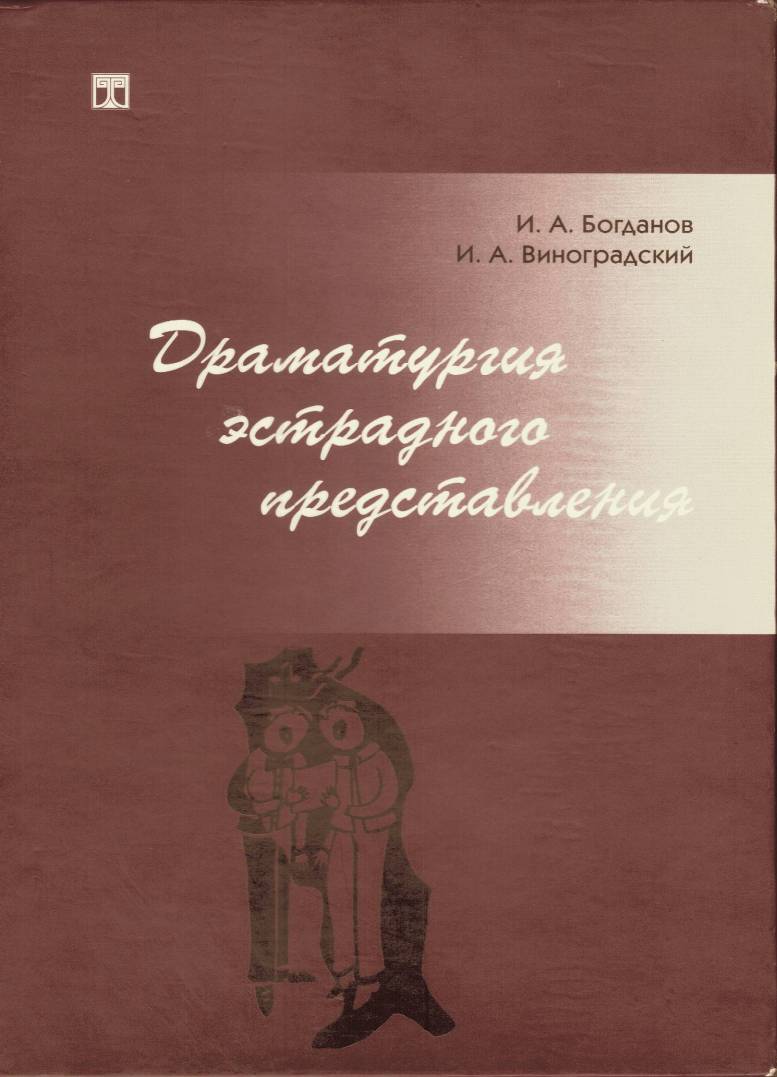
**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО**



**ИСКУССТВА**

**И. А. Богданов И. А. Виноградский**

**ДРАМАТУРГИЯ ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

Рекомендовано УМО по образованию в области те­атрального искусства в качестве учебника для сту­дентов высших учебных заведений, обучающихся по специальностям «Режиссура театра», «Театро­ведение» и по направлению подготовки «Театраль­ное искусство»

ИЗДАТЕЛЬСТВО

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ

АКАДЕМИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • **2009**

**УДК** 792.7

ББК 85.364

Б734

Рецензенты:

**И. В. Ступников**

профессор, доктор искусствоведения **А. А. Сонин**

заслуженный деятель искусств России, главный режиссер Санкт-Петербургского

государственного цирка

© И. А. Богданов, 2009

© И. А. Виноградский, наследники, 2009

© Санкт-Петербурккая государственная

академия театрального искусства, 2009

© Издательство «Чистый лист», оформление,

макет, 2009

15ВХ 978-5-88689-061-7

**ВВЕДЕНИЕ**

Профессиональное оснащение режиссера эстрады включает в себя такой важный раздел, как анализ драматургической структу­ры произведения эстрадного искусства. В этом режиссер эстрады фактически не отличается от режиссера театрального, с той лишь разницей, что первый оперирует понятиями «номер» и «концерт», а «торой — понятием «спектакль».

Вообще, в отличие от точных наук, в области театра и эстрады со­держание определений, понятий и терминов часто не имеет своих раз и навсегда установленных границ. Есть такое определение жанра по­становки, как «спектакль-концерт» и такое, как «киноконцерт». Они встречаются достаточно редко. Но в то же время нельзя не заметить, что называть тем или иным образом театрализованные эстрадные про­граммы «спектаклями» пробуют очень многие.

Вспомним также о том, что и в Москве и в Санкт-Петербурге су­ществуют площадки, официально именуемые — Московский и Санкт-петербургский ТЕАТРЫ эстрады. У А. Райкина был ТЕАТР миниатюр (при возникновении он именовался Театр эстрады и миниатюр). В Санкт-Петербурге сегодня все еще существует ТЕАТР «Мюзик-**холл»,** а в Москве свои коллективы называют ТЕАТРАМИ и народ­ный артист РФ Е. Петросян, и народный артист РФ В. Винокур, и на­родная артистка РФ К. Новикова.

Отсюда можно сделать вывод, что более или менее четких жанро­вых границ в этой области реально не существует, однако это не смо­жет помешать при анализе разного рода сценарных разработок.

Для режиссеров драматического театра читаются специальные курсылекций, посвященные анализу драматургии. Действенному анализу пьесы уделяется огромное внимание не только на теоретических, но и на практических занятиях режиссеров драмы.

**Стр. 3**

Режиссеры музыкального театра вдобавок изучают музыкальную драматургию.

Однако для режиссера, который посвятил себя эстрадному ис­кусству, недостаточно владеть методами анализа драматургической основы произведения, написанного для эстрады. Его специфика та­кова, что режиссер эстрады часто сам является автором сценария.

**Более того, — постановочная работа и создание сценария на эстраде часто представляет собой единый и неразрывный процесс.**

В связи с этой особенностью в программу обучения режиссеров эстрады и введен предмет «Драматургия эстрадного представления». Этот факт отражает специфику эстрадного искусства в целом, за­ключающуюся в том, что искусство постановщика в огромной мере сочетает в себе профессии режиссера и драматурга. Даже если у кон­церта имеется драматургическая первооснова, процесс постановки номера и представления очень часто требует от режиссера углублен­ной и каждодневной работы с эстрадным автором, внесения посто­янных изменений и дополнений в сценарий. Поэтому на эстраде режиссер и драматург нередко становятся полноправными соавто­рами, пусть и не всегда официально.

Думается, что эта книга будет полезна для всех, кто работает на эстраде, учится этому или намерен найти свое место в системе современного российского шоу-бизнеса, — то есть не только для бу­дущих режиссеров, но и для начинающих сценаристов, молодых продюсеров или артистов эстрады, студентов соответствующих учебных заведений. И в первую очередь тем из них, кто собирает­ся взять на себя непростую роль эстрадного драматурга, создателя литературной основы будущих номеров и аттракционов, театрали­зованных концертов, разного рода шоу, массовых представлений и праздников.

Отдельных профессиональных литераторов этого профиля се­годня, насколько известно, никто в стране не готовит, хотя «дикора­стущих» авторов на современной эстраде достаточно много.

Овладеть основами профессии эстрадного драматурга — задача достаточно сложная. Справедливости ради следует упомянуть, что отдельные попытки издания литературы, способной этому помочь, делались и делаются, особенно в области использования юмора в драматургии, что для эстрады имеет важное значение.

**Стр. 4**

Например, доцент кафедры новых педагогических технологий Ноберг недавно в издательстве «ООО „Флинт"» выпустил книгу под названием «Как развить чувство юмора»1, а петербургский продюсер, в прошлом эстрадный автор, В. Биллевич в издательстве «Вильяме» опубликовал свой труд «Школа остроумия»2.

В режиссуре эстрады есть две основные специализации:

* режиссура эстрадного номера;
* режиссура эстрадного представления.

Наличие этих двух направлений отражается в структуре данно­го учебника. Два основных раздела книги посвящены драматургии эстрадного номера и драматургии эстрадного представления во всех его разновидностях:

1. Обыкновенный традиционный простейший сборный, он же -дивертисментный концерт.
2. Театрализованный концерт.

3. Тематический концерт.

4. Юбилейный концерт.

1. Праздничный концерт.
2. Эстрадное представление, в котором организующим элементом построения сценария является место действия.
3. Эстрадное представление, где в роли организующего элемента выступает то или иное событие или ситуация.
4. Сюжетные эстрадные представления (обозрения, ревю).
5. Принципы построения программ эстрадных театров.

В части, касающейся драматургии эстрадных номеров, внимание сосредоточено на вокально-эстрадных, оригинальных, эстрадно-цирковых и отчасти танцевальных жанрах. Основная форма их драматургии — сценарий или либретто, — вопросы создания которых, осо­бенно применительно к вышеуказанным эстрадным жанрам, разра­ботаны явно недостаточно. Речевые жанры оставлены в этом смысле в стороне, так как они наиболее тесно соприкасаются с искусством драматического театра и к ним применимы законы драматургии по­следнего. Ведь основа драматургии речевых жанров — монолог или диалог. то есть они в полной мере выступают как род литературы, **коем** и является драматургия.

Анализ сегодняшнего состояния эстрады показывает, что на наших глазах происходят два процесса. Первый — это сближение •страды с цирком. То, что эти два искусства близки друг другу,

**Стр.5**

подтверждается историей их развития. Даже первое Государст­венное учреждение эстрады, возникшее в 1930 году (ГОМЭЦ — Го­сударственное объединение музыки, эстрады и цирка), вначале располагалось в здании Ленинградского цирка на Фонтанке.

Цирковые номера прекрасно вписываются в разного рода теат­рализованные эстрадные программы в больших дворцах культуры, в крытых стадионах, на уличных праздниках.

Вторая тенденция идет как бы в ногу с первой. В театрализации различных номеров на эстраде все чаще используются те или иные клоунские приемы, костюмы, разного рода пародийные «ходы». Чи­сто речевые номера, репризные фельетоны, монологи сатирическо­го, публицистического, гражданского звучания потеснены на эстра­де исполнителями, в творчестве которых на первый план вышла раз­влекательность — «Новые русские бабки», «Верка-Сердючка», дуэт Ю. Гальцева и Е. Воробей, и т. д.

И это не случайность, это — тенденция. Нравится нам это яв­ление или нет, и кому нравится, а кому надоело — это другой воп­рос. Но эстрада — искусство честное и открытое, здесь все решает успех у публики. А он есть. Может быть, для того чтобы вос­становить на эстраде успех и значение осмысленного звучащего слова, нужны новые авторы, новые артисты, а, может быть, — и новые времена?

Две главных части учебника предваряет раздел «Общие воп­росы драматургии эстрады», который касается проблем, относя­щихся к номеру и представлению одновременно. Это позволяет избавиться от неминуемых повторов, например, в отношении структурных элементов эстрадной драматургии, способа суще­ствования эстрадного актера, и т. д. Здесь нельзя обойтись без анализа более общих и глубоких вопросов, таких, как социальная, общественная, политическая роль сатиры и юмора, психология восприятия отдельных юмористических структур, их связь с тем или иным временем, национальными особенностями зрительско­го восприятия...

Раздел «Драматургия эстрадного номера» написан заведующим кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра Санкт-Петер­бургской государственной академии театрального искусства, докто­ром искусствоведения, профессором И. А. Богдановым. Раздел

**Стр.6**

«Драматургия эстрадного представления» принадлежит перу известного эстрадного драматурга, заслуженного работника культуры России, профессора Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств И. А. Виноградского. В разделе «Приложение» в качестве примеров приведены творческие заявки, сценарные пла­ны и литературные сценарии разного рода эстрадных представлений, которые также принадлежат перу И. Виноградского. Введение, За­ключение и раздел «Общие вопросы драматургии эстрады» — резуль­тат совместного труда авторов учебника. Естественно, что стилис­тически отдельные части несколько разнятся, хотя авторы и пыта­лись, насколько возможно, придать всему тексту подобие единой формы. Вместе с тем, — поскольку речь идет об учебнике в области искусства, — было важно сохранить и авторскую интонацию, кото­рая, как ничто другое, помогает передать практический художествен­ный опыт авторов в многолетней работе на эстраде.

Современная практика эстрады показывает, что мы, к сожале­нию, часто являемся свидетелями деградации многих разновидно­стей эстрады. Не последнюю роль в этом играет недооценка роли эст­радной драматургии.

Заняв лидирующие позиции, эстрадная песня весьма агрессив­но теснит речевые и оригинальные жанры; коренные изменения про­исходят и в жанре конферанса. Развитие одного из самых демокра­тичных и популярных искусств — эстрады — зависит от восстанов­ления и повышения статуса и значения драматурга эстрадного номера и концерта.

Как это, может быть, ни странно, но известные функционеры оте­чественного шоу-бизнеса, даже добившиеся в нем впечатляющих ус­пехов, как, например, Иосиф Пригожий, в своей книге «Политика -вершина шоу-бизнеса» утверждают: «У нас в стране шоу-бизнеса как такового вообще нет — в связи с низким материальным уровнем на­селения, не имеющего возможности покупать качественный шоу-продукт»3.

Еще один общепризнанный авторитет в этой области, продю­сер, дизайнер и режиссер Б. Краснов в профессиональном журна­ле «Импресарио» высказывается еще более определенно: «Совре­менный российский шоу-бизнес — это партизанский отряд с пре­дателями...»4

**Стр. 7**

Это, конечно, не так. И общий материальный уровень — на са­мом деле штука загадочная и подвижная, и о том, что такое «каче­ственный шоу-продукт», можно поспорить. Важно подчеркнуть: рос­сийская культура вполне самодостаточна, ей на самом деле не страш­ны никакие заграничные влияния, она все переварит, перестроит, «улучшит», усовершенствует и в конечном итоге — все расставит по своим местам и по своему усмотрению. И французский водевиль. И американский джаз. И ревю. И многое другое.

Нельзя не заметить, что российский шоу-бизнес, в отличие от других стран, построен на своих принципах. У него собственная структура и механизмы взаимоотношений: производитель «шоу-про­дукта» и его потребитель — зритель, слушатель. И вообще, в резуль­тате того, что праздничная культура России весьма красочна, насы­щенна и своеобразна, не все пришедшие из-за рубежа и успешно существующие в разных «цивилизованных» и «развитых» (на совре­менном жаргоне — «продвинутых») европейских странах элементы у нас прививаются.

В нашей стране, к примеру, гораздо большее значение имеют пуб­личные выступления, а не выпуски разного рода музыкальных аль­бомов. Термины «ХИТ» и «ХИТ-ПАРАД» имеют совсем не такое зна­чение, как в США и в Европе; соответственно, другим образом рас­пределяются денежные потоки. Хотя телевидение играет такую существенную роль, что отдельные газетные обозреватели утвержда­ют, что если у вас нет «эфиров», — то вы в шоу-бизнесе просто не су­ществуете!

Например, придуманный более 100 лет назад активисткой ми­рового коммунистического движения Кларой Цеткин Международ­ный женский день 8 марта у нас — единственных в мире! — при­вился и стал одним из самых любимых праздников. День святого Валентина — День всех влюбленных, 14 Февраля, вроде бы тоже, что называется, постепенно «набирает обороты». И католическое Рождество многие из нас сегодня не прочь отметить. А вот такое развлечение, как «Тараканьи бега», в последние годы предлагавше­еся нашему зрителю, поддержки в народе не нашло. Стриптиз существует, но «Бои женщин в грязи без правил» широко в народ «не пошли»: только в Москве они реализуются на отдельных, очень не­многочисленных концертных площадках ночных клубов.

**Стр.8**

Это, конечно, не так. И общий материальный уровень — на са­мом деле штука загадочная и подвижная, и о том, что такое «каче­ственный шоу-продукт», можно поспорить. Важно подчеркнуть: рос­сийская культура вполне самодостаточна, ей на самом деле не страш­ны никакие заграничные влияния, она все переварит, перестроит, «улучшит», усовершенствует и в конечном итоге — все расставит по своим местам и по своему усмотрению. И французский водевиль. И американский джаз. И ревю. И многое другое.

Нельзя не заметить, что российский шоу-бизнес, в отличие от других стран, построен на своих принципах. У него собственная структура и механизмы взаимоотношений: производитель «шоу-про­дукта» и его потребитель — зритель, слушатель. И вообще, в резуль­тате того, что праздничная культура России весьма красочна, насы­щенна и своеобразна, не все пришедшие из-за рубежа и успешно существующие в разных «цивилизованных» и «развитых» (на совре­менном жаргоне — «продвинутых») европейских странах элементы у нас прививаются.

В нашей стране, к примеру, гораздо большее значение имеют пуб­личные выступления, а не выпуски разного рода музыкальных аль­бомов. Термины «ХИТ» и «ХИТ-ПАРАД» имеют совсем не такое зна­чение, как в США и в Европе; соответственно, другим образом рас­пределяются денежные потоки. Хотя телевидение играет такую существенную роль, что отдельные газетные обозреватели утвержда­ют, что если у вас нет «эфиров», — то вы в шоу-бизнесе просто не су­ществуете!

Например, придуманный более 100 лет назад активисткой ми­рового коммунистического движения Кларой Цеткин Международ­ный женский день 8 марта у нас — единственных в мире! — при­вился и стал одним из самых любимых праздников. День святого Валентина — День всех влюбленных, 14 Февраля, вроде бы тоже, что называется, постепенно «набирает обороты». И католическое Рождество многие из нас сегодня не прочь отметить. А вот такое развлечение, как «Тараканьи бега», в последние годы предлагавше­еся нашему зрителю, поддержки в народе не нашло. Стриптиз су-' ществует, но «Бои женщин в грязи без правил» широко в народ «не пошли»: только в Москве они реализуются на отдельных, очень не­многочисленных концертных площадках ночных клубов.

**Стр.9**

то, что было сделано до тебя. Но этого мало. Надо обладать доста­точной фантазией, уметь придумывать, сочинять, создавать что-то новое, оригинальное, не имеющее аналогов в прошлом.

1 *Тамберг Ю. Г.* Как развить чувство юмора. М., 2005. С. 153.

2 *Биллевич В.* Школа остроумия. М.; СПб.; Киев, 2005. С. 28.

***3****.Пригожий И.* Политика — вершина шоу-бизнеса. М., 2004. С. 14.

***4*** *Краснов Б.* Шоу-бизнес // Импресарио. 2006. Январь-февраль. С. 9.

**РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ**

**ОБЩИЕ ВОПРОСЫ**

**ДРАМАТУРГИИ ЭСТРАДЫ**

**ГЛАВА 1**

**О СПЕЦИФИКЕ ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА**

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ». - ФОРМЫ ПРОИЗВЕ­ДЕНИЙ ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА. - ЭСТРАДНЫЙ НОМЕР - ОСНОВНАЯ ЕДИНИЦА ЭСТРАДЫ. - КОНЦЕРТ- ОСНОВНАЯ ФОРМА ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. - МАССОВОСТЬ И ДЕМОКРАТИЗМ ЭСТРАДЫ. - АКТУ­АЛЬНОСТЬ И ЗЛОБОДНЕВНОСТЬ. - ТЕРМИНЫ ЭСТРАДЫ И ЕЕ ДРАМА­ТУРГИИ. - НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭСТРАДЫ. - КЛАССИКА И СО­ВРЕМЕННОСТЬ ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА.

**В книге «Эстрада России. XX век» сказано: «Эстрада —многожанровое сценическое искусство... Имеет ярко выраженную развлекательную функцию, что отнюдь не исключает содержательности. Ориентируется преимущественно на массовое восприятие...»1**

Особенности эстрадного искусства накладывают отпечаток бук­вально на все аспекты создания номера и представления — все спе­цифично, все «эстрадно»! Да, многие компоненты профессии эстрад­ного драматурга опираются на общие фундаментальные принципы и в драматическом, и в музыкальном театре, и в цирке.

Но дальше на этом фундаменте строятся совершенно разные кон­струкции, возведение которых идет по неодинаковым правилам. Эст­радное искусство чрезвычайно многожанрово. Песня и акробатика, конферанс и фокусы, музыкальная эксцентрика и психологические опыты, публицистический фельетон и игра с хула-хупами... «Множе­ственность номеров, исполняемых мастерами разных искусств, - фактор не количественный, а качественный, определяющий природу эстрады. Исторически сложилась такая коренная особенность эстрад­ного искусства, как многожанровость»2, — писал А. Анастасьев.

**Основной формой эстрадных представлений является КОНЦЕРТ, состо­ящий из отдельных НОМЕРОВ самых различных жанров.**

**Стр.12**

**ЭСТРАДНЫИ НОМЕР — это краткое самостоятельное и законченное произведения эстрадного искусства, основа любого типа эстрадного представления.**

Эстрадный концерт может быть просто сборным или, как иногда говорят. — дивертисментным, а может — и тематическим, театрализованным. Особую группу концертов составляют концерты праздничные юбилейные, хотя практически и они по своей структуре являются и дивертисментными, и тематическими.

При более глубокой театрализации концерта, с вынесением на у его названия, использованием декораций, реквизита, того или пусть элементарного, сюжетного хода, мы можем говорить об разном представлении, эстрадном спектакле. Двигаясь дальше в пении усложнения структуры построения эстрадной программы сможем говорить о мюзик-холльном представлении, еще далее ревю...

Рассматривая такую первичную единицу любого эстрадного концерта как номер, мы обнаружим, что почти в каждом номере, вне зависимости от его жанра, есть своя драматургия. Отдельные ее элементы можно усмотреть не только в фельетоне или монологе, но и в в репризе и даже в частушке, где первые две строчки можно к экспозиции, заявлению темы, а последнюю, «ударную» -развязке всего этого микропроизведения.

Режиссер, ставящий эстрадное представление (концерт, обозрение шоу), как правило, не работает над номерами, из которых оно состоит. Он объединяет уже готовые номера той или иной сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления организует его

темпоритмическую структуру, решает задачи музыкального,

сценографического, светового оформления. То перед ним стоит целый ряд художественных и организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстрадному номеру, Часто «... режиссер эстрады принимает номера от специалистов различных жанров, а затем из них создает эстрадную программу. Номер имеет большую самостоятельность»3. Так же и драматург эст-**эго** представления, как правило, не вникает в драматургию каждого отдельного номера. Он выстраивает их в единое целое, необходимые для его замысла номера.

**Стр. 13**

**Однако бывают случаи, когда тема эстрадной программы, ее специфи­ка, посыл просто требуют создания тех или иных номеров, необходи­мых в данном конкретном случае.**

Практики знают, что из 10 хороших номеров можно выстроить не менее 10 самых различных программ. При этом, к примеру, А. Пу­гачева во всех случаях будет петь одни и те же песни, А. Акопян по­казывать те же самые фокусы, а Г. Хазанов читать одни и те же мо­нологи. Так чем же будут отличаться друг от друга эти программы, из которых одна может быть посвящена 8 Марта, а другая 1 Апре­ля? Ответ один: в первую очередь — специально написанным кон­ферансом, текстом ведения. В нем непременно должен быть и тема­тический вступительный монолог, и какие-то подходящие к теме программы репризы, связки. И уж совсем хорошо, если у конферан­сье есть свой, соответствующий ситуации, теме программы, ее афиш­ному названию эстрадный номер. Так что в реальных условиях те или иные эстрадные номера иногда приходится создавать специаль­но для той или иной конкретной программы.

Здесь нужен автор или режиссер-сценарист, владеющий разны­ми жанрами, который может написать вступительную песенку к про­грамме, гимн того или иного предприятия, куплеты или частушки на заранее заданные темы, тематический монолог для участвующе­го в программе Е. Петросяна или К. Новиковой...

История эстрады знает случаи, когда один и тот же автор, напри­мер В. С. Поляков, для Театра А. Райкина писал текст всех песенок, монологов, миниатюр, МХЭТОК. Были программы, написанные для того же А. Райкина одним М. Мишиным. Или одним С. Альтовым. Есть авторы, которые и сегодня могут создать полноценный разножанровый сценарий для любого эстрадного представления. Но особенно хорошо, когда это — группа авторов. Режиссеры редко работают с кем-то в паре, а эстрадные авторы — сплошь и рядом. Такова специфика труда, ха­рактерная для каждой из этих профессий.

Один из самых интересных этапов совместной работы режиссера и сценариста состоит в начальном «обговаривании» или «наговариваний» новой программы, когда в спорах и диалогах рождается истина.

Это интереснейшее дело — набросать, нафантазировать, сочинить, пусть эскизно, будущую эстрадную программу, с тем чтобы в дальней­шем ее уточнять, детализировать, записывать в форме сценария и тек­стов каких-то номеров...

**Стр. 14**

Работа над эстрадным номером требует от драматурга и режиссера решения целого ряда специфических задач, с которыми они не сталкиваются в создании большой программы. Это прежде всего умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, определить его тематику, проблематику, работать с репри­зой, трюком, гэгом, знать и учитывать природу специфических вы­разительных средств жанра и многое другое.

Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номе­ров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария (либретто) номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала. Часто режис­сер вместе с автором работает над текстом и в этом случае становит­ся соавтором произведения. В некоторой части речевых жанров (на­пример, в пародии) эта тенденция проявляется в большей степени. И практически всегда режиссер становится создателем драматургии номера в вокально-эстрадных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, в этой же роли выступает, как правило, режиссер-балетмей­стер в эстрадной хореографической миниатюре.

Драматургу эстрады, работающему над сценариями больших программ, необходимо понимать законы драматургического постро­ения эстрадного номера. Он может не работать над номерами, но знать закономерности их построения он обязан. Ведь профессионал не может в оценке выразительности руководствоваться только кри­териями «нравится — не нравится». От профессиональной оценки номера сценаристом программы зависит, например, место номера в концерте.

**Разная последовательность одних и тех же номеров может в одном слу­чае сделать шоу успешным, в другом — провалить.**

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

Прежде чем перейти к изложению конкретных особенностей сце­нарных построений для всех перечисленных выше видов эстрадных

**Стр.15**

концертов, следует сказать еще несколько слов непосредственно о са­мой эстраде, представляющей один из видов зрелищных искусств.

Все познается в сравнении, и для того чтобы понять, в чем со­стоят основные отличительные особенности искусства эстрады, на­верное, разумно сравнить ее с другими формами зрелищ.

Одно время эстраду называли «вторым по массовости после кино искусством». Затем, с появлением телевидения, стали говорить об отведенном эстраде третьем месте — по посещаемости. Но после того как у нас разразился кризис кино, а телевидение заполнила низ­копробная ремесленническая эстрада, подобных оценок не произ­водится.

Для справки можно вспомнить, что в 70-х годах прошлого, XX ве­ка, в СССР на эстрадные концерты ежегодно ходило 177 миллионов человек, то есть из 250 миллионов населения тогда «на эстраду» ходи­ли практически все, кто только мог ходить...

Известно также, что в Ленинграде, например, из 17 миллионов руб­лей прибыли, что в те годы давало государству Управление культуры города, — 14 приносил Ленконцерт.

Ныне Петербург-концерт получает государственную дотацию -24 миллиона рублей в год. Все остальное ушло в руки шоу-бизнеса.

Таким образом, и сегодня можно констатировать, что одним из основных качеств современной российской эстрады является ее мас­совость, а это в государстве, пробующем построить гражданское об­щество, совсем немаловажно. Эмоциональное воздействие талантли­вых артистов и популярных коллективов на многотысячные ауди­тории стадионных шоу-программ, праздников на наших площадях и проспектах — огромно. Не говоря уже о том, что около 80 процентов эфира в радио- и телевизионном диапазоне занято эстрадными пес­нями самого различного содержания, от патриотического «ретро» до откровенно-блатного шансона и «кабацких страданий»...

Вторая характерная черта эстрады — это ее мобильность, злобо­дневность.

**Старинная формула «Утром в газете — вечером в куплете» — действует и сегодня, давая возможность эстраде сиюминутно откликаться на важ­нейшие события нашей жизни.**

Чтобы создать в театре спектакль на современную тему, тре­буются месяцы, кинофильм так же требует для съемок много

**Стр. 16**

времени, с быстродействием же эстрады может сравниться только теле­видение и радио, но там в этом аспекте речь может идти только об информации.

Эстрада, как никакое другое искусство, «встроено» в современ­ную «индустрию досуга», а досуговая деятельность, как известно, важнейшая сторона жизни любого народа, любой страны.

К сожалению, еще с «советских времен» у многих сохранилось достаточно пренебрежительное отношение ко всей нашей эстраде. Она вроде бы и легковесная. И пошлая. И глупая. Хотя она такая, какие мы сами.

Иногда эстраду относят к разновидности театрального искусст­ва. Те же, что и в театре, подмостки и зрительный зал, актер и пуб­лика. Музыка, танец, песни, сценки, монологи, улыбки, паузы, пол­ные напряжения, аплодисменты. Как говорится: «И смех, и слезы, и любовь...»

Но если взглянуть на вопрос в историческом аспекте, то пер­вый исполнитель, когда-то залезший на пенек или древний валун, чтобы его лучше было видно и слышно, и пожелавший что-то ска­зать своим современникам прямо в лицо или кого-то изобразить -без занавеса, без декораций, без прожекторов, без заранее на­писанного кем-то и выученного текста роли, — был, конечно же, не театральным, а эстрадным артистом. Будем реалистами — разве это не так?!

Нельзя не согласиться с мнением А. Анастасьева: «Эстрада от­личается от театра по существу художественного отражения жизни и по форме существования: если в театре это спектакль, то на эстра­де — номер»4.

**Таким образом, произведениями эстрадного искусства являются эстрад­ное представление и эстрадный номер.**

Создание эстрадного номера — один из самых сложных видов деятельности режиссера. «Сделать хороший номер, даже если он идет всего несколько минут, очень трудно. И мне кажется, что эти труд­ности недооцениваются. Может быть, поэтому я так уважаю и ценю искусство тех, кого иногда несколько пренебрежительно кличут эстрадниками, отводя им не очень почетное место в неписаной шка­ле профессий»5. Эти слова С. Юткевича можно отнести не только к номеру, но и к эстрадному представлению во всех его разновид-

**Стр. 17**

**Художественное качество и профессиональный уровень эстрадного искусства в целом во многом зависят от профессионализма и таланта эстрадного драматурга.**

Для того чтобы в дальнейшем детально и внятно говорить об эстраде и ее драматургии, следует уточнить некоторые термины, многие из которых, как и вообще часто бывает у гуманитариев, име­ют не совсем четкие границы и довольно расплывчатое содержание.

В кино основная «единица измерения» — КИНОФИЛЬМ, ко­торый делится технически на несколько частей, а драматургически -на ЭПИЗОДЫ.

Большое синтетическое массовое ЭСТРАДНОЕ ПРЕДСТАВ­ЛЕНИЕ тоже часто делят на ЭПИЗОДЫ. Но так как любой эстрад­ный концерт состоит из НОМЕРОВ, то приходится оговаривать:

**ЭПИЗОД не эквивалентен НОМЕРУ, это отличные одна от другой формы. И в этом нет никакого противоречия. ЭПИЗОДЫ представления могут сменяться НОМЕРАМИ, НОМЕРА - ЭПИЗОДАМИ.**

В театре используют термины ПЬЕСА, СПЕКТАКЛЬ, ПОСТА­НОВКА, и все это делится на СЦЕНЫ, которые в свою очередь, как раньше иногда говорили, подразделяются на ЯВЛЕНИЯ.

Цирковое зрелище называется ПРЕДСТАВЛЕНИЕМ, оно со­стоит из АТТРАКЦИОНОВ и НОМЕРОВ.

**На эстраде основной вид зрелищных мероприятий — КОНЦЕРТ, состоя­щий из НОМЕРОВ, но иногда имеющий и свой ПРОЛОГ, и ФИНАЛ, как первого отделения, так и всего КОНЦЕРТА.**

**Кроме ПРОЛОГА, — который разыгрывается в концертном зале, может иметь место ПРЕДПРОЛОГ — то или иное сценическое действо, проте­кающее в фойе концертного зала или вообще — на улице, перед вхо­дом в зал...**

**Если эстрадный концерт делится антрактами на несколько частей, при­нято употреблять именно термин ОТДЕЛЕНИЕ, а не ДЕЙСТВИЕ (первое, второе...).**

И точно так же, как бойцы пожарной охраны не любят, когда их называют «пожарниками», так и работники упомянутых видов ис­кусств не любят, когда их называют «киношниками», «циркачами» и «эстрадниками». Хотя в начале XX века и даже в середине 30-х го­дов (а советская эстрада стала государственной именно в 1930 году, когда появилось ГОМЭЦ — Государственное объединение музыки,

**Стр.18**

эстрады и цирка) эти термины были официальными и употреблялись в печати и даже в официальных документах.

В последние годы эстраду активно теснит явление, которое тер­минологически определяется как ШОУ-БИЗНЕС. Шоу-бизнес име­ет своей первой, главной, а зачастую и единственной целью именно БИЗНЕС, то есть деланье ДЕНЕГ с помощью музыки, танцев, пе­сен, юмора и сатиры. Но в то же время у эстрады остались еще до­статочно важные художественные, воспитательные цели, разумная, эстетическая (а не только техническая) организация досуга много­миллионного населения страны. Поэтому рано отказываться от это­го традиционного термина, обозначающего такой древнейший и важ­нейший вид искусства, — каким является ЭСТРАДА.

Тем более что в словосочетаниях ЭСТРАДНЫЙ СПЕКТАКЛЬ -по отношению к программе ТЕАТРА МИНИАТЮР или ЭСТРАД­НОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ по отношению к СТАДИОННОМУ ПРАЗДНИКУ нет ничего противоестественного, всем понятно, о чем именно идет речь.

В цирке программу ведут ШПРЕХШТАЛМЕЙСТЕР и КОВЕР­НЫЕ КЛОУНЫ. На эстраде - ВЕДУЩИЙ или КОНФЕРАНСЬЕ. Шоу ведет ШОУМЕН. В театре для ведения спектакля иногда при­бегают к роли, называемой ЧЕЛОВЕК ОТ ТЕАТРА.

Проблемы, стоящие перед исполнителями этих ролей, очень схо­жи, но не тождественны и диктуются характером того, что происхо­дит на сцене, эстраде, манеже. Тут и так называемое «создание теп­лой, дружеской, а иногда и торжественно-приподнятой атмосферы в зале», и «заполнение пауз» между номерами и аттракционами, и исполнение сатирических, юмористических, публицистических но­меров, затрагивающих какие-то общественно-важные или злободнев­ные темы. Здесь и заботы о том, чтобы концерт, спектакль, представ­ление не теряло свой темп, «катилось» от ПРОЛОГА к ФИНАЛУ без пауз, остановок, затяжек. И все это заботы не только режиссера-постановщика и исполнителей, но и ЭСТРАДНОГО ДРАМАТУРГА. Далее мы подробнее коснемся всех этих проблем.

Иногда делаются усиленные попытки поставить знак равенства между ЭСТРАДНЫМ НОМЕРОМ и ЭПИЗОДОМ ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, но это не совсем верно. В частности, по той простой причине, что по законам жанра, условиям той неизбежной «игры», которую с самого начала ведут между собой зрители и испол­нители, один ЭПИЗОД эстрадного представления может органично,

**Стр. 19**

непосредственно и плавно, незаметно для зрителей перейти в дру­гой. Напротив, — эстрадный номер всегда должен иметь свой финал, свою «точку», свое логическое завершение, свои зрительские апло­дисменты в конце... Забегая вперед, отметим, что именно поиск фи­нала номера — важнейшая и труднейшая задача и режиссера-поста­новщика на эстраде, и, разумеется, работающего с ним или без него сценариста.

Да, зрители могут устроить овацию и оперному певцу в середи­не спектакля, но это другое... Артист эстрады не может уйти после исполнения своего номера, что называется, «под стук собственных каблуков»...

Те глубочайшие изменения, которые произошли в нашей стра­не за последние полтора десятка лет, естественно, отразились и на жизни эстрады.

И дело не только в том, что в творческих и прокатных организа­циях исчезли художественные советы, о чем порой, при разгуле по­шлости и непрофессионализма, похоже, во многих случаях следует и пожалеть.

Дело даже не столько в том, что монопольно владевшая всеми концертными площадками государственная эстрада в значительной мере потеснена различными фирмами, компаниями, агентствами и мелкими «конторами» системы шоу-бизнеса. Государственные орга­низации, такие как Москонцерт или Петербург-концерт, сохранились, хотя масштаб их деятельности не сравним с прошлыми временами.

Во всяком случае, недавно работавшая в Петербурге специаль­ная комиссия, исследовавшая работу Петербург-концерта, после дли­тельных размышлений пришла к выводу о том, что в нашей Куль­турной столице государственная концертная организация, несмот­ря ни на какие коммерческие веянья времени и рыночные новации, нужна. Ибо совсем не все важные и широкие, ответственные меро­приятия можно поручить коммерческим структурам, которых в об­ласти эстрады в городе развелось несметное количество. Причем это количество совсем не всегда переходит в надлежащее качество, ибо те, кто занимаются шоу-бизнесом, в первую очередь преследуют со­вершенно иные цели. Но это одна сторона вопроса.

Другая его сторона заключается в том, что в результате демо­кратизации общественной и культурной жизни в области эстрады стали проводиться самые разнообразные мероприятия, немыслимые, казалось бы, ранее, в так называемый «период застоя». Появились

**Стр.20**

разного рода клубы, и не только просто ночные, студенческие, мо­лодежные, но и, например, клубы сексуальных меньшинств, и в них проводятся те или иные концертные мероприятия, мало похожие на те, которые предлагались уважаемой публике на концертной эстра­де всего 10-15 лет назад.

И тем не менее, кроме этой неизбежной «пены перестройки куль­туры», есть и другие изменения, которые следует считать полезны­ми и положительными.

Кроме ранее существовавших традиционных, классических форм эстрадных мероприятий, таких как сборный или дивертисментный концерт, театрализованная тематическая программа, театр мини­атюр, так называемое «спецмероприятие», в последние годы по­явились разного рода эстрадные программы совершенно новой, сво­бодной формы, посвященные многочисленным новым праздникам, юбилеям, презентациям. Появилась и окрепла так называемая «кор­поративная культура» со своими правилами и требованиями к сце­наристам, писателям-юмористам, эстрадным драматургам, режис­серам-постановщикам, и мы коснемся в данной работе ряда вопро­сов, связанных с этими сторонами нашей сегодняшней концертной жизни.

Впрочем, взаимоотношения между «новым» и «старым» на эст­раде бывают очень причудливы и порой иллюстрируют известную фразу о том, что «любое новое — это хорошо забытое старое».

Некоторое время назад появилась идея провести в Америке, в од­ном из гигантских залов Атланты, программу «Живые шахматы», во время которой на расчерченной на 64 клетки сцене живыми фигурами играли бы в «быстрые шахматы» наш гроссмейстер Анатолий Карпов, предварительная договоренность с которым была достигнута, и какой-то чемпион Соединенных Штатов. При этом за «черных» должны были играть негры, а за «белых», естественно, «белые» исполнители. И, по­нятное дело, предполагался красочный пролог, «жеребьевка», парад участников, поднятие флага, представление судейской коллегии, олим­пийская клятва и еще многое другое...

Предложение поражало своим размахом, необычностью и новизной, оказавшейся, впрочем, кажущейся... В 30-х годах прошлого столетия в Ленинграде на Дворцовой площади проводился именно такой театрали­зованный матч. Правда, за «белых» играл Краснознаменный Балтийский флот, а за «черных» — наша доблестная Красная Армия.

**Стр. 21**

И это совсем не единственный случай, доказывающий, что и до нас на Земле жили талантливые люди и они тоже много чего инте­ресного напридумывали... Шутка ли, в древнеримском Колизее раз­ного рода игры, театрализованные спортивно-концертные програм­мы, как известно, бывало, шли по 100 дней подряд и никогда не по­вторялись.

