив, ему не чужда жадность, он не прочь сплутовать и обмануть партнера... Что же из того? Все мы люди... Проявления мелких пороков и человеческих слабостей понятны и знакомы зрителям. Поэтому они добродушно смеются, узнавая в поступках клоунов свою повседневную жизнь и жизнь своих знакомых.

Но есть мера порока в изображении на манеже. Клоун не может совершать серьезные нарушения законов и морали, значительные проступки, ибо это уже преступления против общества, против народа, а народ не признает никогда смешным и веселым, милым и «своим человеком» того, кто всерьез переходит границу морали.

¹ «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 810.

Однако из этого неверно было бы делать вывод, что для клоунады закрыта современная сатирическая тематика. Да, клоун не может быть негодяем. Но он может сыграть негодяя. Существенная разница, которую мы сейчас поясним.

После анонса его номера (а часто и без анонса) клоун появляется на арене в своем раз и навсегда отработанном облике. И как таковой он не годен для отрицательных ролей. Но на глазах у зрителей артист принимает на себя роль кого угодно. Тогда зрители знают, что их любимец ненадолго притворяется злодеем. Это устраивает обе стороны: клоун сохранил симпатии к нему публики, а публика смеется над его буффонной игрой, потому что ведь изображать-то злодея клоун будет в своей манере, а не как в драме. Публика смеется и осуждает то зло, которое ей показывает клоун, не осуждая, разумеется, самого клоуна за проступки его персонажа.

Клоун-злодей может удалиться с манежа посрамленным за ту неблагоприятную деятельность, которой он (по роли злодея) занялся. Но вернуться на поклон публике должен уже не злодей, а сам клоун, освободившийся от атрибутов отрицательной роли. А если, не уходя за кулисы, клоун избавится от всех примет злодея, он даже разделит со зрителями радость по поводу неудачи того отрицательного персонажа, которого изображал минуту назад.

Грим и костюм. Голос. Движения. Мера гиперболы для цирка не имеет ограничения: артист может появляться в реалистическом облике или же в условной клоунской маске — традиционной или вновь придуманной, с лицом, покрытым бело-красно-черными пятнами грима. Важно, чтобы внешне обличье артиста соответствовало сути образа.

Хорошо продуманный контраст между манерами и костюмом у Чаплина сильно помогает комику. А вот мне пришлось наблюдать молодого музыкального клоуна, который великолепно, ритмически двигался, но говорил обыденно — вялым голосом, с банальными, бытовыми интонациями. Этот контраст получился случайно, и в результате недодуманности сильно снизил эффект не только от облика, но и от всего выступления артиста.

У Карандаша грим — незаметный, бытовой. У В. Е. Лазаренко грим был условный, яркий. Но в обоих случаях

маска помогала артисту. Поиски образа клоуна начинаются с того, что определяется — впечатление какого характера артист хочет создать у зрителей? В связи с этим в гриме усиливается выражение наивности или плутовства, восторженности или флегматичности и т. д.

Проблема грима для комиков — и в особенности для буффонных клоунов — существует не первое столетие. Никто не оспаривает права клоуна на преувеличенный грим, но артист должен соблюдать чувство меры и такт. И вот почему. Комическое искусство в основном опирается на демократические традиции народного театра и цирка. Зрители кочевых цирков и балаганов прошлого были еще малокультурными людьми. Их удовлетворяло и смешило многое, что нельзя нести на арену советского цирка. Грубые вкусы толпы отлично описаны в романе В. Гюго «Человек, который смеется». Сама маска, в которую превратили компрачикосы лицо похищенного ими ребенка Гуинплена, вызывает протест у гуманного человека. А ведь именно это страшное издевательство над человеческим достоинством веселило зрителей будущего лорда!..

Вот почему мы призываем к осторожности, когда клоун выбирает грим. Смешное — смешным, но жестокость, бесчеловечность, трубость не должны отражаться в комической маске советского артиста.

Клоуны имеют право много и часто плакать, сердиться, драться, грустить по пустячным поводам, пылко надеяться и горько разочаровываться. К сожалению, клоунские аффекты и открытые, яркие проявления эмоций в наших клоунадах недооцениваются. А где же, если не в клоунаде, и прибегать к забавным и разоблачающим аффектам?.. Почти исчез с арены заразительный клоунский смех. А как умели смеяться старики — Радунский и Станевский, Лазаренко, Эйжен, Танти и другие! Когда заливался веселым смехом Бом — Станевский, никто из зрителей не мог не ответить тем же. Необходимо возродить это важное для клоуна оружие.

Драки и падения, столкновения и пинки, прыжки и «пластунское» ползание по манежу — подобные моторно-двигательные проявления могут быть приравнены к аффектам и эмоциям. К тому же их преувеличенная динамичность смешна сама по себе.

Далеко не безразличен и голос клоуна, его интонации и акценты. Голос может быть неожиданным и даже смеш-

ным по тембру; интонации — забавными и острохарактерными. В англосаксонских странах традиционно комическим у клоунов считается высокий фальцет, особенно у тучных артистов. Но фальцет — далеко не единственное решение. Интересны также высокие голоса нормального звучания, но окрашенные интонациями наивности, вспыльчивости, лиричности, плаксивости¹. Фальцет хорош еще и в отдельных проявлениях для нормального по тембру голоса — то, что у певцов называется «пустить петуха».

А представьте себе, что вышел на манеж басовитый гражданин с медлительной походкой, флегматик, человек с явно выраженным и даже повышенным чувством собственного достоинства. Затем этот персонаж затеял нечто неуместное, был за то наказан — побит или оштрафован, напуган или выкупан в воде, «обляпан» мыльной пеной, обсыпан мукой (клоунада же!). И в результате стал говорить тоненьким писклявым голоском, похудел, стал нервно трястись, часто менять свои реакции, утратил горделивую осанку. Подобная метаморфоза очень смешна. На этом примере видно, насколько связаны между собой все компоненты клоунского образа.

Искажения в речи могут возникнуть по двум причинам: из-за плохого знания языка, на котором клоун принужден обращаться к зрителям, или это — пороки произношения. Коверкание слов возникло в русском цирке до революции: иностранные клоуны, преимущественно выступавшие на аренах, естественно, не умели чисто говорить по-русски. А искажение слов всегда смешит, и потому некоторые русские артисты стали подражать иностранцам, ибо этого требовали антрепренеры и состоятельная публика, не принимавшая русского искусства.

Советским артистам не пристало притворяться «иностранцами Федоровыми», как сказано у Гоголя. Но тем фактом, что смещения в речи дают комический эффект, пренебрегать было бы нелепо. Почему в цирке нельзя выпустить клоуна-заику, коль скоро это подходит ко всему облику данного артиста? Мягкая, неназойливая картавость у восторженного, например, клоуна-холерика также будет уместна. Иногда пригодится и шепелявость.

¹ Таковы звучания голоса и интонации Карандаша.

И медленная реакция, которая сказывается в том, что человек долго подыскивает слова, помогая себе жестами, может быть использована клоуном-флегматиком.

Существенно решить основной ритм речи клоуна на манеже. От быстрого говора и действий холерика до заторможенного лаконизма меланхолика — все может быть применено в соответствии с основным содержанием образа.

Нужна большая тренировка, чтобы предельно точно и четко выразить все стороны клоунского облика, чтобы с первого появления на манеже он производил бы эффект соразмерности и слитности всего образа. Ведь в момент выхода артиста на манеж зрители знакомятся с ним сперва по костюму, гриму и движениям. Чтобы эти впечатления не разбивались, надо усиливать их последующим поведением артиста — его мимикой и речью, трюками.

Жесты и манеры клоуна нельзя переносить из жизни на манеж в чистом виде. Зрители находятся от центра арены на расстоянии от восьми до сорока метров, а большая часть аудитории глядит на нее сверху. Значит, чтобы движения артиста были замечены и поняты публикой, надо делать их более преувеличенными, обобщенными, видимыми издали. Вот почему мы рекомендуем всем клоунам овладеть искусством пантомимы. Немногословная по условиям арены клоунада всегда является наполовину пантомимическим номером. Не умея быть выразительным без слов, клоун обкрадывает и себя и зрителей.

Костюм также является неотъемлемым компонентом. Мы считаем, например, что костюм одного из наиболее одаренных советских клоунов — Карандаша обеднен в цветовом решении. Почему это так? Когда Карандаш на заре своей деятельности подражал Чаплину, он, естественно, принял и костюм знаменитого артиста. Но вскоре отказался от прямого подражания Чаплину, только костюм немного видоизменил. И в нынешнем обличье Карандаша преобладают черные цвета чаплиновского костюма. Но оптимист и сангвиник, играющий шаловливого ребенка, должен одеваться ярче.

Мы склонны считать наилучшим из всех клоунских костюмов нашего времени платье В. Е. Лазаренко: красно-белый пиджак и такие же брюки; причем та штанина, которая приходится на красную половину пиджака, вы-

полнена из белой ткани; вторая штанина — красная. Костюм этот создан художником Б. Р. Эрдманом в 1920 году. Чем же так хорош этот костюм? Удивительным сочетанием качеств, которые нужны для платья клоуна. Костюм Лазаренко был очень праздничен и наряден, элегантен и прост, и в то же время он не оставлял сомнения, что его владелец — цирковый комик; по покрою — это наше время; и, наконец, костюм удивительно подходил самому Лазаренко с его характером темпераментного сангвиника.

Эрдман разработал и грим Лазаренко: забеленное лицо, высокий кок мелких кудрей над лбом и брови, внутренними концами поднятые высоко на лбу, а наружными опущенные чуть ли не до мочек ушей. Каждая бровь — прямая линия. Грим условный, веселый и смешной. Он подходил «народному шуту», как называл себя сам клоун.

К сожалению, эта удача не может служить рецептом по отношению к другим костюмам: слишком индивидуально решено одевание клоуна, как и неповторим сам образ, созданный Лазаренко, который был не только разговаривающим клоуном, но и удивительным прыгуном, акробатом, эквилибристом. Даже среди артистов цирка, часто совмещающих несколько специальностей, Виталий Ефимович был редким феноменом.

Талантливая художница по костюмам А. А. Судакевич пишет:

«Пожалуй, никто из артистов не находил грим и костюм с первого раза. Обычно внешний облик коверного или клоуна артисты находят постепенно, за исключением того случая, когда костюм передается из поколения в поколение, как, например, в «династии» Дуровых.

...Существует два принципиально разных подхода к поискам костюма коверного. В первом случае актер находит постоянный, не меняющийся образ, который действует в различных условиях. Так, народный артист РСФСР М. Н. Румянцев — Карандаш в постепенной эволюции своего грима и костюма остановился на образе, в котором постоянно действует, иногда лишь видоизменяя его на короткое время. М. Н. Румянцев — сам художник. Он остро чувствует костюм и умеет им владеть в зависимости от обстоятельств действия и времени.

Постоянный сценический облик сохраняет народный артист РСФСР Олег Попов. Его клетчатая кепка, бар-

хатный пиджачок и красная тряпочка вместо галстука знакомы не только советскому зрителю. Непревзойденной пока работой художника в этой области являются костюм и маска Виталия Лазаренко, созданные Б. Эрдманом.

Примером иного подхода к поиску грима и сценического костюма может служить творчество Ю. Никулина, Т. Никулиной и М. Шуйдина. Эта клоунская группа подчиняет свой внешний облик литературному сценарию, в пределах которого они действуют. И если острый никулинский облик и мешковатый облик Шуйдина и остаются в основе, внешнее выражение резко меняется в зависимости от гримов и костюмов, обусловленных данным сценарием.

...Есть еще третья группа клоунов, которая не ищет принципиального решения образа и костюма. Они меняют их от случая к случаю, не дорожа найденным. Такое отношение к гриму и костюму не является достойным подражания¹.

Клоунские костюмы, о которых говорилось выше, по существу, принадлежат рыжим, то есть наиболее смешным и действенным комикам в цирке, будь то коверные или участники дуэта.

Но в клоунских дуэтах существует еще резонер, называемый по традиции в цирке «белым» (или просто «клоуном»). Чаще всего этот персонаж появляется в шелковом наряде, ведущем свое происхождение от костюма арлекина, паяца. Одевание арлекина, составленное из аккуратных разноцветных треугольников, есть не что иное, как стилизация лохмотьев.

Вот где мы встретились с отдаленными родственниками нашего эстрадного «рваного жанра»! Но постепенно «нищий» костюм арлекина превратился в полную противоположность: он стал нарядом из парчи. Замечательный русский клоун Анатолий Леонидович Дуров в своих мемуарах вспоминает, что в России именно он ввел дорогую ткань в костюм клоуна, ибо в начале своей артистической карьеры, не имея средств купить материи попроще, он сшил костюм из пышных оконных занавесок того дома, где жил. А затем уже и другие клоуны стали пользоваться тяжелыми шелками, бархатом и парчой для одеяний — вместо ситца.

¹ «Советский цирк», 1958, № 3.

Но нам кажется, что сегодня, на советской арене клоун-резонер в причудливом и совсем уже лишенном смысла, каком-то дамском платье из шелка и бархата, в ажурных чулках и туфлях на высоких каблуках выглядел бы весьма странно.

Уже в начале нашего века клоунское одеяние из шелка утратило все свои преимущества. Я помню свое юношеское впечатление. Когда появились на манеже знаменитые Бим-Бом, я очень удивился сочетанию их костюмов: Бом — Станевский появился в смокинге, с хризантемой в петлице (внешне он воспроизводил тип банального кутилы тех лет), а рядом с ним Бим — Радунский щеголял в дорогом одеянии из парчи, в шелковых чулках. Играли ли Бим-Бом на музыкальных инструментах, говорили ли свои репризы, пели ли куплеты — все равно было непонятно, почему они одеты так. Чем подобная одежда связана с их репертуаром? И какое отношение этот карикатурный франт имеет к арлекину, как бы сошедшему с рисунков художника Сомова или из книжки итальянской комедии масок?..

В заключение надо сказать, что источники клоунского костюма надо искать не в отвлеченных, хотя бы и красочных, решениях, а в действительности. Однако, пародируя ту или иную деталь жизненного платья на манеже, не надо рабски копировать и самые покрои оригиналов, чтобы клоунский костюм не выглядел как одеяние для водевиля или для драмы.

Буффонада и эксцентриада. Немаловажным, на наш взгляд, является вопрос о специфике *буффонады* и того, сравнительно недавно — лет восемьдесят назад — появившегося среди зрелищных искусств вида, который носит названия *эксцентриады*, или *эксцентрики*.