Какой фантазией должны были обладать в те годы сценаристы и режиссеры-постановщики!

Обратимся к не столь давней истории. Вспоминается одна, чис­то петербургская традиция, имевшая место в первой четверти ныне уже ушедшего XX века.

Тогда существовал такой особый термин — «садово-парковая эстрада».

Дело обстояло таким образом. В Петербурге и его окрестностях в конце XIX — начале XX века начала бурно развиваться промыш­ленность — заводы, фабрики, разного рода предприятия. Начался мощный приток рабочей силы из деревень. Эти массы вчерашних крестьян, вырванные из привычной среды, еще сохраняли с ней связь по своим привычкам, художественным запросам, вкусам, тре­бованиям.

Эти люди должны были как-то проводить свой досуг, свое сво­бодное время, добровольно тратя при этом честно заработанные «трудовые рубли». Трудно представить себе, что вчерашний пахарь, ставший молотобойцем на Путиловском заводе, в воскресенье со своей барышней, такой же вчерашней крестьянкой, пойдет вечером в Александрийский театр, или даже в Мюзик-холл, или Театр-фарс, названия которых он даже не в силах пока выговорить. Он будет искать что-то попроще, какое-нибудь уличное гулянье, пивную с выступлениями оркестра народных инструментов или цыганским хором, а летом он пойдет в один из многочисленных городских са­дов и парков. Там играли духовые оркестры, продавались недорогие угощения, там можно было покачаться на качелях, или покататься на лодке, или посмотреть выступления артистов цирка... Тысячи, десятки тысяч молодых людей каждую субботу и воскресенье запол­няли городские сады и парки.

Почему этого почти не происходит сегодня? Этого не знает ни­кто... И гремящий бешено-громкой музыкой «Чудо-остров» в При­морском парке Победы, основанный на заграничных аттракционах типа «Американских горок», не меняет общего положения. Это -

**Стр.22**

открытая сегодня «ниша» на общем, достаточно полно забитом фоне вечерних городских увеселений, да и дневных, субботних и воскрес­ных, тоже...

Как показывает практика, дело может начаться с инициативы того или иного предприимчивого человека, не знающего точно, куда именно вложить свои деньги. Но проблема может сдвинуться с мер­твой точки и в том случае, если тот или иной режиссер-постанов­щик, вкупе со сценаристом, художником и еще какой-то группой единомышленников, будут готовы начать разработки в этом направ­лении.

И регулярные Праздники открытия фонтанов Петергофа, и то, что происходит в культурной программе Выставки «Российский фермер» в петербургском Экспоцентре в Гавани, и натужные уси­лия что-то сделать на Елагином острове — не меняют общего поло­жения в этой области...

С чего тут мог бы начать молодой режиссер или сценарист? С по­сещения Театральной или Публичной библиотеки, с изучения того, что было сделано в этом направлении в былые годы, с придумки той или иной программы для бывшего так называемого Сада-Буфф на Невском проспекте, напротив Елисеевского магазина, в свое время любимого места отдыха горожан. С желания что-то сочинить для простаивающего Таврического или Летнего сада, где, в конце кон­цов, казалось бы, сам Бог велел проводить Дни поэзии, Дни музыки и песни... С разработки сценария хотя бы «Праздника осеннего бу­кета»...

Да мало ли что еще можно придумать и провести в нашей Се­верной столице.

• • • • • • • • •

Мы начнем рассмотрение драматургических основ эстрады с но­мера, а эстрадных программ, — с относительно простых примеров, с традиционных форм эстрадных мероприятий, таких как обыкно­венный сборный концерт, тематическая и театрализованная концерт­ная программа. Разобравшись в их драматургических основах, будем двигаться дальше — к рассмотрению так называемых больших эстрадных программ, идущих на открытых многотысячных стадионах, площадях, в наших огромных дворцах спорта, типа Олимпийского комплекса в Москве или Ледового дворца в Петербурге, то есть - имеющих место в наши дни.

**Стр.23**

Тем более что многочисленные наблюдения подсказывают — се­годня многое возвращается, как говорится, — «на круги своя»».

Хорошо это или плохо — второй вопрос, но факт остается фак­том.

1 *Уварова Е. Д.* Эстрада // Эстрада России. XX век: Энциклопедия. С. 767.

2 *Анастасьев А,* Эстрадное искусство и его специфика // Русская советская эстрада. 1917-  
1929. М., 1978. С. 9.

3 *Шароев И.* Профессия: режиссер! // Советская эстрада и цирк. 1989. № 10. С. 2.

4 *Анастасьев А.* Эстрадное искусство и его специфика. С. 8.

5 *Юткевич С.* Благодарность вдогонку // Миронова М., Менакер А. ...В своем репертуа­  
ре. М., 1984. С. 303-304.

**Стр. 24**

**ГЛАВА 2**

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ**

**В ИСКУССТВЕ ЭСТРАДЫ И ЕЕ ОСНОВНЫЕ**

**СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ**

СПЕЦИФИКА ЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ. - ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ХОД. -РАБОТА ЭСТРАДНОГО ДРАМАТУРГА ПО ЗАКАЗУ. - ТВОРЧЕСКОЕ ВЗА­ИМОДЕЙСТВИЕ ЭСТРАДНОГО ДРАМАТУРГА И РЕЖИССЕРА. - ТЕМА И ИДЕЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. - ПРОЛОГ, ПРЕДПРОЛОГ, ФИНАЛ. - ЗНАЧЕ­НИЕ ВСТУПИТЕЛЬНОГО ФЕЛЬЕТОНА (МОНОЛОГА). - ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ КОНЦЕРТА В ДВУХ ОТДЕЛЕНИЯХ. - ВВЕДЕНИЕ АНТРАК­ТА В СТРУКТУРУ ЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ. - О «СКВОЗНОМ СЮ­ЖЕТЕ» ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.

Известно, что драматургия является родом литературы. Так, в «Театральной энциклопедии» понятие «драматургия» формули­руется как «...род литературы в диалогической форме, предназначен­ный для сценического воплощения»1. Да и в других, более поздних энциклопедических изданиях, драматургия определяется прежде всего как «род литературный»2.

Однако диалогическая форма, то есть слово как выразительное средство создания художественного образа не является обязатель­ной составляющей в искусстве эстрады. Существует огромное коли­чество жанров, где слово вообще отсутствует. Как, например, быть с таким видом эстрадного искусства, как пантомима? Там не звучит ни единого слова!

Следовательно, по отношению к эстраде определять драматур­гию номера только как диалогическую форму будет неправильным. Такое определение хотя и верно для речевого рода эстрады и его жанровых разновидностей, но неприменимо к эстраде в целом.

Среди режиссеров, актеров, критиков и исследователей искус­ства эстрады давно вошли в обиход обороты «драматургия панто­мимического номера», «драматургическое построение танцевально­го номера», «драматургическая основа оригинального и эстрадно-

**Стр. 25**

циркового номера», и т. д. И все эти определения не имеют никако­го отношения к слову. Таким образом, складывается, например, сле­дующее положение: артист в номере молчит, но драматургия номе­ра присутствует. И тут можно говорить о том, что используется иной язык — жеста, пластики, танца. Причем разные исследователи утвер­ждают, что значительную часть информации в театре, на эстраде, в цирке человек получает именно благодаря зрению. Для СЛОВ оста­ется не более 20 процентов...

Для понимания того, что в этом нет никакого парадокса, нужно обратиться к первоисточнику, от которого и произошло само слово «драматургия». Это греческое «dpama» (драма), что в дословном пе­реводе означает «действо, действие».

**Драматургия произведения эстрадного искусства представляет собой идейно-тематическое и событийное содержание, выраженное через действия актера. Она может иметь как вид монолога или диалога, так и сценария, в котором не выписана речь персонажей, а непосредственно зафиксированы их действия, поведение, те или иные поступки и реак­ции на них.**

Утверждение того, что роль сценариста, эстрадного драматур­га, автора на эстраде является одной из определяющих, — несо­мненно является аксиомой, но для многих это иногда не совсем оче­видно.

Сегодня сложилась такая ситуация, что и вправду логичнее го­ворить о режиссерской эстраде. Более того, есть мнение, что во всем мире в последние годы авторский рейтинг в этой области зрелищ­ного искусства заметно понизился.

Конечно, что касается эстрадной драматургии, или, как ее еще иногда называют, — «драматургии малых форм», то придумать ход для шоу-программы, театрализованного представления, эстрадной миниатюры, конечно же, может и режиссер, и сам исполнитель, а иногда и квалифицированный заведующий литературной частью той или иной концертной организации. Но записать все это на бу­маге, наполнить не только смыслом, но облечь смысловое содержа­ние в конфликтно-драматургическую форму, придумать остроум­ные «репризы», эффектный финал, что-то зарифмовать — этим должен заниматься профессиональный литератор — эстрадный дра­матург. Пусть и «малоформист» — ничего предосудительного в этом нет.

**Стр.26**

Эстрада — искусство многожанровое, синтетическое, в нем час­то не только на протяжении 2-х часового представления, но и на про­тяжении 10-минутного номера причудливо соединяются музыка, движения, слова, трюки...

**В начале создания эстрадной программы, спектакля, номера чаще все­го лежит та или иная идея, тема, ситуация, или «драматургический ход», — естественно, выраженный в литературном виде — словом.**

Хотя, наверное, можно было бы использовать и рисунки — как в «комиксах». Или иероглифы — как в Китае или Японии.

Системы передачи информации могут быть разными. Особенно при учете того, что информация, передаваемая со сцены в зритель­ный зал, может быть и эмоциональной, «взрывной», и сухой, бесстра­стной. Это может быть и не музыка. И не стихи. А, например, про­сто цифры...

Представьте себе, что конферансье обычного «сборного» концер­та, появившись на сцене между номерами, как бы между прочим упо­минает о том, что идущий сейчас в Риме футбольный матч «Зенит» - «Сборная Италии» закончился со счетом 10:0 в нашу пользу... Ова­ции зала обеспечены!

Любое публичное представление, а в особенности такое, как эст­радное, при отсутствии так называемой «четвертой стены», при пря­мом общении исполнителей со зрителями в первую очередь имеет дело с эмоциями.

Эмоциональное воздействие на зрительный зал, конечно же, за­висит и от качества музыки, звучащих стихов, остроумия и умест­ности произносимых шуток, реприз, отдельных реплик, и никакое актерское мастерство не сможет «прикрыть» беспомощность или пошлость написанного тем или иным не слишком профессиональ­ным автором. Да хороший актер и не возьмет на себя такой труд.

В принципе, повторим — предложить тему номера, иногда даже прием, «ход» миниатюры или целого спектакля в общем-то может кто угодно. В том числе, конечно, и сам сценарист.

**Однако главная задача эстрадного автора — разработать драматурги­ческий «ход», развить его, осмыслить, наполнить соответствующим со­временным содержанием, придумать и записать диалоги, остроты, шут­ки, предложить тот или иной эффектный финал, что часто и есть самое трудное...**

**Стр. 27**

При этом задача перед сценаристом может стоять двоякая: или у нас есть хороший артист, группа артистов или целый коллектив и всех их нужно «одеть» соответствующим данному случаю репертуаром, или у нас есть очень важный по разным соображениям литературный ма­териал, для которого следует найти исполнителя, «приспособить» этот материал к «звезде эстрады», создать новую концертную программу. Иногда перевести текст из прозы — в стихи. Или, наоборот, — из сти­хов в прозу. Или дать возможность исполнителю показать все свои возможности — попеть, потанцевать, сыграть тот или иной «образ» или несколько образов-масок в одном фельетоне или миниатюре. Тре­бования и пожелания могут быть очень разными.

В свое время братья-близнецы Анатолий и Ротмир Васютинские требовали от сценариста, чтобы он придумал номер, обыгрывавший их абсолютную похожесть друг на друга. И еще: чтобы в этом номере уча­ствовал их очаровательный полудрессированый кобель — шпиц Вась­ка, умевший ходить на задних лапах, по команде лаять и говорить в микрофон слово «мама»...

Более того, и в работе самого сценариста задачи могут быть, что называется, двуедиными. Или автор сам фантазирует, сочиняет, за­писывает творческую заявку на спектакль или просто номер, или он получает то или иное конкретное задание — создать программу, фе­льетон, монолог, куплетный или кукольный номер с теми или ины­ми параметрами.

Это разная специфика творчества. И М. Жванецкий, и С. Аль­тов, например, неоднократно публично признавались в том, что им очень трудно, порой мучительно работать «по заданию». Их полет фантазии не должен чем-либо ограничиваться. И это, как правило, дает высокое качество произведений.

А другие, пусть гораздо менее известные эстрадные драматур­ги — Г. Териков, Л. Измайлов, С. Кондратьев работают по любому конкретному заданию очень легко, даже виртуозно, и имеют вполне сравнимый с «классиками» успех....

**Работа по заказу — важнейшая сторона работы профессионального эстрадного драматурга.**

Это происходит вне зависимости от того, откуда исходит это задание — от государственной организации, от частного продюсерского бюро или от крупной фирмы, желающей широко отметить свой

**Стр. 28**

юбилей или провести театрализованную презентацию нового това­ра или услуги.

**Специфика работы на эстраде такова, что сценарист, как правило, ра­ботает рука об руку с режиссером-постановщиком.**

Иногда это является полноценным соавторством. Иногда при­думанный режиссером номер или целый спектакль нуждается лишь в той или иной литературной обработке, или текстовой «поддерж­ке» одного или группы авторов, из которых каждый работает в сво­ем излюбленном жанре, в том, в каком он наиболее силен, что в ито­ге идет на пользу и всему представлению. Иногда режиссер остается как бы «за кадром», скрываясь за красивыми словами — «художе­ственный руководитель постановки» или «главный режиссер». Это вопрос личных договоренностей, характера участия, этики — при со­блюдении некоторых правовых норм. В такой работе хорошо все то, что идет на пользу дела.

Тут для всех нас примером может служить аналогия с творчеством знаменитых художников Кукрыниксов, долгие годы успешно «живо­писавших» втроем. И прекрасное трио эстрадных авторов 70-х годов прошлого столетия - Гиндина, Рябкина и Рыжова (ГИНРЯРЫ). А если мы заглянем в фильмографию, то обнаружим, что великий ки­норежиссер Феллини из фильма в фильм работал с одной и той же группой авторов, сценаристов, из которых каждый отвечал за свой уча­сток работы. И это великий Феллини! И это притом, что ткань кино­ленты расчленяется на эпизоды, фрагменты диалогов и сцен с гораз­до большим трудом, чем эстрадное представление, которое состоит из отдельных номеров, изначально фрагментарных. И что еще характер­но, фамилии самого Феллини среди группы сценаристов нет. Види­мо, ему хватало славы быть режиссером-постановщиком, а значит -автоматически АВТОРОМ своих фильмов...

Еще одна особенность работы сценариста на эстраде и в шоу-биз­несе состоит в том, что начальные условия для его разработок и тре­бования заказчика бывают порой не просто очень разными, а диа­метрально противоположными и даже — взаимоисключающими.

Разрабатывая сценарии для таких традиционных праздников, как очередной Новый год или День Победы, автор сталкивается с тем, что в «прокрустовом ложе» традиционных персонажей и си­туаций он должен искать какой-то свой, новый поворот, свое ре­шение. Среди того, что БЫЛО и обязательно ДОЛЖНО БЫТЬ

**Стр.29**

в сценарии, нужно придумать и что-то свое, такое, чего раньше еще не было...

Тут очень трудное и тесное поле для работы фантазии...

С другой стороны, бывает, что начинать надо просто «с чистого листа» — есть задание, есть необходимость, есть событие, и больше нет ничего — давай: «Твори, выдумывай, пробуй!»

В качестве вдохновляющего исторического примера может быть приведен такой факт: в свое время, когда императрица Екатерина Ве­ликая с благородной рекламной целью первой сделала себе прививку против оспы, в Санкт-Петербурге был объявлен трехдневный празд­ник, горела уличная иллюминация, гремели салюты, все ликовали, ра­довались, пили и танцевали...

Учитывая все вышеизложенное, нам кажется, что можно сделать однозначный вывод: роль драматурга на эстраде и в мире шоу-биз­неса интересна, важна и трудна.

**Однако овладеть навыками сценарной работы в современных реаль­ных условиях можно только после того как вы будете знать, что раньше делали до вас на эстраде другие авторы-сценаристы, какие приемы они применяли, как обращались со словом, с сюжетом, с народным юмо­ром; что делают сегодня другие современные авторы. Только тогда у вас появятся, возникнут, родятся свои по-настоящему новые идеи и предложения.**

Это путь не простой. Он бывает и труден и крут. Но, повторим­ся: «Дорогу осилит идущий!»

И если наша «дорога не ведет к храму», то пусть она ведет хотя бы к Дворцу Искусств, в котором поднимает свой занавес какое-то новое, музыкальное, увлекательное эстрадное представление...

Практически создание нового номера или эстрадной программы может начаться не обязательно с конкретного заказа какой-то госу­дарственной или коммерческой организации. Оно может быть вы­ражением творческой инициативы артиста, режиссера, сценариста, продюсера, ощутивших желание сделать на эстраде что-то новое, за­явить о себе, высказать в художественной форме то, что они думают о стране, обществе, времени и о себе.

**Тема и идея — первые и самые существенные аспекты эстрадной дра­матургии в целом.**

**Стр.30**

Это, как правило, наиболее трудная, но самая интересная, по-на­стоящему творческая работа для людей с определенными профессио­нальными знаниями, кругозором, отчетливо сложившимся мировоз­зрением.

При этом, когда ясна общая идея будущей программы (или номе­ра), ее контуры и объемы, состав исполнителей, площадка, сроки, раз­мер постановочных средств, когда к работе уже привлечен художник-постановщик (а это следует делать на возможно более ранних этапах создания будущего зрелища) — неизбежно во всей своей остроте вста­ет вопрос: с чего начать Представление? И вслед за ним: чем закончить?

**Пролог и финал — непременные структурные элементы эстрадной дра­матургии.**

При всей своей кажущейся простоте и естественности, на самом деле решить эти проблемы качественно и, что называется, «с ходу» удается крайне редко.

Можно сказать, мол, хорошо было в спектаклях Театра миниатюр А. Райкина. Вышел на авансцену Аркадий Исаакович или просто даже, как он это любил, — показал свое лицо в прорезь занавеса, и зал уже в восторге, все улыбаются, все аплодируют, все довольны...

Или в программе, где выступает Алла Пугачева, которая, конеч­но же, должна заканчивать концерт, а уж как именно — это не наша -это ее забота, на то она и примадонна, и «королева эстрады»...

Но для того чтобы думать так, совсем не обязательно претендо­вать на звание сценариста, эстрадного драматурга или режиссера-по­становщика.

**Начало представления, его пролог, его «запев» — исключительно важ­ный элемент постановки.**

Сегодня сложилась мода, — и зритель уже привык к такой фор­ме, — что прежде чем его пригласят в зал и начнет звучать увертюра к спектаклю, затем переходящая в тот или иной Пролог, что-то не­пременно будет происходить на улице, на подходе к стадиону или дворцу спорта, что-то интригующее создатели спектакля придума­ют на контроле, кроме билетеров, милиционеров и металлоискателей, и почти всегда — в фойе...

**Такое праздничное действие перед началом основной программы на­зывается предпрологом.**

**Стр. 31**

Как правило, это или встречающий гостей у самого входа ду­ховой оркестр, или какие-то костюмированные «зазывалы», росто­вые куклы, иногда русские скоморохи, словно пришедшие с до­революционных ярмарок и масленичных гуляний; или же звучит музыка, трепещут на ветру гирлянды разноцветных воздушных ша­ров, работают массовики-затейники, продаются пирожки-пряники и прочее угощение...

Это стандартный набор для создания особого предпразднично­го настроения, элементы массового, так называемого «народного гулянья». Но все это тоже должно быть придумано, продумано, «рас­писано» по минутам. Иногда автора просят написать какие-то при­ветственные слова в прозе или в стихах, частушки, «подтекстовать» известные песенки, что, конечно же, для профессионального сцена­риста, как правило, совсем не трудно...

При этом характер данной, предваряющей эстрадное представле­ние части, естественно, должен соответствовать характеру будущего концерта. Так, предпролог к праздничной программе, посвященной Дню Победы, не может быть автоматически перенесен на 1 Апреля -День смеха, или, как его иногда называют, День дураков.

Когда задуман и проводится в городе какой-то «званый», напри­мер губернаторский бал, то тут требования другие. Другие костюмы встречающих, ковровые дорожки, пиротехника, охрана — иногда ко­стюмированная «под старину», а иногда, что называется, «в натураль­ную величину»...

Детские спектакли, в особенности новогодние представления, требуют для предпролога соответствующего сказочного антуража, и элементы его сегодня являются чуть ли не обязательной частью программы.

Какие-то затеи часто приходится придумывать, развлекая зрите­лей в фойе.

Например, на программе, посвященной Дню Победы и имевшей афишное название «Иосиф Кобзон приглашает друзей», в фойе Кон­цертного зала «Россия» вместе с пришедшими на спектакль рядовы­ми зрителями разгуливали народные и заслуженные артисты — участ­ники программы. Здесь были и известные политические деятели во главе с М. С. Горбачевым и Раисой Максимовной... Можно было за­просто взять автограф у «живого классика» М. Жванецкого или М. Задорнова.

**Стр.32**

**Задача предпролога — создать особую праздничную атмосферу, при­поднятое настроение у всех тех, кто потом займет свои места в зритель­ном зале...**

**Пролог большой эстрадной программы — это всегда атака: звуковая, му­зыкальная, световая, зрительная. Нужно сразу дать понять собравшим­ся — вот, началось!**

Особенно важно придумать и выиграть пролог на открытом ста­дионе, собрать внимание присутствующих, что называется, «въе­хать в тему», заинтересовать, заинтриговать гостей праздника. Это тот трамплин, без которого в дальнейшем даже «звездам эстрады» будет трудно работать. Многое из того, что сказано выше, относит­ся скорее к работе режиссера-постановщика, чем к заботам сценари­ста. Но в данном случае, да и вообще на эстраде, труд представи­телей этих двух, в общем-то, разных профессий очень трудно раз­делить, обособить, выделить, образно говоря, в чистом виде. Эстрадная программа — дело общее, это результат коллективного труда.

По времени пролог к эстрадной программе может занимать и 15 и 20 минут — до получаса сценического времени. Хорошо и правиль­но, когда пролог демонстрирует зрителю если не всех, то главных исполнителей\*.

**Важный структурообразующий элемент драматургии эстрадной про­граммы — вступительный фельетон (монолог) Ведущего.**

Вступительный фельетон Ведущего может прозвучать не обяза­тельно в начале пролога, а и в середине его, и в финальной части. Он может быть написан как в прозе, так и в стихах, исполняться под музыку, в сопровождении оркестра, перерастать в общую вступи­тельную песенку.

**Пролог к эстрадной программе подобен правильно сыгранному дебю­ту в шахматной партии и часто определяет все дальнейшее течение встречи...**

Можно сказать, что драматургия эстрадного концерта по свое­му характеру может быть описана известной фразой из русских сказок: «Вдруг, откуда ни возьмись...».

\* Хотя они чаще всего достаточно активно сопротивляются необходимости дваж­ды, а то и трижды (потом, в финале например) выходить на сцену.

**Стр. 33**

Как известно, вся юмористика основана на неожиданностях -неожиданной реплике, неожиданном повороте событий. Но в эстрад­ной программе это всегда как бы «ожидаемая неожиданность», она не может быть какой угодно вообще, она должна укладываться в заранее предложенные «условия игры». Одна из важных задач про­лога состоит как раз в установлении этих «условий игры». В каком-нибудь так называемом «правительственном концерте» рядом с со­листами Большого театра, всерьез танцующими фрагмент из балета «Лебединое озеро», вряд ли возможен выход циркового клоуна, а сра­зу после клоуна — исполнителя песен военных лет…

**Точно так же, как и пролог, важен красочный массовый финал програм­мы. При этом желательно, чтобы по форме, по смыслу и по характеру он согласовывался с прологом.**

Можно привести пример довольно удачного решения таких про­блем.

Было время, когда репутация нашей армии была неизмеримо высо­ка. Это была армия — победительница, армия — защитница мира во всем мире, служить в ней считалось за честь. В военкоматах, при проводах новобранцев в армию устраивались неплохие концерты с участием из­вестных артистов, выступающих с соответствующим репертуаром. Одна такая эстрадная программа с О. Милявским в Лужниках, посвященная 23 февраля — Дню Армии, строилась на очень простом драматургиче­ском приеме: в первом отделении программы ребят как бы провожали служить, а во втором — встречали их, уже демобилизованных, повзрос­левших, возмужавших... Простая логика и правда жизни давали возмож­ность построить программу естественно и легко. Ее герои приезжали и «на побывку домой» и «писали» трогательные письма своим девушкам и бабушкам, выслушивали «инструктаж», который вел замечательный имитатор и пародист Ю. Григорьев. Этот номер, в частности, был напи­сан специально для этой программы, но был так хорош, что остался в репертуаре исполнителя на долгие годы. Авторы использовали все воз­можности артиста-имитатора, который у микрофона блистательно ими­тировал «звуки боя», рев самолетов, грохот танков, взрывы снарядов, ко­манды, отдаваемые по «полевому телефону». Номер назывался «Первые *учения»* и всегда имел большой успех.

**Таким образом, характер пролога во многом определяет структуру про­граммы, финал — в образной форме подводит тематический итог, ста­вит эмоциональную точку.**

**Стр. 34**

Но все это касается того случая, когда представление идет в од­ном отделении, пусть большом, длительном, но — без антракта.

При необходимости разбить эстрадное представление на две части количество проблем естественно удваивается. Надо правиль­но определить, чем заканчивать первое отделение и чем начинать второе.

Очень часто все второе отделение отдается «на откуп» какому-то одному известному исполнителю или коллективу. Первое отде­ление — так сказать, сборное. Оно может быть и театрализованным, и тематическим, и единым по своему характеру, логике и «посылу», а второе — уже «монолитным».

**В большинстве случаев эстрадному драматургу следует добиваться, что­бы тема программы, ее состав давали возможность органичного, смы­слового соединения двух отделений.**

Приведем удачный, на наш взгляд, пример.

В театрализованном представлении, посвященном юбилею народ­ной артистки России С. Моргуновой, умудрившейся родиться в день 8 марта, в первом отделении выступали одни мужчины. Они это дела­ли под лозунгом: сегодня женский праздник — вот и отдыхайте, ува­жаемая героиня вечера и все ваши подруги...

Зато во втором была реализована продолжающая первое отделе­ние программы мысль: для женщины-артистки возможность порабо­тать в таком прекрасном концерте — тоже праздник! У женщин тоже есть что сказать в данном конкретном случае. И целый «блок» концер­та был составлен из номеров в исполнении одних женщин. А далее, ес­тественно, эти две линии соединялись в общем массовом красочном и веселом — финале.

Еще один пример из программы коллектива из Чехословакии «Латерна Магика», гастролировавшего в свое время у нас в стране.

Программа строилась на синтезе «кино плюс эстрада». В конце пер­вого отделения делалось шутливое объявление о том, что, мол, сейчас у нас предусмотрен антракт. Те, кто устал, могут проследовать в фойе, а для оставшихся в зале будет показан веселый пародийный номер...

Это было определенной неожиданностью. И действительно — кто-то ушел отдохнуть, в буфет, покурить, зато оставшиеся были возна­граждены совершенно замечательным номером, в котором герои двух одновременно демонстрируемых на большом экране киносюжетов

**Стр. 35**

вступали в конфликт, перебегали с одного экрана на другой, перебра­сывались репликами, стульями, посудой и подушками... Можно отме­тить антракт и таким образом. А в другой программе, в антракте дей­ствительно был организован театральный ужин, в котором принимали участие, наравне со всеми артистами, занятыми на сцене, и все пришед­шие на представление зрители.

Таким образом, антракт в эстрадном представлении не является про­стым перерывом, а становится частью его драматургической структу­ры. Он часто включается в художественную ткань зрелища, органично вплетается в тематику и эмоциональный строй концерта.

В постановке большой эстрадной программы (где есть такая реальная возможность и не очень жесткий финансовый лимит) пред­ставляется очень уместным взять пример с цирка и иметь некото­рую костюмированную группу «униформистов» — «вспомогатель­ный взвод». Эти участники программы будут раскрывать и закры­вать занавес, выносить и уносить микрофоны, реквизит, двигать декорации, музыкальные инструменты, причем все это может вы­глядеть и весело и красочно — это специально прочерченная линия. Данную роль могли бы исполнять артисты ансамбля пантомимы, того или иного хореографического ансамбля. У них может быть своя задорная песенка (скажем, «О пролетариях театрально-физическо­го и умственного труда»), свой марш, какие-либо построения, пере­строения, инструктаж. Они могут объявлять на сцене свои «заба­стовки», проводить «митинги», попутно и незаметно делая очень важную техническую работу, необходимую в любом большом кон­церте, а тем более — в эстрадном шоу.

Нечто похожее было сделано в большой эстрадной программе «Вы­ставка Достижений Эстрадного Искусства», шедшей в свое время в Ле­нинграде, в Спортивно-концертном комплексе в Парке Победы и в Москве — в Лужниках. Но там эта линия была только намечена в про­логе, а потом, к финалу, как бы растворялась в других сценических по­строениях...

И тем не менее — это очень удобный и на сегодняшний день практически не используемый на эстраде прием.

Как известно, любой автор, сценарист, режиссер-постановщик, со­здавший, придумавший и реализовавший на сцене то или иное эстрад­ное представление, по закону может претендовать на некоторые

**Стр.36**

отчисления от валового сбора, поступившего в кассы концертного зала. За­нимается этой сложной, кропотливой и во многих случаях таинствен­ной счетной работой Российское авторское общество, с которым этот «творец» должен своевременно заключить соответствующий Договор. Но тогда вы должны будете принести в РАО свое произведение, свой сценарий, объемом в 20-25 машинописных страниц, содержащих не только описание того, что происходит на сцене, кто откуда выходит и что именно исполняет, но и тексты всех написанных вами литера­турных материалов. Это будут монологи, фельетоны, интермедии, реп­ризы, куплеты... Тогда жанр вашего представления будет определен следующими официально установленными словами: «Сценарий мас­сового театрализованного концертного представления со сквозным сю­жетом».

На «сквозном сюжете» — как структурном элементе драматур­гии эстрадного представления — надо остановиться отдельно.

**На самом деле это существующее уже не один десяток лет в официаль­ных документах определение некорректно. «Несквозного сюжета» в природе не бывает, это — попросту «масло масляное».**

Но спорить с чиновниками бесполезно.

Как показывает практика, сегодня чрезвычайно мало эстрадных программ и шоу-представлений со сквозным сюжетом — таким, ка­ким этот сюжет понимают в обычной, театральной драматургии. По тем или иным причинам сценаристы не прибегают к подобным усложненным построениям, а режиссеры их не ставят.

Правда, много лет назад А. Райкин играл в своем Театре мини­атюр спектакль под названием «Человек-невидимка», написанный по мотивам известного научно-фантастического романа А. Беляева, но фактически это тоже было не более чем обозрение, набор эпизо­дов, объединенных одним главным действующим лицом.

Использование того или иного сюжета, с одной стороны, как бы расширяет возможности самой постановки, дает ей некоторый объем, глубину, а с другой, — вводит определенные дополнительные требования.

**Начав сюжет, «нырнув» в него в начале программы, мы не только дол­жны как-то добраться до конца заявленной интриги с теми же действу­ющими лицам, в своих действиях и приключениях не выходящих за гра­ницы разумного, но и завершить сюжет, развязать драматургический**

**Стр.37**

**узел, придти к какому-то выводу, результату. В многожанровой эстрад­ной программе сделать это совсем не просто.**

Но вообще, что касается типичных эстрадных программ и пред­ставлений, то тут часто под «сюжетом» понимается некоторая общая, главная тема, основная штрих-пунктирная линия развития, и никак не более того. Если мы захотим придумать настоящее сюжетное пред­ставление, то у нас в лучшем случае получится или мюзик-холль­ный спектакль, или мюзикл. А если мы двинемся еще дальше по линии усиления драматургии, у нас начнет прорисовываться музы­кальная комедия, оперетта, затем, далее, может быть комическая опера, но никак не многожанровая театрализованная шоу-програм­ма в тех рамках, к которым привык наш зритель...

Исключение тут составляет разве что телевидение, где возмож­но соединение разных эстрадных номеров и какого-то более или менее сквозного сюжета, так как есть, например, еще и такой жанр, как *«фильм-концерт».* Мы знаем музыкальные кинокомедии, такие как «Веселые ребята» или «В джазе только девушки». Но там, в кино, все другое. Другая форма общения со зрителем, другие артисты, другие «параметры» и соответственно другая драматургия, отличная от той, в которой мы сейчас пробуем разобраться.

Как это ни странно кажется на первый взгляд, сюжетные пред­ставления у нас чаще реализуются на арене цирка — там, где, каза­лось бы, беспощадно действует закон номера, который в манеже должен начаться, пройти свое логическое, художественное и техни­ческое развитие и непременно завершиться тем или иным финалом. При этом такой номер почти не связан с последующим номером, кроме, возможно, некоторых соображений о том, что в программе не следует представлять публике подряд трех воздушных гимнастов, а вслед за тем четырех эквилибристов...

И тем не менее мы знаем в цирке хорошо осуществленные сю­жетные представления, такие как «Каштанка» по А. П. Чехову или «Руслан и Людмила» по А. С. Пушкину.

Осуществлял первую постановку главный режиссер Ленинград­ского цирка А. Сонин, вторую — он и режиссер А. Шаг. На вопрос, приходилось ли ему при перенесении произведения классика рус­ской литературы А. С. Пушкина под крышу цирка как-то вторгать­ся в поэтический текст, приспосабливать его к нуждам циркового представления, а, может быть, — не дай Бог, — дописывать те или

**Стр.38**

иные необходимые слова или фразы, А. Сонин ответил: «Ничего подобного, мы просто перевели Пушкина на язык цирка!».

Вопрос перевода произведения из одного жанра в другой сегод­ня встает очень часто, и тут есть особые проблемы.

Но что касается данного случая с «Русланом и Людмилой», то, возможно, дело еще заключалось в одном интересном обстоятельстве. Специалисты утверждают, что А. С. Пушкин, кроме всех своих прочих достоинств, обладал еще и так называемым «кинематографическим мышлением», или «кинематографическим видением».

И примером тому является поэма «Медный всадник», где имеет место прямая «раскадровка» текста, чередование общих, средних и крупных планов, панорамирование, выделение детали — все то, чем пользуются кинорежиссеры при монтаже киноленты.

Впрочем, давно известно, что кинокадры и целые киноэпизоды довольно легко и органично вписываются в ткань того или иного эст­радного представления, расширяя его возможности и палитру выра­зительности. То же самое можно сказать о телевизионных фрагмен­тах, включаемых в эстрадный спектакль, — от специально проведен­ных съемок до прямой трансляции с места событий...

**К сквозным сюжетам больше всего тяготеют любые детские, и в пер­вую очередь разного рода новогодние представления, с некоторыми по­стоянными и знакомыми маленьким зрителям персонажами и как бы заранее обусловленными ситуациями.**

Конечно, в хорошем спектакле они каждый раз решаются по-сво­ему.

Чтобы детской категории зрителей было легче воспринимать происходящее, им надо следить, как там разворачивается тот или иной, пусть нехитрый, но понятный и логичный сюжет, — и какие-то ожидаемые ими события действительно реализуются. Дети очень легко вступают в контакт с действующими персонажами, радуются ними, негодуют, возмущенно кричат, дают советы... Так что то, что сегодня носит модное название «интерактивная манера веде­ния программы», много лет назад начала реализовываться на детских спектаклях.

Если позволяют конструкция и архитектоника того помещения, где происходит детское представление, и сценарист и режиссер учли эти обстоятельства, то всю программу можно разворачивать

**Стр.39**

на нескольких относительно обособленных площадках. Тогда дей­ствие последовательно, вместе со зрителями переходит от одной «иг­ровой точки» к другой. Если этих наших зрителей много, они могут быть разбиты на группы, последовательно двигающиеся одна за дру­гой. Важно только, чтобы эти сценические площадки были «по зву­ку» изолированы друг от друга.

Подобная форма могла бы быть реализована, к примеру, на аллеях Центрального парка культуры и отдыха или в каком-то другом парке нашего города. Тут зрители могли бы быть относительно «включены» в само действие, с его возможными «погонями» на мото­циклах или лошадях, с неожиданными «открытиями», сделанными при нахождении «в засаде». Это почти не тронутый «пласт» постановочного поля, некий «белый лист», еще ждущий своих первопроходцев.

• • • • • • • • • • •

Подводя итоги, можно констатировать, что важнейшими струк­турообразующими элементами любого театрализованного представ­ления являются:

1. Эстрадные номера, составляющие основу любой формы концерта.
2. Предпролог, который может быть или не быть, — в зависимости от конкретных условий.
3. Пролог к первому отделению, или, соответственно, ко всей программе.
4. Эпилог программы, ее финал, реализованный в той или иной форме.
5. В случае необходимости следует продумать и финал первого отделения, и начало второго.
6. В отдельных случаях одним из структурообразующих элементов драматургии эстрадного представления является антракт.
7. Важное место — хотя на современной эстраде и относительно редкое — занимает сюжет эстрадного представления.

**1 Драма // Театральная энциклопедия / Под ред. П. Маркова. М., 1963. Т. 2. С. 502.**

**2 Драматургия // Советский энциклопедический словарь. М., 1979. С. 415.**

**Стр.40**

**ГЛАВА 3**

**КОМИЧЕСКОЕ В ЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

ЭСТРАДА И ПРАЗДНИЧНОСТЬ. - НЕМНОГО ИСТОРИИ ЭСТРАДНОЙ ЮМО­РИСТИКИ. - ВЫЯВЛЕНИЕ КОМИЗМА - ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ КАЧЕСТВО ЭСТРАДНОГО ДРАМАТУРГА. - СМЕШНОЕ И СЕРЬЕЗНОЕ. - РОЛЬ САТИРЫ В СОЦИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЯХ. - СМЕХ КАК ФУНКЦИЯ ОБНАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ. - ФОРМЫ КОМИЧЕСКИХ СТРУКТУР: ЭКСЦЕНТРИКА, БУФФОНАДА, ГРОТЕСК - ПРИЕМЫ ДОСТИЖЕНИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕК­ТА: КОМИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА, АЛОГИЗМ И ДР. - КОМИЧЕСКАЯ МАСКА. -

ТЕМПОРИТМ И СМЕХ.

Почему именно комическому началу в эстрадной драматургии посвящена целая глава? Конечно же, потому что на эстраде веселый, ироничный, сатирический номер и концерт встречаются гораздо чаще, чем драматический, грустный\*.

**Умение искать и выявлять комизм — важное профессиональное каче­ство эстрадного драматурга.**

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

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

В этом смысле развлечение — средство спасения от монотон­ности труда. Причины поиска развлечений очень разнообразны

\* Хотя естественно, что и разного рода памятные дни мы отмечаем, собираясь вме­сте, отдавая дань тому или иному печальному событию. Эстрада включает в себя и тако­го рода мероприятия.

**Стр.41**

по своей природе. Рабочий хочет оторваться от тяжелой физичес­кой работы, деревенский житель к этому может добавить желание раздвинуть однообразие жизненного пространства. Работник музея или артист хочет отвлечься от привычных культурных ценностей, окунувшись в мир спортивного праздника.

Общее здесь то, что развлечение — это отрыв от обыденности.

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

М. М. Бахтин утверждал, что развлечение и праздник явления неискоренимые, что они — первичная и неуничтожимая категория культуры; они могут оскудеть и даже выродиться, но не могут ис­чезнуть вовсе.

На празднике, посвященном 50-летнему юбилею со дня основания города Магадан, бывшие узники одного из лагерей ГУЛАГа рассказы­вали, как для них изменился и стал более светлым мир после того, как начальство разрешило отбывавшим там срок татарам отметить свой на­циональный праздник. На него пригласили представителей других национальностей, живших в соседних бараках. А потом этим же путем пошли дагестанцы, корейцы...

Это возвращало всех заключенных к воспоминаньям о счастливой прошлой жизни «на воле», к мысли о том, что есть еще какой-то нор­мальный мир и в него непременно нужно вернуться — найти в себе силы перенести все испытания...

Само звучание слова «праздник» заставляет думать о праздном, свободном от работы дне. Искусство же — дитя свободного времени свободных людей — всегда праздник. Эта связь неразделима, так как и то и другое вынуждают нас переживать «...чудо разрыва естествен­ного хода жизни, будничного течения дней, переключают наш эмо­циональный строй»1.

Истоки больших массовых праздников и народных гуляний те­ряются в седой глубокой древности, что естественно при отсутствии письменности, бесконечных войнах, переселениях народов и прочих природных и общественных катаклизмах.

Так что мы не знаем сегодня, кто были они — эти первые в исто­рии человечества режиссеры-постановщики и сценаристы этих мероприятий,

**Стр.42**

где они учились, каких художественных критериев при­держивались, на чей опыт опирались. Уж так устроен человек, что время от времени он испытывает потребность в празднике. По тому или иному подходящему поводу людям хочется, да судя по всему и всегда хотелось собраться вместе, пообщаться, повеселиться, потан­цевать, послушать какую-то музыку, вкусно поесть в хорошей ком­пании... Так что «право на праздник» — одно из основных прав че­ловека, а то, что оно не записано ни в одной конституции, просто го­ворит о том, что человеческое общество считает этот факт как бы само собой разумеющимся.

Известно, что уже в глубокой древности разные народы, насе­ляющие нашу планету, отмечали праздниками военные победы, сбор урожая, свадьбы, юбилеи, дни рождений, наступление весны, осени, зимы, лета и прочие значительные с их точки зрения события.

И эта тенденция сохранилась. Вот характерный пример.

В конце 80-х годов все многочисленные участники больших праздничных торжеств, проводимых Министерством культуры СССР и именовавшихся «Декада русской литературы и искусства в Якутии», были приглашены на массовый народный праздник якутов «Иссык». Он имел многовековую традицию, когда разбросанные по необозримой тундре семьи после суровой зимы съезжались, собирались в определенном месте, чтобы посмотреть, кто все-таки выжил, пережил зиму, прошел все испытания, и впервые за последнее время наесться досыта мяса. Люди собирались вместе, чтобы потанцевать, попеть, посоревноваться в борьбе, в метании камней, своеобразных «тройных прыжках», пошаманить возле костров и приступить потом к важнейшему делу к заготовке кормов, сена для будущей зимы…

Как теперь выяснилось, какие-то свои, немного странноватые, с нашей точки зрения, праздники придумывали в Южной Америке древние ацтеки и инки. Они поднимались в Анды на высоту более 6 тысяч метров над уровнем моря. Подобравшись поближе к звез­дам, они жгли на вершинах костры, так же, как и другие народы, пели, танцевали, шаманили и даже приносили своим суровым богам чело­веческие жертвы...

До нас дошли более или менее достоверные описания древнегре­ческих праздников сбора винограда, имевших название Дионисии, с их чрезмерными возлияниями, темпераментными плясками, и даже, как мы бы сегодня сказали, оргиями.

**Стр.43**

Кое-что нам известно о том, как отмечали различные праздники в Древнем Риме. Там праздник уже включал в себя все основные эле­менты современных массовых праздников: спортивные, военные, да еще плюс к тому художественные и политические. Не была забыта и эротика, и даже юмористика, в таком смысле, в каком ее понимали в те суровые годы. На аренах многочисленных цирков в ту пору, со­гласно всем законам шоу-бизнеса, выступали и спортсмены, сорев­новавшиеся в том, кто кого обгонит на колеснице. Военные подраз­деления всерьез бились друг с другом с применением мечей, кинжа­лов, длинных копий. Участвовали и артисты-вокалисты, в том числе и барды, и авторы-исполнители. Вроде бы на празднике открытия каких-то Олимпийских игр свои собственные песенки исполнял, ак­компанируя себе на тиаре, сам римский император Нерон...

Ведущий древнеримского представления, работая во вполне со­временной и для нас манере «интерактивного общения с публикой», обращаясь к благородным римлянам, прямо спрашивал, добить того или иного неудачливого гладиатора или оставить жить на свете. И благородные римляне решали его судьбу прямым открытым го­лосованием, поднимали большой палец руки вверх, что означало жить, или, наоборот, — показывали этим пальцем вниз, что означа­ло совсем другое...\*

Что касается «юмористических» номеров, без которых уже тог­да не обходилось ни одно хорошее массовое праздничное представ­ление, то они тоже имели довольно специфический характер.

На глазах у зрителей, например, гладиатору отрубали правую руку, и эти любители развлечений весело забавлялись, наблюдая за тем, как он сражался с противником «одной левой». Другого гладиатора застав­ляли биться с вооруженным мечом противником, имея в руках один... ночной горшок...

К выстроенной определенным образом и вооруженной длинными острыми копьями греческой когорте невозможно было подойти ни с какой стороны, ни с мечом, ни с кинжалом... Но можно было длинным

\* Может быть, это, конечно, мистика, но когда сегодня входишь в полуразрушен­ное здание Римского Колизея, невольно кажется, что стоит прикрыть глаза и перед то­бой возникнут кровавые картины тогдашних публичных увеселений... Вспыхнут свечка­ми облитые смолой, привязанные к столбам на арене подожженные первые христиане, голодные львы начнут терзать беззащитных рабов, а стаи привезенных из Африки и спе­циально натасканных самцов-орангутангов — насиловать десятилетних девочек, приве­зенных из разных многочисленных покоренных храбрыми римскими воинами стран.

**Стр. 44**

кнутом вытащить, «выдернуть» из первого нижнего ряда какого-то по­ставленного именно туда молодого воина и быть уверенным в том, что стоящий в задних рядах какой-нибудь «старослужащий» непременно бросится ему на помощь — общий строй нарушится и греки «рухнут»...

Что же касается чисто юмористических разработок некоторых миниатюр, исполнявшихся на массовых праздниках в Древнем Коли­зее, вкрапленных в драматургию представлений тех лет, то они и се­годня могли бы иметь успех в каких-нибудь наших ночных клубах...

На арену выкатывали помещенную на красочно убранное возвы­шение большую постель, на которой какой-то патриций, судя по все­му, богатый римлянин, муж, занимался любовью со своей женой. При этом она как бы подбадривала его, а он откровенно ленился. Потом он и вовсе уползал с постели, поспешно одевался и как бы уходил по не­отложным общественным делам. Немедленно появлялся его соперник, молодой и красивый, прыгал в постель и продолжал начатое мужем дело... Но раздавался стук в дверь — условный, разумеется. Любве­обильная римлянка прятала любовника под постель. Появлялся любов­ник № 2 и тоже приступал «к делу»... И вновь раздавался «стук», и любовник № 2 лез под постель. Появлялся любовник № 3... Далее все повторялось еще несколько раз, наконец домой возвращался муж, и вся гоп-компания, собравшаяся под его супружеской постелью, вскакива­ла, переворачивала просторное ложе и с веселым улюлюканьем, надев «рогоносцу» на голову ночной горшок, покидала арену...

Занятный, общепонятный, бессмертный сюжет... Доказательством этому служит пример современного шоу-представления, несколько лет назад поставленного на одной из открытых площадок в США.

Условно решенный интерьер комнаты, дверь, окно, стол. Возле большого «задника сцены» — просторный шкаф... Сюжет прост и по­нятен. Муж уходит из дома, в окно влезает Любовник, бравый солдат одной из расположенных невдалеке военных частей. Пора приступать к тому, зачем он пришел в гости к Даме, но раздается стук. Дама пря­чет солдата в шкаф, входит лихой Капрал, он готов на все, стук в дверь, капрала — в шкаф. Входит младший офицер, стук в дверь... Ну и так далее, вплоть до генерала. Возвращается Муж, видит оставленную Ге­нералом фуражку, начинает обыскивать комнату, лезет в шкаф и... Оттуда начинают появляться не только что виденные нами три-четы­ре-пять персонажа, но целые взводы, роты, полки, наконец появляется

**Стр.45**

конница, идет Большой духовой оркестр... Они окружают выстроенную сцену, и начинается настоящий красочный военный парад с перестро­ениями и фейерверками, с пушечной пальбой. И кто же принимает па­рад?! Естественно, Прекрасная дама, которой отдают честь и просто заваливают цветами...

Очевидцы рассказывают, что смех у зрителей возникал периоди­чески, волнами — после появления из шкафа 5-го «любовника», потом 10-го, потом Духового оркестра, потом Конницы, то есть происходил переход «качества в количество»...

До нас дошли некоторые сведения об экономической стороне не­которых мероприятий системы древнеримского шоу-бизнеса. Понят­но, что перевод в наши цены может быть только очень приблизитель­ным, ибо рабский труд в Древнем Риме был очень дешев, в то время как профессиональные гладиаторы, львы, слоны, носороги — наобо­рот, дороги. И если раздираемые хищниками христиане не стоили ничего, то хорошему, выигрывавшему гонки вознице ставили мра­морные памятники...

Известно, например, что царь Иудеи Ирод устроил серию игр, ко­торая стоила ему 500 талантов\*. 500 талантов примерно эквивалент­ны современным 400 000 фунтов стерлингов. Стодневные Игры Тита стоили ему 3 000 000 фунтов. Да и разве могло быть дешевле, когда в шоу, посвященном восшествию на престол императора Проба, на аре­ну были выставлены 1000 страусов, 1000 оленей, 1000 вепрей, 100 львов, 100 львиц, 100 леопардов, 300 медведей и еще множество дру­гих диких животных, не считая рабов и гладиаторов.

В этих далеких от наших дней шоу-программах аналитики усма­тривают много интересного и поучительного. Например, то, что же­стокость, откровенный садизм из случайного и относительно редко­го стали обычным, привычным и повседневным явлением. Считает­ся, что есть четкая внутренняя связь между жестокостью и сексом. Особенно у слабых и неудачливых людей. По мере того как плебс утрачивал желание где-то работать, служить в армии, в легионах, вы­полнять самые простые гражданские обязанности, — на аренах ему в угоду появлялось все больше зверства и похоти. Игры, задуман­ные как соревнования сильнейших спортсменов, пропагандировав­шие, можно сказать, силу, ловкость, здоровый образ жизни, к концу

\* Талант в те годы был денежной единицей, а не мерой одаренности, как в наши дни.

**Стр.46**

IV века попали в руки антрепренеров и из них совершенно исчез дух честного состязания. Развитие, характер и вырождение Игр соответ­ствовали росту, характеру и вырождению самой Римской империи... Римские Игры и их судьба — может быть, сильнейший аргумент против чисто зрелищного и коммерческого спорта. Когда Игры окон­чательно превратились в откровенно садистские зрелища, Римская империя пала.

Правда, пала она под ударами еще более диких и менее разви­тых в культурном отношении племен, но, может быть, менее развра­щенных, менее тронутых цивилизацией.

На все эти темы полезно поразмышлять на досуге. Рекордом ма­териального успеха в современном мировом шоу-бизнесе являются гастроли ансамбля «Роллинг-стоунс» — 300 миллионов долларов.

В России все скромнее. Не так давно газеты сообщили, что на «Съезд потомков Л. Толстого» в Ясной Поляне было затрачено «все­го» 1 000 000 рублей бюджетных денег. Разного рода шоу бывают и очень дорогими.

А говоря об истории того или иного искусства, не следует забы­вать, что наше настоящее когда-то и для кого-то было далеким, же­ланным, светлым и замечательным БУДУЩИМ...

Тем не менее обратим на внимание на одно из главных качеств праз­дника, характерное для всех времен и народов, — развлечение. А там, где развлечение, — всегда радость. Там, где радость, — всегда смех.

Поэтому когда мы говорим, что эстраде присуща праздничность, то должны сказать и о сопровождающих ее элементах — развлека­тельности, чувстве радости и удовлетворения, смехе.

Эстрада, считающаяся так называемым «легким жанром», «ин­дустрией развлечений», изначально тяготеет к юмору. Но кто ска­зал, что юмор, сатира, пародия, анекдот, эпиграмма — это исключи­тельно «легкомысленные развлечения?»

В разные эпохи и удачные и неудачные остроты приводили людей на плаху, на костер, в тюрьму, на каторгу... Примеров таких множество.

Например, известный артист эстрады В. Гущинский работал в по­пулярном тогда, после пьесы М. Горького «На дне», «рваном жанре»\*.

\* Артисты, работавшие в «рваном жанре», выходили на эстраду в образе босяков, люмпенов, нищих — отбросов общества. Чаще всего их сценическим костюмом была рваная, неаккуратная одежда: отсюда и название — «рваный жанр». Современного тер­мина «бомж» тогда просто не было. Соответственно, не мог бы появиться тогда такой персонаж одного из капустников, как «Агент-007 Джеймс БОМЖ»...

**Стр. 47**

В те первые, голодные послереволюционные годы он выходил на эст­раду в тряпье, но весь обвешанный колбасами, сосисками, сарделька­ми, стоял и молчал, глядя в зал. Долго молчал! А потом произносил: «Я молчу потому, что у меня все есть, а вот чего вы молчите?!». И по­сле концерта «за ним пришли» чекисты. Впрочем, тогда дело обошлось недолгой «отсидкой» в тюрьме — чекистам в те горячие дни было не до шуток. И В. Гущинский дожил, выступая на эстраде и в цирке до послевоенного времени, и умер в дороге, по пути в Арктику, на кон­церт для работающих на станции «Северный Полюс»...

В наши дни юмористика все шире и шире входит в жизнь — за­метная часть телевизионной и обычной уличной рекламы использу­ет юмористические структуры, телевидение отдает юмористическим передачам такую огромную долю экранного времени, что это уже на­чинает вызывать протест и раздражение «пользователей» его услуг. Редкая газета сегодня обходится без карикатур или мини-комиксов, сборники анекдотов издаются огромнейшими тиражами, и даже серь­езные политические мужи позволяют себе в публичных выступле­ниях остроты, порой достаточно рискованные. Но это-то как раз нашему народу очень нравится. Русский юмор часто бывает доста­точно острым и агрессивным.

Известно, что прекрасным остроумцем среди политиков XX века был Уинстон Черчилль. И в сборнике речей американского прези­дента Рональда Рейгана, изданном на русском языке, можно встре­тить множество острот, хотя ему-то острить, как говорится, сам Бог велел — он в прошлом работал в шоу-бизнесе. Может быть, в связи с этим одну из его реприз, произнесенных в Белом Доме, у нас по­том использовал шоумен Д. Нагиев на Дворцовой площади во вре­мя митинга-концерта, посвященного переизбранию Б. Ельцина... Не зря говорится: «Слово — не воробей, вылетит — не поймаешь», и к остроумному слову это относится в первую очередь.

**Произведения речевого жанра, речевая эстрада — фельетоны, моноло­ги, миниатюры, куплеты, частушки — не существуют вне юмористиче­ских конструкций.**

На эстраде юмор проявляется не только в вербальных конструк­циях драматургического материала, но и в невербальных.

Несколько лет на Петербургском телевидении журналист И. Тай-манова вела цикл передач «Юмор в музыке» и всегда находила для

**Стр.48**

иллюстраций своих мыслей убедительные примеры. Более того, вре­мя от времени на телевидении появляется номер, в котором шоумен М. Смирнов и актриса Т. Колтунова демонстрируют диалог двух скри­пок, из которого без единого слова все понятно: и разговор двух влюб­ленных, и их ссора и примирение... А если вспомнить знаменитую ми­ниатюру В. Полунина «Асисяй!», где тоже не произносится ни одно­го человеческого слова и все понятно без всяких слов, то приходится еще раз усомниться в определении драматургии как вида литерату­ры, выраженного в основном в диалогической форме. Как быть, на­пример, с пантомимой, с немым кино, с либретто балетов в конце концов?

Несмотря на свою кажущуюся простоту, естественность и про­сто вездесущность, на самом деле юмор представляет собой удиви­тельный, многогранный, таинственный кристалл с десятками самых различных граней.

Юмор можно рассматривать на чисто физиологическом уровне, считая, что смех — это непроизвольное сокращение десятка лицевых мышц, сопровождающееся характерными «фыркающе-хлюпающи-ми» звуками, улучшающее кровоснабжение мозга и тем способству­ющее более интенсивной его работе. К юмору можно подойти с пси­хологических позиций, утверждая, что смех и улыбка сопутствуют хорошему настроению, приводят к разрядке в конфликтных ситуа­циях, способствуют психологическому облегчению.

Но на самом деле все не так просто. С одной стороны, конечно, справедливы слова популярной когда-то песенки: «Человек идет и улыбается — значит человеку хорошо!». То есть вроде бы заставь человека улыбнуться — и ты поможешь ему в трудной ситуации. Но! В одной из американских газет появилась статья, прямо призываю­щая: учитесь всегда улыбаться, смеяться, хохотать — и будете все­гда в полном порядке!

Собственно, американцы часто так и делают — приклеивают ут­ром на лицо улыбку и так с ней до вечера и ходят, чтобы все видели, у них все «окей!»

Но в это же время другая американская газета сообщает о проти­воположных исследованиях, предупреждающих о том, как вредно улыбаться всегда и во что бы то ни стало, когда на душе, что называ­ется, «кошки скребут». Это прямой путь к неврозам, психическим рас­стройствам и тому подобным грустным явлениям...

**Стр. 49**

Но если говорить серьезно, то сатира и юмор играют очень боль­шую роль в социальной жизни общества. Еще А. С. Пушкин заметил: «Куда не достанет меч закона, туда дотянется бич сатиры». И хотя от­ветить на вопрос, что такое сегодня сатира в России, очень сложно, тем *не* менее вопрос о том, над чем мы смеемся, над кем насмехаемся, к кому относимся иронически, — очень важные вопросы.

И не зря в последнее время появилось много работ, связанных с социальной ролью наших многочисленных анекдотов, их героев, с тенденциями развития отечественной юмористики ...

Интересно хотя бы пунктирно пронаблюдать взаимоотношения юмора и религии в исторической ретроспективе.

Если Будда всегда веселый и улыбающийся, если индийские боги часто предстают перед нами пляшущими, то наши право­славные святые всегда или страдающие, или гневные, рассержен­ные, карающие. Правда, у церковных служителей есть такой тер­мин — «веселись, душа». Выходит, веселиться можно, а смеяться и хохотать — это грех, это «от дьявола». И многовековая борьба рос­сийской власти со всяким скоморошеством, петрушечниками, ча­стушечниками, балаганами и вертепами шла, можно сказать, не на жизнь, а на смерть под влиянием церкви. Хотя шутов при дворе российских императоров, по примеру европейских монархов, при­вечали. А скоморохов, смешивших народ на площадях и ярмарках, нещадно пороли.

Исключительно интересны такие снискавшие народную любовь персонажи, как Козьма Прутков, Василий Теркин, Дед Щукарь. А вот популярные сегодня у публики «новые русские бабки» никак не мо­гут быть поставлены с ними в один ряд...

Один из известных философов сказал, что смех выдумало то жи­вотное, которое больше других страдало. Может быть, именно по­этому хороший юмор всегда многогранен и часто содержит элемент чего-то грустного и даже печального...

До сих пор нет ясности в том, что же такое представляет собой улыбка?

Одни ученые считают, что это приглашение к общению, сигнал дружелюбия. Другие, наоборот, убеждены, что улыбка есть не что иное, как оскал зубов, их демонстрация, предупреждение: не лезь ко мне — плохо будет... Интересно, что улыбка бывает на лицах ново­рожденных. Казалось бы, откуда? Они ведь еще нигде не могли уви­деть улыбку, услышать чей-либо смех. Значит, улыбка — один из ос-

**Стр. 50**

новных врожденных человеческих инстинктов, базовых по своему происхождению и характеру...

На Востоке существуют поговорки: «Смеха боится даже тот, кто ничего не боится» и «Пулей можно убить одного, смехом можно убить тысячи!».

Еще Ф. М. Достоевский писал, что для того чтобы понять, ка­кой человек перед вами, посмотрите, как он смеется.

Удивительным выглядит и еще одно обстоятельство: похоже, что у нас в мозгу, со всеми его обнаруженными центрами, такими, как центр голода, центр боли, центр удовольствия, есть центр страха и невдалеке от него — центр смеха, причем оба они между собой до­статочно тесно связаны...

Обычная уличная сценка. Бабушка-старушка, перебегая улицу пе­ред несущимся огромным самосвалом, испуганно выскочив из-под его колес, весело смеется от облегчения, а с трудом затормозивший шофер бледнеет от страха...

Один из наших лучших альпинистов-высотников, в одиночку со­вершавший труднейший траверс Пика Победы высотой 7134 метра, пишет о том, что, когда его снесла лавина и он чудом удержался в кам­нях над 400-метровым ледяным обрывом, он стал «дико хохотать»...

«Комсомольская правда» печатала анекдот, пришедший еще с Пер­вой чеченской войны: горец приезжает к месту сбора своего незакон­ного вооруженного формирования на мерседесе, пересаживается в танк, начинает разворачиваться и давит свою же собственную иномарку... Старик-аксакал, увидев это, разводит руками: «Нашел время и место учиться на танке ездить!».

И второй анекдот из этой же серии, говорящей о неистребимости юмора в разных ситуациях... Летит самолет, бросает бомбу — она по­падает в огород, там огромная воронка. Выходит старик, смотрит на нее, грозит улетевшему самолету кулаком и говорит: «Где ты вчера был, когда я под туалет яму копал?».

**Культурный и интеллектуальный уровень человека определяется в том числе и тем, как он шутит и над чем смеется...**

И наш житейский опыт подтверждает — нет в компании или за столом ничего худшего, чем гость, напичканный анекдотами как гусь яблоками, которые он употребляет к месту и не к месту...

Судить о качестве юмора часто бывает совсем не просто. Надо знать массу сопутствующих обстоятельств — контекст разговора,

**Стр.51**

в котором прозвучала та или иная острота, от чьего имени она была произнесена, в чей адрес, что за этой шуткой стоит, на что она на­мекает...

В сборнике анекдотов «Про адвокатов» есть такая фраза: «Знаете, почему ядовитые змеи не кусают адвокатов? Профессио­нальная этика!». Легко понять содержащуюся в этих словах иронию, заставляющую самих адвокатов весело улыбнуться.

Сценаристу, эстрадному драматургу, автору, взявшемуся за перо с целью написать смешной фельетон, остроумный монолог, злобо­дневную частушку, следует учитывать десятки самых разных обстоя­тельств. Кто исполнитель его произведения, кто слушатели, по ка­кому поводу они собрались, чего ожидают от артиста, вышедшего на сцену, и от всей программы в целом.

Можно ли научить человека остроумию?

Педагогическая практика показывает, что кое-кого в какой-то степени можно. Попытаться что-то объяснить, что-то показать, рас­сказать на примерах — и пусть далее практикуется сам. А есть люди, которым этот вид творчества категорически противопоказан. Что поделать! Не всем же быть Жванецкими и Задорновыми, хотя ни тот ни другой юмористике нигде не учились, по той простой при­чине, что у нас нигде и никто этому не учит, разве только сама наша жизнь.

Оговоримся сразу, что смех по природе своей всегда заразите­лен, острота, заставляющая хохотать огромный зал, и острота, вы­зывающая улыбку в беседе тет-а-тет, или написанная, напечатанная на листе бумаги, — совсем не одно и то же\*.

Это ведь только такой замечательный и смелый артист, как С. Юр­ский, мог отважиться читать в одной программе Н. Гоголя, М. Зощен­ко и М. Жванецкого. Это совсем разные миры, только кое-где сопри­касающиеся своими контурами. Есть специфика существования эст­радного исполнителя, выступающего на сцене в жанре юмора и сатиры.

Как есть на свете «фотогеничность», «кинематографичность»,

«телевизионность» — так есть и «эстрадность». И все профессиона­лы это знают. Хотя точно и внятно определить словами то, о чем в данном случае идет речь, достаточно трудно. Но зрительный зал это

\* Например, один из лучших и остроумнейших фельетонистов середины XX века Леонид Лиходеев, попробовав писать для эстрады, с грустной иронией признавался, что написанное для эстрады вроде смешно, но глупо... И, наоборот, глупое — выходит смеш­ным

**Стр.52**

делает в считанные секунды, либо «принимая» исполнителя, либо безоговорочно отвергая его. Конечно, — разные залы, разные зрите­ли, разные вкусы и мерки. И то, что порой звучит смешно для че­ловека с неполным средним образованием, для человека с высшим образованием выглядит пошло. А для человека с двумя высшими образованиями даже непонятно. У каждой из этих групп населения свой уровень культуры, знаний, возможности ассоциаций, системы намеков...

В эстрадном, сценическом, публичном юморе всегда должна быть какая-то неожиданность, некий «поворот» в конце того или иного сюжета, миниатюры, анекдота, фрагмента диалога. Это с одной сто­роны. А с другой, — иногда наибольшее удовольствие и залу и ис­полнителю доставляет юмористическая структура, начинающаяся с «предвкушения» юмористического «сброса», когда мы постепен­но «дозреваем» до понимания того, о чем именно идет речь. И лишь в конце наступает развязка, некое разоблачение истинного смысла остроты...

В книге Е. Петросяна «Хочу в артисты!» выделяются такие при­емы, как замена в слове одной или нескольких букв, замена слова во фразе, оговорка, подмена понятий, смещение времени действия про­исходящего, перенос из одной эпохи в другую, причем каждое из этих положений легко можно проиллюстрировать.

В практике Е. Петросяна, например, был целый монолог под на­званием «Цена одной буквы». Вся смешная ситуация основывалась на том, что пришедший в ресторан клиент вместо буквы «ч», произносил «с», в результате чего у него вопрос «А ЧТО У ВАС В РЕСТОРАНЕ ЕСТЬ?» превращался в вопрос «А СТО — у вас есть?», в котором вро­де речь уже шла о СТА граммах, естественно, не чая...

Аналогичный прием был использован в сценке в рыбном магази­не, когда покупатель спрашивал: «Риба есть? Есть? И МИ-НОГА?». Он имел в виду не рыбу-миногу, а количество рыбы — МНОГО, — но диалог уже сворачивал совершенно в другую сторону... Ему отвечали, что миноги нет, а есть треска. «А треска — МИ-НОГА?» — не унимал­ся косноязычный любитель рыбы... А далее, идя по этому пути, при хо­роших исполнителях можно довести зрительный зал до истерики...

Похожий прием в свое время использовал М. Жванецкий в из­вестной миниатюре для А. Райкина, имевшей название «АВАС», где варьировалось имя студента, которого так звали — АВАС...

**Стр.53**

Для тех, кто интересуется юмористикой всерьез, можно пореко­мендовать внимательно и не торопясь прочесть труд академика Д. Лихачева «Смеховой мир древней Руси»2, в котором содержится масса интересных фактов и умозаключений.

Там рассматривается сущность такого сложного явления русской культуры прошлых времен, как юродство, демократизм смеха, его роль в общественной жизни, индивидуальные особенности смеха, ра­зоблачение смехом видимого благополучия действительного мира. Указывается на то, что обнаженность, нагота — один из важнейших элементов смехового мира древней Руси.

**Весьма современна и следующая мысль:**

**«Для древнерусского смеха характерно балагурство, служащее тому же обнажению, но обнажению слова, по преимуществу его обессмыслива­ющему. Балагурство — одна из форм смеха, в которой значительная часть принадлежит лингвистической его стороне. Балагурство разруша­ет первоначальное значение слов и коверкает их внешнюю форму, в ба­лагурстве значительную роль играет рифма... В древнерусском юморе излюбленный прием — оксюморон, стилистический прием, состоящий в соединении противоположных по смыслу слов в некое новое, небы­валое словосочетание»3.**

Вот пример. Когда на одном из тренерских советов в горном аль­пинистском лагере «Безенги» суровый мастер спорта, оговорившись, сказал о том, что, мол, «Слава Богу, — погода нам БЛАГО-ПРЕПЯТ-СТВОВАЛА», он и не думал, что употребил какой-то там «оксюморон», но смеху было много...

Если не полениться, то не бесполезно будет подумать о соотно­шениях древнерусских балагуров и нынешних шоуменов...

**«Существо смеха связано с раздвоением, смех открывает в одном дру­гое, в высоком — низкое, в торжественном — будничное»...4**

Чтобы быть смешным — надо как бы двоиться. Не в этом ли ис­токи дуэтов цирковых клоунов, Белого и Рыжего, а также современ­ного парного конферанса на эстраде?

И еще одно важное обстоятельство: эстрада — искусство очень демократичное, народное. А как справедливо заметил Г. Козинцев:

**«Народная мудрость никогда не выражалась в искусстве благочести­выми проповедями, чинными поучениями. Она всегда возникала в шутке»3.**

**Стр.54**

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

Конечно, бывают эстрадные номера и патриотического, и пате­тического, и философского содержания, но даже эти темы в эстрад­ном номере чаще всего (бывают и исключения) решаются через на­хождение в номере природы юмора, природы смешного. «Смех, -писал Р. Юренев, — может быть радостный и грустный, добрый и гневный, умный и глупый, гордый и задушевный, снисходитель­ный и заискивающий, презрительный и испуганный, оскорбитель­ный и ободряющий, наглый и робкий, дружественный и враждебный, иронический и простосердечный, саркастический и наивный, ласко­вый и грубый, многозначительный и беспричинный, торжествующий и оправдательный, бесстыдный и смущенный. Можно еще и увели­чить этот перечень: веселый, печальный, нервный, истерический, из­девательский, физиологический, животный. Может быть даже уны­лый смех!»6.

Автор, режиссер, артист на эстраде должны уметь заставить зри­теля смеяться. И это не ограничивает, не суживает рамки творчества. Думается, в этом смысле искусство эстрады предъявляет к создате­лям номера более жесткие требования, чем в других видах искусств.

**Комическое возникает в результате специфического осмысления дей­ствительности.**

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

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

На этом, кстати, основан знаменитый аттракцион «Комната сме­ха», или «Комната кривых зеркал». Предмет изображения (вы сами) вроде бы остается похожим на себя, но оттого что в зеркальном от­ражении что-то преувеличивается или преуменьшается, что-то ис­кажается и смещается — возникает смех.

Если создатели эстрадного номера (и в первую очередь его дра­матург) не могут быть таким зеркалом, которое искажает, смещает, преувеличивает, преуменьшает, — им на эстраде делать нечего.

**Стр.55**

Чаще всего публика смеется, когда видит несоответствие желае­мого и действительного, когда намеренно путаются явление, причина и следствие. Именно здесь возникают специфические приемы эксцен­трики, буффонады, гротеска, пародии. Именно все эти приемы поз­воляют эстрадному драматургу прибегать в номере к языку метафор. И «язык метафор» выражается не только в диалоге, но и в тех действи­ях, которые эстрадный драматург выписывает в сценарии номера.

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

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

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

Например, однажды известный советский клоун К. Мусин, выйдя на манеж, обнаружил, что он забыл пистолет, необходимый ему по ходу репризы. И он схватил первое, что попалось под руку, — плотницкий угольник (измерительный плотницкий инструмент из двух планок, скрепленных под углом 90 градусов; по форме может напоминать пис­толет) — и сыграл антре с ним вместо натурального пистолета. Успех был такой, что клоун закрепил этот прием и во всех последующих выступлениях в этой репризе выходил с угольником.

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

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

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

Вот пример: артист сидит на стуле и играет на гармошке. Звучит очень веселая, удалая музыка, а артист все время плачет и рыдает. Но когда он, закончив играть и плакать, встает со стула для поклона,

**Стр.56**

оказывается, что на сиденье лежала огромная и острая канцелярская кноп­ка — конечно же, острием вверх.

Использование этой огромных размеров канцелярской кнопки яв­ляется буффонным преувеличением.

На приеме преувеличения строится и карикатура. «Искусство карикатуриста в том и состоит, чтобы схватить эту, порой неулови­мую особенность, и сделать ее видимой для всех увеличением ее размеров»7.

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

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

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

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

**Стр.57**

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

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

**«При добром смехе маленькие недостатки тех, кого мы любим, только оттеняют положительные и привлекательные стороны их. Если эти не­достатки есть, мы их охотно прощаем. При злом смехе недостатки, иног­да даже мнимые, преувеличиваются, раздуваются и тем дают пищу злым, недобрым чувствам и недоброжелательству. Такой смех не вы­зывает сочувствия»8**

В связи с тем, что очень часто персонаж как бы окарикатурива­ется, в буффонаде большое значение приобретают внешние средства выразительности: неоправданно большой нос или уши, огромный па­рик, длиннющие (на ходулях) ноги и т. п., что обязательно отража­ется в сценарии. Вместе с тем использование приемов буффонады при исполнении на эстраде всегда сопровождается риском кривля-ния, наигрыша. Вообще грань между буффонностью и наигрышем очень тонка. Спасение здесь только в одном: буффонная внешность должна отвечать внутреннему содержанию, должна быть оправдана. По сути драматург должен найти логическое обоснование тех или иных алогичных поступков или ситуаций.

Пусть не покажется парадоксальным, но лучшая буффонада все­гда подсказана жизнью. Автор, заметив какое-то жизненное явление, в своем произведении выражает собственный взгляд на него, но ос­нова-то — жизненная! Очень точно по этому поводу заметил Миха­ил Жванецкий: «Я не пишу юмор, — я пишу жизнь»9.

**Еще одним инструментом, с помощью которого вызывается смех, яв­ляется сопоставление логики и алогизма. В жизни алогизм — алогичное**

**Стр.58**

**слово, алогичное поведение — наверное, самый часто встречающийся вид комизма.**

Неумение (или нежелание) связывать следствия и причины очень распространено. Уметь заметить алогизм, быть настроенным на его поиск — вот одно из важнейших профессиональных качеств создателей эстрадного номера — артиста, драматурга, режиссера.

Нарушение логики чаще всего проявляется в следующем (по классификации польского эстетика Б. Дземидока10):

* Исполнение работы явно бесцельной или ненужной. Пьяный герой Чарли Чаплина в фильме «Час до полуночи» не в состоянии найти ключ от дверей. Тогда он с большим трудом влезает в окно. Затем, обнаружив ключ у себя в кармане, он с не меньшим трудом возвращается на улицу и входит в дом через дверь. В спектакле клоун-мим театра «Лицедеи» «Доктор Пирогофф» главный герой (Л. Лейкин) постоянно вносил в маленькую книжечку свои впечатления, описывая события и поступки других персонажей: явная бесцельность этой «работы» стала выражением алогичного поведения персонажа.
* Выбор неподходящего средства для достижения цели. Тот же Чаплин в «Бродяге» поливает деревья из детской леечки, а в «Лавке ростовщика» вскрывает будильник, как консервную банку. Борис Вяткин выходил на арену со своей маленькой собачкой, ведя ее на коротком и толстом корабельном канате, что сразу вызывало радостный смех у зрителей. Толстый канат — совершенно непригодное средство для вождения маленькой собачки. Контраст средства и цели вызывает смех.
* Усложнение явно простой задачи. Клоун, вместо того чтобы пододвинуть к роялю стул, с большим трудом пододвигает рояль к стулу (Грок).
* Неловкость, беспомощность или отсутствие элементарных способностей, необходимых для выполнения действия. В фильме «Граф» герой Чарли Чаплина, придя в гости, набрасывается на огромный кусок арбуза без вилки и ножа. Через некоторое время есть арбуз становится неудобно, потому что лицо все глубже уходит в мякоть, а острые концы корки лезут в уши. Тогда он обвязывает голову салфеткой, словно у него болят уши, вместо того, чтобы разрезать кусок на части. Л. Лейкин в клоунаде «Пилите!» очень неумело пытался что-нибудь распилить пилой-ножовкой, практически на

**Стр.59**

этом приеме строя номер; а за счет отсутствия элементарных спо­собностей сделать то, чего хотел клоун, возникал комический эффект.

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

* Ошибка в умозаключениях и неверные ассоциации. Примером могут служить рассуждения судьи и почтмейстера из «Ревизора», которые пытаются объяснить факт приезда чиновника из Петербурга подготовкой войны с Турцией. На этом же приеме построен знаменитый монолог М. Жванецкого «В Греческом зале».
* Логическая неразбериха и хаотичность высказываний. Это отсутствие логической связи между предложениями и частями предложений, неожиданные вставки и повторы темы, странности в конструкции фразы, неверное употребление слов. Пример — миниатюра М. Жванецкого «Собрание на ликероводочном заводе».
* Абсурдистский диалог. Он характеризуется отсутствием связи между репликами собеседников. В качестве примера можно привести рассказ А. Чехова «Злоумышленник», где две различные «логики» представляют крестьянин Денис Григорьев и следователь. Более «эстрадный» пример — миниатюра М. Жванецкого «Дурочка».
* Нелепые, на первый взгляд, высказывания. Сюда, во-первых, относятся многие категории анекдотов. Из таких нелепостей возникает парадокс — то есть мысль, на первый взгляд абсурдная, но, как потом выясняется, в известной мере справедливая. По этому принципу строятся многие эстрадные репризы. Дамби из «Веера леди Уиндермайер» говорит: «В нашей жизни возможны только две трагедии. Одна — это когда не получаешь то, что хочешь, другая — когда получаешь. Вторая хуже, это поистине трагедия!».

**Стр.60**

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

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

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

Гоголевский смех — часто именно такого рода.

«Нос ваш совершенно таков, как был». — При этом квартальный полез в карман и вытащил оттуда завернутый в бумажку нос.

- «Так, он!» — закричал Ковалев: «точно он! Откушайте сегодня со мной чашечку чаю»11.

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

**В выразительных средствах комического номера огромное значение имеет комическая маска персонажа. Поиск комического характера пер­сонажа и его облика, что в целом на эстраде называют маской, осуще­ствляется уже на этапе создания сценария. Или, по крайней мере, эсте­тический язык драматургии такого номера должен давать возможность органичного использования маски.**

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

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

В этой связи часто прибегают к приему, когда человеку при­даются черты животного. Сопоставление человека с животным -в названии, в фамилии, в манере поведения — чаще всего вызывает

**Стр.61**

смех. Но только при известных условиях. Есть животные, наруж­ность которых напоминает о некоторых отрицательных качествах людей, — свинья, ворона, медведь и т. п. Но уподобление животным, которым не приписываются отрицательные качества, — орлу, соко­лу, соловью, — смеха не вызывает. Следовательно, прибегая к тако­му приему, режиссер должен помнить, что сопоставление с живот­ным комично только тогда, когда оно должно вскрыть какие-то не­достатки, негативные черты характера.

При этом есть примеры того, когда для создания комического используется сразу несколько приемов.

В одном из сатирических фельетонов П. Л. Муравского шел раз­говор о любви, и там имел место такой фрагмент:

- Весна, понимаете ли, скверик этакий, луна по небу ползет, со­ловьи орут, Он и Она на скамеечке. Полная идиллия. И тут Она его спрашивает: «Милый, отчего соловей поет?». А «Милый» ей отвечает: «Жрать хочет!».