В цирке буффонада — основной стиль игры клоунов. Начиная от внешнего оформления и внутренней сути действующих лиц и кончая сюжетами реприз и сцен, буффонада во всем использует гиперболу, открытый комизм. Именно к буффонаде относятся и драки, и падения, и обливание водой, и слезы, льющиеся из глаз водопроводной струей, и поднимающиеся дыбом волосы, и блестящие фольги на верхних веках клоуна. Буффонада в цирке не знает реалистических декораций. Те предметы, которые потребны по ходу действия, также испытывают на себе влияние

жанра: все здесь нарочито яркое, смешное, карикатурное, начиненное неожиданностями. Если в буффонаде есть музыка, и она звучит по-особенному: какофония, смешение мелодий, неправдоподобный аккомпанемент (например, чихание клоуна иллюстрируется ударом барабана, а шаги его по мягким опилкам арены совпадают с аккордами контрабаса и т. д.). Словом, буффонада — это клоунада в самой своей сути. Да и термин этот, взятый из итальянского языка, подтверждает идентичность обоих понятий¹.

А вот эксцентриада — это далеко не всякая буффонада. Наивные и добродушные старинные антре, и по сей день бытующие в цирках европейского континента, не имеют касательства к новому стилю, сложившемуся под влиянием новых времен. В буффонаде, как и во всяком комическом жанре, элемент неожиданности входит и в репризы, и в трюки, и в реплики персонажей, и в их поступки, гримы, одежду. Но неожиданность не является здесь целью (хотя бы формальной) смехотворных узлов. В буффонаде царит нормальная логика, которая нарушается лишь постольку, поскольку без этого невозможны комические произведения. И всякий раз нарушение логики психологически и смыслово объясняется для аудитории: понятно, почему клоун спрятался в сундук — он испугался наказания за то, что съел чужое пирожное; понятно, почему коверный уложил свои волосы на затылке в авоську — он подражает модницам, которые стали носить сетки на голове.

В эксцентриаде алогизм становится как бы самоцелью. Некоторые нарушения здравого смысла здесь несут в себе элементы мысли: например клоун-эксцентрик сам себе чистит веничком пальто и сам себе дает за это «на чай» правой рукой в левую руку. Зрители смеются над тем, как сильно въелся этот обычай в человека — давать на чай и получить чаевые. Еще пример. Знаменитый европейский эксцентрик Грок, выступая в мюзикхолле, садится за рояль. Но стул чрезмерно удален от инструмента. И вместо того, чтобы придвинуть стул к роялю, Грок подкатывает рояль к стулу. Какой может быть в этом смысл, какой можно сделать социальный вывод?

¹ Вот почему нам кажется повтором термин, часто встречающийся в цирковых программах, «буффонадные клоуны». Раз клоуны, значит, буффонадные.

Никакого. Принцип тут один: чтобы было алогично, не так как в жизни...

Каждое выступление эксцентрика представляет собою набор подобного рода нелепостей. Десятилетия трудолюбивого накапливания трюков и приемов сделали свое дело. И сегодня в капиталистических странах эксцентрики составляют ту массу механизированных, штампованных комиков, на фоне которых таким неожиданным открытием стало искусство Олега Попова.

Когда В. И. Ленин жил в эмиграции в Лондоне, он, по свидетельству А. М. Горького, иногда посещал театрики, в которых подвизались комики-эксцентрики (тогда еще они были внове). Горький приводит высказывание Ленина по поводу этих артистов:

«Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»¹

За пятьдесят лет, прошедших с того времени, когда сказаны были эти слова, эксцентриада как жанр, на наш взгляд, деградировала. Теперь это — не более, как своеобразный комический формализм. И советским артистам не пристало пользоваться бессмысленными трюками, так же как и бессмысленно яркими, не имеющими никакой связи с действительностью костюмами и гримами и всеми вообще атрибутами эксцентрического искусства. Мы вправе, конечно, извлекать «рациональное зерно» из практики зарубежных артистов, например трюки и приемы, несущие какую-то мысль. Но идти на поводу у этого уже выхолощенного искусства нельзя.

Для того чтобы до конца обосновать наши возражения против приемов эксцентриады, мы должны сказать несколько слов о значении и назначении нелепости в комическом искусстве. Всем известно, что приведение к абсурду, к нелепости — важнейший прием комического. Именно доводя до бессмыслицы — путем преувеличения — критикуемое нами явление, мы получаем возможность гораздо более убедительно, чем при реалистическом воспроизведении такого явления, показать аудитории все то отрицательное, вредное, нелепое, что сопутствует этому явлению в действительности.

¹ М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 17, М., Гослитиздат, 1952, стр. 16.

Но смех иногда возникает по поводу нелепостей другого характера. Мы имеем в виду не смешные случаи в жизни, которыми управлять нельзя, а смех, возникающий в анекдотах и шутках, на сцене и в литературных произведениях, рисунках и т. д., то есть смех, вызываемый сознательно. Посмеявшись, каждый человек хоть на секунду да задумается: а что, собственно, заставляло его смеяться? Каковы выводы из этого? И вот оказывается, что бывают случаи, когда никаких выводов сделать нельзя. Более того, нелепость в данном случае воистину нелепая: так в жизни не бывает и быть не может.

Если в первом случае мы видели, что доведение чего-то до нелепости (абсурда) работает на логику и несет в себе определенную общественно полезную мысль, то во втором случае нелепость обращается в самоцель.

В комических жанрах литературы и искусства в качестве неназойливого и нечастого дополнения к идее произведения наряду с нейтральными шутками допустимо и некоторое количество подобных тупиковых, сказал бы я, нелепостей. Но если они обращены в принцип, в основной прием и даже — в цель произведения, тогда они делаются неуместными и даже вредными.

Я обвиняю эксцентриаду как метод именно в этом: она подменяет смешное, как средство сатиры, смешным во имя смеха и теряет притом все свое социальное содержание.

Советское искусство не может пойти на то, чтобы обратить какой-либо из зрелищных жанров в формалистическую игру с пустышками.

Правда, почти любая нелепость обладает волшебным даром вызывать смех. Но значит ли это, что мы будем либерально относиться к чепухе, если она прикрыта гротеском эксцентриады и рядится в яркие наряды клоунов? Нет, мы слишком уважаем, слишком ценим демократическое искусство клоунады, имеющее огромную аудиторию и способное говорить смешными словами о серьезных вещах, чтобы отдать искусство наших цирковых комиков надменному снобизму, который прячется в этих невинных на первый взгляд приемах эксцентриады. И именно поэтому мы решительно против некритического использования эксцентрического стиля.

Это не значит, что подобный стиль вовсе недопустим в советском искусстве. Пользоваться им в меру и там, где он обогащает спектакль или номер, не возбраняется.

Приемы эксцентриады (вместе с приемами клоунады) иногда переносятся в другие жанры зрелищного искусства. Эксцентрические постановки комедий или даже драм часто осуществляются на Западе, но редко — с достаточным основанием. Пожалуй, имело бы смысл поставить сатирический памфлет или фарс как эксцентрический спектакль. Но превращать персонажей бытовой комедии в клоунов вряд ли стоит. Это может быть только проявлением формализма.

Иной характер приобретает эксцентрика в смежных с клоунадою жанрах: комические гимнасты, акробаты, жонглеры и прочие комики неразговорных жанров воистину украшают свои темповые номера эксцентриадой. Как пример назовем артиста эстрады и цирка И. Байду, который в своем коротком выступлении жонглера, акробата, танцора и мима пользуется многими эксцентрическими приемами, и все эти нелепости очень хорошо вяжутся с многообразными движениями и трюками темпераментного исполнителя.

Клоуны-соло, дуэты, трио, группы. Как и все артисты, клоуны выступают соло, дуэтом, трио и иногда (правда, сравнительно редко) ансамблями.

Репертуар соло-клоуна обычно складывается из всего того, что под силу данному артисту: Лазаренко пел, читал, прыгал, двигался в ренском колесе¹, делал эквилибр на лестнице, играл сценки со шпехштаймейстером. Олег Попов выступает как эксцентрик на свободно висящей проволоке, он жонглер, дрессировщик. Впрочем, Попов — коверный клоун, а это — несколько другой профиль, и о коверных нам предстоит говорить позже.

Наиболее выгодной формой является клоунский дуэт, который может играть буффонадное антре. Мы уже говорили о масках участников дуэта — о белом и рыжем. В следующей главе речь пойдет о драматургии клоунады.

Клоунское трио встречается не часто. Если не ошибаюсь, за последние годы у нас в СССР втроем выступали только клоуны Лавровы. Ныне они на пенсии. В начале

¹ Ренское колесо — круг, диаметром полтора метра, с приспособлениями внутри его, позволяющими артисту удерживаться в нем в момент, когда колесо катится по арене.

века на весь мир славились французские клоуны братья Альбер, Поль и Франсуа Фрателлини. В наши дни с репертуаром этого трио выступают сыновья Франсуа Фрателлини, которые гастролировали в Москве в 1958 году.

Под фамилией Краддок они выступали как акробаты-эксцентрики в костюмах матросов. В этом этюде клоунада только дополняет многообразные кульбиты, прыжки и т. д. Но главный номер у братьев Фрателлини — традиционное антре «Концерт». Очевидно, здесь они точно следуют тем образцам, что ими получены от отца и дядей. Описание этой сценки в исполнении Фрателлини-старших известно по литературе. Как и следует, клоунада насыщена трюками. Она идет крещендо. И если первые несколько минут действие клоунады, состоящее в том, что три клоуна мешают друг другу исполнить свой музыкальный номер (у каждого — самостоятельный репертуар), разработано в сравнительно медленном темпе, даже с психологическими деталями, то дальше борьба приобретает все более быстрый темп. Каждую секунду (буквально) концертанты-противники изобретают все новые и новые способы, чтобы не дать возможности своим соперникам завоевать внимание зрителей. Фрателлини используют драки, обильные пощечины, оттягивают друг друга от микрофона. У артистов заготовлена разнообразная и сложная аппаратура, служащая все той же цели: мешать партнерам. И клоуны по очереди удаляются за кулисы за этими аппаратами, либо извлекают из карманов спринцовки и палки; они привозят из-за кулис канистры с горючим и поджигают партнера, затем тушат охваченную огнем его шляпу, применяя миниатюрную пожарную машину, лестницу, багры и топоры. Кончается антре тем, что одного из участников трио ударяют по голове топором и лезвие на самом деле застревает в «черепе» (верхнем, деревянном слое парика).

По этому номеру можно проследить, как обростала и трюками и положениями старинная клоунада.

По костюмам и амплу всякое клоунское трио строится так: один белый (клоун-резонер) и два рыжих комика, или, как в старину их называли, август и контр-август. В трио Фрателлини эта расстановка сил соблюдается полностью. Старший из трех братьев, Баба, выходит в серебряном костюме клоуна и ведет себя нейтрально. Средний, Кикó (кстати сказать, родившийся в Москве в 1913 году; как мне поведали сами артисты, его роди-

тели были тогда на гастролях в цирке Никитиных), одет в потрепанный «салонный костюм» — это один из бесчисленных вариантов подражания Чаплину. По характеру он меланхолик; его движения медлительны, реакция на проделки шустрого третьего брата — вялая; он часто застывает в неудобных и странных позах (например, стоя на руках). Третий брат, Пополь, — весельчак с обаятельной улыбкой. Наибольшее количество пощечин и падений приходится на его долю. Зато и самые оригинальные, самые смешные трюки и реплики исполняет он же.

Французский цирковед Тристан Реми в статье, написанной для журнала «Советский цирк»¹, пишет о печальной судьбе клоунады в капиталистических странах. Для развития этого старейшего жанра нет ни благоприятных материальных условий, ни творческой обстановки. Год от года репертуар его не обновляется, утрачивается мастерство. На фоне нынешнего положения вещей наследственное трио Фрателлини — редкое исключение. И трудно сделать оптимистический прогноз для клоунады в буржуазном цирке.

Групповые выступления клоунов, не часто встречающиеся в прошлом, сейчас возрождаются у нас по ряду причин. Первая из них — создание сравнительно постоянных (на несколько лет) цирковых коллективов. Если программа в цирке составляется из обычных номеров «конвейера», которые ничем между собой не связаны и разъезжаются после месяца совместной работы, то взаимопомощь артистов в спектакле почти невозможна. А вот в стойком цирковом коллективе не только пролог, но и все представление строится так, чтобы артисты выступали в случае надобности не только в собственных номерах. В подобной программе вместо коверного можно выпустить группу комиков, которые исполняют ряд реприз и интермедий.

Нельзя не учесть, что разнообразные интермедии и «шаривари» группы коверных клоунов особенно уместны, если в труппе нет сильных комиков, способных в сольном выступлении или в дуэтном антре привлечь внимание зрителей.

Вторая причина появления клоунских групп — наличие клоунов с большой популярностью. Карандаш,

¹ Тристан Реми, Искусство клоунады во Франции. — «Советский цирк», 1958, № 11.

К. Берман, О. Попов, Ю. Никулин и другие ведущие цирковые комики являются уже гастролерами: имя любого из них привлекает зрителей. Такой клоун является центром программы, аттракционом. И публика желает, чтобы ее любимый комик подольше находился на манеже. Тогда-то и прибегают к союзу: «Карандаш и его партнеры». В спектакле Карандаш, продолжая нести обязанности коверного, дает несколько собственных сценок и интермедий, для чего ему, естественно, нужны постоянные партнеры.

Третья причина возникновения и роста у нас клоунских групп — широкое распространение разного рода массовых зрелищ. Например, детские новогодние елки, если они проводятся на очень больших площадках: на стадионах, во Дворцах культуры, на катках, требуют большого количества номеров массового характера. И наряду с балетными группами, коллективами акробатов, конными номерами и т. д., естественно, появляются и группы клоунов. Только целой группе под силу занять паузу между номерами при условии, что сценическая площадка (или арена) доходит до двадцати тысяч квадратных метров (например, во Дворце спорта в Лужниках). Группа клоунов хороша в таких условиях, потому что уже не диалог, а специфическая клоунская игра занимает главное место в подобных интермедиях: слово можно здесь только передавать по радио, ибо самих артистов не слышно, а мимическую игру, сопутствующую Диалогу, зрители не видят из-за расстояния. Но вот драки и погоню, танцы и борьбу за обладание каким-нибудь ярким предметом легко наблюдать, находясь сравнительно далеко от арены.

Но дело не ограничивается только зимними праздниками. За последние годы все чаще устраиваются у нас эстрадные и цирковые праздники на летних стадионах. Мы отмечали уже, что ежегодно проходят так называемые цирковые кавалькады, которые путешествуют из города в город, проезжая сотни километров. Ясно, что все подобные мероприятия всегда будут местом выступлений больших клоунских групп.

Эта разновидность клоунского искусства еще не очень хорошо разработана. Ни авторы, ни режиссеры, ни сами участники групповых выступлений (а это, естественно, в основном артистическая молодежь) не нашли еще интересных сюжетных и постановочных решений ни в цир-

ковом спектакле, ни в массовом зрелище, ни в цирковых кавалькадах. Можно сказать, что здесь приходится начинать на пустом месте.

Режиссура клоунады. К сожалению, у нас мало режиссеров-специалистов, работающих в цирке. Поэтому даже в Москве для постановки новых программ часто приглашают режиссеров из театра или эстрадных организаций. В принципе против этого возражать нельзя, но необходимо, однако, учитывать специфику цирка. Если пустое проговаривание текста в бессмысленно быстром темпе, внешне красивые мизансцены, позы и другие формальные ухищрения превращаются в цель постановки — клоунада проваливается. Но известны и такие случаи, когда излишние реалистические (и даже натуралистические) приемы, примененные в постановке клоунского номера, губили работу артистов и самый номер.

Задачи режиссера в клоунаде довольно сложны. Прежде всего приходится вести работу, так сказать, очистительную. В цирке бытуют еще и искажения речи у разговорников, вступивших на этот путь — без достаточной подготовки, стремление некоторых артистов играть, «как все играли», то есть по старинке, пользуясь штампами. Иной раз режиссеру приходится сталкиваться с тем, что исполнитель, занятый в клоунаде, недоволен ею, хотя, по сути, не до конца понял ее смысл и заложенный в данной вещи успех. Раскрывая даже для самого клоуна его собственный образ на конкретном материале репетируемой клоунады, режиссер постепенно приводит артиста к подлинному и большому успеху в будущем. Если же опираться на тот набор штампов, что накопился за многие годы в цирке, можно заранее сказать — подлинного творческого успеха не будет.

Но борьба со штампами не должна превращаться в борьбу с самой спецификой циркового искусства вообще и клоунады в частности. Режиссеру необходимо не только теоретически знать, в чем специфические особенности цирка, но и творчески ощущать в каждом элементе клоунады его цирковое начало.

Часто путают штамп в том или другом виде искусства с органическими основными принципами этого искусства, потому что и тот и другие существуют давно. В отношении клоунады мы скажем так: даже традиционные трюки, интонации, аксессуары, мимику и прочее, заигранные

тысячами комиков всего мира, можно брать на вооружение, если осмысленно пользоваться этим богатством. Но самую суть буффонады — *насыщенность ее действием и трюками* — необходимо сохранить. Иначе не будет клоунады.

В штамп обращается, как известно, явление искусства, когда-то рожденное талантливым артистом, органически выражавшее в тот момент на сцене или арене чувство или мысли, действие или речь персонажа. Ныне же, просуществовав не одно десятилетие в репертуаре пошлых плагиаторов, оно стало штампом и уже не выражает того действенного и психологического момента, который когда-то выражало. Беда, если режиссер некритически применит штампованное решение. Но если данный момент действия — психологический (а в клоунаде очень важна психологическая правда, хотя она и выражается крайне гиперболично) или игровой — может быть органично и выразительно выявлен старинным приемом, трюком, репликой, жестом и т. п., нет никакого основания отказываться от этих приемов только потому, что это «старо».

Сценарий клоунады, включающий описание трюков и точный текст диалога, всегда короток. Иначе он не годится для небольшого антре и еще более короткой репризы. Но этот сценарий в гораздо большей степени только повод для представления на арене, нежели самое будущее представление. На репетициях сценарий обрастает «мясом». Но такой «рост» не происходит сам собою. Режиссер-постановщик, а вместе с ним и исполнители, своей трактовкой текста и действия «выращивают» репертуар.

Мы говорили уже, что цирк не признает пустой секунды на манеже. Об этом режиссер цирка не имеет права забывать. В театре хороший постановщик умеет вызвать творческое настроение у актеров, которые репетируют под его руководством; тогда исполнение ролей обогащается тем, что найдут и выявят участники будущего спектакля в процессе репетиций. Режиссер клоунады также обязан привести своих артистов в такое состояние, чтобы их фантазия работала над осуществлением антре. Нельзя, конечно, допустить, чтобы исполнители (в данном случае клоуны) подменили постановщика и сделали бы работу за него. Опытный режиссер всегда сумеет повести актеров по пути, какой он избрал для данной клоунады.

Но он не должен давить на волю и фантазию артистов, а мягко направлять их в ту сторону, какую наметил заранее. И тут-то собственный замысел режиссера обогащается находками исполнителей. Рукописная схема клоунады превратится в живое действие, проявится через трюки, реплики, мимику, жесты, поступки, выявляя тему данной сценки и те выводы, которые хотели бы сообщить зрителям создатели клоунады — автор, режиссер и артисты.

Драматургия клоунады

Выступления клоунов буффонных (а отчасти и коверных) в основном принимают формы репризы, клоунской интермедии и антре. Рассмотрим эти разновидности.

Цирковая реприза. О репризе мы много говорили в главе, посвященной эстраде. На манеже она, естественно, сильно изменила свои формы, но не суть. Напомним, что реприза — краткий, тематически четкий способ вызывать смех при помощи трюка или реплики, или сочетания того и другого.

В цирковых условиях и трюки должны соответствовать обстановке: не все действенные трюки (а тем более словесные репризы), обычно хорошо принимаемые в театре и на эстраде, дойдут на арене.

В цирке предпочтение всегда будет отдано действенной репризе, а не словесной. Но иногда удастся сочетать действие со словом. Репризы легко включаются в клоунаду (антре).

Часто они обуславливаются ходом сюжета, но возможно и появление репризы внутри антре без сюжетной надобности; если реприза хороша и смешна, то всегда найдутся секунды, чтобы реализовать ее.

Не всякий трюк, не всякая смехотворная реплика могут быть отнесены к репризе. Нужна самостоятельность этого кратчайшего сюжета, наличие своей темы и ее определенность. Иной раз смех вызывается трюком, жестом, мимической игрой или репликой, не имеющими смысла вне ткани того произведения, к которому они относятся. Такой комический узел не может стать самостоя-

тельным произведением, хотя он очень украшает антре или даже короткую репризу.

Словесные репризы, как правило, менее эффектны, и по понятной причине: в таком напряженном ритме, в каком раскрывается цирковой спектакль, исключение действенного момента, естественно, ослабляет восприятие репризы со стороны зрителей. Но это не значит, что нужно отбрасывать хорошие шутки и остроты.

Вот великолепный пример словесной репризы, с которой выступал клоун Борис Вяткин. Рекомендую свою собачку Манюню шпрыхшталмейстеру, он пояснял:

— Хорошая у меня собачка, только вот шерсть у нее пополам с бумагой!

Не приходится объяснять, кого задевает такая шутка. И она понятна, злободневна для большинства зрителей, которые по опыту знают плохие ткани, выдаваемые за чистую шерсть.

Репризы словесно-действенные совмещают остроумное слово с игрой на арене. Приводим два примера словесно-действенных реприз.

Во время войны Карандаш, принимая участие в подготовке манежа к следующему номеру, вместе с униформистами разравнивал опилки, покрывающие арену. Закончив работу, он бросал метлу посреди манежа и намеревался уйти. Шпрыхшталмейстер останавливал его и просил убрать метлу. Карандаш отказывался. «Но почему?» — спрашивал шталмейстер. И Карандаш, пожимая плечами, отвечал одним-единственным словом, которое заставляло весь зал аплодировать. Он говорил:

— Война!..

Надо было видеть и знать множество случаев, когда недобросовестные люди сваливали на войну собственное нерадение, промахи и проступки, чтобы оценить этот лаконичный ответ клоуна. И публика, встречаясь в жизни с чем-то подобным, горячо принимала короткую и острую репризу, придуманную писателем Л. Ленчем.

Узбекский клоун Акрам Юсупов с успехом исполняет словесно-действенную репризу автора Я. Дымского. Он выезжает на арену верхом на ишаке. Ишак останавливается, и Юсупов просит шталмейстера ударить животное, чтобы заставить его идти. Шталмейстер спрашивает, почему Юсупов сам не может ударить своего ишака. И следует ответ клоуна:

— Понимаешь, не хочу портить отношений...

И эта реприза всегда принимается «на ура». В чем тут дело? В яркой и типично клоунской форме подана мысль, знакомая почти каждому сидящему в зале: чересчур часто приятельские отношения и нежелание обидеть человека, который может в ответ на это принести тебе ущерб, заставляют людей отказываться от принципиальности. И заметьте: какой большой смысл вложен в короткую фразу, завершающую маленькую цирковую репризу.

К словесно-действенным репризам мы вправе отнести и те репризы, где живое слово заменено надписью, вывеской, плакатом, короче, печатным текстом. Так, например, Карандаш, высмеивая диссертанта, который защищает заведомо никчемный труд с целью получать впоследствии высокую зарплату научного работника, делает вид, что переливает нечто из одного ведра в другое и обратно; на одном ведре написано: «пустое», а на другом: «порожнее»... Так реализуется общеизвестная поговорка: «переливать из пустого в порожнее».

Репризы действенные могут быть оснащены текстом, но в этом случае текст только подготавливает чисто игровую развязку. А бывают действенные репризы, вовсе лишенные текста. В качестве примера можно указать на те пародии, к каким прибегают обычно коверные клоуны после демонстрации сложного циркового номера. Эти пародии, как правило, пантомимичны.

Карандаш после номера с фокусами выходит на середину манежа и жестами приглашает зрителей смотреть, как он покрывает простыней пустой участок арены. Затем он руками делает пассы фокусника и сдергивает простыню. Под нею оказываются теперь огромные и смешные башмаки самого Карандаша, а клоун босиком убегает за кулисы под громкий смех зрителей. Великолепная действенная реприза!

Известна реприза, построенная на действии: клоун выносит на шесте поднос с двумя десятками стаканов, наполненных цветною жидкостью, жонглирует им, а затем делает вид, что роняет на голову зрителю. Стаканы привязаны к подносу, и испуг зрителя лишен основания, ибо в стаканах нет жидкости: у них окрашены внутренние стенки. Иногда вместо подлинного посетителя цирка эту репризу исполняют с «подсадкой», и тогда посаженный артист играет испуг — падает на пол, кричит и т. д.

Клоунская реприза — один из наиболее популярных

видов комического творчества вообще. К репризам в цирке обращаются не только клоуны, но и комики, выступающие в других жанрах.

Клоунская интермедия. Это понятие недавно появилось в практике нашего цирка. И вызвано оно потребностью определить такого рода выступления, которые существуют давно, широко используются и сегодня, но до последнего времени не имели четкого наименования.

Что же такое клоунская интермедия? Это нечто среднее между репризой и антре. Реприза по самой сути своей коротка. Длительная подготовка к действенной смехотворной развязке на манеже нежелательна. А наряду с этим в клоунском репертуаре бывают выступления, длящиеся до пяти минут. Пять минут — это уже короткое антре. Но, как мы увидим ниже, для антре характерно его самостоятельное значение в программе. А интермедия, включающая в себя несколько комических узлов, и словесных и игровых, все-таки оставляет клоуна на положении лица, которое в данный момент спектакля только заполняет паузы.

Если короткие интермедии соприкасаются по жанровым признакам с репризами, то мало-мальски развернутые выступления этого типа подходят к антре. Интермедию отличает прежде всего точно выраженный действенный сюжет. Исполняемая соло-клоуном с партнерами или клоунским дуэтом, трио, группой клоунов интермедия требует настоящей фабулы: на манеже что-то должно произойти. Иначе привлечь внимание зрителей надолго нельзя. Если реприза, как короткая шутка, имеет право на некоторую бездумность и зрителей это не тревожит, то от интермедии аудитория ждет какого-то смысла.

Разумеется, и его смысловая (идейная) нагрузка строится с учетом специфики жанра и формы. От трехминутной интермедии нельзя ждать особенно широкого охвата действительности или философской глубины, но она непременно должна коснуться с сатирической точки зрения какого-нибудь явления современности или каких-то исконных человеческих свойств.

Трудно перечислить, хотя бы приблизительно, возможности сюжетных решений для клоунской интермедии: здесь годится столь многое, и столь разнообразны

на практике эти короткие выступления клоунов, что мы только отметим это богатство, а приводить список сюжетов было бы бессмысленно. Но несколько примеров назвать надо.

Вот Карандаш бьется об заклад со шпрыхшталмейстером: он, Карандаш, может угадывать, даже повернувшись спиной к «шпрыху», какие предметы тот будет брать в руки. И точно: клоун называет безошибочно тарелки, бутылки, чашки, которые за его спиной показывает зрителям инспектор манежа. Признав себя побежденным, он спрашивает клоуна, как достигается такое ясновидение. И тогда Карандаш кивает наверх: прямо лицом к клоуну в одном из гнезд для электроосветителей, рядом с прожектором, сидит униформист; он видит, какой именно предмет держит в руках шталмейстер, и показывает его клоуну. Карандашу остается лишь назвать вслух данную вещь. Коротко, выразительно и очень смешно.

Борис Вяткин узнает, что среди зрителей присутствует любимая девушка партнера. Но как ее найти? Клоун предлагает поручить это дело своей собачке. Манюня бежит по барьеру и, найдя молодую особу в первом ряду, прыгает к ней на колени. Партнер радостно восклицает: «Вот она!» А Вяткин падает в обморок, ибо эта особа — его собственная жена, о чем он успевает крикнуть перед тем, как рухнуть на манеж. Сатирическое зерно здесь ясно. Но решение и неожиданное и забавное.

Константин Берман показывает отличную интермедию, бросая бумеранг, который не только возвращается к нему, но и делится на два снаряда во время полета. Это очень занимательно и доставляет радость зрителям, ибо искусство метать бумеранг не так уж часто встречается.

Как мы видим даже из этих примеров, разнообразие интермедий очень большое.

Клоунское антре и трюк-сюжет. К серьезным завоеваниям советского цирка принадлежит систематическое привлечение к работе над клоунским репертуаром профессиональных литераторов. Известное отставание и в тематике и в творческой разработке клоунад, существующее сегодня, не может зачеркнуть того факта, что, может быть, впервые за все время существования циркового искусства разработка репертуара для клоунов при-

няла характер вполне ответственный как творчески, так и идейно.

Сегодня мы можем говорить о такой работе уже не как о чем-то, что представляется нам мечтой, но как о повседневном явлении творческой жизни советского цирка.

Основным достижением мы склонны считать тематику современных клоунад, она освоена нашими авторами не сразу и еще не полностью, но достаточно широко. Если поглядеть клоунады, составляющие сегодня активный репертуар артистов в системе Союзгосцирка, то прежде всего нам бросится в глаза сравнительно разносторонняя и очень современная тематика.

Дореволюционная клоунада знала иногда острые политические репризы, намеки на злобу дня, трюки, связанные с событиями тех дней. Но даже Анатолий и Владимир Дуровы, даже Лазаренко-старший до революции никогда не выступали с номерами, полностью посвященными современной теме.