Соловей в литературе, в драматургии, в песнях и романсах все­гда персонаж лирический, романтический, а никоим образом не ко­мический, не сатирический. Но в данном случае он путем смещения планов, нарочитого «бытовизма» ситуации ставится в смешное по­ложение, подпадает под подозрение в чисто житейском происхож­дении его «сладких песен», в результате чего комический эффект репризы налицо...

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

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

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

**Стр.62**

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

**«Смех не может продолжаться долго; долго может продолжаться улыб­ка»12.**

Человек на протяжении долгого времени смеяться не может -это уже граничит с истерикой. Поэтому, работая над сценарием но­мера или концерта, драматург (или режиссер) выстраивает момен­ты этих взрывных смеховых кульминаций и дает зрителю передыш­ку между ними.

• • • • • • • •

«Зритель устает смеяться все время. Для того, чтобы засмеять­ся вновь, он должен на какое-то время испытать другие чувства: жалость или досаду, сострадание или тревогу, любопытство или бо­язнь. После этого он снова готов смеяться, веселиться, радоваться»13

1 *Алъбедилъ М.* Стихия праздника // Карнавалы. Праздники. М., 2005. С. 8.

2 *Лихачев Д. С.* Смеховой мир Древней Руси. Л., 1976.

3 Там же. С. 26.

4 Там же. С. 45.

*5.Козинцев Г.* О комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве // Собр. соч.: В 5 т.

М., 1983. Т. 3. С. 85.

6 *Юренев Р.* Советская кинокомедия. М., 1964. С. 8. *~ Бергсон Г.*

*7. БегсонГ.* Смех в жизни и на сцене. СПб, 1900. С. 28.

8. *Пропп В.* Проблемы комизма и смеха. М., 1978. С. 132.

9. Цит. по: *Заров Е.* Серьезно о смешном // Советская эстрада и цирк. 1985. № 2. С. 14.

10.См.: *Дземидок Б,* О комическом. М., 1974.

11 *Гоголь Н.* Нос // Соч: В 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 476.

12. *Пропп В.* Проблемы комизма и смеха. С. 150.

13. *Юренев Т'.* Механика смешного // Искусство кино. 1964. № 1. С. 227.

**Стр.63**

**ГЛАВА 4**

**ГЭГ И РЕПРИЗА - ОСНОВНЫЕ**

**СТРУКТУРНЫЕ ЕДИНИЦЫ КОМИЧЕСКОГО**

**В ЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

ГЭГ, ИЛИ КОМИЧЕСКИЙ ТРЮК. - ЭКСЦЕНТРИКА КАК КОНТРАСТ НЕ­СОВМЕСТИМОГО. - ОДНОВРЕМЕННОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГЭГА И РЕ­ПРИЗЫ В ЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ. - ВИДЫ КОМИЧЕСКИХ ТРЮ­КОВ. - РЕПРИЗА КАК ВЕРБАЛЬНАЯ СМЕХОВАЯ ТОЧКА В РЕЧЕВЫХ ЖАНРАХ. - ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ПОСТРОЕНИЯ РЕПРИЗЫ: КАЛАМБУР, ПАРАДОКС, ИРОНИЯ. - СПЕЦИФИЧЕСКИЕ КОМИЧЕСКИЕ КОНСТРУК­ЦИИ В РЕПРИЗАХ: НАМЕК, ДВОЙНОЕ ИСТОЛКОВАНИЕ, ЛОЖНОЕ УСИ­ЛЕНИЕ, ДОВЕДЕНИЕ МЫСЛИ ДО АБСУРДА. - РЕПРИЗА КАК ИГРОВАЯ

ИНТЕРМЕДИЯ.

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

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

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

Г. Козинцев говорил:

**«Гэг — это сдвинутая система мышления, это перемещенные причина и следствие, это вещь, использованная вопреки своему назначению, это метафора, ставшая реальностью, это реальность, ставшая метафорой. Гэг— это эксцентрическая отмычка, открывающая дверь в мир, где упразднена логика»**

**Стр.64**

«Контрастное столкновение обычно несовместимых вещей вы­растает в эксцентрику. Комизм самой вещи, положения, слова заме­няется комизмом сочетания. Вместо отбора фантастического мате­риала — невероятное сочетание обычного. Юмор в черте столкнове­ния, а не внутри отдельных сталкиваемых элементов. Соединение несоединимого»1.

**Таким образом, в эстрадной драматургии обязательно присутствуют ко­мические элементы или «смеховые точки». Для ВЕРБАЛЬНОГО НОМЕ­РА «смеховая точка» - это РЕПРИЗА; для НЕВЕРБАЛЬНОГО - КОМИЧЕС­КИЙ ТРЮК, или ГЭГ.**

Впрочем, эстрада знает номера, в которых и репризы, и гэги, соседствуя, дополняют и усиливают друг друга... Приведем небольшой пример.

В былые годы в Ленинградской областной филармонии работал конферансье В. Фукс. Он довольно хорошо играл на скрипке и его сольный номер строился на том, что он одновременно играл на своем любимом инструменте и время от времени произносил смешные реп­ризы, Смыслове «привязанные» к исполняемому репертуару. Заслужен­ный артист России П. Л. Муравский затевал на сцене такую же «игру» с гитарой в руках, а В. Фукс использовал скрипку. Но не это было глав­ное в данном номере. Перед концертом В. Фукс собственноручно при­бивал к сцене гвоздями определенного рода «зажимы». И, выходя на свой номер, незаметно для зрителей вдевал в «зажимы» каблуки сво­их концертных туфель. Далее, на протяжении всего номера, по мере его течения артист начинал, играя на скрипке, постепенно наклоняться вперед, отклоняться в стороны под немыслимыми углами, приводя изумленный зал в восторг. Это был трюк, это был гэг, и именно он стя­жал исполнителю неизменный, продолжительный успех...

Похожий прием использовался в Ленконцерте двумя конферан­сье братьями-близнецами Анатолием и Ротмиром Васютинскими в программе «Чудеса — два часа».

В начале концерта за закрытым занавесом устанавливалась креп­кая «тренога» с «вертлюгом» наверху и выдвигающимся рычагом. В самом начале театрализованного представления один из братьев-близнецов выходил перед занавесом и начинал читать достаточно смешной, полный хороших крепких «реприз» вступительный фелье­тон на тему о чудесах в нашей жизни. В соответствующий момент

**Стр.65**

в прорезь занавеса, незаметно для зрителей, выдвигался рычаг, встав­лявшийся своим концом в приемный паз специального грудного по­яса, заранее одетого исполнителем, имевшим сзади прорезь в концерт­ном пиджаке и рубашке... И вот, после утверждения о том, что сегодня любой по-настоящему желающий этого человек может запросто под­няться в воздух и полетать над землей, второй брат Васютинский, за занавесом, нажимал на рычаг и... На глазах у зрителей ноги исполни­теля поднимались в воздух! Затем он опускался на сцену и «на спор» взлетал снова... Таким, в общем-то нехитрым гэгом жанровая «затрав­ка» программы «Чудеса два часа» была обеспечена, а потом и подкреп­лена соответствующим набором эффектных номеров и остроумных комментариев к ним, полных хороших смешных реприз.

• • • • • • • •

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

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

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

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

**стр.66**

выпрямляюсь, и публике становится ясно, что у меня вовсе не морская болезнь, просто я занимаюсь ловлей рыбы. От неожиданности зрите­ли громко смеются»2.

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

Проводя аналогию комического трюка с гэгом, можно привести интересный факт: на крупных киностудиях Америки существуют специальные собрания гэгов. Их приносят туда их сочинители, и студии покупают эти сами по себе смешные гэги без расчета на ка­кой-то конкретный фильм. Затем режиссер будущей картины (ко­медии) приходит в эту «библиотеку гэгов» и выбирает нужный для его фильма материал.

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

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

«Солидного вида лектор, вещая с кафедры, призывает беречь со­циалистическую собственность и в порыве краснобайства ломает сна­чала указку, а потом и кафедру. (Кафедра казалась громоздким соору­жением, с виду весьма внушительным, и когда она от удара кулаком неожиданно превращалась в груду щепок, возникал комический эффект)»3.

А на телесном трюке построен даже целый жанр, это — танта-мореска.

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

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

**Стр.67**

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

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

«Искусство нелепиц — вовсе не случайное нагромождение не­соответствий. Несоответствия имеют свои закономерности. Для строения кинематографического гэга наиболее интересной была за­мена логики мышления логикой зрительного восприятия. Непосред­ственность впервые столкнувшегося с миром ребенка, его предпо­ложения о жизненных процессах превращались в реальность.

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

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

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

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

Вещи приобрели самостоятельную жизнь»5.

Не менее важно и следующее:

**Комический трюк должен соответствовать характеру персонажа или маски.**

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

Если, к примеру, в известном номере музыкальных клоунов Е. Амвросьевой и Г. Шахнина поставить конечный комический трюк (моментальная костюмная трансформация, когда женщина

**Стр.68**

«превращается» в мужчину и наоборот) в начало номера — трюк не только не «стрельнет», но и не будет элементарно понят.

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

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

**«В комических трюках вещи как бы одушевляются, им как бы при­дается способность действовать разумно, иногда в отличие от своих владельцев. Вначале бытовые предметы функционируют по своему прямому назначению, но затем происходит эксцентрический сдвиг: на­рушаются жизненные закономерности. И тогда платок прыгает в кар­ман, струя пронзает клоуна насквозь, скрипка „дерется", а рояль стре­ляет»6.**

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

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

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

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

**Стр. 69**

Клоуна послали за пивом. Зачем бежать куда-то. Сейчас устрою. Он позвонил знакомой буфетчице — все в порядке: подставляй посу­ду. Из той самой телефонной трубки, по которой только что тел раз­говор, выливается на наших глазах полная кружка свежего пива...»7

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

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

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

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

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

**Стр.70**

разлетается на куски. Бежать? Или восстановить скульптуру? Соби­рает поспешно, не соображая, в какой последовательности устанав­ливать отдельные части. Надумал: снимает ремень с брюк, измеряет „осколки", чтобы хоть так определить порядок их установки. Меша­ют сползающие брюки, мешает мыло, все еще „гуляющее" в них. А тут скульптура покачнулась, прищемила ногу. Ее удалось высво­бодить, но носок оказался зажатым скульптурой. Работа вроде бы завершена. Клоун отходит и смотрит со стороны, что у него получи­лось. Ужас!

Венера перекручена, как штопор. С досады Карандаш хлопает себя по щеке, и на лице появляются зеленые разводы. Забирается на пьеде­стал и пытается исправить ошибку. Скульптура снова падает, куски ле­тят наземь... И в эту самую минуту возвращается сторож. Бежать позд­но. Клоун выпускает из брюк рубашку, прикрывает ею брюки и изоб­ражает на пьедестале... Венеру. С кепкой на голове и зелеными пятнами на лице. Когда сторож приходит в себя от изумления, он метлой сго­няет разрушителя, тот с криком убегает, сторож гонится за ним. На манеже — разбитая вдребезги Венера...»8

Чтобы добиться на эстраде комического эффекта, необходимо внимательно и пристально наблюдать жизнь. Ведь одно из условий возникновения смеха есть открытие того, что в окружающем нас мире есть нечто, что противоречит здравому смыслу. Тогда смех ста­новится результатом наблюдения и осмысления человеческих, соци­альных, экономических недостатков, что позволяет ему подняться до сатирического звучания и эти недостатки развенчать. Как спра­ведливо сформулировал И. Кант: «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто»9.

• • • • • • • • • • •

На эстраде реприза означает не только «смеховую точку» в фельетоне, монологе, миниатюре, но и определенный жанр.

РЕПРИЗА — это и маленькая интермедия между номерами в концерте, тем или иным образом «привязанная» или к самой теме концерта, эстрадного представления, шоу-программы, или непосред­ственно к тому, что в этот момент происходит на эстраде, к реперту­ару исполнителей, к их номерам...

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

**Стр.71**

По преимуществу реприза является принадлежностью речевых жанров. «Практически девяносто пять процентов малой драматур­гии, — писал В. Ардов, — относятся к комическим жанрам. Проис­ходит это потому, что зритель требует от разговорных жанров эст­рады и цирка развлекательности, занимательности и, чаще всего, смеха <...> Мы предлагаем момент, вызывающий смех, назвать ко­мическим узлом. Реприза — это один-единственный комический узел, так сказать, в чистом виде»10.

Реприза является принадлежностью многих жанров, а не толь­ко речевых. Так, словесная реприза часто используется в клоунаде, в оригинальных жанрах.

Более того, часто на эстраде успех того или иного артиста рече­вого, юмористического, сатирического, пародийного жанра оценива­ется по количеству «смехов», или, говоря более профессиональным языком, — по количеству «реприз» или «смеховых точек». Но это при­митивный, ремесленнический подход. Смех может возникать на эст­раде и сам по себе, как реакция на ту или иную остроумную репризу, и в комбинации с аплодисментами. При этом и аплодисменты могут вспыхивать не обязательно в комбинации со смехом, а как сигнал того, что зрители полностью согласны с артистом — их волнуют его слова, его позиция, они чувствуют настоятельную необходимость выпле­снуть свои коллективные эмоции, обнаружить, обнародовать их...

Вообще изначально «реприза» — музыкальный термин, который в переводе означает повтор музыкальной фразы, какого-то фрагмен­та, нечто вроде рефрена в куплете. В цирковой терминологии ре­приза — это клоунское антре, интермедия между номерами цирко­вого представления. В концертном конферансе реприза — краткий юмористический сюжет, «заход» на следующий номер или «выход» из предыдущего. Поэтому на эстраде РЕПРИЗА означает не только «смеховую точку» в фельетоне, монологе, миниатюре, но иногда и определенный жанр.

По преимуществу реприза — неотъемлемое свойство разговор­ных жанров эстрады. Она может находиться внутри как монолога, так и парного конферанса, может быть разыграна как маленькая, совсем крохотная сценка. Но даже разыгранная, она всегда содер­жит ударный вербальный момент, что и делает ее собственно ре­призой.

Реприза может существовать и самостоятельно — в виде отдель­ной реплики конферансье.

**Стр.72**

Некоторые известные деятели и исследователи искусства эстра­ды (в частности В. Ардов) считают, что репризу в обязательном по­рядке характеризует следующее качество: она смешна сама по себе вне контекста номера. «Любая шутка и острота, любой действенный трюк, способные вызвать смех аудитории вне дальнейшего или пред­шествующего контекста или действия, называется репризой... Ре­приза — это не всякий комический узел, а лишь тот, который имеет самостоятельность в теме, в сюжете»11.

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

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

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

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

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

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

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

**Стр. 73**

«Каламбур — шутка, основанная на комическом использовании сход­но звучащих, но разных по значению слов»12. Каламбур строится на «звуковом сходстве при различном смысле»13.

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

ВОПРОС: Что общего между Остапом Бендером и белкой?

ОТВЕТ: То, что стул у них ореховый.

Здесь обыгрывается одинаковое по звучанию, но разное по смы­слу в данном контексте слово «стул». Возникает двусмыслица. И вот здесь-то сочинителя каламбуров подстерегает серьезная опасность. Этот пример был приведен как раз для того, чтобы эту опасность про­демонстрировать: двусмыслица очень часто тянет нас на дурновку-сие, а этого артист эстрады должен всячески избегать. Подобная реприза может вызвать смех, но при этом как-то неловко становит­ся за артиста, который ее произносит. Вместе с тем множество ка­ламбуров основано на простоватом народном юморе: «Неоднократ­но приходилось слышать, что каламбур — это низший вид юмора. Не желая обсуждать сам вопрос о праве навешивать ярлыки на то или иное реально существующее в жизни явление, хочу обратиться к самой сути дела. Даже беглый взгляд показывает, что игра слов, при­нимающая на себя ту или иную смысловую нагрузку, существовала во все времена в любом языке. Что касается русского народного твор­чества — песен, частушек, анекдотов, сказок — то их просто не су­ществовало бы без каламбуров, перевертышей самого различного рода»14.

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

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

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

Так, направленный против отрицательных явлений жизни, он становится острым и метким оружием сатиры.

**Стр.74**

Еще одно важное обстоятельство: как бы ни был каламбур-ре­приза хорош сам по себе, он должен соответствовать обстановке, вре­мени и происходящему событию.

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

«Петр Андреевич Каратыгин, — пишет М. Шевляков, — букваль­но никогда и нигде не мог обойтись без остроты или каламбура. Даже при похоронах своего брата, знаменитого трагика В. А. Каратыгина, не­смотря на всю печальную обстановку, он не мог удержаться от калам­бура и сказал, пробираясь сквозь толпу народа: „Позвольте, господа, добраться до братца"»15.

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

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

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

«— Ипохондрик — это такой человек, который чувствует себя хо­рошо только тогда, когда чувствует себя плохо.

* Холостяки ведут семейную жизнь, а женатые — холостую.
* Ничего не делать — самый тяжкий труд.
* Эта женщина и в старости сохранила следы изумительного свое­  
  го безобразия.
* Самая большая опасность — быть совращенным на путь добро­  
  детели.
* Лучшее средство избавиться от искушения — поддаться ему»16.

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

<<— Филантроп — это паразит, живущий нищетой.

— Разумный человек приспосабливается к миру, а неразумный пытается приспособить мир для себя. Поэтому прогресс зависит от людей неразумных.

**Стр.75**

- Революции еще никогда не облегчали бремени тирании: они только перекладывали его с одних плеч на другие»17.

Чехов: «Всякому безобразию есть свое приличие!»18.

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

«В это же время, словно на смех, вспыхнула во Франции револю­ция, и стало всем ясно, что „просвещение" полезно только тогда, когда оно имеет характер непросвещенный»19.

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

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

**Ирония впрямую высказывает одно понятие, а подразумевает (но не высказывает) совсем другое — противоположное.**

На словах высказывается положительное, а понимается отрица­тельное. То есть иносказательно раскрываются недостатки того, о чем (о ком) говорят. «Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем»20, — говорил М. Ломоносов.

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

«Удивительная лужа! Единственная, которую только вам удава­лось когда видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа!»21.

Иногда реприза, построенная на иронии, возникает от смещения ударения (в том числе и смыслового) в слове или в сочетаниях слов.

**Стр.76**

Е. Альпер (победитель в жанре конферанса на VII Всесоюзном конкурса артистов эстрады) однажды импровизационно произнес ре­призу: «Для артиста вопрос „быть или не быть?" — не вопрос. — Вот в чем (Альпер точно давал понять, что имел в виду костюм артиста) -вопрос!». Здесь смещено смысловое ударение при полном соответствии известной начальной шекспировской фразе монолога Гамлета, отчего возник новый иронический смысл знаменитой фразы

• • • • • •

В иронии всегда присутствует намек.

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

Нет ничего хуже выхолощенной, стерильной, «правильной», ака­демично-сухой эстрады. Искусство это родилось на площади, оно очень демократично и народно. А народ любит и щекотливую ситуа­цию, и двусмысленную реплику, и крепкое словцо. Сама народная, демократическая природа искусства эстрады такова, что в ней дол­жен содержаться элемент простонародного грубоватого юмора. Но только элемент. Неталантливый и пошлый эстрадный автор превра­щает этот элемент в основу, и таким образом возникает дурной вкус.

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

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

Искусство намека в буквальном смысле слова помогло выжить жанру конферанса во времена, когда была чрезвычайно сильна по­литическая цензура. «Наибольший эффект намека получается, ког­да намекают на что-то недозволенное (табу). Других способов вы­разить общественное мнение нет, поскольку прямо говорить опас­но, и приходится прибегать к обинякам. Но в то же время намек -прием остроумия. Выходит, цензура поневоле помогает сатирикам, заставляя их тщательнее оттачивать свои стрелы»22.

Во времена существования тотальной цензуры публика специаль­но шла слушать эзопов язык популярных конферансье и артистов

**Стр.77**

эстрады разговорного жанра, ибо они все-таки умудрялись говорить то, чего нельзя было говорить (в идеологическом смысле). А. Рай-кин писал:

**«Я показываю явление, вскрываю, так сказать, его механизм, но не до­говариваю до конца. Это важный для меня прием. И вообще — прием искусства. Ведь если со сцены все сказать до конца, зритель решит, что вы примитивны, что вы сказали ему банальность. Надо уметь вовремя остановиться, подвести зрителя к ответу. Чтобы он сам дошел до него, сам „произнес»23.**

Публика восхищалась мастерством разговорников, которые уме­ли сказать, не говоря. Она отдавала дань их гражданскому мужеству и питалась интригой: когда же отлучат от концертов очередного смельчака, или, в конце концов, посадят его или нет? Вошли в исто­рию репризы М. Марадудиной «Советов много, а посоветоваться не с кем», А. Алексеева «Вы все сидите, а я стою»24.

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

К намеку как юмористическому приему близко примыкает двой­ное истолкование.

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

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

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

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

• • • • •

Иногда при построении репризы используется прием намерен­ного искажения известной фразы, афоризма, как например:

**Стр.78**

«Любите не себя в искусстве, а любите меня в искусстве» (перефразировка известного афоризма Станиславского).

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

* доведение мысли до абсурда,
* ложное усиление.

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

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

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

Классическая реприза такого рода принадлежит Б. Шоу: «Золо­тое правило заключается в том, чтоб не иметь золотых правил»25

• • • • • •

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

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

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

Универсальной репризы — на все времена и на любую публи­ку — не существует. Ведь юмор, заложенный в репризе, становится таковым только тогда, когда вызывает в зале смех, то есть — реак­цию зала. Сегодня такая реакция есть — реприза состоялась, а завт­ра нет реакции — значит, нет и репризы.

Отсюда следует вывод: артист эстрады должен соотносить ост­роту, предложенную драматургом, со способностью сегодняшнего зрителя эту остроту воспринять. Ведь словесная форма остроумия

**Стр.79**

к которой принадлежит и реприза, не всегда общедоступна. Воспри­ятие тонкой остроты требует подготовленности слушателя. Тонкая реприза, выданная в зал, который готов воспринимать только гру­боватый площадной юмор, просто не будет понята. А грубоватая пло­щадная реприза вызовет раздражение в зале, который хочет и мо­жет воспринимать тонкое остроумие.

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

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

Такие репризы лучше объединять в блоки, группируя сразу не­сколько мини-сценок.

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

Милиционер задерживает гражданина, переходящего улицу в не­положенном месте.

Милиционер. Нарушаете! Штраф — три рубля.

Гражданин. Извините, я опаздываю на поезд.

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

Гражданин. Хорошо. Берите десять.

Милиционер. Зачем?

Гражданин. У меня нет других денег.

Милиционер. А у меня нет сдачи.

Гражданин. Но я опаздываю на поезд.

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

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

**Стр.80**

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

...Все это, казалось бы, простые, даже примитивные вещи. Конеч­но, они были далеки от сатирической остроты, но в то же время — от­нюдь не безделицы. В их основе лежали вековые традиции эксцентри­ческого комизма. Не претендуя на глубину и обобщение, они, однако, требовали от нас снайперской точности, интонационной и пластичес­кой выразительности. Это были почти цирковые репризы»26.

Сегодня этот жанр, к сожалению, очень редко встречается на эстраде. Удачным исключением являются программы «Городка» в исполнении И. Олейникова и Ю. Стоянова. Этот вид репризы ак­тивно заимствует КВН, но непрофессионализм исполнителей чаще всего снимает всю прелесть этой комической эстрадной конструк­ции.

1 Козинцев Г. О комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве. С. 108.

2 Цит. по: Джмидок Б. О комическом. С. 72.

3 Райкин А. Воспоминания. СПб., 1995. С. 201.

4 Миронова М., Менакер А. «...В своем репертуаре». М., 1984. С. 142.

5. Козинцев Г. О комическом, эксцентрическом и гротескном искусстве. С. 104-105.

6 Славский Р. Заметки о комическом трюке // Советская эстрада и цирк. 1986. № 9. С. 18.

7 Там же. С. 17-18.

8 Белякова Г. Карандаш // Мир цирка // Клоуны // Энциклопедия / Под ред. С. Мака­  
рова. М., 1995. С. 229-230.

9.Кант И. Сочинения. Т. V. М., 1966. С. 352.

11 0Ардов В. Разговорные жанры на эстраде. М., 1968. С. 84, 91.

11 Там же. С. 89-90.

12Ожегов С. Словарь русского языка. М., 1975. С. 241.

13 Словарь иностранных слов / Под ред. И. Лехина и Ф. Петрова. М., 1949. С. 269.

14 Виноградский И. Магический кристалл // Советская эстрада и цирк. 1984. № 9. С. 11.

15 Шевляков М. Русские остряки и остроты их. СПб., 1899. С. 74.

16 Цит. по: Чуковский К. Люди и книги. М., 1960. С. 639.

17 Цит. по: Хьюл Э. Бернард Шоу. М., 1966. С. 155-157.

**Стр.81**

18 Чехов А. Вишневый сад // Рассказы. Пьесы. М., 2000. С. 489.

19 Щедрин Н. История одного города // Собр. соч.: В 12 т. М.. 1951. Т. 4. С. 344.

20 Ломоносов М. Поли. собр. соч. М.; Л., 1932. Т. 7. С. 256.

21 Гоголь Н. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем //  
Соч.: В 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 397.

22 Лук А. Юмор. Остроумие. Творчество. М., 1977. С. 87, 89.

23 Ратин А. Воспоминания. С. 383-384.

24 Цит. по: Васильев С. Формы политсатиры на эстраде последнего десятилетия // По­  
литическое кабаре на стыке веков: Международный симпозиум. СПб., 2000. С. 12.

25Цит. по: Афоризмы / Сост. Е. Райзе. Л., 1964. С. 199.

26Ратин А. Воспоминания. С. 202-203.

**Стр.82**

**РАЗДЕЛ ВТОРОЙ**

**ДРАМАТУРГИЯ**

**ЭСТРАДНОГО**

**НОМЕРА**

**ГЛАВА 5**

**ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ В ЭСТРАДНОМ НОМЕРЕ**

ВЗАИМОЗАВИСИМОСТЬ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА И ЕГО ЖАНРА. - РАЗНЫЕ ПОДХОДЫ К ДРАМАТУРГИИ СЮЖЕТНОГО И БЕССЮЖЕТНОГО НОМЕРА. -ПРИКЛАДНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ В НОМЕРЕ. - СПЕЦИФИКА РАС­КРЫТИЯ ТЕМЫ И ИДЕИ. - СОЗДАНИЕ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА ДЛЯ КОН­КРЕТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ. - НАПИСАНИЕ СЦЕНАРИЯ И ПОСТАНОВОЧ­НАЯ РАБОТА КАК ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ НОМЕРА. - О «ЧУВСТВЕ СЦЕНАРНОСТИ» ЭСТРАДНОГО РЕЖИССЕРА

В огромном разнообразии эстрадных жанров можно выделить целые группы номеров, в которых роль и место драматургии весьма значительны. Напротив, в отдельных жанровых разновидностях, да и внутри них самих драматургия номера не выходит на первый план, художественный образ создается средствами, не требующими дра­матургического построения в том основополагающем смысле, в ка­ком это понимается по отношению к драматическому театру. Таким образом, — сколько существует жанров и поджанров в искусстве эстрады — столько есть и специфических подходов к созданию дра­матургии эстрадного номера.

Тем не менее, с точки зрения значения драматургии, все номера можно подразделить на две большие группы:

* сюжетные,
* не имеющие сюжета.

Иногда номера первой группы называют маленькими спектак­лями. «Такой номер, — пишет народный артист России, профессор И. Р. Штокбант, — своеобразный мини-спектакль. У него есть свое начало, свое развитие, кульминация и развязка»1. Добавим, что в сюжетном номере-мини-спектакле обязательно присутствует фабу­ла, или событийный ряд. Сюжетные номера можно подвергнуть дра­матургическому анализу, подобно тому, как это делается при работе

**Стр. 84**

над спектаклем в театре, — найти исходное событие, определить весь событийный ряд, главное событие, финальное, и т. д.

Если номер не поддается драматургическому анализу, то он -как произведение эстрадного искусства просто не существует. Есть всего лишь хаотический набор трюков у артистов оригинального жанра, бессистемный набор песен у вокалиста, не выстроенный та­нец у эстрадного балетного исполнителя.

Драматургическая канва является неотъемлемой частью сюжет­ного эстрадного номера в любом жанре. Говоря проще, всегда мож­но пересказать некую историю, которая происходит в подобном но­мере. Вот типичный пример, в котором описывается популярный и известный в 80-х годах XX века номер:

«Артист А. Мотыль появляется на эстраде в костюме бродячего ак­тера Аркашки из хорошо всем известной пьесы А. Н. Островского „Лес". Человек в кургузом сюртучке, поношенных панталонах в кле­точку, с опаской приближается к публике. Долго и уныло глядит Ар-кашка в зрительный зал. Он как бы размышляет, можно ли здесь под­работать, не будет ли в очередной раз бит.

Неожиданно Аркашка совершает какое-то замысловатое антраша, какой-то вычурный шутовской поклон, рассчитанный на то, что пуб­лика засмеется. Делается это так неожиданно, так театрально, что зри­тели действительно смеются. Это вселяет в Аркашку надежду. Пожа­луй, стоит попробовать. Непонятно, каким образом у него в руках по­являются игральные карты. Они веером летят из одной руки в другую, появляются и исчезают „на глазах изумленной публики", валеты пре­вращаются в тузы, а тузы в королей. Словом, демонстрируется „лов­кость рук и никакого мошенства". После каждого фокуса Аркашка под­прыгивает в своем шутовском поклоне и уныло глядит в зал, в ожида­нии аплодисментов. Зрители смеются. Аркашка смеется и уже лихо манипулирует картами.

Развязка наступает неожиданно. В тот момент когда Аркашка пре­вращает бубнового валета в туза, из грудного кармана его сюртука вдруг начинает вылезать припрятанная карта. Аркашка с ужасом запихивает карту в карман, но она вылезает снова. Аркашка выбрасывает вышедшую из повиновения карту; но из другого кармана лезет уже другая карта. Аркашка разоблачен. Зритель смеется. А взбунтовавшиеся карты уже ле­зут из-за ворота, из-за пазухи, из-за рукавов нашпигованного картами Аркашки. Он понимает, что будет бит, хватает свой узелок и бежит со

**Стр.85**

сцены. Но когда он поворачивается для бегства спиной к зрителю, кар­ты довершают его позор. Они веером летят из фалд кургузого сюртуч­ка. Зрители тепло провожают исполнителя»2.

Приведенный в качестве примера оригинальный номер артиста А. Мотыля (режиссер М. Вайль) имеет ярко выраженную сюжетную драматургию. Сюжет обеспечил и зрелищную сторону номера, и его идейно-художественное звучание. Трюки, поддержанные четким сюжетным ходом, дали возможность сыграть яркую, запоминающую­ся миниатюру.

В подтверждение вышеописанного примера попробуем провести хотя бы краткий, схематичный анализ номера.

*Предлагаемые обстоятельства:* провинциальный артист шеству­ет «из Вологды в Керчь». Он наделен всеми чертами характера Ар-кашки — персонажа из пьесы А. Н. Островского «Лес». Он живет слу­чайными заработками, давая импровизированные представления на ярмарках и балаганах, которые встречаются на его пути. Его репер­туар для таких выступлений — карточные фокусы. У него уже дав­но не было возможности подработать, он голоден.

*Исходное событие.* Аркашка попадает на ярмарку.

*Конфликт* внешне выражен в отношениях Аркашки и публи­ки. Но на самом деле он глубже. С одной стороны, — присутствует необходимость и желание выступить, с другой — боязнь начать вы­ступление, так как герой знает, что оно может окончиться неудач­но: он не только не заработает, но его еще могут и побить. Так опре­деление конфликта проясняет еще одно важнейшее предлагаемое обстоятельство: Аркашка не очень уверенно владеет техникой фо­кусов.

*Основная побудительная цель,* которая заставляет Аркашку дей­ствовать, — голод. Таким образом, *главному событию* — Аркашка ре­шился на выступление — предшествует огромная внутренняя борь­ба, но основной побудительный мотив перевешивает.

*Сквозное действие:* продемонстрировать уверенность, скрыть не­умение делать фокусы, продать себя «на все сто», произвести при­ятное впечатление на публику.

*Задача:* заставить публику раскошелиться.

*Центральное событие:* механизм, спрятанный в сюртуке Аркаш­ки, который приводит в движение карты, — испортился. Сломалась пружинка, и карты начинают бессистемно вылетать отовсюду.

**Стр.86**

*Финальное событие:* публика освистывает Аркашку. Вместо де­нег его забрасывают гнилыми помидорами. Герой вынужден скры­ваться бегством.

Таким образом, даже очень беглая попытка провести режиссер­ский разбор сюжетного эстрадного номера показывает, что он может быть подвергнут методу действенного анализа, содержит его основ­ные постулаты, терминологию, дает режиссеру инструменты в работе с актером (постановка целей, определение цепи действий, препят­ствий, оценок, совершающихся событий и изменяющихся в соответ­ствии с этим по ходу действия обстоятельств, и т. д.).

В то же время нужно обратить внимание на особенности сюжет­ной драматургии эстрадного номера, которые точно подметил И. Р. Штокбант: «Сюжетное построение номера имеет свои неоспо­римые достоинства, но и свои недостатки. Литературные рамки сю­жета, с одной стороны, делают эстрадный номер более „театраль­ным", „актерским", а с другой стороны, когда речь идет об артистах оригинального, эстрадно-циркового жанра, ограничивают трюковые возможности исполнителя. Не каждый трюк умещается в сюжет»3.

Таким образом, необходимо отметить два аспекта:

* **на эстраде, в отличие от драматического театра, сюжетная драматур­  
  гия номера может мешать выразительному исполнению;**
* **сюжетная драматургия не всегда является первоосновой номера.**

Эти два аспекта многое определяют в вопросах специфики дра­матургии эстрадного номера, ее значения в создании номера. В театре драматургия — основа спектакля.

**На эстраде в ряде жанров — чаще всего там, где основным выразитель­ным средством выступает трюк, сложная техника исполнения, — осо­бенно заметно, что драматургия номера имеет прикладное значение.**

Подтверждение этому — создание сценария бессюжетного но­мера.

Например, в 80-х годах XX столетия был очень известен номер «Хоккеисты» (режиссер С. Каштелян). Он относился к эстрадно-цирковому жанру, главным выразительным средством были акро­батические трюки. Сюжета — как истории того, что произошло с двумя хоккеистами, — не было. Вместе с тем очень условными эстрадными средствами жанра раскрывалась тема спорта, его жиз­неутверждающая сила.

**Стр. 87**

В отсутствие сюжета построение номера может основываться на использовании определенного стиля, который подсказывает режис­серу и исполнителям направление в поисках внешних черт образа, рисунка, характера, костюма, реквизита, музыки.

Так, например, строился номер ленинградских акробатов-экс­центриков К. Канашкина и А. Моткина:

Под старую цирковую музыку на эстраду выходят, словно возрож­денные машиной времени, два забавных человека в полосатых гимна­стических трико. «Нижний», силач с завитыми волосами и пробором посередине, с лихо закрученными усами, демонстрирует публике свои бицепсы, похваляется своей незаурядной силой. «Верхний», наоборот, отличается «хилым» телосложением, но в отличие от своего партнера, у которого «все ушло в силу», оказывается более ловким, более смека­листым.

В ряде случаев особенность драматургического построения но­мера состоит в выстраивании специфической логики чередования трюковых и технологических элементов исполнения, которое обес­печивает актеру наилучшие возможности демонстрации своего мас­терства. В этом случае ищется логика внутренних связей трюков, сопоставления их сложности, темпоритмическое развитие, подготов­ка зрителя к восприятию главного составного элемента или цент­рального трюка. Все это в целом организует наиболее выгодное и эффективное развитие и завершение номера.

В особенности это относится к оригинальным, эстрадно-цирко­вым и танцевальным эстрадным жанрам.

«Под драматургией эстрадного танца подразумевается не толь­ко развитие сюжета, — точно подмечает Н. Шереметьевская. — Дра­матургия может опираться и на такое расположение хореографиче­ского материала, которое само по себе создает смысловое, эмоциональ­ное и темповое нарастание номера. Каждый эпизод танцевального номера воплощен предельно выразительным приемом, танцевально-игровым или просто танцевальным»4.

• • • • • •

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

**Стр.88**

вы, но тем не менее вошел в историю эстрадного искусства как один из самых блистательных номеров, в том числе и с точки зрения на­пряженности и выразительности его драматургического построения.

«Особая роль в творческой судьбе дуэта принадлежит „Акробати­ческому вальсу". В нем Редель и Хрусталеву удалось все — от медлен­ной экспозиции, когда они выходили на середину сцены, до финаль­ной позы: силуэт миниатюрной Редель на мгновение, как статуэтка, за­стывал на фоне монументальной фигуры Хрусталева; идеальная параллель устремленных вперед-вверх рук; измененная линия арабес­ка, подчеркивая гибкую пластику партнерши, медленно замыкалась в кольцо, которое партнер поднимал вверх; плавный овал, слегка разомк­нувшись, вновь возвращал танцовщицу к изначальной позе. Танец рас­крывал прозрачное утро любви: нежную доверчивость в танце Редель, мужественность и бережность — в танце Хрусталева. Для „Акробати­ческого вальса" Хрусталев придумал головокружительные поддержки, следующие каскадом одна за другой... В одной из сложнейших поддер­жек партнерша с перекидного жете наверху делала „горжетку" и по спи­рали молниеносно спускалась вниз. Хрусталев переходил от поддерж­ки к поддержке эластично, без видимого напряжения, что придавало исполнению уверенную легкость»5.

Поэтому часто эстрадный сценарист выстраивает драматургию, отталкиваясь от трюка, от специфической технологии выразитель­ных средств жанра, что опять-таки подчеркивает разницу в принци­пах создания номера и спектакля. Систематизируя свои впечатле­ния о выступлениях в концертах, режиссер и актер-кукольник Е. Деммени писал:

**«Эстрада — это прежде всего показ мастерства»**

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

**Стр.89**

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

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

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

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

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

**Стр. 90**

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

А дальше юноша и девушка начинают выяснять отношения, каж­дый уверенный в своей правоте. Идет импровизационная словесная пе­репалка, переходящая в спонтанное рукоприкладство.

Все разъясняется, когда вновь появляется воришка и крадет вто­рой пляжный набор. Примирение...

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

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

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

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

Сказанное выше раскрывает прикладное значение драматургии в эстрадном номере и подводит к ответу на главный вопрос: что же является основой драматургии эстрадного номера?

**Стр.91**

Приступая к сочинению пьесы или киносценария, драматург движим какой-то волнующей его идеей, темой, общественным или бытовым явлением. Проблематика жизни, выраженная в человече­ских взаимоотношениях, толстовское «не могу молчать!» служит толчком к созданию драматургического произведения. И не важно, присутствует в нем диаложная форма, или имеет место сценарий, в котором нет слов, но выписаны действия персонажей.

В создании драматургии эстрадного номера все перечисленное также присутствует, но не является толчком к ее возникновению. Первопричина всегда в другом: специфика эстрады выражается в чрезвычайной персонифицированности ее как вида искусства.

Это касается всех жанров без исключения. Например, об эстрад­ном танце Н. Шереметьевская писала: «Наиболее популярные эст­радные танцы, бытовавшие на советской эстраде, были созданы для определенных танцоров, и <...> многие номера сошли с эстрады вме­сте с танцорами»7.

**Даже в тех жанрах, где определяющее значение имеет текст, успех к автору приходит только тогда, когда он ориентируется на конкретного артиста.**

Этот тезис подтверждается и самими эстрадными авторами: «Очень трудно писать для того или иного артиста, не увидев его, не поговорив с ним, не поняв, как он сам реагирует на то или иное. У каждого человека свой строй речи, свой ритм, особенности, соот­ветствие между речью и внешними данными. То, что может говорить со сцены высокий, грузный, неторопливый, седовласый, уверенный в себе мужчина, никогда не сможет убедительно произнести тонень­кая юная девушка, пусть даже очень хорошенькая... Знать своего исполнителя необходимо. В этом одно из условий успеха»8.