А наши клоунады теперь часто обращаются к проблемам, которые прежде считались достоянием только других видов искусства, литературы или периодической печати. Например: качество продукции; начетничество в идеологии; взяточничество; очковтирательство; обывательские настроения; мнимая научность иных диссертаций — все эти явления, казалось бы, столь далекие от циркового искусства и от специфики клоунады, составляют сюжеты современных антре.

Нам это кажется значительным достижением потому, что мы — зрители старшего поколения — еще помним аполитичные, а иногда и просто бессмысленные антре дореволюционного цирка. Те, кому довелось прочитать записи дореволюционных клоунад самых различных исполнителей, сделанные клоуном Д. С. Альперовым, знают, что, в сущности, каждый клоун прошлого на свой собственный риск и страх создавал себе номер по типу «винегрета». Сюда входили и акробатика, и дрессировка, и комические трюки, и словесные репризы, часто пошлые или даже непристойные, — словом, все, что могло задержать внимание зрителей хотя бы на минуту и притом было бы в возможностях исполнителя.

Разумеется, нельзя возражать против многообразия приемов. Было бы нелепым с нашей стороны отрицать важный принцип циркового искусства: наиболее полное

использование способностей данной артистической индивидуальности. Но авторы, пишущие для цирка, стремятся к тематическому и сюжетному единству клоунады, и это единство не убивает ее, а помогает исполнителю, ибо оно не ограничивает в выборе средств и приемов.

Значит ли все сказанное, что мы можем быть довольными тематикой и сюжетными построениями тех антре, какие сегодня составляют репертуар наших цирков? Конечно, нет. Авторы подчас недостаточно смело вторгаются в действительность, чтобы найти в самой жизни интересные темы для своих клоунад. Помимо того, не все литераторы, сотрудничающие с цирком, умеют излагать найденные ими темы специфическим языком клоунады.

Чем объяснить такое отставание?

Драматургия клоунады весьма сложна. Кое-кто до сих пор с гримасой презрения говорит о клоунском «примитиве». Создать же воистину примитивную, то есть простую, ясную, языком цирка, а не смежных искусств, написанную клоунаду очень трудно.

Каждый компонент клоунады требует от драматурга полного напряжения сил и богатой фантазии. Надо не только знать технику цирка, но уметь сказать то, что ты задумал, на языке именно этого вида искусства; следовать традиции клоунады, но не стать плагиатором, уметь экономить время, слова, трюки и даже вещественное оформление; и, наконец, внести нечто принципиально новое, свое в сюжет и разработку антре.

Построение фабулы (которая уместится максимум в семь минут действия на арене) и диалог, основной сюжетный трюк и малые трюки, наравне с диалогом составляющие ткань клоунады, — все должно быть лаконичным, острым, оригинальным, веселым и тематически осмысленным.

Сюжет каждой клоунады строится на *основном трюке*, вне которого решение антре невозможно: без главного трюка получится скетч или интермедия. Всякая клоунада непременно включает в себя ряд проходных трюковых украшений, без которых она многое потеряет в занимательности и смехотворности, но тем не менее останется клоунадой, тогда как без основного, сюжетного трюка клоунада перестает существовать.

Дело в том, что основной трюк должен выражать тему клоунады. И только тогда *антре можно считать удавшимся, когда вот это слияние, выражение темы в трюке*

осуществлено точно. В качестве примера приведем клоунаду Ю. Благова «Садится или не садится». Она апеллирует к явлению, широко известному зрителям: некоторые ткани, выпускаемые нашими фабриками, сильно садятся. Садятся и вещи, отдаваемые в чистку. За этим, несомненно, скрывается пренебрежение к интересам потребителей, дурное качество продукции. Вот как трактует эту тему Ю. Благов. После показа на арене нескольких случаев катастрофического уменьшения в размерах вещей, попавших в большой «агрегат» для чистки одежды и тканей, туда запикивают директора этого ателье. Зрители не предвидят, чем это кончится. И вот вместо рослого и тучного ответработника из «машины» выходит лилипут. Комический, клоунский эффект огромен. И смысл вполне ясен: директор «сел». Разумеется, тут надо учитывать и второй смысл слова «сел», то есть попал в тюрьму. За дурное качество работы.

Драматург точно рассчитывает свой удар по бракоделам: в клоунаде наказан незадачливый директор, в ателье у которого после химической чистки садятся ткани. Прием этот не случаен. Он органичен для жанра клоунады вообще. Именно виновного в нарушении нормы закона или морали и должно покарать в ходе сюжета. Понятен поэтому успех клоунады.

В качестве трюков, хорошо выражающих тему недоброкачественной продукции, применяется чисто буффонная борьба с некачественной вещью. Замок-«молнию» расстегивают с помощью топора (клоунада «Молния» А. Басманова). Открыть банку консервов после ряда попыток удастся только путем взрыва (клоунада В. Дыховичного и М. Слободского «В собственном соку»). Это сюжетные трюки, созданные советскими авторами.

Но в цирке существуют сюжетные трюки, созданные много лет назад и до сих пор пользующиеся успехом у зрителей. «Вильгельм Телль», «Разбитое зеркало», «Разбитая статуя», «Сломанное кресло», «Обливание водой», «Фокусы с бутылкой», «Концерт» и другие антре и сегодня бытуют на манеже. Это то богатство прошлого в цирковом искусстве, отказываться от которого было бы бессмысленно. И надо сказать, что за последние годы наш цирк успешно использует многие старые трюки, переосмыслив их на новой идейной основе.

Пишущий эти строки, например, принял участие в переработке старинного трюка «Сломанное кресло». Как

подсказывал сам материал, на место плохо сделанного кресла под чехол забрался бракодел, виновный в выпуске этой продукции. На этом живом кресле сидели члены комиссии, его бросали на пол и пытались разломать и т. д. Так был наказан мастер, выпустивший плохую мебель... А прежде «Сломанное кресло» играли вне связи с плохим качеством продукции.

Карандаш великолепно играет сценку французского мима середины прошлого века Г. Дебюро «Разбитая статуя». (Сценка советского клоуна называется «Случай в парке».) Нечаянно уронив статую, неосторожный посетитель пытается сложить ее вновь из кусков, но никак не может правильно расположить эти куски.

Трюк-сюжет в цирке почти не имеет границ в смысле технических или зрелишных возможностей. Фокусы, иллюзии, трансформации, дрессировка, акробатика, гимнастика, водные «процедуры» — все к услугам клоунады как материал, как среда, как повод для трюка. Вещи и люди в цирке могут исчезать, менять вид. Но все это «работает» только в том случае, если трюк-сюжет точно выражает мысль, заложенную в данную клоунаду, и если он сам по себе эффектен на арене цирка.

Существенно еще отметить, что сюжетный трюк очень редко используется в антре только однажды. Обычно такие трюки повторяются полностью или с обогащающими изменениями несколько раз. И это понятно: если бы основной трюк годился для показа всего один-два раза, у нас была бы не клоунада, а реприза, в лучшем случае — клоунская интермедия.

Знакомство с клоунадами, которые исполняются сегодня на многочисленных аренах советского цирка, показывает нам, что не все эти произведения обладают достаточно значительными (идейно и драматургически) трюками-сюжетами. Одно время, когда в нашем искусстве появилась «теория бесконфликтности», из цирковых антре стали исчезать сюжетные трюки. Из клоунов пытались сделать артистов драмы. Но теперь вернулись вновь к разумному принципу: клоунада есть клоунада.

Игровая и словесная ткань клоунады. Каждый миг клоунады должен быть насыщен интересным для зрителей материалом. По существу, клоуны имеют право говорить и делать только то, что смешно, что занима-

тельно, либо (в небольших дозах) то, что важно по сюжету, хотя и не представляет большого интереса для аудитории.

Помимо идейно-тематической значимости и занимательности диалог клоунады должен быть еще и «ареногеничен», то есть понятен каждому зрителю и достаточно выразителен, чтобы звучать под куполом цирка для двух тысяч зрителей. Увы! Нельзя признать, что текст клоунад всегда является таким.

Вообще отбор реплик и трюков для клоунады — важное дело. Оно не заканчивается после того, как клоуны приступили к репетициям антре по точному тексту, написанному автором. Во-первых, коррективы вносят сами артисты, приспособлявая сценарий к своим творческим индивидуальностям. Немало изменений может возникнуть и в связи с местными условиями — обычаями, просуществованиями, характерами.

Каждый шаг хорошего клоуна на арене не обходится без трюка. Если он открывает консервную банку, оттуда может выскочить кошка. Если клоун обнял партнера, может возникнуть смех по поводу шекотки. Если закурена папироса, она должна взорваться во рту курильщика и т. д.

Стоит еще обратить внимание на проблему финального трюка в любом виде клоунских выступлений, а особенно в антре. Этот трюк важен в идейном плане, и в то же время необходим клоуну, чтобы эффектно уйти с манежа. Известно, что вялый финал акта или картины в драматическом спектакле сильно снижает успех вещи, даже если ее исполнение понравилось аудитории. В цирке же все должно идти по нарастанию. И последний трюк клоуна обязан быть неожиданным и смешным.

Иногда финальный трюк становится апогеем клоунады: весь ее сюжет подводит к трюку, после которого клоун удаляется с манежа (например, в приведенной выше клоунаде Ю. Благова «Садится или не садится»). Но если главный (сюжетный) трюк, то есть действенный апогей клоунады, уже прошел, а сюжет еще не закончен, то пусть после исполнения главного трюка до конца антре остается лишь полминуты, — все равно надо думать о том, как завершить клоунаду.

Если по сюжету рыжий клоун оказывается пострадавшим, можно использовать его уход, чтобы комически обыграть то огорчение, которое он испытывает в ре-

зультате понесенного ущерба, наказания. Клоун может плакать, стенать (под соответствующий аккомпанемент оркестра), в горе валиться на манеж, рвать на парике волосы и бросать их в публику, терять части одежды, хромать, вправе спастись бегством или уползать за кулисы. Его могут уносить на носилках, увозить на тачке и т. д.

Если, наоборот, рыжий победил, гамма выражения его радости также дает нам богатый игровой материал. Он может смеяться до упаду над своими партнерами, потерпевшими поражение, и приглашать зрителей разделить с ним радость и т. д. В подобном случае оркестр заиграет туш, и клоун будет пародически раскланиваться, как победитель спортивного соревнования. Он может повалиться от хохота на барьер или на арену, может удалиться с манежа надменной походкой триумфатора и притом споткнуться о барьер и разбить нос.

Но если оставить самый конец клоунады, так сказать, нейтральным, будет сделана ошибка. Иногда есть смысл перемонтировать фабулу антре с тем, чтобы эффектный трюк или остроумную смешную реплику сберечь на финал. А если это невозможно, тогда надо придумать специальный трюк, но непременно такой, который органически вытекает из хода всего сюжета. Он-то и завершит номер.

Партнеры клоуна

Помимо клоунов в антре постоянно принимают участие работники цирка, не являющиеся артистами.

Прежде всего это шпрыхшталмейстер, или, как его называют в советском цирке, инспектор манежа или режиссер-инспектор. Немецкое слово «шпрыхшталмейстер» означает, что обладатель такого «титула» разговаривает на манеже, то есть объявляет номера и ведет диалог с артистами, когда это нужно. Как известно, инспектор манежа, или шталмейстер, осуществляет в цирке несколько функций: он является режиссером данного, сегодняшнего спектакля (не путать с постановщиком программы); именно шталмейстер регулирует и порядок номеров и их замену в случае надобности; все обслуживание спектакля возглавляется им же. Ему подчиняются

также и униформисты, то есть служители цирка, которые появляются на манеже и потому одеты в нарядную униформу, и технический персонал за кулисами, и помощники режиссера, и ассистенты отдельных номеров.

В старинных цирках обычно хозяин-директор (он же дрессировщик конных номеров) исполнял функции нынешнего шпрыхшталмейстера. Следы прошлого величия можно обнаружить в повадках и наших инспекторов.

Нас, однако, больше интересует деятельность шпрыхшталмейстера в качестве партнера артистов, выступающих на манеже. Не только клоуны, но и куплетисты, и акробаты, и наездники, — словом, представители всех цирковых жанров вправе рассчитывать на его участие в номере. Но, конечно, клоунские номера, построенные на драматургии, больше всего нуждаются в этой помощи. Для соло-клоуна шпрыхшталмейстер — единственный полноценный партнер¹.

Но и для дуэта (или трио) буффонадных клоунов шпрыхшталмейстер — важный помощник. Очень часто сюжет клоунады требует третьего или четвертого действующего лица. Обычно это будет характерная или нейтральная роль, которую шпрыхшталмейстер «сыграет» в своем обычном облике вполне удовлетворительно. Драматурги, сочиняющие клоунады, всегда имеют в виду эту возможность — вводить в действие шпрыхшталмейстера.

Среди униформистов также непременно есть два-три человека, которые способны подыграть клоуну, например оказаться «жертвой» в проказах коверного или даже принять участие в репризе, интермедии, антре. Встречаются униформисты с комическим дарованием, что далеко не безразлично, ибо выразительно сыграть борьбу с коверным, получать пинки в перипетиях клоунады, быть облитым водой, обсыпанным мелом на арене не так просто — надо обладать артистическими способностями. Чем смешнее будет реагировать на действия клоуна его жертва, тем больше будет успех клоуна.

Вероятно, столько времени, сколько существует цирк, в его спектаклях принимает участие так называемая «подсадка», то есть артисты цирка или специально при-

¹ Клоуны Лазаренко (и отец и сын) в своих гастролях возили с собою собственного «шпрыха», который таким образом превращался, по сути, в белого партнера при комике. В настоящее время так поступает Л. Енгигбаров.

глашенные люди, которые располагаются среди публики и настолько похожи на подлинных зрителей, что всякая игра артистов с ними вызывает искренний смех всей аудитории. Публика смеется, полагая, что кто-то из зрителей попал в смешное положение из-за глупого любопытства, тщеславия, бессмысленной вспыльчивости.

«Подсадка» практикуется в номерах многих жанров. И степень участия «подсаженного» в номере бывает различная. На одного товарища летел мяч, он испугался и съехал со своего кресла на пол. Поднялся и ушел из цирка, сопровождаемый хохотом публики. Другого облили водой во время клоунады. Третьему мяч попал в лицо, и он «обиделся», вследствие чего также покинул зрительный зал. У четвертого клоун одолжил кепку и, «санжировав», то есть подменив ее на другую, так терзает попавший в его руки головной убор, что владелец кепки громко выражает свое недовольство; но вот кепку вернули целехонькой, над вспыльчивым кепковладельцем смеются, и он также покидает зал, вызывая тем еще больший смех.