**Сценарий номера всегда создается не просто для конкретного испол­нителя (исполнителей), а, как правило, наоборот: индивидуальность ар­тиста служит отправной точкой в возникновении сценарной основы но­мера. Так следует сформулировать один из важнейших методологиче­ских принципов создания эстрадного номера.**

Номер и его исполнитель как бы сливаются воедино, поэтому по­вторить номер в другом исполнении, как правило, не удается. Это подмечено давно, и это относится ко всем жанрам без исключения. В одной из статей известный режиссер эстрады И. Штокбант

**Стр.92**

справедливо писал: «Зрители старшего поколения помнят, как какому-то незадачливому организатору от искусства пришла идея при вос­становлении популярной кинокомедии „Веселые ребята" заменить в песнях голос Л. О. Утесова голосом другого исполнителя... Ниче­го из этого не вышло. Песня превратилась в мертвый сколок, в ан­тихудожественный муляж. Меньше всего здесь следует винить дуб­лера. Вполне возможно, его вокальные данные были выше, чем у Утесова, и петь, может быть, он умел, но у этой песни был свой, утесовский голос и своя, утесовская, душа»9.

**Самым существенным отличием эстрадной драматургии от всех иных видов литературы для сцены является то, что в подавляющем большин­стве случаев она создается непосредственно для конкретного исполни­теля.**

Это положение характерно практически для всех эстрадных жан­ров. Но особенно важно это правило для речевого жанра, где эстрад­ная литература как основа звучащего слова — фундамент номера.

Например, многие годы никто из артистов речевых жанров так и не смог воспользоваться сочинениями ушедшего из жизни заме­чательного артиста эстрады и автора многочисленных фельетонов и монологов\* Н. П. Смирнова-Сокольского. «Разные исполнители, -свидетельствует художественный руководитель «Ленконцерта» в 60-80-х годах XX века, народный артист России Д. Тимофеев, -пытались работать над наследием Николая Павловича, но ни у кого ничего интересного не получилось. Настолько индивидуальны были сочиненные им произведения, настолько точно учтена была именно его личность, его творческие особенности»10.

В истории эстрады известны факты — их множество! — работы определенного автора только для определенного исполнителя и боль­ше ни для кого другого.

Анализируя такое качество эстрады, как персонифицированность, следует подчеркнуть: в понятии индивидуальность эстрадного артиста есть ряд специфических особенностей, которые отличают его от понятия индивидуальности драматического артиста:

- жанры, в которых работает артист, и, следовательно, вырази­тельные средства, которые станут основными в построении номера;

\* Эти произведения опубликованы в книге мемуаров Н. П. Смирнова-Сокольского «Сорок пять лет на эстраде».

**Стр.93**

* уровень исполнительского мастерства («технологии» владения выразительными средствами этих жанров);
* мера владения навыками актерского мастерства, и отсюда способность или неспособность к перевоплощению, к действию в предлагаемых обстоятельствах номера, то есть — в состоянии ли актерские способности и навыки исполнителя стать предпосылкой к созданию сюжетного эстрадного номера;
* собственно актерская индивидуальность исполнителя.

**Создание драматургической основы эстрадного номера отталкивается от специфических способностей и навыков артиста в технологии выра­зительных средств жанра, а не только от его собственно актерской ин­дивидуальности.**

И происходит это уже на этапе формирования замысла номе­ра, при работе над сценарием. Если при создании сценарной дра­матургии номера нет ее однозначной направленности на будущее исполнение конкретным артистом, а есть некое общее представ­ление, идея, для воплощения которых затем будет искаться ис­полнитель, то тем самым нарушается один из основных законов эст­рады.

Это касается не только оригинальных жанров, но и, к примеру, эстрадного хореографического номера.

В создании балетного спектакля в театре, как правило, существу­ют следующие этапы:

1.Написание либретто.

1. Создание музыки балета.
2. Собственно постановка, которая включает в себя и распределение партий.

Иногда, особенно в современной хореографии, первый и второй этапы меняются местами, но выбор исполнителя почти всегда сле­дует за ними. Подтверждающим примером может служить творче­ство Б. Эйфмана в «Хореографических миниатюрах», который час­то сначала выбирает музыку, а затем определяет исполнителя. Но при этом важно подчеркнуть, что Б. Эйфман «всегда является авто­ром либретто»11.

В постановке эстрадного танцевального номера режиссер-балетмейстер отталкивается не от либретто, он идет от артиста. Здесь по­следовательность создания номера в жанре хореографического ис­кусства иная:

**Стр. 94**

1. Наличие артиста, которому необходимо поставить номер.
2. Подбор музыки для его будущего номера (для хореографических эстрадных номеров оригинальная музыка пишется чрезвычайно редко).
3. Создание фабулы номера на основе музыкального материала.

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

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

Как уже подчеркивалось, в разных жанрах эстрады существует своя специфика в подходах к созданию драматургии сюжетного эст­радного номера. В этом смысле условно все жанры можно разделить не только на сюжетные и бессюжетные, но и еще на два типа:

* эстрадные жанры, в которых есть авторское начало. Это в первую очередь речевые жанры, где присутствует авторский текст. Это эстрадная песня (текст и музыка);
* эстрадные жанры, в которых отсутствует авторский текст. Это почти вся группа оригинальных жанров, танец на эстраде.

Может возникнуть вопрос: разве в первой группе жанров режис­сер, создавая сюжетный эстрадный номер, не определяет предлагае­мые обстоятельства, событийный ряд, не работает над созданием характера персонажа (маски) и т. д.? Безусловно. Однако здесь у него уже есть отправная точка (авторский текст). Поэтому тут нужно говорить не о создании режиссером драматургии сюжетного эстрад­ного номера, а о режиссерской разработке авторского замысла. Здесь работа режиссера эстрады в большой степени схожа с работой ре­жиссера в драматическом театре. С той лишь разницей, что первый оперирует понятием «номер», а второй — понятием «спектакль».

Однако есть существенное отличие. Чаще всего инициатором в создании номера является сам артист, реже — режиссер. Иногда слу­чается, что номер заказывается какой-то организацией, эстрадным за­ведением (в былые времена идея создания номера часто исходила от творческой концертной организации, которая была заинтересована

**Стр.95**

в приобретении для проката номера определенной жанровой и идео­логической направленности).

**В любом случае исходная точка начала работы над драматургией но­мера определяется с момента возникновения идеи.**

Если номер ставится по авторскому сценарию, то, как правило, уже на предварительном этапе работы выясняется, что индивидуаль­ность артиста требует внести новые штрихи в сценарий, обогатить его новыми придумками, скорректировать его с учетом особенностей артиста. Это сложная работа, так как она требует, чтобы во всем этом процессе идейно-тематический замысел будущего номера не претер­пел существенных, необратимых изменений. Такой этан работы над номером можно охарактеризовать как своеобразную «притирку» драматургической основы и актерской индивидуальности. И это не всегда удается.

**Создание драматургии эстрадного номера требует отношения к перво­начальному замыслу как к диалектическому процессу, а не однознач­ной константе. Привести сценарно-драматургическую основу номера в соответствие с особенностями, индивидуальными чертами артиста, ста­раясь сохранить при этом замысел, — вот основная задача, стоящая как перед автором сценария, так и перед режиссером.**

И если эту задачу выполнить не удается, то с целью сохранения замысла номера возможно следовать только одним путем: начать по­иск другого исполнителя. А практика показывает, что «найти арти­ста под сценарий» удается очень редко.

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

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

В целой группе жанров профессиональные сценаристы, — а для большинства такого рода эстрадных номеров требуется именно сце­нарий, — огромная редкость. Это не только оригинальные жанры, но

**Стр. 96**

и, например, некоторые разновидности пародий. Создание сценария-либретто требуется в постановке песни-сценки.

Написать сценарий подобного эстрадного номера вообще, вне расчета на конкретного исполнителя, невозможно. Да и отдельно в качестве литературного произведения ценность такого сценария чаще всего очень сомнительна. Он оживает только в исполнении артиста.

Надо особенно подчеркнуть: в качестве самостоятельного ли­тературного произведения ценность такого сценария чаще всего не­велика.

Когда случается, что режиссер получает сценарий от автора-либ­реттиста, то он сталкивается с частной, но важной проблемой: как оценить его пригодность для постановки. Ведь, как показывает прак­тика, чаще всего читать такую «литературу» очень скучно, по сути это сухое перечисление действий, происходящих на площадке.

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

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

«Рибо выходит на манеж из главного входа. На одной ноге вале­нок, а на другой — большая глубокая калоша. На голове большая ры­бацкая соломенная шляпа. В руках удочка и ведро. Раздается громкое петушиное „ку-ка-реку". Изо рта Рибо в шляпу неожиданно падают три куриных яйца. Зевает, тут же смеется и кладет в разинутый рот соб­ственный кулак. Идет к боковому проходу. Ставит ведро и начинает удить рыбу, забрасывая удочку в манеж, подражая рыболовам. Манеж как бы превращается в пруд. Забрасывая удочку, клоун цепляется ры­боловным крючком за собственный зад. Орет. Наконец освобождает крючок, ловит муху и, обрывая ей воображаемые крылья, сажает на крючок. Все делается как пародия на рыболова. Закидывает удочку и

**Стр. 97**

буквально через секунду вытаскивает копченую селедку. На удочке оказывается ботинок. Восторженно кричит. Вынимает из кармана па­лочку и втыкает в ботинок, затем достает из кармана рваный носовой платок. Смешно сморкается в платок (раздается смешной писк). Пла­ток прикрепляет к палочке, как парус. Клоун ложится на барьер, боти­нок ставит на опилки и дует в платок. Платок надувается как парус, и ботинок уплывает за кулисы...»12

Случается, что номера оригинальных жанров делаются по автор­ским сценариям. Если же сценариста нет, то этот сценарий, эта ли­ния поведения актера в номере выстраивается прямо в ходе репети­ционного процесса. Именно поэтому режиссер, который знает воз­можности и индивидуальность исполнителя, не только ставит номер, но и создает его драматургию, сценарную основу. Этот тезис подтвер­ждает мнение многих известных специалистов, в частности, С. Каштеляна: «Труд режиссера по созданию оригинального номера я бы сравнил с рождением так называемых „природных скульптур". Бы­вает, находит человек корень, причудливое сплетение ветвей, кото­рые напоминают или крокодила, или цаплю, или какое-либо другое животное. Нужны чутье и вкус художника, чтобы что-то прибавить или срезать, придать „природной скульптуре" более определенный и законченный вид. Так и с оригинальным номером... Артист прихо­дит к режиссеру со своими природными способностями и профес­сиональным мастерством, и дело режиссера — увидеть и наиболее полно раскрыть творческие возможности исполнителя и в соответ­ствии с ними помочь ему подготовить интересное выступление.

Уповать при его создании только на профессиональное мастер­ство исполнителя недостаточно — оно подразумевается как первое, и притом необходимое, условие для успешной работы. Каждый та­кой номер представляется мне своего рода спектаклем в миниатю­ре. Придумать такой спектакль, мысленно „проиграть" его от на­чала до конца, найти нужные средства художественной выра­зительности порой бывает труднее, чем поставить спектакль в драматическом театре, где режиссер имеет готовую литературную первооснову»13.

• • • • • • •

**Создание драматургии номера и постановочная работа часто представляют собой единый и неразрывный процесс.**

**Стр.98**

Это положение еще раз подчеркивает некоторые особенности, которые для режиссера эстрады являются определяющими, обяза­тельными в творческом процессе, а для других режиссерских специа­лизаций (например, для режиссера драмы) — второстепенными, не главными, а только сопутствующими.

Как известно, принцип разделенности работы автора и режис­сера в театре — закономерность: драматург написал пьесу, а режис­сер осуществляет постановку. Такой же принцип существует отча­сти и в речевых жанрах эстрады. Но как показывает практика, в ог­ромном большинстве жанров режиссер эстрадных номеров почти всегда совмещает работу и автора сценария, и режиссера номера.

**Важным профессиональным качеством режиссера эстрады является «чувство сценарности», то есть умение инсценировать не только раз­личные жанры литературы и музыки, но и жизненные явления, факты и события и придавать им лаконичную драматургическую форму в кратких временных рамках эстрадного номера.**

***1.*** *Штокбант И.* Эстрадный номер // Актуальные проблемы воспитания актерских и ре­жиссерских кадров эстрады в пузе. Л., 1987. С. 70.

2. Там же. С. 72.

3. Там же. С. 73.

*4. Шереметьевская Н.* Танец на эстраде. М., 1985. С. 7-8.

*5. Серова С.* Анна Редель и Михаил Хрусталев. М., 1981. С. 63.

6. *Деммеии Е.* Петрушки на эстраде // Призвание — кукольник. Л., 1986. С. 73. 7. 7. 7. *Шереметьевская* Я. Танец на эстраде. С. 8.

*8. Виноградский И.* Магический кристалл. С.

9. *Штокбант И.* Эстрадный номер. С. 69.

*10. Тимофеев Д.* -Использование художественного опыта эстрады в преподавании

теоретических дисциплин на кафедре эстрадного искусства ЛГИТМиК // Актуальные

проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе. Л., 1987.

С. 12.

11. *Шереметьевская Н.* Эйфман Б. // Эстрада России. XX век. С. 757.

*12. Макаров С.* Клоунада мирового цирка. История и репертуар. М., 2001. С. 256-258.

13. *Каштелян С.* Новизна и оригинальность прежде всего // Советская эстрада и цирк.

1984. № 8. С.

**Стр. 99**

**ГЛАВА 6**

**ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ДРАМАТУРГИИ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА**

ЛАКОНИЗМ И АФОРИСТИЧНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА. - ВРЕМЕН­НЫЕ РАМКИ НОМЕРА И КОНЦЕНТРАЦИЯ СОДЕРЖАНИЯ. - МГНОВЕН­НОЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ КАК ВЕДУЩИЙ ПРИНЦИП ДРА­МАТУРГИИ НОМЕРА. - ЗНАЧЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ В СОЗДАНИИ НОМЕ­РА КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОГО И ЗАКОНЧЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА. - ОТЛИЧИЕ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА ОТ КОН­ЦЕРТНОГО И СПЕЦИФИКА ИХ ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ПОСТРОЕНИЯ. - ИДЕЯ НОМЕРА И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ЭСТРАДНОГО ЖАНРА. - ОСНОВНЫЕ ГРУППЫ ЭСТРАДНЫХ ЖАНРОВ. - ЖАНРОВАЯ ДОМИНАНТА В СТРУКТУРЕ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА.

Специфику драматургии номера в театре миниатюр, где пред­ставлены самые разные эстрадные жанры, точно определил Аркадий Райкин: «Материал должен быть актуальным, лаконичным, образ­ным, смешным и в то же время облагораживать душу и сознание зрителя. Как мы представляли себе, сумма этих качеств в те или иные

годы — величина переменная.

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

В связи с одной из главных особенностей эстрадного номера -кратковременностью, лапидарностью, важно отметить:

**содержание номера, выраженное в сценарии, вся жизнь персонажей в номере не есть прямое отражение явлений, происходящих в жизни, а особая, вымышленная драматургом «эстрадная» жизнь в жанре вы­ступления определенного артиста.**

**Стр.100**

Структура драматургического построения эстрадного номера, вне зависимости от его жанра, имеет ряд общих специфических осо­бенностей, которые и будут рассмотрены в данной главе.

Как известно, номер является основной единицей эстрадного ис­кусства. Ю. Дмитриев дает краткое, но емкое и, пожалуй, самое точ­ное определение: «Номер — отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Является основой эстрадного ис­кусства»2. Н. Смирнов-Сокольский даже ввел в обиход выражение «его величество номер!», образно подчеркивая, что без эстрадного номера нет эстрадного искусства.

Практика показывает: построение любого типа эстрадного пред­ставления основывается на его главном содержании — номере, со­став из которых определяет, в конечном итоге, качество концерта. Можно с уверенностью определить: искусство эстрады — это искус­ство номера.

**Художественная структура эстрадного номера сложна и разнообразна. Специфика драматургии эстрадного номера, с одной стороны, обуслов­ливается особенностями его художественной структуры, с другой, — яв­ляется элементом, во многом эту структуру формирующую.**

Рассмотрим подробнее эти особенности художественной струк­туры номера, которые принято классифицировать как его признаки, то есть безусловные, неоспоримые принципы эстрадного искусства, которые во многом определяют закономерности структурного пост­роения драматургии номера.

В признаках понятия «номер» на первом месте стоят ограничен­ные временные рамки выступления артиста (артистов).

«Продолжительность эстрадного номера редко превышает пят­надцать минут. Поэтому эстрадный номер должен сразу завладеть вниманием зрителей. Он не может иметь длинного вступления, иначе не хватит времени на развязку. И на эстраде предпочитают номера яркие, броские, легко воспринимаемые. Остроты, каламбуры, уди­вительные трюки, игра ума, самые неожиданные, иногда парадок­сальные концовки — все это присуще эстрадным номерам. Вещи, наполненные сложным психологическим содержанием, требующие от зрителей особенной сосредоточенности и углубленного внимания, на эстраде реже удаются»3.

Эмпирически сложилось правило, что номер обычно укладывает­ся в 10 минут. Это верхний предел, а оптимальное время — 6 минут.

**Стр. 101**

В одном из первых трудов, посвященных художественной струк­туре и жанровой типологии эстрады, С. Воскресенский отмечал: «Эстрадник вступает в единоборство с публикой: он один должен за­нять зрителя в те несколько минут, которые даны ему характером его номера. Не на протяжении целой пьесы, не на протяжении де­сятков минут должен выявить свое мастерство эстрадник, а в 3-5-10 минут выступления»4. Ограниченные временные рамки номера об­разуют первый методологический принцип его создания.

**Драматургия номера требует максимальной концентрации содержания и соответствующего предложения выразительных средств, через кото­рые это содержание раскрывается.**

Кратковременность номера, высокая мера условности требуют уже в процессе создания замысла, написания сценария — пропускать, отсекать (по сравнению с некоторыми драматическими спектакля­ми) излишние психологические оправдания и мотивировки, ненуж­ные правдоподобия, натуралистические подробности и приметы быта. Деформируется в номере и понятие «время».

В истории эстрады известны исключения в сторону увеличения хронометража. Но в этом случае перед автором сценария стоит слож­нейшая задача: надо выстроить экстраординарно-интересную струк­туру длинного выступления. Но этого мало: необходимо найти вы­дающегося артиста, чтобы на протяжении 12-14 минут держать внимание зала. Нужно согласиться с народным артистом СССР И. Шароевым: «Эстрада требует особой одаренности. Здесь труд­но обмануть — ведь артист лишен многих средств театрального ис­кусства, за которые можно спрятать свою неумелость: декораций, му­зыки, грима, театрального костюма, наконец, партнеров. Он стоит у микрофона один-одинешенек и надеяться ему не на что и не на кого — только на самого себя. Тут-то и происходит полная провер­ка — кто ты? что умеешь? или же не умеешь ничего? Личность ты или так — „господин никто"? Жесткие это условия, но справедли­вые. На эстраде все заметнее...»5.

Публика, пришедшая на концерт, изначально настроена на посто­янную смену впечатлений, сюжетов, артистов, ритмов, выразительных средств, то есть — на постоянную смену номеров. Выдающиеся арти­сты прекрасно знают этот закон своего искусства и практически ни­когда не идут на затягивание номера. Даже в таких разновидностях жанров речевого рода, как монолог и фельетон, которые более других

**Стр.102**

жанров «склонны» к затяжкам, артисты и режиссеры стараются со­кратить не в меру длинные произведения эстрадных авторов.

Более того, встречаются номера, продолжительность которых -не более 3-х минут. Особенно это касается танцевальных, оригиналь­ных и эстрадно-цирковых жанров. Известный эстрадный танцовщик М. Хрусталев отмечал следующее:

**Специфика построения драматургии эстрадного танца и вообще любого эстрадного номера, заключается в мгновенном эмоциональном воздей­ствии на зрителя. Она должна дать возможность исполнителю осуще­ствить эту мощную и моментальную эмоциональную атаку**

Это высказывание мастера эстрады подчеркивает не только фор­мальную сторону признака кратковременности, но заостряет внима­ние на том, что в непродолжительные минуты эстрадник как бы прес­сует содержательные и эмоциональные элементы своего выступле­ния, что подводит к пониманию одного из существенных принципов драматургической структуры номера.

В истории эстрады есть примеры номеров длительностью и ме­нее 3-х минут. Эти случаи обусловлены двумя факторами: жанро­вым своеобразием и выдающимся талантом артистов, которые мо­гут средствами своего искусства за очень короткое время создать емкий, эмоциональный, сильный образ.

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

«Фабульная линия этой пантомимы раскрыта Марселем Марсо с помощью сценического языка, намеренно упрощенного до примитива. Одна за другой изображены здесь всего лишь различные человеческие походки. Неуклюжие шаги ребенка предваряют Юность. Зрелость - это уже экономия сил, но и уверенность, твердость шага. В Старости человек бредет медленно, трудно, часто оглядываясь назад.

Актер застывает в позе, открывшей эту пантомиму, в позе, пред­варившей рождение человека. Жизнь человека мы выстраиваем теперь в своем воображении не как прямую, уходящую в бесконечность Смерти, а как замкнутый круг, на стезе которого даже Смерть — это рожде­ние новой Жизни»7.

Еще раз подчеркнем: эта миниатюра глубокого философского со­держания длилась 1 минуту 40 секунд.

**Стр.103**

**Таким образом, один из основных принципов драматургии номера: уло­жить замысел в ограниченный отрезок времени, спрессовать смысло­вое содержание и эмоциональную выразительность.**

Второй важный принцип: создание самостоятельного и закончен­ного произведения.

Если предложен некий сценарий, который в своем воплощении может идти только в каком-то конкретном спектакле, в специальной программе, на особой площадке; если его содержание понятно зри­телю только в общем контексте программы или спектакля, — то та­кой сценарий не отвечает требованиям эстрадного искусства.

Организация художественной структуры эстрадного номера та­кова, что он, как самостоятельное и законченное произведение ис­кусства, может играться на любой площадке, практически в любых условиях (подобно тому, как произведение живописи может быть выставлено в разных залах, представлено в контексте разных вер­нисажей). Кроме того, принцип самостоятельности и законченности обусловлен обстоятельствами окружения, в котором играется но­мер, — ярмарка, праздник, пиршество, и т. д.

Эти факторы обосновывают еще один признак номера — мобиль­ность, который учитывается уже на этапе создания сценария. Из него вытекает следующий принцип построения драматургической струк­туры: номер всегда мобилен, то есть обладает способностью к неза­труднительному перемещению с одной площадки на другую. Поэто­му в сценарий не закладывается использование декораций, только иногда их элементов; то же самое относится к громоздкой аппарату­ре и реквизиту. Но мобильность номера не только в этом. В художе­ственной структуре номера термин «мобильность» несет в себе еще и важный сущностный смысл.

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

**Драматургическая структура номера должна иметь определенный про­стор, «воздух», который давал бы артисту возможность импровизиро­вать в рамках сценария.**

Иногда эстраду называют искусством малых форм. Под этим термином чаще всего подразумевают внешний признак, временные

**Стр.104**

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

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

Лаконичность — важный признак художественной структуры эстрадного номера, налагающий соответствующий отпечаток на принципы его драматургического построения. «Общим для всех ро­дов и жанров эстрады свойством, — точно определяет профессор С. Клитин, — является лаконизм. Это понятие распространяется бук­вально на все стороны эстрадного искусства»8.

Принцип лаконизма объединяет большинство признаков эстрад­ного номера, которые перечислены выше: краткость, самостоятель­ность, законченность.

В музыке — в сонатной форме — существует главная и побоч­ная тема. В литературе — основная и побочная сюжетные линии. По­добное построение драматургической структуры номера невозмож­но — оно лаконично по своей природе. Поэтому, думается, правиль­нее было бы называть эстраду искусством лаконичных форм, ибо такая формулировка точнее определяет как формальные, так и со­держательные признаки.

Лаконичность проявляется и в подаче темы, и в отборе вырази­тельных средств. Именно поэтому на эстраде огромное значение имеет яркая красноречивая деталь.

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

Лаконичность проявляется даже в таком формальном признаке, как количество исполнителей — не более четырех человек\*. Однако бывают зрелища, формально обладающие признаками эстрадного номера, но занято в них гораздо больше четырех исполнителей.

\* Такое условие содержалось практически во всех положениях о всесоюзных и все­российских конкурсах артистов эстрады.

**Стр.105**

Эстрада ли это? Безусловно. Но это уже не эстрадный номер в стро­гом понимании, а аттракцион или развернутая интермедия.

И. Шароев чрезвычайно точно назвал одну из своих книг «Мно­голикая эстрада». У эстрады действительно очень много граней, форм, разновидностей. Иногда кажется, что в ней нет никаких пра­вил, а лишь одни исключения — настолько различны ее проявления.

Одной из основных форм эстрадного представления является концерт9. Но все ли из того, что мы подчас видим в концерте, есть эстрадные номера?

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

Необходимо подчеркнуть различие между филармоническими и эстрадными жанрами. Анализ этого отличия убедительно проведен С. Клитиным, который пишет: «Так называемые серьезные, „акаде­мические", „филармонические" жанры (трудно пока решить, как правильнее их называть) являются жанрами достаточно сложными, как по заключенному в их произведениях содержанию, так и по форме, требующей определенной слушательской подготовленно­сти. <...> Легкие концертные (эстрадные) жанры отличаются преж­де всего большей общедоступностью, легкостью художественного языка, не требующего особой предварительной подготовки для его понимания. Им свойственна жанровая раскованность: новые син­тетические соединения здесь образуются и распадаются достаточно легко и свободно. <...> Благодаря этому легкие жанры концертного искусства содержат в себе большую долю развлекательности и за­нимательности»10.

Эстрадный концерт может состоять не только из собственно эст­радных номеров. Терминологическая неопределенность здесь возни­кает от слова «эстрадный»: если к существительному концерт добав­ляется прилагательное эстрадный, то, следуя этой формальной ло­гике, и номера в нем определяются как эстрадные.

Эстрадный номер может существовать самостоятельно или в эст­радном концерте, но эстрадный концерт не обязательно состоит из

**Стр.106**

одних только эстрадных номеров. В него могут входить номера и фи­лармонических жанров — художественное чтение, сцена из драма­тического спектакля, исполнение классических музыкальных про­изведений (вокальное и инструментальное).

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

Рассмотрим подробнее этот тезис на примере виртуозного му­зыкального произведения, которое часто исполняется в концертах, -«Чардаша» В. Монти. Если скрипач просто исполняет «Чардаш», то это — концертный филармонический номер. Но если драматург за­кладывает в сценарий номера жонглирование скрипкой, а в конце ее «взрыв» (классический трюк), то это уже — драматургическая структура эстрадного номера.

Можно, к примеру, исполнить «Чардаш» на кларнете. Но если во время исполнения кларнет разбирается до тех пор, пока не оста­ется только один мундштук, — это уже эстрадный номер в жанре му­зыкальной эксцентрики. То же самое относится к исполнению этого произведения, например, на пиле.

В качестве примера, объясняющего разницу между концертным и эстрадным исполнительством, можно привести даже дирижерское искусство: «Издавна сложился классический образ дирижера сим­фонического оркестра: он весь в музыке, он священнодействует...

Как отличается от этого строгого образца дирижер эстрадного оркестра! Вот признание Л. Утесова: «Своими действиями, неизбеж­но довольно эксцентричными, дирижер, как и все остальные участ­ники джаза, хотел дополнить язык музыки языком театра. Он имел вид человека, который не в состоянии скрыть переживаний, вызван­ных в нем оркестром, и не только не сдерживает свои чувства, а, наоборот, охотно и смело их обнаруживает... Он, как будто непроиз­вольно, разлагал звучание на составные части и обыгрывал их. Ди­рижер стал актером, видимый всему зрительному залу, он обраща­ется одновременно и к музыкантам и к слушателям — вот в чем его эстрадная природа»11.

Эстрадный музыкант-инструменталист не просто исполняет про­изведение — он соответствующим образом преподносит его зритель­ному залу, духовно проживает его вместе с инструментом, ведет сво­его рода музыкальный рассказ для публики, вступая с ней в общение.

**Стр. 107**

Так, к примеру, исполнял свой знаменитый номер «Жаворонок» на концертино известный в 60-70-х годах прошлого века артист ленин­градской эстрады А. Осипов.

**Эстрадный музыкальный инструментальный номер требует в качестве основы не только нотного текста, но и драматургической разработки.**

Если сценарист к музыкальному инструментальному исполни­тельству добавляет обстоятельства, дающие возможность общения со зрительным залом, и соответствующие признаки эстрадной жан­ровой разновидности, в данных примерах — музыкальной эксцент­рики, — то такой сценарий следует квалифицировать как сценарий эстрадного номера. Причем это могут быть не обязательно призна­ки музыкальной эксцентрики, но и любых других жанров.

**Описание технологии выразительных средств и трюков разных жанров, их комплексного использования является отличительной особенностью структуры драматургии эстрадного номера.**

Принципиальное различие драматургической основы концерт­ного и эстрадного номера становится особенно понятным, если об­ратиться к выступлениям, в основе которых лежит слово.

Это ясно прослеживается на примере звучащего с концертной эстрады слова. Здесь есть два ярко выраженных направления:

* филармоническое, где мастера художественного слова, чтецы выступают с концертными номерами (и, естественно, с программами);
* эстрадное, где артисты-речевики выходят к публике с эстрадными номерами (и, естественно, с программами).

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

**Стр. 108**

главным партнером артиста, который провоцирует слушателей на ак­тивные реакции.

Поэтому иногда классический литературный филармонический жанр посредством индивидуальности артиста превращается в эст­радный.

Так, например, читал с эстрады рассказы М. Зощенко В. Хенкин. При этом иногда происходит и определенная трансформация текста\*: по свидетельству С. Воскресенского, В. Хенкин сокращал описательную часть рассказа до минимума, вводил новые слова, использовал повторе­ния12. Можно привести и не столь давний пример: артист Санкт-Петер­бургского государственного театра «Буфф» А. Травин в одной из своих программ (1998 год) использовал в качестве литературного первоисточ­ника материал дневников А. Пушкина («Участь моя решена, я же­нюсь...»), и это был эстрадный номер в жанре музыкального фельетона.

При этом он стал эстрадным не потому, что прибавились вокаль­ные вставки (в филармонических чтецких жанрах существуют, на­пример, литературно-музыкальные композиции), а именно по цело­му комплексу признаков, среди которых важное место занимает пря­мое общение со зрительным залом.

Не менее показательно обнаруживается разница между филар­моническим и эстрадным исполнительством на примере вокального искусства. Так, на Первом Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в 1939 году в Москве победа не досталась ни одному из эстрадных вокалистов, хотя в конкурсе участвовала К. Шульженко (3-е место).

«Победительницей стала Д. Пантофель-Нечецкая, солистка Свердловской оперы, обладающая красивым колоратурным сопра­но, но лишенная того, что составляет суть артиста эстрады — особой артистичности, умения установить контакт со зрителем, заразитель­ного темперамента, того качества, которое порой называют шармом, порой обаянием.

Ее участие в конкурсе было случайным и объяснялось остатка­ми недоверия к „несерьезному" искусству, стремлением „поднять" его уровень до академического, оперного. <...> Еще до начала конкурса Л. Утесов в статье, появившейся в газете „Советское искусство", с тревогой писал о забвении некоторыми артистами специфики

\* В филармоническом чтецком концертном номере возможно купирование текста, но никак не его изменение исполнителем.

**Стр.109**

эстрадного исполнительства, об утрате эстрадой ее важных качеств, в том числе злободневности. <...> Разве является эстрадницей пе­вица, исполняющая оперную арию или классический романс!.. В то же время эстрадным артистом почему-то может считаться каждый актер, выступающий на концертной эстраде, хотя бы его репертуар и подача этого репертуара ничего общего с эстрадой не имели»13. Л. Утесов писал о 1939 годе, но сегодня, почти через 70 лет, пробле­ма не ушла. Так, на Втором открытом Санкт-Петербургском конкур­се артистов эстрады (2001 г.) серьезная борьба за гран-при развер­нулась между вокалистками Л. Шевченко и С. Вильгельм. Вокаль­ные данные первой превосходили возможности второй, но так же, как и на I Всесоюзном конкурсе артистов эстрады, «подача этого ре­пертуара ничего общего с эстрадой не имела», в отличие от артист­ки театра «Буфф» С. Вильгельм. Жюри перевесом всего в несколь­ко голосов отдало предпочтение все-таки С. Вильгельм. Таким об­разом, вопрос о разнице структуры эстрадного и концертного номера, принципиальном отличии их драматургического построения и сегод­ня имеет практическое значение.

**Если драматургическая основа (текст, сценарий, либретто) краткого, за­конченного и лаконичного произведения, предназначенного для испол­нения в концерте, не обладает ярко выраженными признаками того или иного эстрадного жанра, то его следует квалифицировать как сценарий концертного, а не эстрадного номера.**

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

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

Вместе с тем на эстраде существует много жанров, основанных на проявлении какой-либо уникальной техники, на демонстрации

**Стр.110**

трюков. В некоторых областях эстрады, особенно оригинальных, трю­ковая основа номера занимает настолько важное место, что сама по себе техника исполнения как таковая, техническое мастерство из-за своей сложности уже является предметом искусства и приобретает характер одной из составляющих художественной структуры номера.

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

В трюке актер демонстрирует сложную, а зачастую и уникаль­ную технику исполнения средствами, присущими данному жанру. На эстраде техника исполнения, доведенная до совершенства, уже сама по себе вызывает восхищение зрителя, что со стороны постановщи­ка и артиста иногда приводит к чрезмерному вниманию к техничес­кой стороне исполнения.

В основе подобных «технологичных» номеров — сложные акро­батические или гимнастические элементы, исполняемые под музы­ку. Между тем если одеть исполнителей в другие костюмы и сме­нить музыку — радикально ничего не изменится, потому что в тако­го рода номерах отсутствует живой человеческий образ, а есть только показ технического мастерства в исполнении трюков. О существо­вании какой-либо темы номера и говорить здесь не приходится. Это относится не только к спортивно-цирковым разновидностям, но и к вентрологии, фокусам и манипуляции, психологическим опытам, жонгляжу, мнемотехнике и т. п., — то есть к весьма большому коли­честву разновидностей эстрады.

То же самое можно сказать иногда и о хореографическом эст­радном жанре, где специфическая танцевальная техника порой ста­новится самодовлеющей. Между тем нельзя не согласиться с мне­нием Н. Шереметьевской, которая подчеркивает: «Эстрадный та­нец — это музыкально-хореографическая миниатюра, идея которой выражена в четком драматургическом построении, — со своей экс­позицией, завязкой, кульминацией и финалом»14.

Но для того чтобы нашлось место актерской игре, необходима точно прочерченная драматургия номера. Только тогда возникнет персонаж, тема, событие. К таким номерам иногда применяется тер­мин «театрализованный». Но, думается, точнее было бы называть его сюжетным.

**Стр. 111**

**История и опыт современной эстрады позволяют сделать вывод, что ве­дущая тенденция структурного построения сценария — сюжетная дра­матургия, которая проявляется в виртуозном техническом мастерстве определенного жанра.**

Проблема создания драматургии такого номера даже не в том, чтобы органично вплести трюк, виртуозный хореографический эле­мент, вокальный кунстштюк в действенную канву номера, сделать его выразителем события (что само по себе — очень сложная зада­ча), а том, чтобы в этом взаимодействии театра, танца, музыки и эстрады соблюсти очень зыбкий баланс такого сочетания. Усиление театральной компоненты за счет трюковой, и наоборот, ведет к утра­там и в том и в другом смысле.

**К одной из основных проблем создания драматургии сюжетного эстрадного номера относится учет специфики выразительных средств эстрадного жанра, выявление их, а не затушевывание фабулой про­исходящего.**

В противном случае подобный «эстрадный номер», как показы­вает практика, превращается в театральную сценку-этюд, что не имеет отношения к эстрадному искусству.

**Методологически создание произведения эстрадного искусства (номе­ра) всегда опирается на выразительные средства конкретного эстрад­ного жанра. Это — общий принцип, касающийся всех жанровых разно­видностей эстрады.**

Уже отмечалось, что многожанровость эстрады весьма затруд­няет нахождение общих закономерностей: как, например, сравнивать оригинальные и вокальные жанры, если они столь различны? Меж­ду тем эти общие закономерности существуют.

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

**В тех эстрадных жанрах, где сама техника исполнения, технология вы­разительных средств жанра лежит вне актерского мастерства, в мето­дологии создания номера всегда будет существовать проблема**

**Стр.112**

**соединения этой специфической техники с выстраиванием драматургии эст­радного номера, проблема поиска этого синтеза.**

Таким образом встает вопрос о специфических выразительных средствах, которые входят в драматургическую канву номера и по­средством которых в эстрадном номере создается художественный образ. Эти выразительные средства обусловливают жанр произве­дения эстрадного искусства.

Эстрада в строгом смысле представляет собой экстраполяцию на эстрадный номер различных видов искусств.

В определении типа номера чаще всего используется термин «жанр». Один из ведущих исследователей эстрады С. Клитин счи­тает, что по значимости в классификации номера понятию «жанр» должно предшествовать понятие «род».

Вероятно, на первое место в классификации необходимо поста­вить видовое отличие. Музыкальное искусство является основой во­кальных и инструментальных номеров, цирковое — оригинальных и спортивно-цирковых, хореографическое — эстрадного танца, синте­тическое искусство драматической игры театрального актера — ре­чевых разновидностей номера.

Видовое своеобразие различных искусств позволяет определить родовую принадлежность эстрадных номеров, которая аккумулирует их разновидности в определенные группы (речевой, музыкальный, цирковой, хореографический род). В свою очередь родовая специфи­ка этих групп подразделяется на отдельные эстрадные жанры, а в ряде случаев и на поджанры. Но такая стройная система на эстраде сплошь и рядом рушится, возникают новые синтетические образования.

**Практика показывает, что чем неожиданнее такие синтетические обра­зования, когда в номере, с одной стороны, доминирует какой-то один вид искусства, а с другой — используется и еще один (а то и два!), — тем порой интереснее становится номер.**

Таков, например, музыкальный фельетон. Музыкальная эксцен­трика основана на трех видовых «китах» — театре, цирке и музыке.

Как известно, в искусствознании вообще жанр обобщает род­ственные признаки, свойственные определенным группам произве­дений искусства. Трудно не согласиться с образным определением Г. Товстоногова: «Всякое произведение тем или иным способом от­ражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действитель­ность, преломленный в художественном образе, и есть жанр»15.

**Стр.113**

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

**На эстраде термин «жанр» трактуется неоднозначно, так как в нем за­ложена органичная двойственность, сочетающая авторский жанр дра­матургии эстрадного произведения и выразительные средства, посред­ством которых создается художественный образ.**

Драматургически эстрадные номера подразделяются на опреде­ленные группы по общности их эмоционально-смысловой структу­ры: комедийный номер, лирико-драматический номер, и т. д. В на­меренно упрощенном смысле можно определить так: на какой тип эмоциональной реакции публики рассчитан номер?

Другое значение понятия «жанр» на эстраде определяют выра­зительные средства, посредством которых создается художественный образ (вокал, слово, фокусы, танец и т. д.). На первый взгляд, это второе значение кажется формальным. Однако оно неразрывно свя­зано с первым. И, что самое важное, подобное положение необходи­мо учитывать при создании драматургии номера.