Иногда участники «подсадки» выходят на манеж, якобы желая повторить чей-то трюк или принять непосредственное участие в номере. Редко подобный выход относится к номеру клоунов, но подсаженным гражданином может оказаться переодетый в «гражданское» платье клоун. Такой вид участия циркового комика в чужом номере носит характер самостоятельной репризы внутри данного номера. Если подобный «жизненный» грим удался, если клоун сыграл теперь уже в манере реалистической роль простака, который веселит зрителей своим неумением ездить на лошади или плавать в бассейне водной пантомимы, или правильно ассистировать фокуснику, в результате чего этот «ассистент» попадает в сундук, то восторг публики не имеет границ. Часто рядом с таким простаком появляется его мнимая жена, которая не пускает супруга на манеж, отговаривает, а потом пытается увести его из цирка. Возможен еще и друг простака, вместе с ним попадающий во все нелепые положения, которые уготованы «подсадке». Иногда у обоих присутствуют жены.

Клоун вправе обратиться в «подсадку» подлинных зрителей. Разумеется, он не заходит в шутках с ними так далеко, как с настоящей «подсадкой», но имеет право на известную вольность в обращении с публикой. И здесь

большое значение приобретает способность артиста к импровизации.

Своеобразным партнером клоуна оказывается также дрессированное животное, которое он выводит на манеж. Популярная собачка Бориса Вяткина Манюня является участницей многих его интермедий и реприз, как и Клякса Карандаша. Ослики, собаки, пони, птицы (например, петух Олега Попова) и другие животные коверных и буффонадных клоунов украшают их номера.

Старшее поколение зрителей помнит, как Д. Альперов выводил на манеж целую группу собак породы «боксер», изображавших игру в футбол. Номер построен на том, что собаки хотят порвать летающий над манежем мяч и потому отнимают его одна у другой. А мяч, ударясь о лбы и короткие носы этой разновидности бульдогов, летит дальше. Разумеется, вратари обеих темпераментных команд привязаны к воротам, иначе они тоже превратятся в нападающих... Номер собачьего футбола и по сей день исполняется в наших цирках под руководством не только клоунов, но и дрессировщиков. Он украшает программу народного артиста СССР В. Дурова.

Коверный клоун

Происхождение названия данной разновидности комиков возникло в связи с той функцией, которую он выполняет в программе. В любом цирке то кладут на манеж ковер, необходимый очередному номеру, то убирают его. Вот около этого ковра и происходят все выступления клоуна, заполняющего паузы и именуемого *коверным*.

Находясь весь вечер на манеже, он в какой-то мере заменяет конферансье в концерте, но функции того и другого не совпадают полностью. Естественно, что коверный не может объявлять предстоящие номера программы: весь его облик чересчур комичен для этого; ему нельзя поручать серьезные анонсы, а комически объявлять номера — значит дискредитировать их.

В иных цирковых спектаклях и коллективах теперь выступает между номерами группа клоунов. Иногда они берут на себя и анонсы номеров.

В девяносто девяти случаях из ста в цирке работает один коверный (реже — дуэт; старшее поколение зрите-

лей помнит, например, коверных, выступавших в образах популярных когда-то кинокомиков Пата и Паташона; это были клоуны Н. Антонов и В. Бартенев).

Нам уже приходилось говорить о значении ритма в смене номеров на эстраде и в цирке. В связи с этим особенно велико значение коверного: без него была бы нестерпимо нудной подготовка арены к следующему номеру.

Чем же заполняет паузы коверный? Его интермедии можно разделить на пять видов: обыгрывание работы униформистов и вообще всякой подготовки манежа к следующему номеру; пародии на только что прошедшие номера; репризы в середине циркового номера, чтобы дать возможность артистам отдохнуть после трудных трюков; интермедии и репризы, не связанные с ходом программы; помощь в клоунских антре других исполнителей. Рассмотрим каждый вид интермедии.

Разнообразие операций и процессов, потребных при уборке инвентаря прошедшего номера и при установке нового оформления, дает богатые возможности коверному. Он может принимать участие в свертывании или развертывании ковра, в подметании арены, в демонтаже или, наоборот, в приведении в готовность трапедий и турников и т. д., в установке барьеров для конного номера или для дрессировки малых животных; сложная установка батуда или каната для канатоходцев, декораций для пантомимы и др. тоже обычно служит поводом для реприз коверного. Он первый пробует упругость батуда, подпрыгивает на его эластичной сетке, влезает на трапедию и проверяет добротность креплений.

Чисто комические эффекты могут нести в себе и элементы сатиры: например, изображая неумелого и ленивого униформиста, коверный намекает на то, что и в действительности существуют такие люди, которые суеются, хотят создать впечатление, будто они изнемогают на работе, а на деле только мешают. Своим вмешательством в подготовку следующего номера коверный превращает вынужденную паузу в программе и скучные хлопоты по уборке арены в живую игровую сценку.

Пародии на прошедший номер, само собой разумеется, — очень выигрышный прием, особенно в цирке. Ведь цирковые номера всегда построены прежде всего на высоком мастерстве исполнителей. Но это обстоятельство и делает особенно смешным пародии коверного, который

пытается подражать истинным мастерам с явно негодными средствами. Он «жульничает» на глазах у зрителей: после номера наездников дрессирует игрушечную лошадку; передразнивает силача, подымая ничтожные по весу предметы, и т. п.

В таких пародиях надо различать две существенные стороны: во-первых, подражания с негодными средствами напоминают зрителям, что подлинник пародии был воистину силен в своем искусстве и, во-вторых, что между сложным и трудным искусством и хитреньким подражанием ему со стороны коверного обнаруживается неожиданное сходство. Это — как шарж на человека: оригинал шаржа и похож на рисунке на себя и стал смешным. Такое сходство также веселит аудиторию.

Иной раз в пародию вплетается и третий мотив, уже знакомый нам по хлопотам коверного при уборке манежа: желание втереть очки и притвориться умельцем встречается в действительности так же часто, как и желание создать впечатление о своей занятости и мнимой работе.

Во многих номерах (конная дрессура, акробатика, полеты, батуд, прыжки) требуется пауза, чтобы дать отдых артистам. Вот тут и выпускают на манеж коверного. Он исполняет свою репризу, иногда вовлекая в действие участников номера. Часто клоун изображает мнимую влюбленность в миловидную артистку: он дарит ей цветы, мимикой показывает, сколь она нравится. Особенно бурный прием репризы встречает, если коверный принимает непосредственное участие в номере, например у акробатов, пытается повторить их трюки, у иллюзионистов — какой-нибудь фокус и т. п.

Наконец, как уже сказано, в репертуаре коверного непременно есть репризы и интермедии, самостоятельные по значению и не связанные напрямую с программой спектакля. Зачем нужны такие выходы коверного? Во-первых, в тех случаях, когда пауза слишком велика, чтобы ее можно было бы занять обычной игрой с униформистами или пародией на предыдущий номер. Затем участие коверного в данном спектакле может сложиться неудачно для него: программа составлена так, что ему не удастся в полной мере обнаружить свое мастерство и дарование. Коверный вправе тогда рассчитывать на самостоятельные интермедии, особенно, если он уже достаточно популярен и зрители ждут его выступлений.

Когда по ходу буффонадного антре или номера музыкальных клоунов (музыкальных эксцентриков) нужно лишнее действующее лицо, им часто становится коверный.

Наконец, коверный может выступать в роли «подсадки», но не притворяясь зрителем, а в своем обычном виде. Разумеется, аудитория его сразу узнает. Но это не испортит эффекта. Зрители будут радоваться тому, что в первых рядах или, наоборот, на галерке циркового амфитеатра появился клоун и оттуда реагирует на идущий номер. Такой расстановки действующих лиц может потребовать сюжет буффонадного антре или любой другой номер, и коверный в этих случаях должен начать свою репризу из публики.

Коверные появляются даже под куполом цирка неожиданно для зрителей, то есть проникая туда не с манежа. Словом, весь цирк, все его помещения и весь аппарат, оборудование, работники находятся в распоряжении коверного и могут быть им использованы по ходу программы или его собственного репертуара. Клоуны часто появляются «из публики», вернее, из прохода, находящегося против форганга¹. В таком появлении есть элемент неожиданности: ведь ждут-то зрители артистов, глядя в другую сторону.

На нашей памяти еще то время, когда комики у ковра работали на манеже только молча. Это была клоунская пантомима. Но за последние тридцать лет возобладал другой стиль, и теперь коверные разговаривают. Возражать против этого трудно, слово сильно обогащает клоуна. Но многословным коверный не имеет права быть. Большую часть его роли составляют действия: уборка манежа, пародии на номера и т. д. Тут много разговаривать и не о чем. Зрители скорее оценят лаконичные реплики выразительного мима, чем многословного коверного, который обратил свою роль в подобие фельетониста на манеже. К тому же тогда может возникнуть дублирование других клоунских номеров, что уж совсем нежелательно. А вот если в программе нет клоунов, коверный получает возможность сыграть собственное антре с помощью шпехшталмейстера и иных имеющихся в цирке партнеров.

¹ Форганг (нем.) — проход за кулисы, закрытый занавесом, откуда появляются и куда уходят артисты.

Клоунада и дрессировка — сочетание профессий очень давнее. Как мы говорили уже, небольшие домашние животные и птицы легко усваивают трюки, которыми клоун обогащает свои выступления. Содержание таких животных не требует особых затрат или условий даже в передвижных цирках.

А как эффектно украсить клоунскую репризу «выходом» дрессированной свиньи или собаки! Рассказ А. П. Чехова «Каштанка» очень точно передает атмосферу цирка в конце прошлого века с его кулисами, работой и бытом клоуна-дрессировщика.

В советском цирке существует целое направление клоунады, в которой словесные репризы сочетаются с зоопризами. Начало этому направлению положили знаменитые русские клоуны-дрессировщики Анатолий Леонидович и Владимир Леонидович Дуровы.

Чем же объясняется успех, который выпал на долю Дуровых-старших, и вот уже более восьмидесяти лет сопровождает эту династию? А. Л. Дуров обладал не только талантом дрессировщика, он был подлинным сатириком. Вот как пишет об этом замечательном артисте критик В. Сухаревич:

«Анатолий Дуров пришел на манеж, когда в нем господствовали западные буффонные «мертвые маски», иностранцы-космополиты, глумцы над здравым смыслом, люди, как бы обрекшие себя на осмеяние, на шутовскую приниженность, на издевательство. На манеже, как свидетельствует старый клоун Леон Танти, среди буффонадных клоунов было множество дегенератов, паралитиков, ревматиков, тихих идиотов, душевнобольных или хронических маниаков.

В такой обстановке возвысил свой голос первый русский соло-клоун Анатолий Дуров, человек умный, пытливый, с широким общественным и эстетическим кругозором. Он не только создал целую серию до сих пор памятных клоунад, аллегорических шествий, острых сатирических представлений с участием животных, но и, наблюдая за жизненными явлениями, пытался сформулировать свое кредо.

Во всем, что делал Дуров, не было разрушения специфики, особенностей цирка с его манежем, где наиболее доходчивым является действие, зрелище, пестрота

красок, краткость и предельная насыщенность текста, напряженный стремительный темп,— дуровский цирк оставался цирком, но приобретал новые качества. Его главным героем становился человек-гражданин, артист-сатирик, мастер затейливого действия, всегда насыщенно-го глубоким социальным смыслом.

Если внимательно вчитаться в тексты дуровских клоунад и представлений, можно установить, что любое слово, произнесенное им с манежа, было действенным, что оно дополняло, сопровождало и комментировало зрелище, по-циркового наглядное и выразительное. Люди, животные, предметы — все служило объектом для игры, для обыгрывания.

...Свойства зверей и птиц: важность петуха или пеликана, прожорливость крыс, глупость барана — все это выражалось в словах, близких к поговорке, к ходовому житейскому присловию.

В знаменитом «Юбилее гуся» было множество метких уподоблений. Важного юбиляра выходили поздравлять: от адвокатского сословия — сорока, от опереточных премьеров — петух, от рецензентов бульварных газет — пес, от недругов гуся — свиньи. Старинная поговорка «гусь свинье не товарищ» обыгрывалась весело и зло и завершалась отнюдь не веселыми словами:

Кругом заметен свинства рост.
И тут и там у нас бесчинства,
И уж, конечно, первый тост
Здесь поднимаю я за свинство!

Так обличительная страсть диктовала особую форму представления, в которой наиболее острые слова служили финалом действия.

Такое звонкое, броское, по-циркового доходчивое слово, обретавшее на манеже свою особую форму выражения, не раз приносило успех и мастерам советского цирка»¹.

На наш взгляд, Сухаревич прав: животные у Дуровых иллюстрируют сатирические высказывания клоуна или даже сами (!) выражают острые мысли. Конечно, понимать последнюю фразу надо условно: трюк, подготовленный дрессировщиком, заставляет животных как бы реагировать на обстановку или на слова клоуна. С точки

¹ «Советский цирк», 1958, № 5.

зрения зрителей, например, свинья отворачивается от черносотенной газеты. Это очень смешно. Публика понимает, что тут — трюк, но какой — ей не всегда известно.

А на деле все обстоит просто: среди прочих газет только одна — именно черносотенная, подлежащая осмеянию, — вымочена в керосине. И животному не нравится запах именно этого газетного листа.

В наши дни дело основателей династии продолжают народный артист СССР Владимир Григорьевич Дуров, внук А. Л. Дурова, и народный артист РСФСР Юрий Владимирович Дуров, внук В. Л. Дурова. Каждый из них работает с очень большой группой самых разнообразных животных. Слоны и верблюды начинают список этих зверей. У В. Дурова есть даже бегемот.

В. Сухаревич правильно отмечает, что школа Дуровых — это явление в истории русского цирка. Нигде в мире нет подобного использования дрессуры. И потому мы особенно ценим такие номера.

Конечно, чтобы создать эти оживленные басни и заставить животных лицедействовать, нужна огромная предварительная работа дрессировщика и его помощников. Известно, что дрессировка зиждется на использовании врожденных инстинктов, свойственных данному виду животных, и на условных рефлексах, которые вырабатываются на основе таких врожденных реакций зверя или птицы. Заяц бьет в барабан, ибо ему свойственны эти быстрые и частые удары передних, а иногда и задних лап.

В уголке имени В. Л. Дурова¹ енот-полоскун (есть такая разновидность этого редкого хищника) «стирает» белье в воде с необыкновенной быстротой. И здесь обычные для данного зверя движения обретают, так сказать, бытовой смысл.

Такова основа «разумного» и целесообразного поведения на манеже «действующих морд» (это выражение заимствовано нами у В. Л. Дурова из его кинофильма, выпущенного еще до революции).

Но возможно и более простое использование животных в аллегорических целях. На дуровской «Железной

¹ Директором этого учреждения, представляющего собой своеобразный гибрид музея с театром зверей, является Анна Владимировна Дурова, дочь основателя уголка.

дороге» в вагоне обнаруживают зайца. Клоун берет его за уши, показывает зрителям и прогоняет. «Заяц» — прозвище безбилетного пассажира — работает тут сам по себе, без дополнительной игры. И так бывает достаточно часто.

Оставляя в стороне технику дрессировки и ее связь с зоологией и зоопсихологией, мы должны коснуться драматургии в номерах клоунов-дрессировщиков.

Обычно номера с участием животных начинаются с короткой репризы. Ими пользуются не только клоуны, но и артисты других жанров. Мы упоминали уже о животных — партнерах коверного, но звери принимают участие в номерах и других жанров.

Иной раз текст зоореприз пишется стихами. Но не надо смешивать эти короткие эпиграммы, остроумно подытоживающие трюк, с большими монологами в стихах и в прозе, с которыми появляются перед зрителями клоуны-дрессировщики. В монологах автор волен говорить о чем хочет и сколько хочет. Но если текст предназначен для того, чтобы помочь донести до аудитории смысл трюка, который исполняет животное, здесь нужна лаконичность, точное соответствие авторского замысла и изложения тому, что произошло. Хорошая эпиграмма поможет трюку. Длинная, неточная, неостроумная фраза может убить воздействие на публику и самого трюка, исполненного животным.

Иной раз вместо стихотворной или прозаической эпиграммы вводится диалог между дрессировщиком и животным (разумеется, животное будет разговаривать по-своему, отвечая «мимикой» или свойственным ему голосом — так на манеже «разговаривают» и собаки, и морские львы, и петухи и пр.); между дрессировщиком и шпехшталмейстером; между дрессировщиком и зрителем (подлинным или «подсадкой»). Тут уж необходимо умение пользоваться смешным диалогом, приемами пародии, иронией, остроумием, игрой слов и т. д.

Надо учитывать, что дрессировщик на манеже имеет возможность варьировать ответы своего животного. Например, на чем построены все репризы с «учеными животными», знающими арифметику? На том, что клоун незаметно для зрителей (допустим, чуть слышно щелкает ногтями) подсказывает ответ «умной» собаке или свинье: собака лает столько раз, сколько раз щелкнул дрессировщик; свинья берет картонку с нужной цифрой, услы-

шав сигнал, когда она подошла к нужной в данный момент картонке. И т. д.

Клоун-дрессировщик показывает репертуар и более сложный, чем краткая реприза. Интермедия с самостоятельным сюжетом, в которую вкраплено несколько реприз, часто используется в цирке. Цель таких интермедий — пародически воспроизвести, так сказать, «силами животных» такие картинки человеческого быта, какие в состоянии выполнить данный вид зверей, ибо главным моментом, отличающим клоуна-дрессировщика от просто дрессировщика, всегда были и будут те моменты в его выступлении, которые имеют сатирический смысл и обнаруживают своеобразный антропоморфизм у птиц и животных.

Такова дуровская «Железная дорога», создававшаяся десятилетиями и ныне состоящая из десятков реприз и интермедий, нанизанных на благодарную сюжетную схему: все многочисленные персонажи, возможные и обычные на настоящей «человеческой» железной дороге, пародируются в этом зоообозрении. Именно *обозрение* — только так можно определить сценарий и насыщающие его репризы и интермедии «Железной дороги».

Обозрение и будет наивысшим видом драматургии для выступлений клоуна-дрессировщика. Само собой разумеется, что звери не в состоянии выполнить другой длительно действующей схемы, где сюжет выражен четче и последовательнее. Пожалуй, в кино или на телевидении можно было бы создать нечто вроде пародической «зоодрамы» или комедии; там, где есть возможность монтажа кадров, удастся убрать от зрителей все то, что мешает ходу сюжета.

Впрочем, возможности зооинтермедий на практике достаточно широки. И бокс медведей, кенгуру и других животных; и заседание некоего собачьего суда, где происходит «судоговорение» при помощи лая, рычания и визга; и известная нам игра в футбол; и «конные номера», в которых роли лошадей исполняют в основном собаки, а на роли всадников имеется еще больший выбор животных — от кошек и петухов до обезьян; и рестораны, посещаемые обезьянами, свиньями, птицами, даже лошадьми. Словом, поприще клоуна-дрессировщика чрезвычайно обширно.

Цирковая пантомима

Пантомиму принято считать древнейшей формой театра, зародившейся на самой ранней стадии цивилизации. В дальнейшем, когда развитие культуры дифференцировало виды театрального искусства на драму, балет и т. д., пантомима обрела существование самостоятельного вида искусства.

Это было любимейшее народное зрелище. Пантомиму разыгрывали в балаганах на ярмарках, на городских площадях бродячие труппы акробатов, скоморохи и другие народные потешники.

Собственно цирковая пантомима возникла в конце XVIII века. Вначале это были комические сценки, связанные с дрессировкой лошадей. Их наивно-сентиментальные сюжеты соответствовали возможностям передвижных патриархальных цирков. Но уже с начала прошлого века, когда в больших городах появились стационарные цирки, располагающие большими постановочными возможностями, пантомима в цирке утрачивает свой бессловесный характер. Она становится *пьесой*, снабженной и речью, и пением, и танцами, и всеми возможными ухищрениями все возрастающей зрелищной техники. Хозяева цирков придают большое значение роскоши оформления, обилию разнообразных номеров и заманчивых для публики актуальных сюжетов. Во Франции ставятся пантомимы о победах Наполеона; в Германии восхваляют немецкое оружие; в Англии — колониальную экспансию.

Мы не пишем истории цирка, но нам важно отметить, что сегодня цирковая пантомима есть жанр своеобразной драматургии, сохраняющий свое название только по традиции. Определяет цирковую пантомиму не метод выражения сюжета без слов, а другие приемы: использование в спектакле и арены, и сцены, и купола, и проходов, ведущих в зал, и зрительских мест, и даже ложи оркестра — словом, всего пространства цирка, доступного взгляду зрителей. Далее: пантомима включает в себя все мыслимое богатство цирковых номеров, включая приемы феерии и новинки техники. Использование бассейна вместо манежа положило начало новому этапу развития этого жанра — «водной пантомиме». Пиротехника и воспроизведение взрывов и пожаров при помощи фейерверков также украсили многие спектакли. Батальные массовые сце-

ны — и конные, и артиллерийские, а в последнее время и воздушные бои с выбрасыванием из-под купола парашютистов — ныне включаются в цирковые пантомимы.

Конечно, в капиталистических странах, где цирку приходится выдерживать конкуренцию с мюзик-холлами и варьете, зрителей стараются оглушить обилием номеров и масштабами зрелища. К тому же и тематика пантомимы носит там характер подлаживания под вкусы публики и требований так называемой «злости дня». Зато успех окупает с лихвой огромные расходы на такие суперпостановки.

Западный цирк эксплуатировал в пантомимах и сказки («Золушка», «1001 ночь», «Синяя борода» и т. д.), и батально-шовинистические сюжеты, и экзотику, и «романтических разбойников», и многое другое.

Русские дореволюционные цирки, почти полностью находившиеся в руках иностранных антрепренеров, повторяли тематику и сюжеты европейских пантомим. Разумеется, появлялись иногда и национальные сюжеты, особенно в годы первой мировой войны.

В советском цирке пантомима начинала двояко: вначале ставились старые произведения, например «Черный пират» в Московском цирке (1928) с участием и в постановке Вильямса Труцци. Но вскоре появились и советские сюжеты: «Махновщина» («Гуляй-поле») В. Масса (1929, Московский цирк), «Москва горит» («1905 год») В. Маяковского (1930), «Индия в огне» Г. Венецианова (1931, Ленинградский цирк), «Шамиль» Е. Кузнецова (1937, Ленинградский цирк) и др.

В дальнейшем наши цирки редко обращались к этому жанру, и лишь за последние десять лет интерес к ним снова возрос. Были поставлены пантомимы «Счастливого плавания!» (1959) Б. Зубкова и К. Оболенского, стихи Н. Доризо; «Бахчисарайская легенда» (1963) Н. Зиновьева; «Карнавал на Кубе» (1962) Л. Кулиджанова, М. Местечкина, Ю. Никулина; «Пароход идет «Анюта» В. Ардова, М. Триваса, Э. Шапировского (1961, Ростовский цирк) и др.

Вероятно, в будущем мы чаще будем встречать на цирковых афишах анонсы о постановке пантомимы, ибо для советского зрителя представляет несомненный интерес органическое сочетание драмы и цирка, феерии и машинерии, массовых сцен и клоунады, какое дает этот род спектаклей. Нет надобности чрезмерно насыщать

сюжет или постановку пантомимы дорогостоящими и пустыми атрибутами буржуазных зрелищ, возможности жанра и без таких «украшений» очень велики.

Сюжет пантомимы носит служебный характер: фабула подчинена демонстрации тех номеров и сцен, какие интересно смотреть в цирке. Чаще всего сюжет носит «пунктирный» характер. Он дает завязку и финал, а в середине спектакля не слишком ясно возникает перед зрителями. Но это не снимает с авторов и режиссеров обязанности вкладывать в него четкую мысль, которая бы не пропадала в обилии драматических сцен, массовок, клоунады, музыки, танца и всех тех выступлений мастеров цирка, без чего пантомимы не существует.

Фабула пантомимы должна быть крайне энергичной. Ближе всего к ней сюжеты приключенческих произведений. И это понятно. Положительные герои одолевают своих противников только в самом конце спектакля, иначе зрителям будет скучно смотреть. Зато финал пантомимы — всегда нелегкая задача для драматурга и постановщика: он должен быть краток, выразителен, а главное — органически дать повод для апофеоза, то есть живой картины, где персонажи расставлены так, чтобы публика невольно аплодировала под занавес. Мы не оговорились, финал цирковой пантомимы лучше давать не на манеже, а на сцене, расположенной над форгангом. Исключение, на наш взгляд, составят фабулы, завершающие спектакль торжественным шествием вокруг манежа, нечто вроде «круга почета».

Существенно отметить, что иные групповые номера лучше смотрятся, если они объединены пантомимическим сюжетом, например выступление с дрессированными лошадьми. Здесь возможны интермедии, лирические сцены и пунктирный динамический сюжет. Конный аттракцион под руководством народного артиста РСФСР М. Туганова занимает целое отделение в программе. Без определенного сюжета столько времени отнимать у зрителей нельзя. И действительно, казаки Туганова разыгрывают нечто вроде «конного ревью».

Мало-мальски значительный номер, связанный с игрой в воде, тоже не обходится без сюжета. Выступление цыганского ансамбля на манеже цирка потребовало своей фабулы. Поскольку цыгане кочуют в фургонах, значит, возможны конные номера и своеобразный лагерь из цыганских шатров вокруг костра как обстановка для

драматических и комических сцен, и вокальных, танцевальных, и чисто цирковых номеров.

Словом, пантомимы как прием, а не только как жанр, встречаются в цирке чаще, нежели можно предположить. Здесь мы имеем в виду термин «пантомима» в цирковом смысле: сюжетно-драматические эпизоды. Что же касается искусства пантомимы в общепринятом значении, то есть представлений без слов, то это выходит за пределы нашей темы.

Заключение

Мы сознательно оставили под конец разговор о профессии, которая в первую очередь определяет содержание всего того, что слушают и смотрят люди на эстраде и в цирке. Мы говорим сейчас об авторах, о литераторах, которые пишут репертуар для артистов всех перечисленных в нашей книге жанров. Среди ведущих писателей страны вы почти не найдете имена тех, кто заставляет засмеяться или прослезиться сотни людей в концертном зале, в амфитеатре цирка или миллионы людей у радиоприемника, у телевизора, над граммпластинкой.

Существуют у нас «теоретики» и «знатоки», которые будут вам доказывать, что репертуар эстрады и цирка вообще не имеет отношения к литературе. Они станут утверждать, что сборник вялых стихов, изданный тиражом в две тысячи экземпляров, который как появится на полке в библиотеке, так и останется там на пятнадцать лет (до следующей переинвентаризации) в качестве аккумулятора пыли,— этот сборник-де гораздо важнее слов песенки или куплета, запавших в память тысячам и тысячам людей, вызывающих мысли и чувства, какие иной раз с трудом сумеет внедрить в сознание своей аудитории квалифицированный пропагандист... А нехитрые слова, положенные на простую музыку, совершили это чудо за те шесть минут, какие понадобились артисту, чтобы спеть или произнести, а слушателям — запомнить этот текст.

На наш взгляд, полного признания сегодня не имеет ни само искусство малых форм, ни его авторы. А пора, пора уже, хотя бы в целях охраны интересов самых широких масс, уделять систематическое внимание тому, *как, кто и для чего* сочиняет слова и мелодии, придумывает интонации и мизансцены и прочие компоненты многочисленных номеров и спектаклей.

И если это будет сделано, то окажется, что наряду с известным количеством «примазавшихся» (а они существуют в любом деле) трудятся на благо народа многочисленные и взыскательные мастера во многих и многих жанрах «малой» драматургии, музыки и режиссуры. Написать пьесу продолжительностью в семь минут так, чтобы она в каждое свое сценическое мгновение привлекала бы интерес аудитории; вложить в четыре строки частушки шутку, не только вызывающую смех аудитории, но и выражающую идейный замысел, то есть оценку некоего общественного явления; построить клоунаду, доступную пониманию любого человека, посетившего цирк,— это трудные задачи! Их не могут решать люди бездарные и равнодушные, циничные ремесленники или те, кто не знает основ своего искусства.

Берем на себя смелость утверждать, что с точки зрения литературной техники малые формы — одна из самых сложных специальностей литературы. Знание законов жанра и четкое представление об основах драматургии вообще; умение говорить кратко и выразительно; овладение трудной клавиатурой юмора — все это требуется наравне с широкими воззрениями и пониманием действительности. Автор, который неясно представляет себе жизнь страны и международные дела, не разбирается в событиях и происшествиях сегодняшнего дня, не умеет отделить значительное от малого в калейдоскопическом мелькании сведений и сообщений печати и в собственных жизненных впечатлениях,— такой автор не в состоянии создать полноценный репертуар. Ощущение масштабов и пропорций — и не только в формах искусства, а прежде всего в явлениях жизни,— необходимо нашим жанрам как воздух. А каково должно быть знание вкусов, интересов и потребностей аудитории, чтобы суметь заставить ее смеяться или плакать тогда, когда это нужно по ходу сюжета (а по ходу сюжета это всегда нужно: сюжет, который не вызывает смеха или слез, волнения аудитории, не имеет права на публичное исполнение!).

С гордостью за моих товарищей по перу могу сказать: несмотря на то, что прохладное (чтобы не сказать больше) отношение со стороны критики, общественности, литературных организаций и самые условия труда авторов малых форм далеки от нормального положения дела, мои коллеги с честью выполняют свои многотрудные обязанности.