Неоднозначность понимания термина «жанр» характерна и для некоторых других видов искусств, так что эстрада здесь не являет­ся исключением. Так, в музыковедении «понятие жанра приобре­тает два смысловых оттенка: с ориентировкой на внутренние при­знаки, то есть на непосредственную характеристику музыкального содержания, и на внешние признаки»17. Подобный же двоякий смысл понятие жанра имеет и в живописи. С одной стороны, -станковая живопись, акварельная, пастель — то есть характеристика жанра по внешнему признаку (средствам). С другой стороны, при­сутствуют такие характеристики: портретная, пейзажная, натюр­морт и т. д.\*

\* В живописи слово «жанр» также приобрело особое значение, как характеристика бытовой тематики, т. н. бытовой жанр.

**Стр.114**

Так и на эстраде. Например, пантомима сама по себе считается эстрадным жанром. Но в то же время такой номер может быть ре­шен и как драма, и как фарс...

Таким образом, принято двоякое значение термина «жанр»:

* объединение номеров по признаку выразительных средств,  
  при помощи которых создается художественный образ (слово, пение,  
  танец, гимнастика, фокусы, и т. д.);
* объединение номеров по характеру их драматургической  
  структуры и эмоционально-смыслового воздействия на зрителя: ко­  
  медийный, драматический, лирический и др. номера.

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

Выразительные средства эстрадного жанра являются как бы ви­зитной карточкой номера. Но в любом из жанров можно выделить и его подвиды. На эстраде каждый жанр сам по себе достаточно мно­гогранен, и часто это зависит не только от исторически сложивших­ся канонов, но и от индивидуальности исполнителя. Иногда яркая творческая индивидуальность артиста способна раздвинуть тради­ционные рамки жанра. «Эстрадное искусство, — писал Евг. Кузне­цов, — объединяет разнообразные жанровые разновидности, общ­ность которых заключается в легкой приспособляемости к различ­ным условиям публичной демонстрации, в кратковременности действия, в концентрированности его художественных выразитель­ных средств»18. Таким образом, систематика эстрадных жанров мо­жет дать лишь общее представление о структурных закономерностях их драматургии, далеко не исчерпываясь возможностями их тради­ционных выразительных средств.

Основные разновидности эстрадных номеров подразделяются на:

- речевой жанр\*;

— вокальный жанр; к.

- оригинальный и эстрадно-цирковой жанры;

\* Довольно часто практики эстрады по отношению к словесному искусству упо­требляют термин «разговорный жанр», что следует признать не совсем верным. Термин «разговорный» определяет отличие чтецкого филармонического жанра (основой кото­рого является организованный литературно и зафиксированный на бумаге текст) от речи именно разговаривающего с эстрады человека, как правило, включающего словесную импровизацию.

**Стр. 115**

* инструментальный музыкальный жанр;
* танцевальный жанр.

Так сложилось, что названия этих жанров употребляют в един­ственном числе. Хотя правильнее — множественное число, потому что каждый из них подразделяется на множество более узких направ­лений (поджанров).

Нередко в эстрадном номере используется комплекс выразитель­ных средств, что позволяет отметить наличие более сложного син­теза искусств. Например, в музыкальном фельетоне актер может раз­говаривать, петь, играть на музыкальных инструментах, пользоваться пластическими трюками и элементами пантомимы. Скажем, один из оригинальных жанров соединяется с речевым, в других случаях -вокальный с танцевальным, и т. д.

Таким образом, в этих комплексах всегда заметно главное, опре­деляющее выразительное средство.

**Поэтому один из основных принципов структурной организации дра­матургии номера состоит в том, что ее создание вне четкой жанровой доминанты невозможно.**

Как бы блистательно ни танцевали, к примеру, Л. Вайкуле и В. Леонтьев — они работают в вокально-эстрадном жанре, а не в танцевальном. Сколько бы ни добавлял в свои номера элементов ори­гинального жанра А. Райкин — он артист речевого жанра (А. Райкин пользовался, например, приемами фокусников, доставая шари­ки изо рта; довольно часто, особенно в раннем периоде творчества, прибегал к пантомиме; он также и пел). В 1923 году Н. Фореггер по­ставил для С. Вавицкой и Ю. Гольцева знаменитый «Танец прости­тутки и апаша», где исполнительница не только танцевала, но и пела куплеты. Однако выдающийся режиссер-балетмейстер точно опре­делил, что пение является вспомогательным выразительным сред­ством, а танец — основным.

**Простое сложение выразительных средств разных жанров совсем не обязательно делает номер ярче.**

Понятие синтетического эстрадного номера весьма верно, однако в его определении нужно подчеркнуть существенную особенность. Актеры, стремясь усилить палитру выразительности, наращивают свой профессиональный арсенал, и то, что такого актера называют син­тетическим эстрадным актером, — вполне правомерно, хотя и не со-

**Стр. 116**

всем точно (искусство актера синтетично по своей природе). Однако то, что это определение механически переносится на номер, исполня­емый актером, представляется не совсем верным. Если в создании номера четко не разделяются главное и второстепенные выразитель­ные средства, это ведет к рыхлости формы. Нельзя также забывать о сложившихся традициях художественного восприятия зрителей.

*1. Райкин А.* Воспоминания. С. 306.

*2. Дмитриев Ю.* Номер // Эстрада России. XX век. С. 452.

*3. Дмитриев Ю.* Искусство советской эстрады. М., 1962. С. 18.

*4. Воскресенский Сер.* Эстрадные жанры // Под ред. Р. Пикеля. М., 1930. С. 12.

*5. Шароев И.* Многоликая эстрада. М., 1995. С. 111.

6. См.: *Хрусталев М.* Эстрадный танец // Театр. 1964. № 9. С. 57.

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

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

9. См.: *Штокбант И.* Эстрадный номер // Актуальные проблемы воспитания актерских

и режиссерских кадров эстрады в вузе. С. 70.

*10. Клитин С.* Эстрада. Проблема теории, истории и методики. С. 60.

11. Русская советская эстрада. 1917-1929. М., 1976. С. 18-19.

12. См.: *Воскресенский Сер.* Эстрадные жанры. С. 20.

*13. Скороходов Г.* Звезды советской эстрады. М., 1982. С. 43-44.

*14. Шереметьевская Н.* Танец на эстраде. С. 7.

*15. Товстоногов Г.* Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 1. С. 173.

*16. Каган М.* Морфология искусства. Л., 1972. С. 424.

*17. Тюлин Ю. и коллектив авторов.* Музыкальная'форма. М., 1974. С. 13-14.

*18. Кузнецов Евг.* Из прошлого русской эстрады. М., 1958. С. 19.

**ГЛАВА 7**

**СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА**

ПОНЯТИЕ «ПРЕДЕЛ ЖАНРА». - ТЕМАТИЧЕСКИ-ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА НОМЕРА. - АКТУАЛЬНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА. - ЛЕГКОСТЬ ФОР­МЫ И ГЛУБИНА ТЕМЫ. - СЮЖЕТ И ФАБУЛА НОМЕРА. - ОРГАНИКА СО­ЕДИНЕНИЯ УСЛОВНОСТИ И ДОСТОВЕРНОСТИ КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ­НЫХ ПРОБЛЕМ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА. - СПЕЦИФИКА КОНФЛИКТА В ЭСТРАДНОМ НОМЕРЕ; ДВА ТИПА КОНФЛИКТА. - «ЛИНИЯ СЮЖЕТА» И «ЛИНИЯ ТРЮКА». - СТРУКТУРА СОБЫТИЯ В ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА. -ДЕЙСТВИЕ В ЭСТРАДНОМ НОМЕРЕ И СПЕЦИФИКА ЕГО ВЫРАЖЕНИЯ В СЦЕНАРИИ. - ФИНАЛ И ФАЛЫП-ФИНАЛ НОМЕРА. .

Тематика драматургической основы любого зрелищного искус­ства является одним из системообразующих элементов. Идея, пафос, сверхзадача номера раскрываются эстрадным драматургом на осно­ве развития темы номера.

Еще до начала работы над текстом, сценарием существует важ­ный подготовительный этап — выбор темы. И на этой стадии дра­матург руководствуется определенными принципами, которые об­условливаются и спецификой художественной структуры эстрадно­го номера, и традициями самого эстрадного искусства.

Среди практиков эстрады существует термин «предел жанра». Это своего рода пределы эстрадных возможностей, границы жанра, диктующие масштаб творческой задачи в каждой работе на эстраде. Например, какие темы имеют право существовать на сцене варьете? Каким образом эта форма эстрадного зрелища может отразить тот или иной замысел? Подвластна ли любая тема жанру пародии, или есть границы — идейные, морально-нравственные, вкусовые, и т. д.?

Не всякому эстрадному жанру подвластна любая тема. Специ­фика того или иного жанра диктует степень серьезности и глубины темы: достаточно сопоставить, например, миниатюру

**Стр. 118**

М. Жванецкого «Собрание на ликероводочном заводе» и философскую пантоми­му М. Марсо «Юность, Зрелость, Старость, Смерть».

**Таким образом, этап выбора темы номера предполагает нахождение органичного соотношения тематизма будущего произведения, его мас­штаба со спецификой эстрадного жанра.**

Если тема и жанр номера не противоречат друг другу, то в этом случае тематизм номера может даже помочь актеру выбирать сред­ства сценического существования сообразно масштабам и особенно­стям темы номера, в соответствии с логикой идеи правильно выби­рать художественное оружие, которым следует воспользоваться для решения той или другой конкретной творческой задачи.

Но у этого тезиса есть и оборотная сторона. Интересная тема по­зволяет раздвинуть границы жанров, она представляет собой бога­тую почву для самых смелых художественных экспериментов.

**Основываясь на самом тематизме, необычном ракурсе темы, можно достичь того, что порой ценнее и важнее для эстрадного творчества: не точно вычленить, определить жанр, а, как бы забыв о жанровых гра­ницах, изобрести, придумать и создать нечто новое, оригинальное, со­временное.**

В 1983 году артист Санкт-Петербургского театра «Буфф» Г. Пицхелаури создал номер «Непобежденный»\*.

Путь создания этого номера не совсем обычен. Известно, что в эстраде существуют определенные фамильные традиции, профессио­нальная преемственность. Так и в этом случае известный в прошлом эстрадный артист Ш. Лаури решил передать сыну один из своих эф­фектнейших номеров — испанский танец с коротким плащом. Мо­лодой исполнитель имел для этого необходимые природные данные, хореографическую и акробатическую подготовку.

Естественно, не могло быть и речи о том, чтобы он просто вы­учил танец, который много лет с успехом танцевал отец. Ведь но­мер — произведение «штучного изготовления», его можно сделать только на себя, на свою индивидуальность.

Прежде всего, было решено искать драматургическую основу, в которой танцевально-акробатический эпизод стал бы кульминацией. Разрабатывался вариант пантомимы, в которую органично входил бы

**Стр. 119**

сам танец. Затем от этой идеи отказались и стали искать литератур­ный материал, чтобы сделать речепластическую композицию, что крайне необычно по сочетанию жанров.

После долгих поисков остановились на рассказе Э. Хемингуэя «Непобежденный». Сразу высветилась идейная, гражданская пози­ция будущего номера. И самое важное — была найдена тема! Появи­лась возможность сделать танцевальный эпизод не самоцелью, где демонстрируется только виртуозность техники, а средством раскры­тия темы, характера, образа. Это позволило определенным образом трансформировать и сам танец, усилить его действенную сторону, включить в этот кульминационный эпизод элементы пантомимы и акробатики, то есть максимально использовать способности и воз­можности исполнителя.

Номер делился на три эпизода «Договор», «Бой» (куда входил сам танец) и «Непобежденный».

...В прошлом известный, а ныне искалеченный и забытый тореро Мануэль приходит к своему старому другу, владельцу корриды, и про­сит разрешить ему бой с быком. Он готов на самую низкую плату, но ему нужен бой — это его жизнь, при этом все понимают, что исходом боя может стать смерть Мануэля.

У автора рассказ ведется от третьего лица, но чувствуется, что пи­сатель не может соблюсти «объективность», он стоит на стороне Ма­нуэля. Поэтому было решено, оставив форму речи от третьего лица, сде­лать первый фрагмент как бы воспоминаниями самого Мануэля. Это позволило избавиться от излишней описательности и изобразительно­сти, придать интонации действенность, суровость и скупость, что, ес­тественно, заставило искать адекватные формы пластического поведе­ния. Собственно движения в первом фрагменте было мало, поэтому ос­новное внимание сценарий предлагал обратить на четкость поз, мимику, жест. (Кстати, именно потому, что это был самый скупой по пластическим выразительным средствам эпизод, он оказался и самым сложным для исполнителя.)

Второй эпизод — «Бой». И сценарий строился таким образом, что­бы по ритму, накалу, темпераменту, напряженности он был полной про­тивоположностью первому. Оговаривалось постепенное усиление пла­стических компонентов действия. Описывалась первая стадия пласти­ческого поведения тореро в подготовке к бою. Поэтому возникавший танец не был внезапен, он подготавливался постепенно возрастающим

**Стр120**

значением пластических выразительных средств. В то же время он яв­лял собой кульминацию номера.

Финал рассказа у Хемингуэя трагичен. Из боя победителем выхо­дит бык. Мануэля без сознания, на носилках, уносят с арены. Но за этой трагедией стоит глубокое восхищение человеком, который внутренне не побежден.

Так раскрытие темы номера подводило к выражению гуманисти­ческой идеи. Для ее проявления нужно было предложить пластичес­кий, образный ассоциативный эквивалент. Вот как это было выписано в сценарии: «В конце танца, пронзенный рогом быка, Мануэль падает на алый плащ. Он лежит, словно в луже крови. В записи самого испол­нителя звучит окончание рассказа. А в это время Мануэль медленно, с трудом поднимается. Этот трудный подъем должен символизировать то, что герой не побежден».

В отношении драматургической содержательности номера суще­ствует точное определение — тематически-образная структура. Дан­ным сочетанием еше раз настоятельно подчеркивается взаимосвязь и взаимозависимость этих двух компонентов.

**Подлинно талантливый эстрадный номер от ремесленной поделки от­личает непременное наличие художественного образа, целостность ко­торого определяется единством выразительных средств и идейно-те­матического содержания в драматургической структуре номера.**

Одним из самых существенных факторов, отражающих специ­фику драматургии эстрадного номера, является его актуальность.

Понятие актуальности номера предполагает, что в нем присут­ствуют:

- современные проблемы, волнующие зрителя;

— современный художественный язык, способный вызвать у пуб­лики сильный эмоциональный отклик.

«Анемия к быстротекущей жизни в эстраде дорого обходится, -писал известный режиссер А. Бойко. — Номера, построенные на уста­ревшей эстетической платформе, воспитывают плохой вкус, затруд­няя восприятие явлений современного искусства. „Новое" должно стать синонимом понятия „современное". А современен тот худож­ник, который способен ощущать малейшие изменения в культурной, социальной, политической сферах, может вовремя заметить поте­рявшее актуальность и поддержать нарождающиеся перспективные

**Стр. 121**

тенденции. Такой художник обязан мыслить аналитически, охваты­вая события и явления в их исторической перспективе, в диалекти­ке их развития. Только тогда художник может мыслить современно, актуально, свежо»1.

Номера, отвечающие всем этим требованиям, появляются ред­ко, но всегда становятся эталонными образцами, прочно входят в историю эстрадного искусства. При этом, как правило, они откры­вают новые горизонты в развитии жанра.

Таков, например, был номер выдающегося иллюзиониста, народ­ного артиста России В. Данилина, появившийся в 80-х годах прошло­го века. Номер назывался «Игрок»\* и рождал необычайно богатый круг ассоциаций вокруг заданной в названии темы, откликаясь на разнооб­разные актуальные явления российской и зарубежной жизни. Причем выразительная пластика артиста, в сочетании с высочайшим уровнем манипуляции *с* картами, — все работало на выявление главной темы и идеи номера, на создание яркого художественного образа.

Эстетические новации в искусстве эстрады (еще раз повторим -они тесно связаны с тематикой номеров) ясно прослеживаются, кон­центрированно выражаются в различных фестивалях и конкурсах. Их просмотр дает большой и интересный материал для размышле­ний: куда движется эстрада, что интересно зрителю?

В советские времена это были всесоюзные и всероссийские кон­курсы артистов эстрады, фестивали в Сопоте и «Золотой Орфей». Сегодня в качестве примеров можно привести «Славянский базар» и конкурс Евровидения. Внимательный эстрадный драматург, режис­сер всегда увидит новые тенденции, которые наиболее заметны на этих эстрадных форумах. И здесь все имеет значение: что исполня­ется, в какой манере, как одеты исполнители, как причесаны, что представляет собой аккомпанирующий состав, каковы предпочтения публики, и т. д. и т. п.

**Если эстрадный драматург не может предложить сценарий номера, об­ладающего признаками актуальности во всем объеме и многообразии этого понятия, то он неизбежно плетется в хвосте уходящих тенденций.**

К сожалению, подобных примеров из действующей практики пока еще достаточно. Особенно нужно подчеркнуть, что слепое

\* Режиссер — М. Харитонов.

**Стр. 122**

следование моде, стилю, стандарту, манере, «фирме», если все это не озарено яркой индивидуальностью артиста, неизбежно ставит та­ких исполнителей на эстетические задворки эстрады: при кажущей­ся современности и актуальности в подобном «творчестве» нет ни­каких открытий, а, следовательно, — нет и самого факта искусства. Тематизм номера становится актуальным, когда учитываются зрительские потребности — как в проблематике, так и в культурно-эстетическом плане. Однако здесь все не так просто. Учет зритель­ских потребностей совсем не означает потакания низменным стра­стям и дурному вкусу. Как складываются и развиваются отношения артиста со зрителем в течение одного концерта, во всей творческой жизни? Что эстрадный исполнитель может и должен нести в зритель­ный зал? Что он сам берет у публики? Как учесть уровень конкрет­ной зрительской аудитории и как не поступиться своими творчес­кими принципами ради кажущегося успеха? Диалектика ответов на эти вопросы в том, что нужно совместить практически несовме­стимое, — следовать в русле современных тенденций и даже моды и в то же время не поступаться своими идейными, нравственными и творческими установками. Народный артист России Д. Тимофеев очень верно отметил:

**«Любой зал поймет и примет настоящее произведение искусства, ис­полненное на высоком художественном уровне, будь то песня, монолог или танец. Подделки, халтура так или иначе распознаются публикой, от­торгаются ею. Безнравственно существовать в искусстве по заниженным законам. И особенно безнравственно оправдывать такое существова­ние ссылкой на якобы невысокий уровень публики!»2.**

Актуальность драматургии номера проявляется и в том, насколь­ко тематизм номера отвечает изменчивым идеалам общества. Напри­мер, если говорить о комическом на эстраде, то ясно, что предмет ко­мического, взгляд на комическое меняется с изменением идеалов общества. То, что было смешным двадцать или даже пять лет назад, скорее всего сегодня не вызовет и улыбки. То, над чем смеется пуб­лика в России, вызывает недоумение в Германии.

Нельзя не заметить, что эстрада неизбежно встраивается в но­вое социально-культурное поле, требующее новых форм проявления этого развлекательного искусства. Так, сегодня огромный пласт эст­рады существует в феномене ночной жизни города. «Город выва­ливает каждый вечер на прилавки всю роскошь становящихся все

**Стр. 123**

более разнообразными развлечений, разбрасывая их то там, то сям по некоторым зонам своего пространства. Выбирай!.. Это время ва­шего выбора — будете вы зрителем, или действующим субъектом, что вы выберете, очарует ли вас ночь или доведет до безумия. Город как бы предлагает: я вам на все вкусы могу предложить ночные пабы, клубы, круглосуточные кинотеатры, на худой конец, компьютерные клубы, массу замечательных затей из области спорта. Зачем идти домой? Сколько интересного вокруг. Включайся!»3

Здесь тоже проявляется такой принцип эстрады, как актуаль­ность. Этот культурологический феномен ночного развлекательно­го искусства требует своего тематизма, своих эстетических канонов; он принимает одни жанры и нивелирует другие. И деятели эстрады не вправе не замечать этого положения. Позиция сноба, пустопорож­ние разговоры о «высоком и глубокомысленном» искусстве к эстра­де неприменимы. Они на самом деле говорят о пренебрежении к публике, о неуважении к ее интересам. Более того, такая позиция очень часто занимается, чтобы замаскировать собственный непро­фессионализм, когда создатели номера не умеют сделать действи­тельно высокое, глубокомысленное, волнующее — интересным и увлекательным для публики.

А то, что такое совмещение возможно, — не вызывает сомнения. Более того, оно всегда проявлялось в лучших образцах эстрадного искусства (то есть в эстрадных номерах), девизом которого вполне может быть известная формула: «Развлечение и польза!».

Яркий тому пример — творчество выдающегося автора М. Жванецкого. Его миниатюры, ставшие основой многих номеров А. Райкина, Р. Карцева и В. Ильченко, имели и имеют оглушительный успех, несут в себе огромный смеховой заряд. Но вместе с этой по­пулярностью, вместе с элементами развлекательности каждая мини­атюра поражает глубиной темы, актуальностью, точным ощущени­ем проблематики, которая волнует общество. Вспоминая о мини­атюрах М. Жванецкого, А. Райкин писал об этих литературных произведениях: «Почерпнутые автором из повседневности, они в повседневность же и вернулись. Репризы, украшающие их, как бы стали частью городского фольклора. Притом, что люди, в чью речь они естественно вошли, могут и не догадываться, кто является авто­ром. В одних случаях авторство приписывается мне (поскольку услышали их от меня), в других случаях вообще не берут в голову, что у них есть автор»4.

**Стр. 124**

Эстрада якобы извечно оперирует неким узким кругом тем и в этом смысле ограничена в своих возможностях. «Что касается вы­бора темы. Выбор темы не определяет успех произведения. Плохих тем нет, — утверждал А. Хаит. — Вопрос весь в решении этих тем. <...> Иногда артист выступает очень успешно, и зрители смеются, а кончился номер — и никто не может передать, о чем шла речь. Но­мер без мысли быть не может. К сожалению, придумывать эстрад­ные номера умеют немногие. Это не дело — придумать пять смеш­ных реприз и „стянуть их корсетом" в один номер»5.

Даже в легком по восприятию, комическом эстрадном номере мо­жет быть раскрыта самая глубокая тема.

В качестве примера можно обратиться к миниатюре «Сказка» А. Трушкина в исполнении Н. Дуксина и В. Агафонпикова: «Внук про­сит деда рассказать сказку. Страшную. Про Змея Горыныча. Дед, вете­ран войны, с трудом вспоминая перипетии сказки, перемежает их, ког­да не помнит, с событиями военного лихолетья. Увлекается. Но, спохва­тившись, вновь возвращается в лоно сказки. Это смешно и трогательно. Высокие чувства владеют зрительным залом в этот момент. Сценка поднимается до лирико-эпического звучания. И нет в ней пи грана три­виальной назидательности»6.

В эстрадной хореографии известно много случаев, когда сред­ствами танца раскрывались не только героические, патриотические темы (как «Интернационал» А. Дункан), но и остро-политические. Примером тому может служить знаменитый номер Л. Спокойской «Социальные портреты», премьера которого состоялась в 1935 году в Ленинградском мюзик-холле.

Вместе с тем нельзя не отметить, что есть круг тем, которые наи­более часто использует эстрада. Это, скорее, штамп, нежели закон искусства. Такие темы кочуют из поколения в поколение, из номера в номер (отношения с тещей, взяточничество, бюрократизм и т. п.). «Эстраду нередко упрекают за мелкотемье. Думается, что причину скольжения по поверхности жизни следует искать чаще всего не в выборе тем, а в недостаточном художественном воплощении их. И в малом, разумеется, можно показать многое. Более того, подобный подход к явлениям действительности помогает пристальнее и зорче вглядеться в будни. Но опять-таки — как сыграть. Коли художествен­но убедительно, то и задумаешься, не проскочишь мимо, не все выплеснется со смехом»7.

**Стр. 125**

Серьезные, даже патриотические темы неоднократно и с успе­хом раскрывались в номерах танцевальных, оригинальных и эстрад­но-цирковых жанров. Многое здесь зависит от способности автора, режиссера угадать в исполнителе номера способность выйти за рам­ки традиционно сложившихся границ жанров, которым наиболее присущ зрелищно-развлекательный элемент. Например, в эстрадном репертуаре артиста-кукольника А. Розера был номер, в котором сол­дат-инвалид играл на шарманке для уличных прохожих. «Не полу­чив за игру ни гроша, он молча уходит со сцены, и сухой стук его деревянной ноги говорит о войне больше, чем десятки антивоенных плакатов»8.

Таким образом, создание произведения в «легком жанре» совсем не означает легковесность темы вне зависимости от жанра номера.

• • • • • •

*Сюжет* — это основное содержание произведения, главный ход повествования. Он является способом развертывания темы и изло­жения фабулы.

Фабула же представляет собой подробную цепь событий в их причинно-временной последовательности. Именно в изложении фабулы различают экспозицию, завязку, развитие действия, кульми­нацию, развязку.

К сожалению, иногда понятия «сюжет» и «фабула» отождеств­ляют, а порой и вовсе путают.

Особенности сюжетного построения драматургии эстрадного но­мера нужно начать со *скетча.* Так называется эстрадный жанр, в ос­нове которого — маленькая пьеска для эстрады, как правило, коми­ческого содержания, с небольшим количеством действующих лиц.

**«Скетч** (от англ. sketch — набросок), короткая (в одном действии) остросюжетная, как правило, комедийная пьеса... появился в Англии во второй половине XIX века»9. Его продолжительность не превы­шает двадцати минут, но чаще он бывает еще короче. В истории эст­рады известны скетчи длительностью не более пяти минут.

Скетч, хоть и специфическая, но все же — пьеса, поэтому срав­нения с пьесой для драматического театра помогут более четкому по­ниманию как их общих черт и признаков, так и отличий.

Поскольку скетч есть пьеса, ее структура подчиняется общим за­конам драматургии. С этой точки зрения продолжительность пьесы не имеет принципиального значения.

**Стр.126**

С другой стороны, скетч — чисто эстрадный жанр. Скетч — все­гда номер в программе или отдельное выступление артистов. Следо­вательно, он подчиняется всем законам эстрадного номера. И специ­фика эта выражена в первую очередь в самой драматургии скетча.

**В работе над драматургией скетча очень ярко проявляется общая проб­лема эстрады, вне зависимости от жанра номера. Нужно совместить психологическую достоверность, проработку внутренней жизни персо­нажа с очень условной и лаконичной формой.**

Это своего рода ножницы эстрады. Условная и краткая форма заставляет драматурга не подробно развивать тему, а обозначать события, делать лаконично-репризным диалог, а это направляет ак­теров в русло показа, а не глубокого и достоверного проживания. Последнее же по самой своей природе противится этой эстрадной форме. Действительно, вещи глубокого психологического содержа­ния, по выражению Ю. Дмитриева, на эстраде очень редко удаются и потому очень редко встречаются10.

Как преодолеть это, казалось бы, непреодолимое противоречие? Как свести эти ножницы?

А свести их необходимо. Если этого не сделать, то в одном слу­чае результатом станет кривляние и наигрыш (которые довольно часто оправдывают пресловутой «спецификой» эстрады), с другой стороны — почти неизбежный провал номера вследствие ухода в сто­рону несомненных ценностей психологического театра. А истина же, по существу, лежит только в одном: в нахождении органичного син­теза театра и эстрады.

Структура драматургии скетча всегда очень условна. Можно даже сказать, что скетч — это своего рода театрализованный анекдот.

**В скетче всегда ярко выражена одноплановость темы. Сюжет всегда очень прост.**

Если проанализировать многие эстрадные скетчи, то о сюжете в них можно говорить с большой натяжкой (по сравнению с сюжетом пьесы для драматического театра). Иногда все настолько упрощено, что обозначается лишь место действия и какая-то очень локальная цель, к которой стремится один из персонажей и достижению кото­рой сопротивляется другое действующее лицо. Но это в некоторой степени «убогое» содержание в обязательном порядке расцвечива­ется репризным текстом.

**Стр.127**

В. Ардов приводит весьма удачный пример скетча, где сюжетом является следующее: пришел человек получить справку в учрежде­ние. Но построение этого скетча таково, что мужчина-проситель прибегает к нескольким способам, чтобы добиться своей цели у жен­щины-бухгалтера. Он ее ругает, он ей льстит, пугает, объясняется в любви. То есть сам по себе сюжет очень локален, интрига сужена до минимума, но диалог очень смешон. В этом смысле можно даже ска­зать следующее. 17

**Часто сюжет скетча является театрализованной формой объединения реприз, служит оправданием репризного построения текста. Через на­сыщенный репризами текст раскрывается одна узконаправленная тема.**

Вот пример, который описывает А. Райкин и который фактичес­ки является анализом структуры драматургического построения эст­радного номера на основе скетча, специфики его сюжета. Речь идет о совместной работе артиста с классиком советской литературы М. Зощенко.

«Человек в последнюю секунду прибегает на работу. Он всклоко­чен, как воробей после драки. Он тяжело дышит. Он так торопился, так боялся опоздать, что даже не успел переодеться. Он в шлепанцах и ноч­ной пижаме. Открывает портфель, куда второпях запихивал дома одеж­ду, и с ужасом обнаруживает, что одежда в портфеле женская, одежда жены. Впрочем, это пустяки — пережить можно. Главное, что он не опоздал... Правда, у него уже нет сил, он так перенервничал. Но это тоже пустяки — пережить можно. Тут же он ложится на письменный стол и засыпает.

Такой сюжет, актуальный и сегодня, заключает много возможно­стей для эксцентрического артиста. У всех было свежо в памяти, как за опоздание отдавали под суд. Так что это был не просто смешной, но и социально острый юмор. Надо сказать, что в той миниатюре мы, про­тив обыкновения, ничего не переделывали в процессе репетиций. Это­го не требовалось. Оказалось, что автор превосходно чувствует зако­ны нашего жанра.

Чувство жанра выражалось, прежде всего, в том, что он оставлял персонажу минимум текста, зато помещал его в такие предлагаемые об­стоятельства, которые говорили сами за себя. В этих обстоятельствах мог оказаться кто угодно — хороший человек или дурной, умный или глупый. Неважно, кто. А важно, что любой из нас. Трагикомический

**Стр.128**

эффект возникал не только независимо от индивидуальности персо­нажа, не только против его намерений, но и как бы независимо от на­мерений автора...

В переводе на язык театра миниатюр лапидарность и концентрированность, присущие прозе Зощенко, достигались активным включе­нием актерской мимики, пластики, жестко заданной еще на стадии ли­тературной работы»11.

Таким образом, опираясь на этот пример, можно сформулиро­вать основные специфические требования к сюжету эстрадного но­мера, в котором слово играет большую роль:

* актуальность темы;
* возможности для проявления в игре актера острой формы, эксцентрики, создания острохарактерного образа, маски;
* предлагаемые обстоятельства задаются сразу, отсутствует  
  длинная экспозиция;

— быстрый ход действия, лапидарность, лаконичность, специаль­ное сужение темы;

* концентрация единства времени, места и действия;
* как способ развертывания фабулы сюжет предполагает яркий, но не обширный событийный ряд;
* возможность сыграть предлагаемый автором сюжет в несколько минут, в ограниченных временных рамках номера;
* неожиданная «ударная» развязка, чаще всего несущая смеховой эффект;

*-* насыщенность словесного действия репризами.

Эти закономерности характерны для всех областей речевых жан­ров — монолога, фельетона, скетча, сценки, диалога и др. Вместе с тем каждому из поджанров присущи еще и свои особенности в по­строении сюжета и фабулы номера, которые будут рассмотрены под­робно ниже в соответствующих главах.

В драматическом театре фабула пьесы, событийный ряд спектак­ля развертывается перед зрителями в сценическом действии. В эст­радном номере такое выражение события тоже имеет место, но этим не ограничивается.

**Фабула, или событийный ряд, всегда подкрепляется выразительными средствами жанра или напрямую выражается в них — репризе, трюке, во­кальном мастерстве, музыкально-инструментальном ударном фрагмен­те, сложном танцевальном па. В номере крайне недостаточно строить**

**Стр.129**

**событие только через физическое и словесное действие, как это по пре­имуществу происходит в драматическом театре.**

Этот вывод заставляет перейти к важнейшему структурному эле­менту драматургии номера — конфликту. Его природа, как и многое на эстраде, весьма специфична.

• • • • • • •

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

Однако следует отметить, что эстрада требует не просто конф­ликтных тем, а максимально возможного обострения драматическо­го конфликта.

**Локальность темы влечет за собой и локальность конфликта. «Эстрад­ный» конфликт однонаправлен, прост (что не отрицает глубины и мас­штабности), сознательно обострен, ярко выражен. Даже если это серь­езный внутренний психологический конфликт, он не может быть выра­жен в эстрадном номере средствами сугубо психологического театра — ему необходимо яркое внешнее выражение.**

И что особенно важно подчеркнуть, он должен проявляться че­рез выразительные средства, присущие тому или иному эстрадному жанру. Даже в жанрах, наиболее близких к драматическому театру (например, в речевых — монологе, сценке, скетче), приходится при­бегать к чисто эстрадным приемам и средствам выражения, напри­мер, к репризе.

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

**Стр.130**

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

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

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

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

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

**Два типа конфликта в эстрадном номере — драматургический и трю­ковой — существуют параллельно и должны развиваться в одинаковой динамике, подкрепляя один другой.**

**Невозможно грамотно выстроить драматургию эстрадного номера только с помощью выявления одного из конфликтов.**

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

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

В эстрадном же номере (в особенности в эстрадно-цирковых и оригинальных жанрах) такое поведение исполнителя не только

**Стр.131**

не удивляет, а воспринимается публикой как вполне закономер­ное.

И причиной этого является наличие как раз «второго», чисто эст­радного, а не драматического конфликта. Реакция публики, а, сле­довательно, и «комплимент» артиста всегда имеют место в моменты наиболее яркого проявления этого конфликта, в моменты выраже­ния преодоления человеком своих возможностей. Сценарий номера выстраивается таким образом, чтобы не затушевывать, а выявлять такие моменты, подчеркивать эти акценты и «программировать» в номере места для артистических «комплиментов». Они являются не просто данью артистическому тщеславию, — они есть результат раз­решения одного из двух типов конфликтов эстрадного номера, яв­ляются одной из закономерностей многих жанров эстрады.

Если в номере существует два типа конфликта, то логичным будет предположить, что и структура самой драматургии эстрадно­го номера не однолинейна. Это подводит к выводу о наличии парал­лельной драматургии номера.

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

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

И вот здесь у сценариста эстрадного номера может возникнуть специфическая сложность. Само по себе интересное драматургичес­кое построение может оказаться невыразительным, если в нем не учитывается то, что событие в целом ряде эстрадных жанров долж­но выражаться через трюк или как минимум подкрепляться им. Эстрадный сценарист в этом случае выстраивает драматургию, от­талкиваясь от трюка. Если кульминационный событийный момент

**Стр. 132**

не может быть подкреплен самым сложным и выразительным трю­ком, которым владеет исполнитель, то следует искать иную сценар­ную основу, изобретать такое кульминационное событие, которое мо­жет быть выражено уникальным трюком. Неопытные режиссеры, находясь в плену своих замечательных сценарных замыслов, иногда предлагают артисту освоить какой-то новый трюк. Но что такое, например, предложить исполнителю разучить тройное арабское саль­то? Это месяцы, если не годы работы (да еще со способностью сде­лать этот трюк надо родиться!). Да и с практической точки зрения такая продолжительность репетиционного процесса нереальна.

• • • • • • •

Таким образом, в ряде жанров сценарий эстрадного номера дол­жен учитывать техническое, трюковое оснащение артиста и даже во

многом отталкиваться от него.

Событийный ряд — термин в большей степени присущий про­фессии режиссера, нежели драматурга или сценариста. Он является одним из инструментов работы режиссера над драматургическим произведением, представляет собой важную часть метода действен­ного анализа.

В драматургическом построении произведения такой событий­ный ряд чаще определяется как цепь событий, как фабула происхо­дящего.

Впрочем, суть не в формальной разнице терминов. Для драма­турга фабульное звено является зафиксированным фрагментом жизни героев. Для режиссера построение события — основа созда­ния сценической жизни персонажей. Если анализ драматургиче­ского события проведен верно, а выводы не противоречат замыслу автора, это означает, что верно определяются и предлагаемые обсто­ятельства, и конфликт, и действия персонажей, их цели и задачи, одним словом, — все без исключения структурные элементы события. Через индивидуальное режиссерское видение событийного ряда, че­рез необычное, интересное, яркое решение каждого события, через придание одним событиям более важного значения, а другим — вто­ростепенного и проявляется режиссерский ход. Через построение со­бытийного ряда выражается прием, решение драматургического про­изведения, особенности творческой индивидуальности, эстетическое и идейное кредо режиссера. Нельзя не согласиться с формулой

**Стр. 133**

А. Поламишева, который очень точно отметил, что событие — ос­нова спектакля.

Известно, что событие является способом проявления драматур­гического конфликта. Поэтому двойственная природа конфликта в эстрадном номере, о которой говорилось в предыдущем параграфе, по­зволяет помочь пониманию специфики драматургического конфлик­та в эстрадном номере, приводит к осознанию его неоднозначности.

Структура события в эстрадном номере более сложна и разнообразна, чем в драматическом театре.

В сюжетном построении эстрадного номера событие, как и в те­атральной драматургии, необходимо рассматривать в качестве некое­го факта, который, свершившись, становится новым предлагаемым обстоятельством. Именно «в процессе оценки фактов» заключается фундамент предложенного К. С. Станиславским метода анализа дра­матургической основы будущего спектакля. При этом особое внима­ние обращается на то, что нужно «оценить по достоинству и значе­нию каждое событие»12.

Но возможно ли применение тезиса «оценить по достоинству и значению каждое событие» к эстрадному номеру, в котором от­сутствует сюжет? Как быть со сценарием номера, в который на па­ритетных началах заложены сюжетная и трюковая составляющие? То есть — возможно ли применение одного из основополагающих постулатов метода действенного анализа к эстрадному номеру во всех его формах и жанрах вне зависимости от того, есть в нем сю­жет или нет?

Здесь еще раз следует напомнить замечательное высказывание Е. Деммени о том, что эстрада это прежде всего показ мастерства. Во множестве оригинальных жанров и практически во всех эстрад­но-цирковых такой показ мастерства концентрированно выражает­ся в трюке. Все это известно. Однако в теории эстрады до последне­го времени никто не связывал понятия «сценическое действие» и «трюк», относя первое к сюжетным номерам (т. н. театрализован­ным), а второе — к бессюжетным.

**Между тем следует определить, что трюк является не только ловкой проделкой, приемом, ухищрением (в дословном переводе *с* француз­ского — truc), но представляет собой действие в отдельных видах зре­лищных искусств.**

**Стр. 134**

Отрадно, что на это обращено особое внимание в последней энциклопедии, посвященной цирковому искусству, под редакцией М. Е. Швыдкого: «ТРЮК — цирковое действие, одно из главных средств циркового искусства. В жанрах партерной акробатики, гим­настики, в конном цирке — сальто, стойки, прыжки, кабриоли, пас­сажи и т. п. в различных комбинациях. В иллюзионных номерах -исчезновения и таинственные появления предметов, людей и живот­ных. В клоунаде, эксцентрике и комических номерах — неожидан­ное или контрастное действие, вызывающее смех»13.

На эстраде такой концентрированный момент проявления мас­терства можно назвать специфическим эстрадным действием в за­висимости от жанра номера. И это относится не только к эстрадно-цирковым формам. Такие моменты обязательно присутствуют в гра­мотном построении вокального, инструментального, танцевального номера; их вполне можно классифицировать как эстрадно-вокаль­ное, музыкально-инструментальное, танцевальное и др. действия.

Действие же вне событийного ряда невозможно.

**Таким образом, событие в эстрадном номере может основываться не только на фабульной, но и на трюковой составляющей, на специфичес­ких эстрадных действиях, которые находят выражение в выразитель­ных средствах жанра.**

В этом состоит принципиально другое содержание понятий «событие» и «действие» на эстраде, в отличие от драматического театра.

Но, несмотря на разное содержание этих понятий, главное — это констатировать их наличие в драматургическом построении эстрад­ного номера не только сюжетной формы. А это, в свою очередь, под­водит к обоснованию важнейшего вывода:

**Метод действенного анализа (при специфически-эстрадном понимании терминов «событие» и «действие») применим к эстрадному номеру.**

Особо важное место в структуре драматургии номера занимает его финал. У эстрадников есть обиходная формула: «Есть финал -есть номер. Нет финала — нет номера!». Иногда даже добавляют, что номер нужно начинать сочинять с финала.

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

**Стр. 135**

комическим гэгом, ударной репризой, выразительной музыкальной кодой и т. п.

В 50-60-х годах прошлого века большой популярностью пользо­вался номер музыкальных эксцентриков Е. Амвросьевой и Г. Шах-нина (режиссер М. Местечкин). Сохранилась прекрасная киновер­сия этого номера, которую довольно часто до сих пор показывают по телевидению. И это не случайно. С точки зрения построения структуры номера, его драматургии, он без преувеличения может быть отнесен к классическим образцам сюжетного номера в области оригинальных жанров.

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

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

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

Например, те же музыкальные эксцентрики Амвросьева и Шах­нин «разговаривали» друг с другом посредством музыкальных зву­ков, при помощи своих музыкальных инструментов они «выясняли

**Стр. 136**

отношения», конфликтовали; из тромбона лилась вода, и т. д. и т. п. То есть во время исполнения основной части номера просто не было времени для момента, в котором они проявили бы свое виртуозное4 музыкально-инструментальное мастерство (тогда бы остановилось драматургическое развитие номера).

Однако в конце, уже после костюмного разоблачения, они все-таки, что называется, «ан фрак» виртуозно исполняли фрагмент рап­содии, которую никак не могли сыграть, пока были персонажами-клоунами. Если бы этого дивертисментного финала не было, у зри­теля осталось бы впечатление о клоунах, которые не очень умеют играть на музыкальных инструментах, а просто разыгрывают забав­ную сценку. Когда же в финале появляется дивертисментный мо­мент, зритель понимает: «Да, это музыканты с большой буквы, они блистательно владеют музыкальными инструментами, а до этого они только шутили. Это не просто шутники, это музыканты-виртуозы!». Образно выражаясь, золотое содержание, проба сразу возрастает: ведь бижутерия и золото 96-й пробы могут блестеть одинаково, одна­ко уважение к высокой пробе выше, чем к веселенькой, но дешевой побрякушке. Зритель это понимает, ценит, живо реагирует, а самое главное — ждет от артиста высокого мастерства.

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

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

Все сказанное выше относительно специфики сюжетного и фа­бульного построения имеет универсальную закономерность для всех без исключения жанров эстрадного номера.

**Стр. 137**

1 *Бойко А.* Пластические и эстрадно-цирковые жанры // Проблемы развития современного эстрадного искусства. М., 1988. С. 116.

2 *Тимофеев Д.* Использование художественного опыта эстрады в преподавании теоретических дисциплин // Актуальные проблемы воспитания актерских и режиссерских кадров эстрады в вузе. С. 25.

3 *Дуков Е.* Ночь и город // От заката до рассвета. Ночь как культурологический феномен. СПб., 2005. С. 8, 16.

4 *Райкин А.* Воспоминания. С. 344-345.

5. *Хаит А.* Его величество зритель: Интервью / Запись Г. Замковец // Советская эстра­да и цирк. 1984. № 8. С. 6.

6 *Гурович А.* Приятный вечер // Советская эстрада и цирк. 1985. № 2. С. 19.

7 Там же. С. 19.

8 *Наумов Н.* Политика сквозь призму театра кукол // Политическое кабаре на стыке  
веков. СПб., 2000. С. 5.

9 *Захаров Е.* Скетч // Эстрада России. XX век. М., 2004. С. 612.

10 См.: *Дмитриев Ю.* Искусство советской эстрады. С. 18.

11 *Райкин А.* Воспоминания. С. 325-326.

12 *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 247.

13 Трюк // Цирковое искусство России: Энциклопедия / Под ред. М. Е. Швыдкого.  
М., 2000. С. 378.

**Стр.138**

**ГЛАВА 8**

**ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ВОКАЛЬНО ЭСТРАДНОГО НОМЕРА**

ЭСТРАДНОЕ ПЕНИЕ КАК КОМПЛЕКС ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ. - МЕРА ВМЕШАТЕЛЬСТВА СЦЕНАРИСТА В СОЗДАНИЕ ВОКАЛЬНО-ЭСТРАДНОГО НОМЕРА. - ОСНОВНОЙ ТИП ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ВОКАЛЬНО-ЭСТРАД­НОГО НОМЕРА: ПЕСНЯ-СЦЕНКА. - ТЕМА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ПЕС­НИ КАК ОСНОВА ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ РАЗРАБОТКИ НОМЕРА. - ТИП НОМЕРА «ПЕСНЯ ОТ ЛИЦА ГЕРОЯ». - ДРАМАТУРГИЯ В ТЕАТРЕ ПЕСНИ. -«РАССКАЗ» СЮЖЕТА ПЕСНИ КАК ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРИЕМ ЭСТРА­ДЫ. - ДРАМАТУРГИЯ ВОКАЛЬНОГО НОМЕРА КАК ТОЛЧОК К СОЗДАНИЮ ПОСТОЯННОГО ЭСТРАДНОГО ОБРАЗА ПЕВЦА.

Драматургическая основа эстрадной песни определяется ее непо­средственными авторами — поэтом и композитором. Однако созда­ние номера в жанре эстрадного вокала (особенно театрализованно­го) требует вмешательства эстрадного драматурга — сценариста. Об этой стороне драматургии в вокально-эстрадном номере и пойдет речь в настоящей главе.

Отличительной особенностью жанра эстрадного пения являет­ся то, что оно включает в себя не только вокал, но целый комплекс выразительных средств. И среди них на важном месте — актерское мастерство исполнителя.

«Эстраде нужны не только профессиональные музыканты, но и музыканты-артисты, умеющие действовать, жить на сцене, как жи­вут артисты драматические»1, — писал Ю. Дмитриев.

Только прекрасной вокальной техникой, только интересным пла­стическим рисунком во время пения, только актерскими способно­стями по отдельности удивить зрителя сегодня в этом жанре прак­тически невозможно. Именно поэтому речь идет о комплексе выра­зительных средств. «Петь на эстраде, — отмечал М. Бернес, — надо

**Стр. 140**

не только голосом, но и, что, пожалуй, особенно важно, — головой, сердцем и всем своим существом»2.

**Конечно, ведущим выразительным средством является вокальное ис­кусство, и именно через пение в первую очередь артист доносит до зри­теля художественный образ, заложенный в песне. Однако песню мало просто спеть — ее надо прожить, прочувствовать и заставить слушате­лей прожить и прочувствовать ее вместе с артистом.**

На эстраде существует феномен, невозможный в жанрах так на­зываемого академического пения. Филармонический, оперный певец без настоящего вокального голоса просто не существует. На эстраде же, за счет использования других выразительных средств успешно выступали и выступают певцы, которые не обладают сильным, клас­сически поставленным вокальным голосом.

Например, вокальные данные Л. Утесова были весьма скромны. «В голосе Утесова, — писал М. Зильбербрандт, — не было качеств, необходимых профессиональному вокалисту. Зато природа щедро наградила артиста „певучей душой"... Песня до краев наполнялась чувством, одухотворялась. Вместе с тем, будучи хорошим рассказ­чиком, Утесов сохранил в пении повествовательную интонацию... Артист легко устанавливал контакт со зрительным залом, умел по­дать песню как жанровую картинку, как сценку, которую не только слушаешь, но и видишь. Он мастерски перевоплощался в героя пес­ни, прекрасно танцевал, профессионально играл на многих инстру­ментах, восхищал и здоровым народным юмором, и глубоким орга­ническим лиризмом всех оттенков, от кроткой личной печали до высокого гражданского пафоса. Из всего этого в сочетании с исклю­чительным своеобразием его стремительной, всегда обаятельной ма­неры двигаться просто и естественно возникало эстрадно-эксцент­рическое зрелище в лучшем смысле этого слова»3.

Другой замечательный эстрадный певец — М. Бернес — сам от­кровенно признавался, что у него нет вокального голоса, но при этом очень хорошо понимал значение других выразительных средств в эстрадной песне: «И вот я пел и пою, хотя вам, видимо, хорошо из­вестно, что голоса, какой полагалось бы иметь заправскому певцу, у меня нет. По этому поводу мне хотелось бы сказать вот что. Есть ведь разные песни. Одни поются на площади, с большой эстрады на мас­совых гуляньях, они обращены сразу к тысячам людей и говорят о великих делах. Для них нужен мощный голос. А есть и другие

**Стр. 140**

песни — их поют, обращаясь к каждому слушателю так, как будто идет задушевная беседа, как будто нужно передать что-то очень важное, заветное. Я стараюсь всегда перевоплотиться в человека, от имени которого песня поется. Иногда этот человек я сам, иногда он не со­впадает со мной»4.

Однако оба этих артиста вошли в историю эстрады именно как артисты — певцы, артисты — исполнители песен. Не имея вокаль­ного голоса, они обладали столь интересной индивидуальностью, столь интересно проявляли актерское искусство во время пения, что использование в полном объеме комплекса выразительных средств дало им возможность стать выдающимися исполнителями эстрадно­го вокального репертуара.

Многие сегодняшние беды песенной эстрады происходят из-за того, что некоторые исполнители, «ссылаясь» на творческий опыт тех же Л. Утесова и М. Бернеса, поют, абсолютно не имея вокально­го голоса. Однако они забывают, что его отсутствие должно быть ком­пенсировано другими частями комплекса выразительных средств. В результате такие исполнители и не поют, и не танцуют, и не вла­деют актерским мастерством, и ничего не представляют собой как художественные личности.

Но даже если эстрадный певец обладает прекрасным вокальным голосом, он все равно в создании художественного образа песни пользуется всем арсеналом выразительных средств.

Эстрадное пение вне актерского искусства невозможно.

А там, где находит проявление актерское искусство, там — и театр.

Но синтез актерского искусства, музыки и текста в эстрадной пес­не нельзя понимать буквально — исключительно в смысле создания песни-сценки, где театральными средствами разыгрывается какая-то сюжетная история. Такое понимание представляет собой упрощенный подход к проблемам драматургии номера в жанре эстрадного вокала.

**Создателю драматургии вокального номера очень важно найти меру ис­пользования выразительных средств театра и актерского искусства в жанре театрализованной эстрадной песни; ему нужно отыскать баланс применения приемов всего комплекса выразительных средств эстрад­ного пения.**

От каких факторов это зависит?

Прежде всего — от индивидуальности исполнителя. Специ­фические актерские приспособления, к которым прибегал в своих

**Стр. 141**

песнях и романсах А. Вертинский, выглядели бы неуместными при автоматическом перенесении их на индивидуальность, скажем, В. Леонтьева. То, что было подвластно в этом смысле Л. Утесову, никогда не стало бы органичным в творчестве, допустим, Л. Лещен-ко, и т. д.

Исходить нужно из, казалось бы, простого принципа — опреде­ления, в чем артист наиболее силен и выразителен. К сожалению, этот элементарный принцип довольно часто предается забвению, и драматург (или режиссер, взявший на себя эти функции) начинает демонстрировать свою собственную фантазию, не в меру используя приемы театрализации, выполнить которые органично и правдиво артист не может.

**Важнейшее условие при разработке драматургии вокально-эстрадно­го номера состоит в том, чтобы верно и точно понять, насколько само текстовое и мелодическое содержание песни, ее жанр и стиль терпят привнесение в нее приемов собственно театральной выразительности.**

Вообще, к синтезу музыки, литературы и театра, который вы­ражается в эстрадной песне, нужно подходить осторожно, бережно, с пониманием того, что главное — это сама песня, а не театральная игровая сценка, созданная на ее основе.

Если использование драматургом эстрадно-вокального номера других выразительных средств отодвигает песню, ее содержание на второй план, то лучше их не применять. Это ведет к тому, что у пуб­лики возникает примерно следующее впечатление об артисте: «Что это он тут кривляется, что-то неумело разыгрывает; зачем все это? -лучше бы просто хорошо спел!».

Эстрадный вокальный репертуар можно разделить на две части (специально употребляется термин «репертуар», а не песня, так как это может быть и песня, и романс, и баллада, и т. д.):

* репертуар, в котором возможно использование игровых приемов, вплоть до создания игровой сценки-песни;
* репертуар, в котором актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности.

• • • • • • • • •

Рассмотрим подробнее первый тип вокально-эстрадного репер­туара, где в текстовом материале содержится некое сюжетное

**Стр.142**

построение, которое позволяет сыграть песню как маленький спектакль. Это возможно и в сольном исполнении, но особенно, конечно, в ду­этном.

Драматург и режиссер в песне-сценке выстраивают взаимодействие действующих лиц, которыми становятся эстрадные певцы. Чаще всего — это песня, в тексте которой выписан диалог между героями песни.

Несмотря на то, что авторское начало в песне представлено ком­позитором и поэтом, создание номера на ее основе часто требует еще и вмешательства сценариста собственно эстрадного номера.

Классическим образцом такой песни-диалога является исполне­ние Л. Утесовым песни «Все хорошо, прекрасная маркиза!», кото­рую он исполнял дуэтом с Э. Утесовой, солисткой джаза. Обстоя­тельства этой песни-сценки — разговор между хозяйкой богатого поместья, которая интересуется тем, как идут дела, — и слугой (слу­гами), который дает ей ответы по поводу происшедшего.

Причем такие песни не обязательно должны исполняться дуэ­том. Их может петь и один артист. Тот же Л. Утесов исполнял при­веденную в качестве примера выше песню и в сольном варианте, перевоплощаясь в разных героев сюжета.

Подобный репертуар в сценарной разработке может органично включать яркое игровое начало. Более того, без него он бы проиг­рал, так как в нем авторами текста и музыки изначально заложено своеобразное «приглашение к игре». Чаще всего в таких песнях со­бытия и отношения персонажей выражаются в юмористической ма­нере, что находит отражение как в тексте, так и в соответствующей легкости мелодического музыкального построения.

В такого рода эстрадных песнях можно прибегать и к более об­ширному использованию собственно театральных приемов. Это со­здание острых характеров (перевоплощение), общение, взаимодей­ствие. Здесь используются элементы театрального костюма, реквизит и даже иногда мебель; можно прибегать и к деталям сценографиче­ского оформления номера.

Но все эти театральные приемы должны быть трансформирова­ны с учетом требований искусства эстрады: если перевоплощение -то мгновенное, на глазах у зрителей; если театральный костюм — то это не полное переодевание, а использование деталей, и т. д.

Не все песни, содержащие в тексте сюжетное построение, могут орга­нично принимать широкую и подробную театрализацию. Тема и стиль

**Стр.143**

**песни — вот что обязательно должен учитывать драматург-сценарист вокально-эстрадного номера.**

Однажды довелось увидеть с эстрады театрализованный «Марш славянки». На тексте «Наступает минута прощания...» девушка в на­туральном костюме военной санитарки припадала на грудь любимому, одетому в натуральную солдатскую форму, — и это вызывало ощуще­ние какого-то несерьезного капустника. В зале в этот момент действи­тельно раздавался смех. Причина же здесь проста: в противоречие всту­пили актерское исполнение в манере реалистического психологичес­кого театра и условно-образный характер песни. Хотя, на первый взгляд, текст песни вроде бы и позволяет построить такую психологи­ческую сненку-проводы. Но именно эта конкретизация и разрушила об­разность песни: вместо художественного образа напутствия воинству российскому вышла мещанская сценка с натуральными слезами (не у зрителей!). Неуместное использование игровых приемов убило ху­дожественный образ в песне.

Не все, что написано в тексте песни, нужно выносить в зритель­ный ряд, тем более примитивно — буквально. Если написано «Я иду по росе...», это еще не значит, что нужно вносить в сценарий испол­нение эпизода «хождение по воображаемой росе». Так можно делать пародии, и там такой прием дотошного инсценирования текста по­рой приходится очень кстати.

В целом надо отметить, что песни серьезного, драматического со­держания, песни гражданственные, патриотические сопротивляют­ся подобному подходу к исполнению.

А вот песни, в которых содержится озорство, шутка, в которых присутствует комическое начало, наоборот, от подробной драма­тургической разработки, от яркой театрализации только выигры­вают. Прекрасный пример — исполнение А. Мироновым песни М. Блантера «Джон Грэй» («Джон Грэй был всех милее, Кэти была прекрасна! Страстно влюбился Джон Грэй в Кэти...»). Артист не только замечательно уловил стиль исполнения этого произведения в пении, но актерски сыграл взаимоотношения двух влюбленных, создав песню-маленький спектакль, где присутствовали и предла­гаемые обстоятельства, и событийный ряд, и конфликт, и сцени­ческое действие, и перевоплощение. Кроме того, все это было уси­лено привлечением пластики и танца в этот игровой эстрадный но­мер-песню.

**Стр. 144**

Современные эстрадные исполнители тоже иногда создают во­кальные номера, являющиеся по существу мини-спектаклями, таким образом усиливая значение драматургии в эстрадном номере. Так в репертуаре популярного дуэта «Чай вдвоем» появилась очень ин­тересная вокально-театральная композиция (сюда применим имен­но этот термин) «Вестерн», где разыгрывается большая сцена, про­исходящая в американском салуне времен покорения Дикого Запа­да. «Уверены, что артисты XXI века должны совмещать в своих выступлениях пять жанров. Мы уже освоили, и, думаю, неплохо, три: песенный, разговорный и эксцентрику. Осталось еще два. Каких? Скоро увидите»5.

Помимо сюжетной песни-сценки, есть еще один распространен­ный тип эстрадной песни, который встречается в гораздо большем по объему репертуаре, чем песня-диалог. Это — песня от лица героя.

В песне от лица героя артист создает персонаж, от имени кото­рого поется песня. То есть в основе этого приема решения эстрад­ной песни — перевоплощение, создание характера персонажа и даже целого эстрадного образа.

В номерах, построенных на этом типе вокально-эстрадного ре­пертуара, вмешательства драматурга-сценариста в основном не тре­буется. Основная роль здесь принадлежит режиссеру, который не вы­страивает подробный событийный ряд, как в песне-сценке, а скорее слегка подчеркивает обстоятельства, заложенные в тексте песни\*.

На всесоюзных конкурсах артистов эстрады победителями час­то оказывались исполнители песен, в которые артисты старались привлечь яркий игровой момент. Это Н. Рожкова — на Седьмом все­союзном конкурсе артистов эстрады, Е. Лебенбаум (сценический псевдоним — Е. Воробей) — на конкурсе «Ялта—Москва—Транзит»; можно привести еще много примеров подобного рода.

На Втором открытом санкт-петербургском конкурсе артистов эс­трады (2001) одним из лауреатских номеров стала песня-сценка в шутливой, пародийной манере, исполненная студентами СПбГАТИ (класс проф. И. Штокбанта). Это была зажигательная песня-пародия на грузинский вокальный ансамбль (квинтет был спет безупречно). Вместе с тем артисты не просто очень хорошо спели — они сыграли

\* Подробнее об этом см. в учебном пособии И. А. Богданова «Постановка эстрад­ного номера».

**Стр.145**

маленький спектакль, где между ними возникают конфликты, где они актерски общаются между собой, где ссорятся и мирятся... При этом синтетизм, универсальность артистов проявились не только в соединении вокала с актерским мастерством, но еще и в том, что они одинаково профессионально владеют игрой на музыкальных инст­рументах и танцуют.

**Таким образом, важно отметить тенденцию развития современной эст­радной песни как синтез актерского и вокального искусства.**

Может быть, поэтому и возникло такое понятие, как «театр песни».

«Конец 1960-х — 1970-е годы могут быть обозначены как три­умф „театра песни", — отмечает Н. Смирнова, - во всех видах эст­радного вокального исполнительства, в творчестве молодых масте­ров самых разных направлений. Стремление к театрализации обре­тает подчас даже наивные, примитивные формы, не сопряженные с выразительными средствами сегодняшнего высокопрофессионально­го театра.

„Театр песни" выдвинул естественное требование — необходи­мость создания режиссуры, способной возвести вокально-эстрадное мастерство в новое качество»6. Здесь необходимо добавить, что прак­тически всегда «для необходимости возвести вокально-эстрадное мастерство в новое качество» нужно вмешательство не просто режис­сера, но режиссера — драматурга номера.

**Театр песни — это и театрализация какого-то отдельного произведения, и использование разных приемов театрализации в обширном реперту­аре вокалиста в зависимости от смыслового содержания песен, их ха­рактера и стиля.**

Такой театр песни создала, например, С. Ротару.

«Если раньше мы любовались голосом и внешностью Ротару, то сегодня отдаем должное ее раскрывшемуся таланту драматической акт­рисы. Сюжетная песня, песня-этюд, песня-сценка заняли в ее творче­стве важное место. Она поет „Лебединую верность" Е. Мартынова на стихи А. Дементьева, глубоко переживая трагическую гибель лебедя. Она — очевидец убийства птицы, она — сама эта птица, она — взволно­ванный рассказчик, делящийся неизлечимой болью со слушателями...

Замечательное, на мой взгляд, свойство драматизировать, по-те­атральному играть песню раскрывает новые выразительные возможно­сти певицы и новые качества самих песен.

**Стр. 146**

А если ни содержание, ни мелодический рисунок произведения не несут в себе задатков такой инсценизации?

„Осенняя песня" Ю. Саульского на умные и душевные стихи Л. Завальнюка — образец лирического откровения. В то же время пе­сня довольно статична в смысле сценическом. Обычно ее поют тихо и задумчиво, небезосновательно считая, что „вполголоса слышнее". Но у Ротару „высокая тоска, невыразимая словами" звенит громко и пронзительно... Драматического этюда нет, но есть фрагмент, „зонг", остроугольный осколок какого-то не знакомого еще спектакля, отры­вок, имеющий свою пред- и послеисторию»7.

Приведенное высказывание еще раз доказывает, что нельзя вос­принимать понятие «театр песни» буквально. Речь не идет о том, что каждая песня разыгрывается как драматическая сценка (хотя и та­кое возможно). Каждая песня в той или иной мере обретает элемен­ты театра, и каждый исполнитель по-своему и в разной мере их ис­пользует.

Вероятно, в немалой степени именно это обусловило успех те­левизионного музыкального шоу «Старые песни о главном». Здесь есть и сюжетные песни-сценки, есть и создание интересного харак­тера исполнителя. В этой программе можно увидеть и комплексное использование выразительных средств актерского искусства. Одним из самых удачных номеров в этом смысле является песня из кино­фильма «Девчата» в исполнении И. Отиевой и Л. Долиной, которые сыграли двух продавщиц в деревенском сельпо. Здесь профессио­нальное вокальное мастерство двух прекрасных современных эстрад­ных певиц не было заслонено приемами актерского искусства (а они очень разнообразны в этом номере); здесь заметна удачная работа режиссера не только как собственно постановщика, как драматурга-сценариста номера, но и как педагога, который продемонстрировал высокий класс в работе с актрисами.

На эстраде певец всегда с помощью музыки и текста ведет разговор со зрительным залом и находится в достаточно открытом общении с пуб­ликой. Можно сказать, что он рассказывает песню своим слушателям.

Термин «рассказывает» применен не случайно. Профессор С. Клитин, определяя, в чем состоит одно из основных различий те­атра и концертного исполнительства, очень точно обратил внимание на следующую закономерность: если театр есть искусство зримого дей­ствия, то на эстраде приоритет имеет рассказ — о каком-то событии,

**Стр.147**

о поступках человека, о его собственных мыслях и чувствах. Это общее свойство эстрады, оно касается всех жанров без исключения, в том числе — и жанра эстрадного вокального исполнительства. «Первой особенностью концертности является приоритет рассказа как средства художественного отображения действительности <...> Концертное произведение, моделируя действительность в форме рассказа, не соблюдает условий непрерывности... Причем принцип рассказывания позволяет автору отступления от сути, ассоциатив­ные отвлечения, броски во времени — воспоминания, мечты. При­ведем в качестве примера песню композитора Соловьева-Седого на стихи Фатьянова „Где же вы теперь, друзья-однополчане". Артист, ведущий этот лирический рассказ-монолог, вспоминает об отгремев­ших боях, рассказывает о своем нынешнем одиночестве, когда недо­стает рядом фронтовых друзей, и мечтает о будущем...

Вторым свойством рассказа посчитаем возможность сделать до­стоянием слушателей внутреннюю жизнь героя»8.

Таким образом, полного преображения нет. И эстрадный драма­тург не вправе закладывать в драматургическую структуру номера необходимость досконального, в театральном смысле слова, — пере­воплощения.

• • • • • • •

Вероятно, высшим проявлением театра песни является то, что артист-певец находит образ, который шествует с ним по всей его творческой биографии, и который настолько любим публикой, что она не мыслит себе этого исполнителя вне найденного им эстрадно­го образа. Здесь роль драматурга эстрадно-вокального номера может быть очень значительной, т. к. именно он может, что называется, со­здать персонаж, который затем становится постоянным эстрадным образом певца. Причем таким драматургом может быть и режиссер, и сам артист. В этом сказывается специфика эстрадного искусства -когда в одном лице соединяются все три профессии.

Классическим примером является творчество А. Вертинского. Созданная им маска граничит с образом грустного клоуна с тонкой, тоскующей душой. Уже одно это позволяет говорить о театре песни А. Вертинского. Артисту не мешало отсутствие певческого голоса. Он блестяще владел актерским мастерством, искусством перевопло­щения, пластикой (особенно выразительными были его жесты и мимика), — поэтому каждая его песня, романс, баллада превращались.

**Стр.148**

в маленький спектакль. В. Качалов говорил, что мастерство А. Вер­тинского «...прежде всего — в выразительности его пения, в блестя­щем владении искусством интонации, в образности жеста, в умении какими-то своеобразными средствами, главным образом движением пальцев, создавать образы, перевоплощаться. Такого умения владеть руками, таких „поющих рук" я не знаю ни у одного из актеров. Ко­нечно, и мимические его свойства поразительны»9.

Отчетливая эстрадная маска была у Л. Утесова. «Весь облик Уте­сова, — писал Ю. Дмитриев, — его оптимистический заряд, его стрем­ление одновременно петь, шутить, танцевать, его увлеченность — все это заражало зрителей, и тогда происходило то душевное единение артиста и зала, о котором мечтает каждый. И песня в его исполне­нии не только слышалась, но и виделась.

Тому пример — песня „Коса" (муз. Н. Богословского, ел. Б. Лас-кина). По дороге вдоль деревенской улицы идет кавалерийская часть. Вышла девушка с чудо-косой и улыбнулась бойцам. И каждый кава­лерист принял ее улыбку на свой счет — и солдат, и старшина, и лей­тенант. Ну, а Утесов? Он, оставаясь в своем концертном, прекрасно сшитом пиджачном костюме, чудесным образом превращается в ста­рого кавалериста, наблюдавшего за происходящим и повествовавшего об этом с легкой иронией. Хороший актер непременно должен увидеть то, о чем он рассказывает. Утесов в полной мере владеет этим даром. Перевоплощаясь в старого кавалериста, он видит все так ясно, что и мы начинаем видеть вместе с ним и пыльную проселочную дорогу, и девушку, стоящую на обочине, и лошадей с запотевшими спинами и всадников...

Героем Утесова в огромном большинстве случаев был простой, скромный человек, отличающийся душевной чистотой, бодростью, непосредственностью чувств. Сам артист, беседуя с журналистом, го­ворил: „Мы стремимся к созданию специфического музыкального те­атра. Наши выступления максимально театрализованы". Но эта те­атрализация утверждалась, так сказать, изнутри»10.

Яркими индивидуальными постоянными эстрадными образами обладали и обладают наиболее популярные эстрадные певцы -И. Кобзон, Л. Зыкина, М. Бернес, А. Пугачева. А. Малинин, Л. Лещен-ко... Эстрадный образ — не только внешний имидж артиста, это еще и внутренние черты его творческого характера (иногда характера его пер­сонажа). Эстрадный образ диктует (а в некоторых случаях и

**Стр.149**

своеобразие репертуара, исполняемого певцом, стиль поведения в своих номерах, особенности их драматургического построения.

**Выходить из собственного имиджа чрезвычайно опасно — это грозит по­терей популярности, так как публика уже ассоциирует певца с создан­ным им образом.**

В истории эстрады известны случаи, когда очень популярные пев­цы ломали свои творческие карьеры, пытаясь отказаться от найден­ного и любимого публикой образа. Немногим удавалось преодолеть этот творческий кризис. Например, в 60-х голах XX века чрезвычайно по­пулярен был Р. Бейбутов. Его триумфальная карьера началась с ис­полнения им роли Аскера в музыкальном фильме «Аршин мал алан». В представлении зрителя образ героя слился с личностью самого пев­ца. И артист, сохраняя основные черты этого образа, вышел на эстра­ду, исполняя соответствующий репертуар. Но был в его творческой биографии момент, когда артист решил сменить образ и, соответствен­но, характер репертуара. К счастью, он очень быстро осознал совер­шенную ошибку и, вернувшись к созданному эстрадному образу, долго и успешно выступал на эстраде, создав свой театр песни.

Случаи смены образа бывают, но они требуют от артиста громад­ного мужества, иногда приводят к долгим годам забвения. В этом смысле огромным творческим и человеческим подвигом можно на­звать искусство Л. Гурченко, которая испытала и огромный взлет по­пулярности после фильма «Карнавальная ночь», и годы творческо­го простоя, и все же буквально заставила зрителя принять свой но­вый, эстрадный образ.

1 *Дмитриев Ю.* Эстрада и цирк глазами влюбленного. С. 146.

2 *Бернес М.* Главное — неповторимость // Мастера эстрады советуют. М.,

1967. С. 26.

3 *Зильбербрандт М.* Песня на эстраде // Русская советская эстрада. 1930-1945. М., 1977.С. 239.

4. *Бернес М.* Время песен // Культпросветработа. 1956. № 11. С. 44.

5 Интервью П. Теслер с Д. Клявером и С. Костюшкиным // Чай вдвоем.

Смена. 2001. № 1.

6 Там же. С. 240.

7 *Виккерс Р.* София Ротару // Певцы советской эстрады... С. 120-121.

8 *Клитин С.* Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. С. 49-50.

9 Цит. по: *Филиппов Б.* Актеры без грима. М., 1967. С. 178.

10. *Дмитриев Ю.* Леонид Утесов. М., 1982. С. 138-139.

**ГЛАВА 9**

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ПАНТОМИМИЧЕСКОГО**

**НОМЕРА**

ДВОЯКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТЕРМИНА «ПАНТОМИМА». - ПАНТОМИМА КАК ЭСТРАДНЫЙ ЖАНР. - УСЛОВНОСТЬ ПАНТОМИМИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ОПРАВДАНИЕ ЕГО В СЦЕНАРИИ НОМЕРА. - ВВЕДЕНИЕ В ДРАМАТУРГИ­ЧЕСКУЮ СТРУКТУРУ НОМЕРА ВООБРАЖАЕМОГО ПРОСТРАНСТВА, ПАРТ­НЕРОВ, ПРЕДМЕТОВ. - ОРГАНИКА МОЛЧАНИЯ МИМА В СТРУКТУРЕ ДРА­МАТУРГИИ НОМЕРА. - ПОЭТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК ПАНТОМИМЫ. - СЦЕНА­РИЙ ПАНТОМИМЫ КАК ЦЕПЬ АССОЦИАЦИЙ. - ПАНТОМИМИЧЕСКАЯ МАСКА В СЦЕНАРИИ НОМЕРА. - ПОСТРОЕНИЕ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА НА ОСНОВЕ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ ПАНТОМИМЫ: СТАТИКА, МИ­МИКА, СТИЛЕВЫЕ ДВИЖЕНИЯ, ПРЕВРАЩАЮЩИЕСЯ ПРЕДМЕТЫ И ДР. -ПОДЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ПАНТОМИМИЧЕСКИХ НОМЕРОВ.

Само понятие «пантомима» имеет несколько толкований. Пер­вое из них — сценическое действие, которое находит выражение ис­ключительно в пластике, в мускульном движении. Это значение имеет общий характер. В этом смысле пантомима не существует как самостоятельный вид искусства, а принадлежит искусству театра вообще в качестве важнейшего его компонента, который составляет наглядно-зрительную сторону сценического действия.

Некоторые исследователи театра (в частности В. Хализев) вы­сказывают мнение, что в таком толковании пантомима является пер­воисточником драматического театра1. Основоположник современ­ной пантомимы Э. Декру определял пантомиму как суть способа дра­матической игры2. Ч. Чаплин писал: «Я не имею представления о дате появления пантомимы в мировой истории... Человечество все­гда нуждалось в немом выражении своих эмоций, независимо от того, насколько прекрасной сделалась человеческая речь. И в таком именно мимическом выражении человечество всегда будет нуждаться, потому что в конечном итоге 87 % наших впечатлений мы воспринимаем

**Стр. 151**

с помощью глаза и только 9 % с помощью уха. Кроме того, пантоми­ма, являясь простейшей формой человеческого проявления, в то же время оказывается и самой сложной. Движение бровей, каким бы оно ни было легким, может передать больше, чем сотни слов»3.

То, что действие, выраженное исключительно в мускульном дви­жении, имеет важнейшее значение в любом виде зрелища, находит подтверждение в исследованиях психологов и физиологов, которые касаются исследования человеческого восприятия. Действительно, примерно 90 % информации об окружающем мире человек воспри­нимает зрительно. Глаз — наиболее сильный канал восприятия. На­родная мудрость «Лучше один раз увидеть...» имеет под собой глу­бокую научную основу.

Второе значение понятия «пантомима» более узкое. На эстраде пантомима является одной из разновидностей оригинальных жан­ров. Это самостоятельный жанр. Артиста, который работает в этом жанре, называют *мимом.*

**Несмотря на то, что пантомимический номер может сопровождаться музыкой, что в нем могут присутствовать речевые и звуковые фраг­менты (например, некоторые пантомимы В. Полунина), все же основ­ным признаком искусства пантомимы является немая игра — при помощи движения, мимики, жеста. Но пантомима как современный эстрадный жанр имеет свой образный пластический язык и приемы движений. Часто эти приемы носят условный, знаковый, иллюзорный характер.**

«Актер пантомимы не в ладах с реальной жизнью, — писал Э. Декру, - ибо последняя немыслима без слов... Для того, чтобы изображать нечто логически стройное и сделать это без слов, нужно выдумать массу приемов и ухищрений...

Пантомима изобретает приемы, удаляющие ее от реальности, но на сцене главным остается тело актера — первая реальность...

Хотя пантомима может и должна изобиловать символами, я не стал говорить о них здесь, потому что не они составляют привиле­гию нашего искусства.

Возможно ли искусство без символа?»4

**Само то, как двигается тело мима, является своего рода трюком.**

Пластика артиста пантомимы может быть очень разной. Это за­висит от индивидуальности исполнителя, для которого пишется сце-

**Стр. 152**

нарий, меры условности в номере, трагедийности или комедийности происходящего. Но главное — это не бытовая пластика. Тело разго­варивает, тело поет. Возникает условный язык жеста.

Пожалуй, это главное, что отличает пантомиму как эстрадный жанр от пантомимы как основы драматической игры.

Такое положение сложилось исторически. Слово «пантомима» вошло в обиход в античном Риме. Тогда мимы стали подражать не только действиям, но при помощи жестов стали передавать слова. Пантомима становилась игрой, в которой действие расцвечивалось зашифрованным языком. И этот зашифрованный язык мог обозна­чать как отдельные слова, так и целые понятия. Нечто подобное имело и имеет место, например, в Индии, когда условный язык позы в танце означает то или иное понятие.

**Пластика в пантомимическом номере часто становится абстрактной, символической. Драматургу номера необходимо найти ход, прием, ко­торый ярко эту условность выражает.**

Иногда это делается через условную игру с каким-то предметом. Так, например, была поставлена пантомима Н. и О. Кирюшкиных «Встреча» (режиссер и автор сценария А. Бойко). Эта пантомима -о первом трепетном чувстве любви, номер можно назвать поэмой в пластике. А между тем средства, которыми артисты создают поэти­ческий образ, очень просты и условны: это игра с воздушным ша­ром. Через игру с ним происходит знакомство, возникновение чув­ства, ссора, примирение, и т. д. Эфемерность и легкость воздушного шара, осторожность и чуткость, с которыми артисты обращаются с ним, создают поэтический образ.

**В пантомиме посредством движения тела создаются обстоятельства, вплоть до времени и места действия.**

Чаще всего нет ни декораций, ни даже реквизита. Все стано­вится понятным исключительно по пластическому поведению акте­ра. И чтобы не затушевывать пластику, а выявлять, подчеркивать ее, артист пантомимы чаще всего выступает в обтягивающем тело трико.

Рассмотрим для простоты анализа выступление соло-мима, ког­да у него на площадке нет партнеров.

Человек вышел на улицу в ветреную погоду. Ведущее обстоя­тельство — сильный ветер. Тело артиста начинает сопротивляться

**Стр.153**

воображаемому воздушному потоку: он с напряжением продвигает­ся вперед, ветер то и дело отбрасывает его назад... Возникает услов­ный шаг против ветра.

Человек решил искупаться и входит в воображаемую воду. По­степенно погружаясь в нее, ноги, которые уже в воде, двигаются мед­леннее и с большим напряжением, чем корпус, который находится еще над поверхностью воды.

В репертуаре Ж.-Л. Барро был пантомимический номер «Всад­ник, укрощающий лошадь». Корпус артиста двигался, как корпус человека, находящегося на коне, ноги же — как ноги необъезженной лошади. Возникала полная пластическая иллюзия человека на ло­шади.

Так через пластику создаются обстоятельства действия. В обоб­щенном смысле можно сказать — создается пространство. По пла­стике мима зритель дорисовывает в своем воображении место дей­ствия и обстоятельства.

**В некотором роде пантомима — это всегда игра мима со зрителями: мим все время как бы задает пластические загадки зрителю, заставляет ра­ботать его фантазию и воображение. Зритель постоянно занят разга­дыванием этих загадок и таким образом оказывается вовлеченным в процесс фантазирования вместе с артистом.**

В примерах, приведенных выше, нужно обратить внимание на слова «воображаемый ветер», «воображаемая вода». То, что мим в основном работает с воображаемыми предметами, подчеркивать не требуется.

**Мим работает в воображаемом пространстве, как бы создавая его в фантазии зрителей через движения собственного тела.**

Через пластику мим способен сжать и раздвинуть время. М. Мар-со в короткой миниатюре «Юность, Зрелость, Старость, Смерть» представляет жизнь человека от рождения до смерти.

Очень часто пантомимический номер строится на приеме неес­тественно замедленного движения, когда время как бы растягивает­ся (кстати, этот прием, используемый во многих видах зрелищных искусств, пришел туда из пантомимы).