За пятьдесят лет, прошедших после Октябрьской революции, у нас сложился сильный отряд литераторов, которые взыскательно трудятся в тех видах литературы и искусства, коим посвящена наша книга. Не думаю, что требуется здесь приводить длинный список имен; такие списки всегда неполны и, следовательно, несправедливы. Тем более что во многих главах мы называли фамилии иных авторов; среди них есть и ветераны, которые много лет кряду дают нашему искусству полноценный репертуар; включаются в эту работу и молодые силы. И они очень нам нужны — молодые силы, ибо происходит непрерывный рост духовных запросов зрителя, в свою очередь стимулирующих развитие искусства. Теперь нельзя отговариваться тем, что малые формы — это якобы неполноценное искусство. Народ требует полноценного искусства во всех жанрах.

И те писатели, что создают репертуар для эстрады и цирка, не склонны сегодня рассматривать себя как бедных родственников на хлебах у «настоящей литературы», «настоящего искусства».

Конечно, безмерно вырастают и требования к артистам, режиссерам и всем творческим работникам искусства малых форм. Больше нельзя фигурой стыдливого умолчания прикрывать грязную халтуру, которая нет-нет да еще дает себя знать. Зрители не желают смотреть и слушать то, в чем нет смысла и идеи, что лишено мастерства и вкуса. И процесс очищения эстрады и цирка от всего пошлого, наносного, мелкого идет очень быстро и плодотворно.

Библиография

- Аксенов В. Н., Искусство художественного слова, М., «Искусство», 1954.
- Аксенов В. Н., Речь на сцене, М., «Искусство», 1961.
- Алексеев А. Г., Серьезное и смешное, М., «Искусство», 1967.
- Ардов В. Е., Как вести концерт. В помощь начинающему концертмейстеру, М., Госкультпросветиздат, 1956.
- Аристархова С. А., Советы чтецу, М., «Искусство», 1957.
- Бейлин А. М., Аркадий Райкин, М.—Л., «Искусство», 1960.
- Борисов Б. С., История моего смеха, М., Театропечать, 1929.
- Бородин А., Техника работы над малыми формами, М., Театропечать, 1930.
- Верховский Н. Ю., Книга о чтецах. Очерки развития советского искусства художественного чтения, М.—Л., «Искусство», 1950.
- Волькенштейн В., Драматургия, М., «Советский писатель», 1960.
- «Всесоюзный конкурс эстрады», М., 1939.
- Гершуни Е. П., Советская эстрада, Л., 1959.
- Горбунов И. Ф., Сочинения, т. III, Дневники, Спб., 1907.
- Горький М., Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 26. О пьесах, М., Гослитиздат, 1953.
- Дмитриев Ю. А., Братья Дуровы, М.—Л., «Искусство», 1945 (Массовая б-ка).
- Дмитриев Ю. А., Виталий Лазаренко, М.—Л., «Искусство», 1946 (Массовая б-ка).
- Дмитриев Ю. А., Русский цирк, М., «Искусство», 1953.
- Дмитриев Ю. А., Серьезные цели легкого жанра.—В кн. «Вопросы эстетики», вып. 4, М., «Искусство», 1960.
- Дмитриев Ю. А., Искусство советской эстрады, М., «Молодая гвардия», 1962.
- Дуров А. Л., В жизни и на арене, Воронеж, 1918.
- Закушняк А. Я., Вечера рассказа, М.—Л., «Искусство», 1940.
- Ильинский И. В., К мастерству!, М., Профиздат, 1960.
- Ильинский И. В., Сам о себе, М., ВТО, 1960.
- «Искусство эстрады», М., «Советская Россия», 1961.

- Кнебель М. О., Слово в творчестве актера, М., «Искусство», 1954.
- Кочарян С. А., В поисках живого слова, М., ВТО, 1960.
- Кузнецов Евг., Арена и люди советского цирка, М.—Л., «Искусство», 1947.
- Кузнецов Евг., Иван Федорович Горбунов, Л., ВТО, 1947.
- Кузнецов Евг., Из прошлого русской эстрады, М., «Искусство», 1958.
- Лойтер Э. Б., Слово на сцене и на эстраде, М., ВДНТ им. Н. К. Крупской, 1954.
- Луначарский А. В., О цирках. — В кн. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, М., «Искусство», 1958.
- «Мастера искусств советуют», М., «Искусство», 1957.
- «Мастера эстрады», М., «Искусство», 1964.
- Набатов И. С., Заметки эстрадного сатирика, М., «Искусство», 1957.
- Нежный И. В., Былое перед глазами, М., ВТО, 1963.
- «Об искусстве чтеца», М., «Искусство», 1960.
- Образцов С. В., Актер с куклой, М.—Л., «Искусство», 1938.
- Першин Н. Ф., Звучащее слово, М., «Молодая гвардия», 1961.
- Радунский И. С., Записки старого клоуна, М., «Искусство», 1954.
- Роланд К., Белый клоун, Рига, Латгосиздат, 1961.
- «Советский цирк», Под общей редакцией Евг. Кузнецова, Л.—М., «Искусство», 1938.
- Тиме Е. И., Дороги искусства, М.—Л., ВТО, 1962.
- Топорков В. О., О художественном чтении. — В. кн. «Художественная самодеятельность», М., 1958.
- Тынянов Ю. Н., Достоевский и Гоголь (К теории пародии), Петроград, 1921.
- Утесов Л. О., С песней по жизни, М., «Искусство», 1961.
- Шварц А. И., В лаборатории чтеца, М., «Искусство», 1960.
- Эфрос Н. Е., «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева, Петроград, издание журн. «Солнце России», 1918.
- Яхонтов В. Н., Театр одного актера, М., «Искусство», 1958.

Содержание

| | |
|---------------------|---|
| От автора | 3 |
|---------------------|---|

Некоторые общие замечания

| | |
|---|----|
| Прямая речь в разговорных жанрах | 7 |
| О ритме | 11 |
| Режиссура в разговорных жанрах | 15 |
| Место и значение режиссера | 15 |
| Образ исполнителя | 17 |
| Создание и пополнение репертуара | 23 |
| Пародийность и пародичность | 25 |
| Степень комического преувеличения в репертуаре и исполнении | 28 |
| Сценическое оформление | 35 |
| Музыка и танец | 37 |

Эстрада

| | |
|---|-----|
| Художественное чтение | 39 |
| Бытовой рассказ и сценка | 42 |
| Жанр и формы бытового рассказа | 42 |
| Сценки | 45 |
| Степень театрализации и стиль исполнения бытового рассказа (сценки) | 47 |
| Детские рассказы | 51 |
| Рассказы и сценки в стихах, басни | 52 |
| Эстрадный фельетон, сатирический монолог и буриме | 56 |
| Фельетон газетный и эстрадный | 56 |
| Построение и украшение эстрадного фельетона | 58 |
| Образ фельетониста | 66 |
| Буриме | 68 |
| Музыкально-разговорные жанры | 70 |
| Музыкальный фельетон | 70 |
| Куплет | 73 |
| Частушка | 80 |
| Малая драматургия эстрады | 83 |
| Первичные формы смешного. Репризы. «Трехминутки» | 83 |
| Интермедии | 92 |
| Скетч и сценка | 93 |
| Оригинальные приемы малой драматургии | 97 |
| Пародия как жанр | 100 |
| Конферанс | 105 |
| Задачи конферанса | 105 |
| Сольный конферанс | 108 |
| Парный конферанс | 112 |

| | |
|---|-----|
| Театрализованный конференс | 114 |
| Элементы конференса | 115 |
| Формы концерта и эстрадного спектакля | 122 |
| От концерта до обозрения | 122 |
| Концерты эстрадных оркестров | 125 |
| Капустники | 125 |
| Массовые зрелищные мероприятия | 127 |
| Эстрада для детей | 127 |

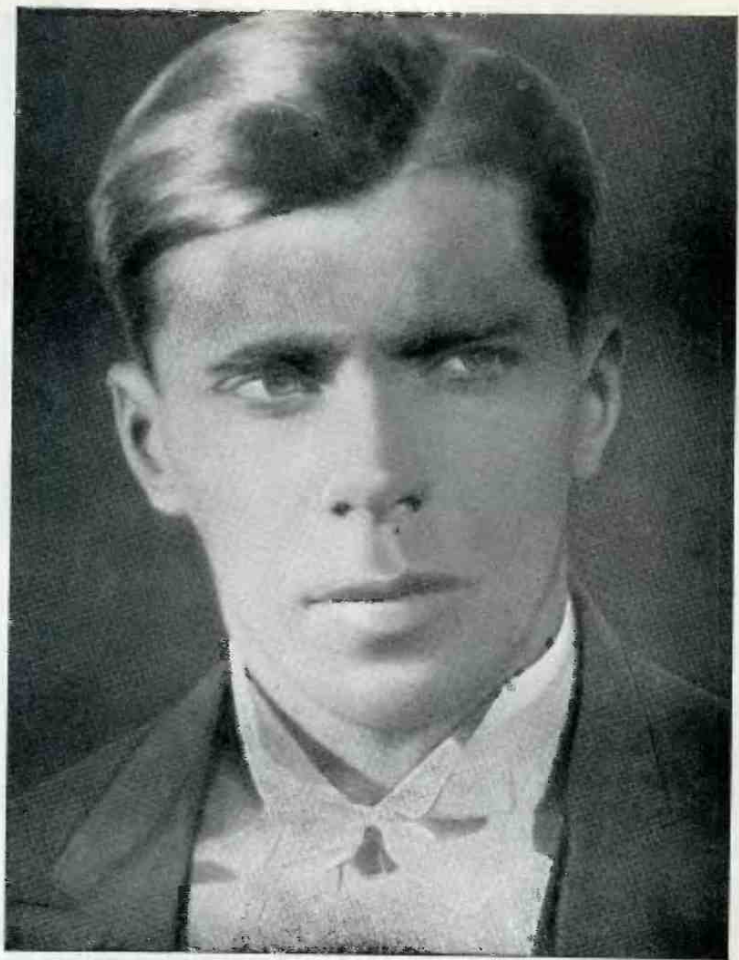
Цирк

| | |
|--|-----|
| Эстрадные жанры в цирке | 131 |
| Образ клоуна | 134 |
| Психофизические и социальные черты | 134 |
| Грим и костюм. Голос. Движения. | 138 |
| Буффонада и эксцентриада | 144 |
| Клоуны-соло, дуэты, трио, группы | 148 |
| Режиссура клоунады | 152 |
| Драматургия клоунады | 154 |
| Цирковая реприза | 154 |
| Клоунская интермедия | 157 |
| Клоунское антре и трюк-сюжет | 158 |
| Игровая и словесная ткань клоунады | 162 |
| Партнеры клоуна | 164 |
| Коверный клоун | 167 |
| Клоун-дрессировщик | 171 |
| Цирковая пантомима | 176 |
| Заключение | 179 |

АРДОВ ВИКТОР ЕФИМОВИЧ

Разговорные жанры эстрады и цирка

Редактор Н. Т. Финогенова. Художественный редактор Л. А. Иванова. Художник Г. В. Дмитриев. Технический редактор М. П. Ушкова. Корректор А. И. Басов. А 01685. Сдано в набор 29/XI-67 г. Подписано в печать 2/IV 1968 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. п. л. 12,18. Уч.-изд. л. 12,02. Тираж 25 000 экз. Изд. № 4242. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ № 766. Ярославский полиграфкомбинат Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Ярославль, ул. Свободы, 97. Цена 83 коп.



В. Н. ЯХОНТОВ



А. Я. Закушняк



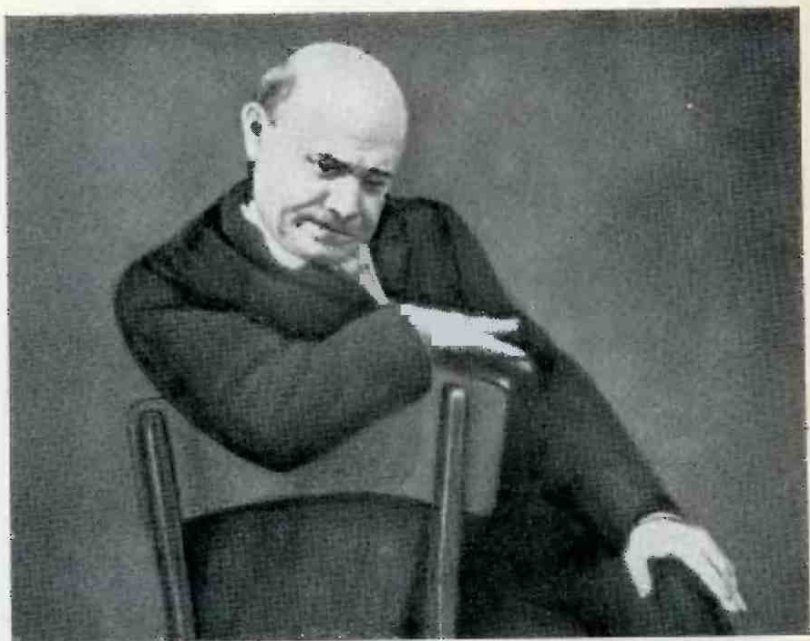
Д. Н. Журавлев



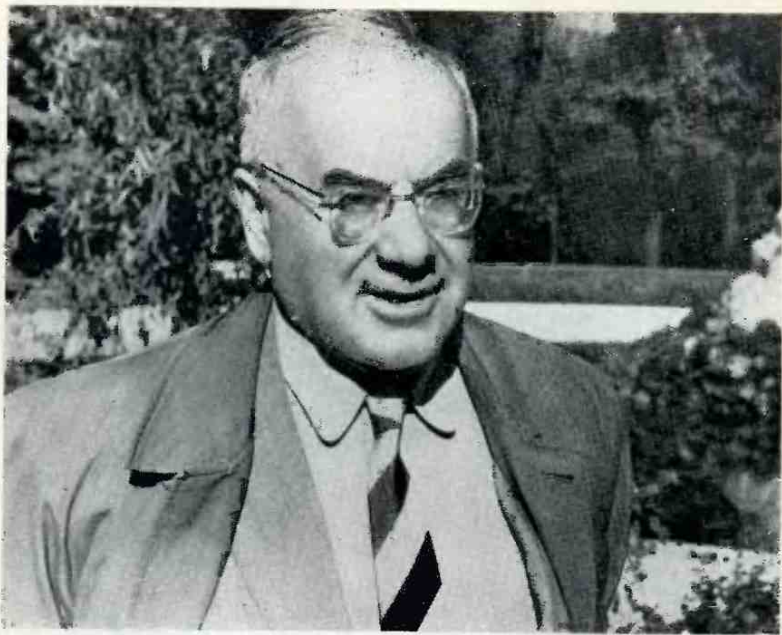
Д. Н. Орлов



Э. И. Каминка



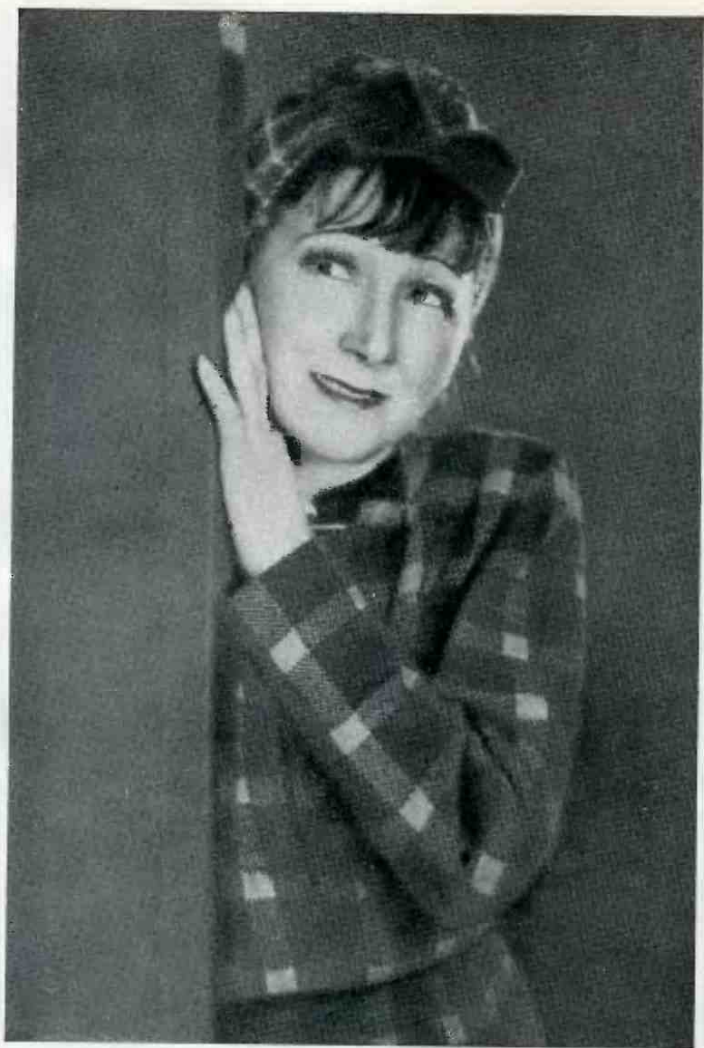
Вл. Я. Хенкин



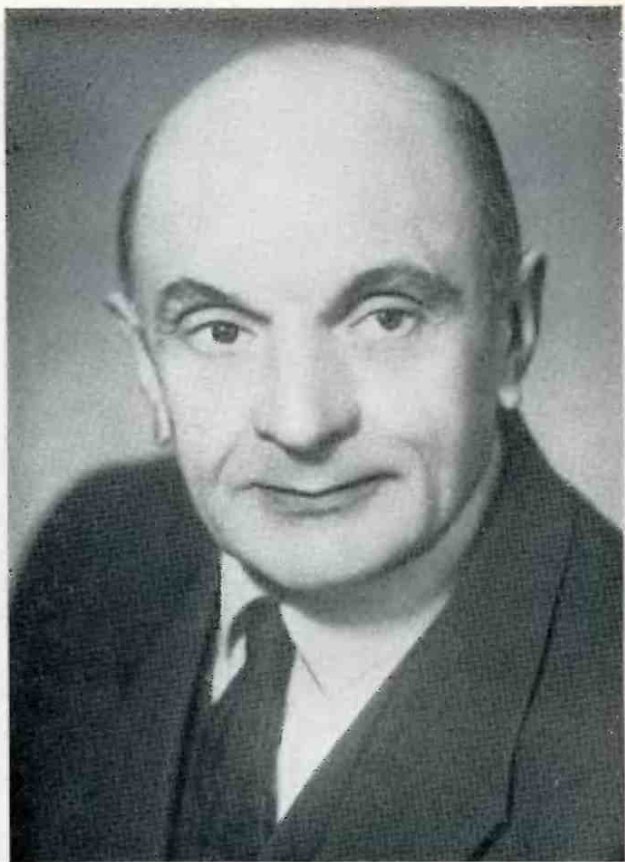
И. В. Ильинский



Л. Л. Усач



Р. В. Зеленая



В. А. Сысоев



Н. П. Смирнов-Сокольский



Г. И. Афонин



А. М. Громов и В. С. Милич



А. И. Шуров и Н. Н. Рыкунин.



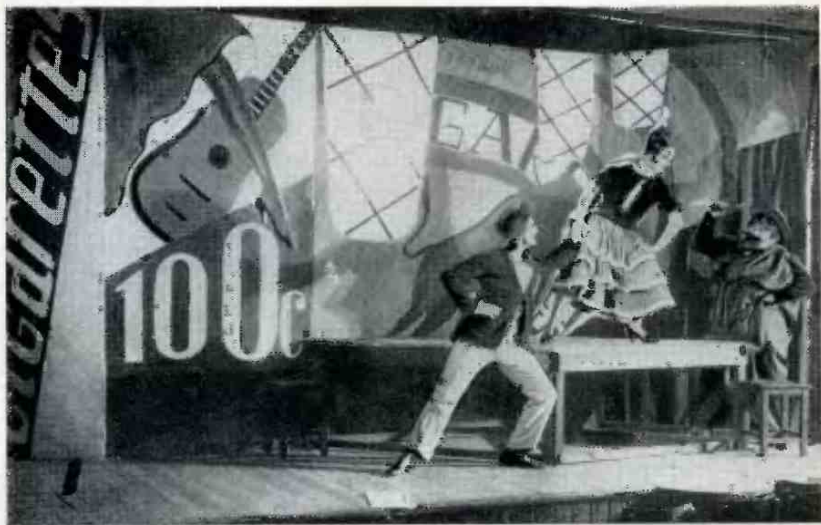
И. С. Набатов



А. С. Белов



Сценка из спектакля живой газеты
«Синяя блуза» (20-е годы)



*Сценка из обзора «Мишка, верти!»,
Московский театр Сатиры, 1926 г.*



*Сценка из спектакля Московского Нового театра миниатюр
под руководством В. Полякова*



*Сценка из спектакля «Итак, мы начинаем!» Московского
Нового театра под руководством В. Полякова*



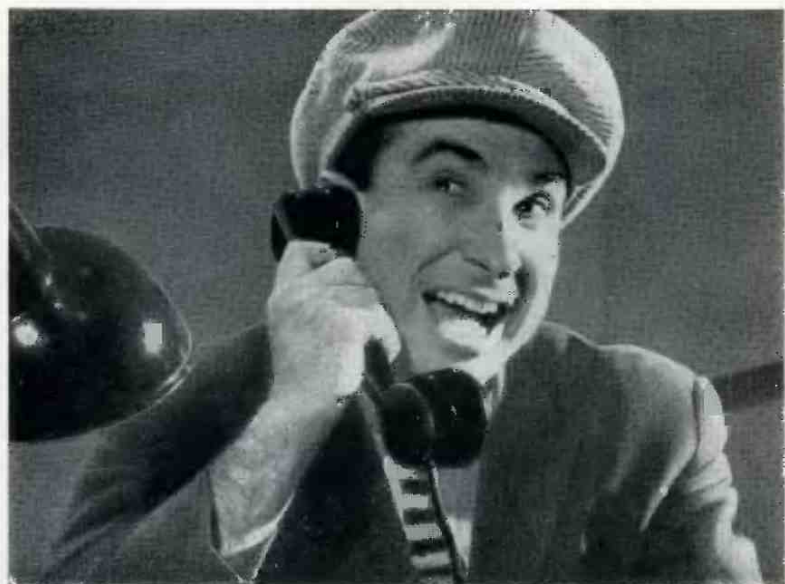
А. И. Райкин



А. С. Менакер



М. В. Миронова





А. Г. Алексеев



П. Л. Муравский



М. В. Новицкий и Л. Б. Милов



М. Н. Гаркави



А. А. Менделевич



Е. И. Берзин и Ю. Т. Тимошенко



*Театрализованный конференс: М. Гаркави, Н. Смирнов-Сокольский,
И. Набатов в спектакле Московского театра эстрады*



Л. О. Утесов

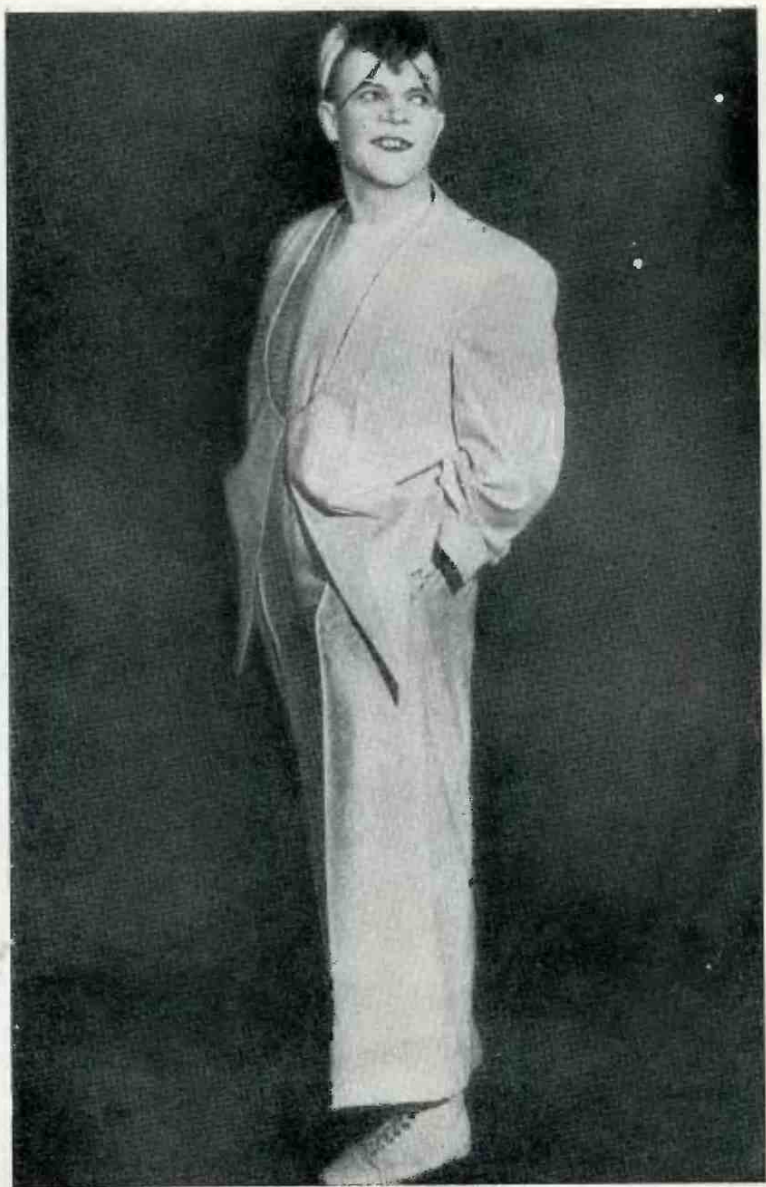




В. Л. Дуров



*И. С. Радунский и М. А. Станевский —
музыкальные клоуны Бим-Бом*



В. Е. Лазаренко



В. В. Лазаренко



Музыкальные клоуны Константин и Леон Танти







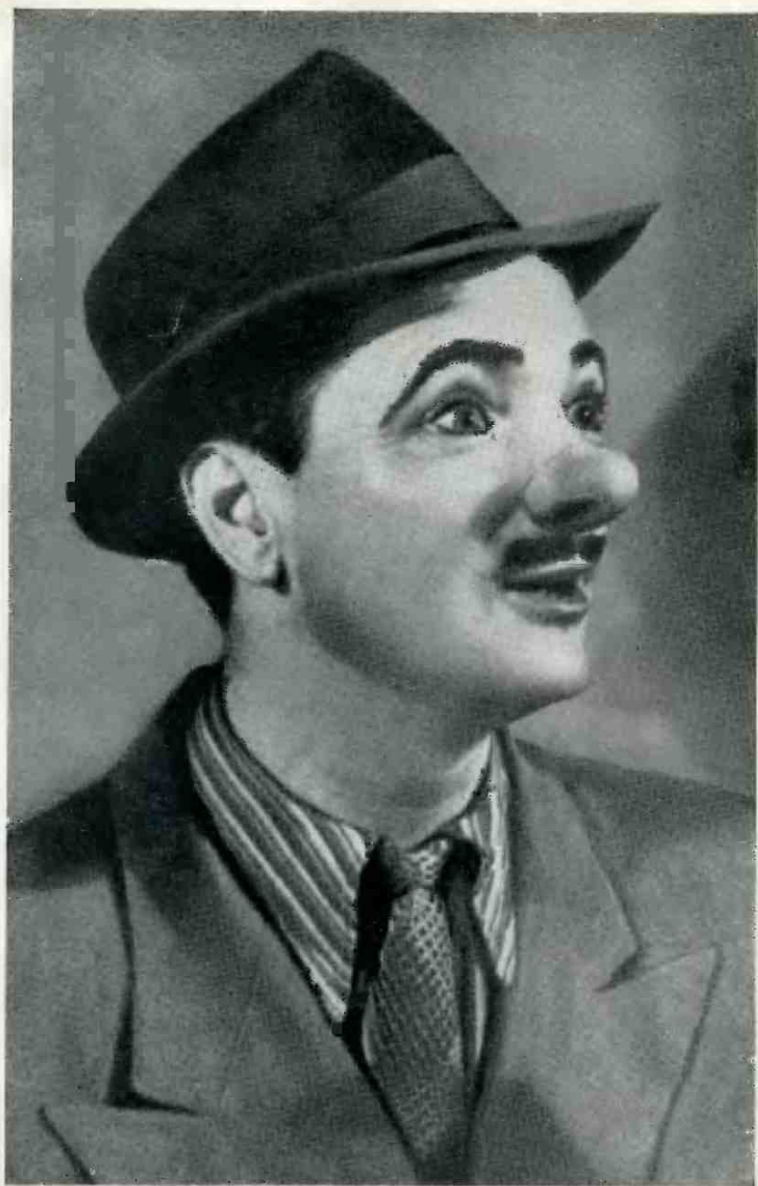
Олег Попов



Юрий Никулин и Михаил Шуйдин



Борис Вяткин



Костантин Берман



Акрам Юсупов



Леонид Енгибаров

ка ■ Разговорные жанры

эстрады

трады и цирка

жанры

• ИСКУССТВО •