**Игра с пространством и временем позволяет делать номера глубокого обобщенного философского содержания. И содержание это предстает в зримых и наглядных образах. В небольшом сценарии автор пантоми-**

**Стр.154**

**мического номера может вскрыть самые глубокие пласты осмысления действительности. Можно сказать, что искусство пантомимы способно мыслить целыми философскими категориями.**

Эстрадный драматург должен понимать, что мим всегда проиг­рывает, если начинает соперничать с артистом, в распоряжении ко­торого есть слово. Когда сюжет номера требует слова, то у зрителя невольно в отношении мима возникает вопрос: «А почему он мол­чит?». Следовательно, первое правило в создании драматургии но­мера — такое сюжетное построение, которое не вызывало бы подоб­ного вопроса.

Иногда такое действие называют действием в зоне оправданно­го молчания: то есть берется ситуация, которая изначально не тре­бует словесного действия. Здесь могут браться за основу и бытовые сюжеты. Но пантомима не была бы пантомимой, если бы ограничи­вала рамки драматургии номера только этим обстоятельством.

А. Румнев назвал одну из пантомим М. Марсо стихотворением в пластике5.

**Пантомима немыслима без поэтических ассоциаций. В пантомимичес­ком номере, как ни в каком другом жанре, для сценариста есть возмож­ность уйти от сюжетной бытовой коллизии и облечь мысль номера не­посредственно в пластическую метафору, в поэтический или философ­ский символ.**

Здесь фабула как подробная цепь происходящих событий не имеет решающего значения. Более того, подробная ее разработка уведет режиссера от необходимой символистичности. То есть фабу­ла должна быть очень проста или ее может не быть вовсе.

**Идея, поэтический символ в такой пантомиме должна быть сформули­рована и выражена очень четко. Здесь задача автора — выстроить цепь ассоциаций.**

Что же касается темы номера, то она может быть очень проста, но обязательно должна выражать какую-то значительную, позитив­ную идею.

Вообще молчание артиста — один из основных признаков пан­томимы — изначально предлагает ей быть условной. Именно поэто­му пантомима так успешно использует приемы, уводящие ее от ре­альности. Но эта символическая природа искусства пантомимы пред­полагает и определенные сложности восприятия.

**Стр. 155**

**Излишнее внимание к бытовым движениям с целью сделать понятным происходящее убивает поэтическое и символическое начало панто­мимы, а усложненный символизм задает слишком много загадок зри­телям.**

В этом смысле важно найти точное название номера. Оно все­гда объявляется зрителям (в пантомимических программах, чтобы не нарушать закона молчания, названия часто преподносятся пуб­лике в качестве надписей на специальных табличках).

Хорошо, если в названии номера может быть сжато выражен сам поэтический символ, место действия, ассоциация или аналогия, ко­торые подготавливают публику к восприятию номера.

Конечно, толчком к формированию темы, идеи, сценария но­мера в первую очередь служат жизненные наблюдения, а также фан­тазия и воображение автора. Но символистическая природа панто­мимы позволяет в качестве толчка к созданию сценария номера ис­пользовать не только это. Материал здесь черпается из других видов искусств, причем таких, в которых важное место также за­нимает символический или поэтический символ и есть преображе­ние действительности путем метафоры или гиперболы. Сценарий номера может возникнуть на основе впечатления от живописного произведения, скульптуры. Часто мимы прибегают к использо­ванию карикатур (например, Ж. Эффеля, X. Бидструпа). В ли­тературе таким жанром чаще всего становится басня. То есть тему и идею (а даже и сюжетную разработку) подсказывает какое-либо произведение искусства, уже содержащее в себе определенный символ.

В этом смысле может оказаться полезным обращение к изобра­зительному искусству. Здесь многое можно почерпнуть в раскрытии секретов выразительности тела в позе и движении, здесь непремен­но найдутся сюжеты и темы для пантомимических номеров, обна­ружатся иногда и целые поэтические и философские символы, ко­торые способна раскрыть пантомима.

То же самое можно сказать о немом кино. Многие мимы черпа­ют в нем сюжетные ходы, характеры и маски, преломляют в своем творчестве специфический способ существования. По существу, все немые фильмы — это пантомимы. И особенно важно в немом кино для современной пантомимы — принципы эксцентрики и буффо­нады в действии, которое находит выражение исключительно в пла­стике.

**Стр. 156**

Иногда в качестве сюжетов пантомим используются сюжеты классических литературных произведений — естественно, в адапти­рованном варианте. Так М. Марсо в свое время была создана панто­мима по мотивам повести Н. Гоголя «Шинель».

Через пластику мима зритель понимает не только весь круг предлагае­мых обстоятельств, в которых действует мим, но и то, с какими пред­метами он обращается, с какими партнерами взаимодействует. В струк­туре сценария пантомимического номера очень часто возникает вооб­ражаемый партнер.

...Человек едет в переполненном автобусе. Его толкают, его пы­таются обокрасть, он заметил симпатичную девушку, он протиски­вается через толпу... И здесь есть два основных приема «создания» воображаемого партнера. Первый — обыгрывание мимом действий партнеров: его оттолкнули, к нему залезли в карман, и т. д. Второй -мгновенное перевоплощение в персонажа-партнера. Артист играет то одного, то другого человека, причем очень условными пластичес­кими средствами: иногда это делается через переворот вокруг себя и перед зрителями возникает новый характер. Иногда мим просто делает небольшой шаг в сторону, и на этом новом месте возникает новый персонаж, затем опять шаг в сторону на свое место — и снова возникает основной герой. К классическому приему, подчеркиваю­щему момент перевоплощения в пантомиме, относится перемена маски: артист проводит ладонью сверху вниз у своего лица (движе­ние как бы напоминает смену карнавальной маски на лице) — и пе­ред зрителями предстает уже другой герой, с иной мимикой и пла­стикой. Этим задаются правила восприятия: после переворота — дру­гой персонаж, основное место — принадлежит главному герою. Иногда на приеме смены масок может быть выстроен целый номер, как, например, «В мастерской масок» М. Марсо.

Мимы очень часто прибегают к мгновенному перевоплощению, представляя зрителям нескольких действующих лиц своих панто­мим. Это один из классических приемов пантомимы, которые может использовать драматург при создании сценария пантомимического номера.

Например, номер М. Марсо «Городской сад».

«Один за другим, обрисованные выразительными штрихами, вы­являются особенности походки или просто манеры держаться, двигать­ся, предстают перед нами завсегдатаи городского сада.

**Стр. 157**

Отставной военный, неторопливо прогуливающийся по тенистой аллее.

Болтливая гувернантка, занятая пересудами и вязанием.

Малыш, увлеченный игрой в мяч.

Здесь же разместились мороженщик и продавец шаров, которых атакует шумная толпа ребятишек.

В отдалении от этого бойкого перекрестка молодой человек ждет возлюбленную.

Влекомый собакой, мчится по саду ее хозяин.

Перебирая четки, чинно плывет монашка.

Мамаши прогуливают орущих в колясках младенцев.

Сторож подметает дорожки сада.

Веренице образов, кажется, не будет конца...

Эту многонаселенную пантомиму, как и большинство других сво­их номеров, Марсель Марсо играет на пустой сцене, один. Но дело здесь не в том, что актер великолепно владеет искусством трансформации.

Композицию „Городского сада" открывает и завершает изображе­ние статуи: спокойная и величественная, стоит она на пьедестале, об­реченная видеть всех и каждого. Это как бы своеобразный знак (и он легко и охотно воспринимается зрителями), говорящий о том, что все здесь увидено со стороны, глазами беспристрастного свидетеля.

Однако таким прямым обращением своего взгляда на действитель­ность, рассматриваемую как бы со стороны, Марсо не ограничивается. Принцип отстраненности мим берет за основу игры. Формально транс­формируясь то в одного, то в другого из своих персонажей, актер не перевоплощается ни в одного из них полностью. Воссоздавая на сцене иллюзию существования завсегдатаев городского сада, он не дает их объективного фотографического изображения, а показывает собствен­ное к этим людям отношение (свое к ним притяжение или отталкива­ние), он демонстрирует лишь проекцию на них своей личности»6.

В еще более концентрированном виде прием перевоплощения используется М. Марсо в пантомиме «Давид и Голиаф». Здесь мгно­венные перевоплощения — решение номера. Артист использовал в номере ширму, проходя за которой, он моментально перевоплощал­ся (только с помощью пластики!) то в огромного Голиафа, то в тще­душного Давида.

**Очень часто артист, посвятивший свое творчество пантомиме, создает какой-то персонаж, который переходит из номера в номер. Персонаж**

**Стр.158**

**и артист сливаются воедино — возникает тип, то есть то, что на эстраде называется *маской.***

**Маска в пантомиме очень важна, она является одним из самых суще­ственных структурообразующих элементов драматургии эстрадного но­мера вообще. Когда она найдена, то позволяет драматургу погружать артиста в различные предлагаемые обстоятельства и действовать от имени своего образа в самых разных номерах.**

Надо, однако, всегда помнить, что перевоплощение в образ до­стигается не только через нахождение внешнего облика персонажа и своеобразия пластического рисунка. Нужно, чтобы возникло внут­реннее существо образа, которое одно может наполнить жизнью все проявления внешней характерности.

Все знаменитые маски известных мимов отличались яркостью пластических характеристик. И в каждой из них мы можем безоши­бочно угадать внутреннее зерно образа. Пьеро, созданный Г. Дебю-ро, совсем по-другому смотрит на мир, чем Бип М. Марсо. Многие пантомимы артиста играются от имени этой маски — Бипа. Герой М. Марсо попадает в самые разные места действия и ситуации. Вот, например, описание пантомимы «Бип на светском приеме», в кото­ром точно проглядываются отличительные особенности этой маски:

«Пантомима „ Бип на светском приеме" начинается с того, что Бип одевается на бал. С фатоватой грацией он завязывает перед зеркалом галстук, надевает фрак и цилиндр, натягивает тугие перчатки, едва на­лезающие на руку, и опрыскивает себя духами. Вот он готов и отправ­ляется, поигрывая палочкой, в гости. Он звонит, вытирает в передней ноги о коврик, раздевается, с трудом стягивает неподдающиеся перчат­ки. По тому, как он входит в гостиную, кланяется, здоровается, шутит и сплетничает, вы видите пестрое общество, которое его окружает... Он беседует с двумя гостями, стоящими по обе стороны от него. От одно­го из них он слышит что-то очень смешное, от другого — что-то очень грустное. Бип, поддерживая разговор с обоими, то хохочет до упаду с одним, то с постной физиономией понимающе кивает головой друго­му... Но вот начинаются танцы. Бип так увлечен, что нечаянно роняет даму. В другом танце опять неудача: он задевает кого-то и ему угрожа­ют побои... Опираясь локтем на несуществующую колонну, он опусто­шает один бокал за другим и одновременно беседует с сидящей дамой. Он все более удивлен, все более развязен. Вино дает себя знать. Ко­лонна, на которую он опирается, ускользает из-под его локтя, и ему

**Стр. 159**

стоит труда восстановить прежнее положение... Однако пора уходить. Вновь, как вначале, Бип перед зеркалом надевает цилиндр. Но сейчас это не так просто: ему не удается ни надеть цилиндр на голову, ни всу­нуть голову в цилиндр. И когда наконец это удается, Бип, прощаясь с гостями, завершает вечер хулиганской выходкой: ударяет кого-то но­гой в живот. После этого, конечно, спешит поскорей удрать»7.

Свои оригинальные маски создали Ч. Чаплин, Л. Енгибаров, А. Елизаров, В. Полунин и другие известные артисты — как на эст­раде, так и в кино.

**В сценарий пантомимических номеров часто закладывается прием, ко­торый условно можно назвать «превращающиеся предметы».**

Вот в руках у артиста мяч, которым он играет, ударяя им в пол; но вот мяч превращается из круглого упругого предмета в комок теста; комок теста, который артист стягивает и растягивает (движе­ние похоже на растягивание мехов аккордеона), вдруг превращает­ся в аккордеон, на котором играет артист, и т. д.

То есть возникают новые предметы или движения, логично вы­текающие из предыдущих, но несущие совершенно другую смысло­вую нагрузку. Это очень похоже на своеобразные пластические за­гадки, которые артист предлагает отгадать публике.

Чем резче контраст между исходным предметом и предметом, ко­торый через аналогичное движение возникает в руках мима, — тем сильнее эффект. Он многократно возрастает от неожиданно возник­шей ассоциации.

Может быть, поэтому такой прием довольно часто и успешно ис­пользуется мимами в их номерах. Например, игра на рояле вдруг пе­реходит в печатание на пишущей машинке и т. п. Это своего рода каламбур в пластике — когда одно и то же движение неожиданно приобретает иной смысл.

**Прием трансформации предмета выступает в пантомиме своего рода трюком, так как в нем всегда присутствует элемент неожиданности. Ар­тист как бы сопоставляет несопоставимое.**

В пантомиме одним из важных выразительных средств являет­ся мимика. Требования к мимической выразительности артиста этого жанра очень высоки, так как она часто должна быть гипертрофиро­ванной, преувеличенной, а иногда и условной. Конечно, мимика дол­жна отражать внутренние переживания героя пантомимы

**Стр. 160**

Иногда драматург может создать сценарий очень интересного номера не только на использовании мимики в качестве основного и единственного выразительного средства... К такому классическо­му примеру относится, например, пантомима М. Марсо «В мастер­ской масок».

«Сюжет ее напоминает некую сюрреалистическую новеллу: „Че­ловек любил надевать маски. Он часто менял их и привык к этому за­нятию. Однажды он надел отвратительную маску, которая ему нрави­лась своей глупостью и наглостью. Когда он захотел ее снять, оказа­лось, что она к нему прилипла. Ему стоило большого труда от нее избавиться". Вот, казалось бы, и все. Но лирический поэт Марсо пре­вращает эту странную аллегорию в рассказ глубоко поэтический и вол­нующий.

Надевая на лицо разные маски, человек соответственно меняется сам. Он надевает маски сметные и трагические, скорбные и забавные. Он надевает одну маску, другую, третью, все новые и новые маски, без числа. Зачем? Может быть, эта игра, содействующая его бесконечным перевоплощениям, доставляет ему удовольствие и он просто привык менять свое обличье? Или он не может обойтись без маски, без личи­ны, без притворства там, в мире гангстеров и ханжей? Марсо не дает на это ответа. Он продолжает играть.

Но игра в маски не проходит для человека безнаказанно.

Вот он надел еще одну маску — глупую, наглую харю с перекошен­ным, улыбающимся ртом. Она очень забавляет его. Он ею доволен. Но когда он хочет ее снять, она не поддается. Она прилипла к лицу. Чело­век не в силах ее сорвать, отодрать, освободить себя от отвратитель­ной личины. Мы видим трагическое единоборство человека с маской, как бы насмехающейся над тщетными усилиями его тела и духа. Он в ужасе, он в смятении, он в отчаянии. Он даже пытается примириться со своей участью жить вечно под маской с дурацкой улыбкой. Еще и еще пытается ее сорвать. И когда это ему удается, из-под нее смотрит скорбное и усталое лицо человека, наконец освободившегося от необ­ходимости жить в маске»8.

• • • • • • • •

Жанры пантомим могут быть чрезвычайно разнообразны. Пан­томима бывает и комической, и драматической, и трагедийной, и фи­лософской, и поэтической, и буффонной, и гротесковой, и фарсовой.

**Стр.161**

Некоторые исследователи пантомимы считают, что буффонная, фар­совая, гротесковая пантомима — есть клоунада, которую они опре­деляют как часть искусства пантомимы. С этим можно соглашаться, можно — нет, но не заметить определенного сходства некоторых жанров пантомимы и клоунады невозможно.

Между тем клоунада, а в особенности — эстрадная, имеет ряд важных специфических особенностей драматургического построе­ния, которым и посвящается следующая глава.

1 См.: *Хализев В.* Драма как явление искусства. М., 1978.

3 См.: *Декру Э.* Слово о миме. Архангельск, 1992.

3 Чаплин: Сборник. М„ 1945. С. 188-189.

4 *Декру Э.* Слово о миме. С. 103-104.

*5.* См.: *Румнев А.* О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964.

6 *Маркова Е.* Марсель Марсо. С. 45-46.

*7 Румнев А.* О пантомиме. Театр. Кино. С. 118-119.

8 Там же. С. 121.

**Стр.162**

**ГЛАВА 10**

**ДРАМАТУРГИЯ ЭСТРАДНОЙ КЛОУНАДЫ**

КЛОУНАДА НА СОВРЕМЕННОЙ ЭСТРАДЕ. - РАЗНОВИДНОСТИ КЛОУНА­ДЫ. - ОТЛИЧИЕ ЭСТРАДНОЙ КЛОУНАДЫ ОТ ЦИРКОВОЙ. - КЛОУНСКАЯ МАСКА. - ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ АРХЕТИПОВ КЛОУНСКИХ МАСОК В ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА. - НАХОЖДЕНИЕ «ПРАВДОПОДОБНО­ГО АЛОГИЗМА ПОВЕДЕНИЯ» КАК ОДНА ИЗ ОСНОВНЫХ ЗАДАЧ СЦЕНАРИ­СТА КЛОУНСКОГО НОМЕРА. - ТРЮКОВОЕ ДЕЙСТВИЕ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В СЦЕНАРИИ. - КЛОУН-МИМ-НОМЕР. - СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛОУНАДЫ (ЭКСЦЕНТРИКИ).

Клоунада всегда была одним из основных жанров циркового ис­кусства. «Без клоунов нет цирка!»1 — к такой, очень точной форму­лировке прибегнул известный исследователь цирка и эстрады Ю. Дмитриев.

Вместе с тем в последние десятилетия клоунские номера все чаще и чаще стали появляться на эстрадных подмостках. И дело здесь даже не в количестве, а в том, что клоунада заняла на эстраде свое обособленное место, стала очень популярной.

**Если раньше эстрадная клоунада была лишь одним из оригинальных жанров эстрады, который правильнее всего было бы назвать эксцент­рической, буффонной пантомимой, то сегодня она сформировалась в отдельный жанр.**

Можно сказать, что в системе оригинальных жанров появилась новая разновидность — эстрадная клоунада. «Комическая эксцент­рика, — отмечает Н. Тихонова, — очевидно входит в силу и распро­страняется, захватывая и профессиональное искусство, и само­деятельность, пронизывая своим праздничным многоцветьем, склон­ностью к гротеску и буффонаде буквально все жанры эстрады, проникая и в театр, и в кино, и в телевизионные постановки»**2.**

Стр.163

В современном цирке сложилась следующая система разновид­ностей клоунады:

* буффонные клоуны,
* коверные клоуны,
* музыкальные клоуны (музыкальные эксцентрики),
* клоуны-дрессировщики,
* клоуны-сатирики,
* клоуны-мимы.

Из разновидностей клоунады на эстраде в основном встречают­ся две:

* клоуны-мимы,
* клоуны — музыкальные эксцентрики.

Если в цирке клоуны, как правило, насыщают свои выступления цирковыми трюками, то эстрадные клоуны чаще строят свои номе­ра на основе ярких сюжетных поворотов и комических трюков. Ко­нечно, и эстрадные клоуны используют иногда цирковой трюковой арсенал, но для них это скорее исключение.

**Таким образом, первым признаком, отличающим эстрадную клоунаду от цирковой, является мера использования циркового трюка.**

В цирке выступления клоунов, основанные на коротком и лако­ничном сюжете, называются *репризой* (не путать со словесной ре­призой); если сюжет развернут и подробен — это уже *антре.* На эст­раде выступление клоуна — *номер.* Поэтому клоунада на эстраде, с одной стороны, подчиняется всем общим закономерностям по­строения драматургии эстрадного номера, с другой — неизменно не­сет в себе признаки драматургии циркового искусства.

Одной из важнейших особенностей, на которую опирается эст­радный драматург и которая взята из цирка, — *клоунская маска,* о которой так пишет С. Макаров:

«Подчеркнем, что понятие „маска клоуна" включает оригиналь­ный грим, гиперболизированные черты характера, самобытный кос­тюм, своеобразную манеру речи и поведения, индивидуальную ало­гичную логику мышления. Создавая клоунскую маску, артист часто наделяет ее чертами собственного характера, разумеется, значитель­но преувеличивая их.

Это может быть, к примеру, добродушная общительность, лю­бознательность, застенчивость, дотошность, меланхолическая задум­чивость, доведенные до комической назойливости. В маске

**Стр.164**

обыгрываются также внешние данные исполнителя: небольшой рост или чрезмерная полнота, худоба или сутуловатость. Клоуны чаще всего создают постоянные маски, выступая в них долгое время, порой до конца творческой жизни»3.

При всем разнообразии клоунских масок, в основе их две — Бе­лый и Рыжий. Рыжий более «молод», он появился в XIX веке. Сна­чала они существовали по отдельности, затем стали объединяться. С тех нор любая клоунская пара, — в цирке это происходит или на эстраде, — так или иначе является разновидностью двух масок, а именно — Белого и Рыжего.

Белый клоун всегда разумен и логичен. Рыжий же *—* нелеп, глу­поват, неуклюж, он является предметом насмешек, все делает невпо­пад. И какой бы сюжет ни разыгрывали Белый и Рыжий, в его осно­ве всегда лежит конфликт их характеров. Рыжий постоянно стремит­ся обмануть, перехитрить Белого. Но даже когда они выступают не вместе, а создают сольные номера, эти черты основных клоунских масок сохраняются.

Поскольку Рыжий несет основной смеховой эффект в парной клоунаде, может показаться, что он в паре — главный. Но суть в том, что наиболее ярко, заразительно, смешно выступление Рыжего про­ходит только тогда, когда находящийся рядом Белый всем своим поведением (а если есть, то и текстом) оттеняет поведение Рыжего и как бы сосредоточивает внимание зрителей на последнем.

Эти две маски всегда контрастны, что выражается не только в гриме и костюме, но в их характерах, устремлениях, системе жизнен­ных ценностей персонажей, их мировоззрении.

**Иногда сценарий пишется для артиста, который уже нашел маску, по­стоянно работает в одном и том же образе. Сам персонаж порой под­сказывает драматургу ситуации, сюжетные ходы, приемы и вырази­тельные средства, которые будут логичны и оправданы для того или иного клоуна.**

Гораздо сложнее начинать с «чистого листа», когда перед дра­матургом оказывается молодой начинающий артист, решивший по­святить себя клоунаде. Здесь важно помочь артисту в поиске маски. От чего отталкиваться в этом поиске? Только от индивидуальности самого артиста.

Б. Вяткин рассказывал, что он долго не мог найти подходящий грим и буквально часами просиживал перед зеркалом. И однажды

**Стр. 165**

во время этих творческих мук к нему в гримерную зашел старейший артист цирка Б. Кох. Он сказал Вяткину, что тот «танцует не от той печки», что сперва надо решить, кого из себя хочешь сделать, а грим приложится. Надо прежде всего определить характер героя, понять, что он за человек. И в конце разговора Б. Кох добавил: «Отталки­ваться надо от самого себя»4.

**В поиске внутренней основы образа главное — найти единственную своеобразную логику мышления персонажа, которая и может стать фун­даментом правдоподобного алогизма поведения клоуна.**

Очень помогает в этом точное определение «зерна образа», кото­рое, как правило, должно укладываться в односложное, но емкое поня­тие. Зерно однозначно, оно не может быть выражено, к примеру, та­ким описанием: дотошный, но юркий человек, одновременно несколь­ко рассеянный. Такое определение — не зерно. Одним из признаков того, что зерно образа определено верно, является возможность выра­зить его одним словом: назойливый, застенчивый, нахальный, и т. д.

Важная особенность маски — она должна быть располагающей к себе, обаятельной. И, как правило, — вызывать улыбку. Это каса­ется и грима, и костюма, но это относится и к характеру персонажа, который выражается в манере поведения и в тех поступках, которые он по преимуществу совершает. Если, к примеру, артист выступает в амплуа грустного клоуна, то его маска должна вызывать сочувствие у зрителей.

Маска клоуна должна быть созвучна своему времени. Она мо­жет быть создана на классической основе, но все равно требует как бы взгляда на нее через сегодняшний день. Только тогда она найдет отклик у зрительного зала.

**Угадать, подметить типические черты современности и соотнести их с классическими чертами Белого или Рыжего — одна из главнейших задач в драматургии клоунады.**

В клоунаде, как, пожалуй, ни в каком другом жанре, и драматург, и режиссер, и сам клоун сталкиваются с одной из главных профес­сиональных проблем в создании эстрадного номера — особой прав­дой жанра.

Дело в том, что поведение клоуна, как правило, эксцентрично, форма очень условна. Но в этой предельно условной форме должна быть выстроена железная логика.

**Стр.166**

**Если начать искать бытовые оправдания алогичных поступков клоуна, это будет громадной ошибкой. В клоунаде, как нигде, существует своя правда жанра. И опирается она на дотошнейшую и глубочайшую веру клоуна в правильность того, что он делает. Здесь даже несколько транс­формируется понятие «вера в предлагаемые обстоятельства», так как ведущим предлагаемым обстоятельством для клоуна является алогизм его мышления и детская вера в происходящее.**

Ведь большинство и цирковых, и комических трюков в клоуна­де с обыденной точки зрения не могут быть оправданы. Но дра­матург, пишущий сценарий клоунского номера, бытовую логику за­меняет контрлогикой клоуна, которая, будучи выраженной в маске, и создает правду жанра. Вера клоуна в совершенно необычные вещи и позволяет надувать человека насосом, рвать (в буквально смысле) на себе волосы, исторгать фонтан слез и т. п.

**Почти детская вера в нелепость позволяет клоуну логически оправды­вать один из основных приемов клоунады — преувеличение, вплоть до гротеска.**

Если такого чувства правды и веры в абсурд нет, то все стара­ния артиста кончаются кривлянием, непонятными ужимками и прыжками; все становится формальным и неинтересным. «Конечно, цирк не театр, — отмечает А. Викторов. — Свою мысль в репризе клоун выражает порою в абсурде, в невозможном, в анекдоте. А раз так, значит, и театральные законы не годятся для цирка. У него дол­жны быть свои приемы, свои изобразительные средства. Приемы эти могут быть разнообразны, эксцентричны, но точны так же, как до­зировка сильнодействующего лекарства: переборщишь — получишь обратный эффект»5.

Конечно, все это находит окончательное выражение в специфи­ческих художественных приемах клоунады, которые закладывают­ся в сценарий номера.

На первом месте, конечно, стоит гротесковое преувеличение во всем: ботинки — так длинной в полметра, улыбка — так до ушей. И не только во внешнем виде. Один из основных приемов преувеличения в поведении — доведение действия до абсурда. Часто драматург за­ставляет клоуна намеренно заострять внимание на каком-то незна­чительном действии, превращая его в дело огромной важности.

Преувеличение находит выражение и в оценках, при этом часто используется трюковое оснащение. Например, от недоумения очки,

**Стр. 167**

в буквальном смысле, лезут на лоб; желание отойти от партнера пре­вращается в каскад из нескольких сальто, и т. д.

Распространенным приемом является использование пред­мета не по назначению при внешнем сходстве признаков: так, на хвост осла навешивается автомобильный регистрационный номер; лохматая собачка «надевается» на голову вместо парика, и т. д.

Часто используется прием контраста: знаменитый Грок выходил с огромным футляром, из которого доставал маленькую скрипочку; здоровенного детину вывозят в детской колясочке, и т. д.

К типичным приемам клоунады относятся многочисленные и разнообразные переодевания (однако они всегда совершаются таким образом, чтобы за ними проглядывала основная маска клоуна, что­бы он был узнаваем).

Клоун-мим в одинаковой степени принадлежит и цирку, и эст­раде. Например, Л. Енгибаров выступал не только в манеже, но и в эстрадных концертах, в том числе и с сольными программами. Но если в цирке клоун-мим — одна из разновидностей цирковой клоу­нады, то в клоунаде на эстраде он занимает ведущее место.

Какие средства выразительности и приемы присущи эстрадно­му клоуну-миму?

**Клоун-мим на эстраде, в отличие от артиста пантомимы, активно ис­пользует не воображаемые, а настоящие предметы.**

Это клоун-мим перенес на эстраду из цирка. Огромное количе­ство эстрадных номеров в жанре клоунады строится на обыгрыва­нии предмета.

**Необычное использование предметов или игра с необычными (трюко­выми) предметами — очень распространенный прием в работе эстрад­ных клоунов-мимов. Такое обращение с предметами характерно для многих эстрадных жанров, но у клоуна-мима оно становится одним из основных приемов.**

Это могут быть «классические» предметы: надувная гиря, кото­рую клоун пытается поднять сначала с большим трудом, а затем легко закидывает ее в зал, вызывая в публике испуг. Аналогично ис­пользуется спортивная штанга, и клоун сначала изображает тяже­ловеса, а затем легко гнет «металлический» гриф трюковой штанги. Однако — это своего рода штампы клоунады.

**Стр.168**

**Задача сценариста, если он строит клоунаду на обыгрывании пред­мета, — найти новое и интересное решение, то есть — интересный и не­обычный предмет.**

Приведем пример из репертуара клоун-мим-театра «Лицедеи». В спектакле «Доктор Пирогофф» (реж. Б. Уваров) артист В. Соло­вьев (маска «Тетка») захотел заменить перегоревшую лампочку на фонарном столбе. Несколько раз он безуспешно пытался влезть на столб. Наконец клоун нашел решение проблемы: он пригнул столб к земле, подобно деревцу, и спокойно заменил лампочку. Логика выполнения задачи — совершенно клоунская, предмет же, с которым работал клоун, — трюковой.

Трюковой предмет всегда увеличивает элемент зрелищности и неожиданности, но для эстрадного клоуна, пожалуй, важнее уметь со­вершать необычные поступки с совершено обычными предметами. Так возникает обыгрывание предмета, игра с предметом. И через эту игру надо попытаться выразить тему и идею номера. Р. Славский отмечал:

**«За его (клоуна) кажущейся простоватостью кроется глубокий подтекст. В настоящей клоунаде всегда есть своя мораль.**

И какой бы важной и ценной эта мораль ни была, она лишь в том случае способна находить дорогу к сердцам зрителей, если об­лачена в подлинно художественную форму. А это немыслимо без высокой исполнительской техники. Можно смело утверждать: мало сыщется ролей труднее, чем роль мудрого глупца. Она требует пол­ного внутреннего вживания в образ, абсолютной искренности и не терпит внешнего наигрыша»6.

На обыгрывании предмета построены многие номера В. Полу­нина, начиная с его ранней работы в спектакле «Фантазеры» (1967). Артист демонстрирует потрясающую фантазию в работе, к приме­ру, с мячами (кстати, мяч — один из самых любимых предметов, которые В. Полунин использует для обыгрывания).

Поскольку даже грустная, лирическая клоунада немыслима на эстраде вне юмора (все дело в чувстве меры), то к драматургии но­мера клоуна-мима применимы все без исключения принципы пост­роения комического вообще. Но нужно обратить внимание на ряд особенностей, диктуемых спецификой жанра.

Сегодня и в цирке слово практически ушло из репризы и антре или же выполняет лишь служебную функцию. Основное выразитель­ное средство — пластика.

**Стр.169**

**Эстрадный клоун потому еще и мим, что практически не прибегает к слову, все его действия выражены преимущественно движениями.**

Следовательно, в сценарий номера должна быть заложена такая ситуация, которая будет понятна без словесного действия, без мо­нолога или диалога. Иногда все же возникает потребность что-то сказать, объясниться. Если словесное объяснение трансформирует­ся в объяснение жестами — это безошибочный признак того, что драматургия неверна и не соответствует специфике жанра.

**Сам сюжет в клоун-мим-номере редко представляет самостоятельную ценность. Он должен быть основой, которая логично связывает коми­ческие трюки, гэги. Сюжетная линия должна вести от гэга к гэгу (жела­тельно в развитии, по нарастающей). Только в этом случае сюжет отве­чает специфике жанра.**

Фабула номера должна быть очень проста, однолинейна, лучше всего, если она «вертится» вокруг какого-то одного события. Это, однако, не означает, что клоун-мим не может создать глубокого и емкого образа (достаточно вспомнить пантомимы-клоунады Л. Ен-гибарова).

**Сложность и особенность жанра в том (и в первую очередь для сцена­риста), что емкий философский образ вырастает в результате из очень простых действий, буквально, — из пустяков.**

Таким образом, сюжет должен быть очень прост и предельно по­нятен, не допуская никаких других толкований. Здесь уместно вспомнить М. Твена, который новые рассказы в первую очередь чи­тал своей кухарке. Если она чего-то не понимала, он переделывал написанное. И в этой шутке есть огромная доля правды, которая подчеркивает демократизм клоунады, то есть понятность ее самым широким слоям публики, а не только высокоинтеллектуальной эли­те общества.

И, конечно, как и в любом номере, особое внимание следует уде­лить финалу. Финал клоунского номера — это всегда трюковой фи­нал, сюда ставится самый эффектный трюк. Но важно, чтобы это был не просто эффектный трюк сам по себе. Нужно, чтобы он подчерки­вал основное содержание всей клоунады. И здесь иногда имеет смысл перемонтировать фабулу, чтобы финальное событие могло быть выражено эффектным финальным трюком, вслед за которым должен следовать эффектный уход с эстрады.

**Стр.170**

Но все-таки без текста иногда бывает очень трудно обойтись. И здесь уместно вспомнить два классических приема клоунады, ко­торые применяются для его замены.

Первый — *звуковой, или шумовой диалог.* Этот прием очень час­то и успешно использовали и используют «Лицедеи», когда ведут «разговор» при помощи свистков-пищалок разных тембров. «Аси-сяй разыгрывает вариант традиционного для пантомимы сюжета о Давиде и Голиафе, — рассказывает Н. Тихонова. — Его герои спорят за обладание воздушным шариком, пришпиленным к занавесу. Пан­томимически и интонационно (артист обозначает речь персонажей с помощью двух различного тембра свистков) они пугают друг дру­га всевозможными вариантами расправы, а в результате шарик ло­пается, повергая в неизбывное горе обоих (исполнитель имитирует плач на двух свистках одновременно)»7.

Второй прием — *разговор на тарабарском языке.* Бессмыслен­ные звукосочетания, соединенные в якобы слова и предложения, только усиливают комический эффект, подчеркивают условность происходящего. И в первом и во втором случае объяснение ведется при помощи тембров, тесситуры, интонации, смены ритмов. А фан­тазия зрителей превращает тарабарщину в осмысленный диалог.

Несколько слов о частном, но важном аспекте в ремесле клоу­на — *подсадке,* который необходимо учитывать уже на этапе созда­ния драматургии номера.

Подсадкой называют артиста, который сидит в зрительном зале, «маскируясь» под обыкновенного зрителя. В нужный момент его вы­зывают для участия в репризе, чтобы подыграть клоуну. А чтобы пуб­лика не догадалась о подсадке, такому артисту обычно отводится роль застенчивого, смущающегося человека, которого против его воли случайно вытащили на манеж.

Подсадка — преимущественно цирковой прием, на эстраде она ис­пользуется гораздо реже. Дело в том, что подсадной в цирке иногда помогает в исполнении того или иного циркового трюка, а это требу­ет специальной подготовки и срепетированности. На эстраде клоун-мим к цирковым трюкам прибегает гораздо реже, чем циркач. Поэто­му, если для номера требуется человек из зрительного зала, то артист выбирает настоящего зрителя, а комические трюки клоуна в этот мо­мент обыгрывают неловкость вышедшего на эстраду человека.

Планируя по ходу номера вызов зрителя из зала, драматург должен построить клоунаду так, чтобы ему досталась органично-

**Стр.171**

пассивная роль, а клоун берет на себя основную активную функцию в общении с ним. Надо выстроить ситуацию со зрителем таким об­разом, чтобы его поведение могло быть только таким, какое необхо­димо по задуманному движению сценария номера.

Но, конечно, клоун в такие моменты должен быть готов импро­визировать, так как возможны всякие неожиданности в поведении вызванного на эстраду зрителя.

• • • • • • • •

Отдельная разновидность клоунады на эстраде — музыкальная эксцентрика.

**В музыкальной клоунаде соединяется искусство эстрадного клоуна-мима и музыканта-инструменталиста. В музыкальной эксцентрике важ­ны обе составляющие, но все-таки ведущим выразительным средством является музыка. Поэтому значительную роль начинают играть прин­ципы музыкальной драматургии.**

И прежде всего — огромное значение имеет выбор репертуара для музыкально-эксцентрического номера.

**Музыкальная клоунада не терпит серьезной и сложной классической и современной музыки.**

Если же музыкальные клоуны и прибегают к классическим про­изведениям, то это чаще всего так называемая «облегченная» клас­сика. Правильнее, конечно, называть — «популярная» классика, но среди артистов бытует рабочий термин «облегченная». Это произ­ведения достаточно короткой (малой) музыкальной формы, *обяза­тельно* популярные, знакомые и любимые. Такие произведения от­личает ярко проявленной мелодизм, выразительные, простые, запо­минающиеся музыкальные темы. В музыке очень четко должен быть выражен характер: расслабляющий, зажигающий, и т. д. Может быть, поэтому музыкальные эксцентрики, к примеру, так любят вторую Венгерскую рапсодию Ф. Листа. Очень хороши для репертуара му­зыкальных эксцентриков популярные танцевальные мелодии. И, ко­нечно, золотой фонд репертуара музыкальной эксцентрики состав­ляет народная музыка, а также популярные песни и романсы.

Особенно важно подчеркнуть — любая музыка в музыкальной клоунаде должна быть узнаваемой публикой. Популярная мелодия сразу же объединяет клоуна со зрителем. Скоротечность номера, -

**Стр.172**

необходимость быстро выявить его сюжетно-действенное содержание не позволяют концентрировать внимание публики на погружении в новую, сложную, незнакомую музыку. Популярность музыки дает зрителю возможность сосредоточиться собственно на происходя­щем — на клоунаде.

Важно, чтобы выбор музыкального материала давал возмож­ность клоуну продемонстрировать виртуозность игры на музыкаль­ном инструменте. Бывают очень сложные для техники исполнения произведения, но эта сложность понятна только специалистам, она, что называется, «не выставлена па продажу». Виртуозность музы­кального клоуна другого порядка.

Исполняемое музыкальным эксцентриком произведение может быть и средней технической трудности, но должно производить впе­чатление виртуозного владения инструментом.

К таким произведениям, которые очень часто используют музы­кальные эксцентрики, относится, например, «Чардаш» В. Монти.

• • • • • • • •

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

* использование в качестве музыкального инструмента совершенно неподходящих, часто обыденных предметов;
* использование эксцентричных и необычных, малоизвестных  
  музыкальных инструментов;
* использование трюковых музыкальных инструментов;
* борьба с «непокорным» музыкальным инструментом;
* игра на музыкальных инструментах необычным способом;
* музыкально-инструментальный диалог;
* человек-оркестр.

В качестве музыкальных инструментов эксцентрики использу­ют дрова (вариант ксилофона), пилы, трости, метлы, бокалы с раз­ным уровнем воды (что дает возможность тональной настройки), большие шахматные доски (каждая клетка — нота, и на доске может возникнуть танец, вызывающий мелодию и одновременно сопровож­даемый ею), детали сценических костюмов (звучащие башмаки, шляпы, и т. д.), музыкальные пуговицы (каждая при нажатии изда­ет определенный тон) и многое другое.

Здесь — огромное поле для фантазии драматурга. Найти новый, ранее не использованный предмет, который можно приспособить

**Стр.173**

в качестве музыкального инструмента, — основа успеха музыкаль­ной клоунады при использовании этого приема.

«Однажды, что-то мастеря, Петров (музыкальный эксцентрик С. Петров, исполнитель уникального номера „Музыкальные ролики", где соединялись элементы фигурного катания на роликах и вибриру­ющие звуки, издаваемые этими роликами. — *И. Б.),* сбросил с напиль­ника дюралюминиевое кольцо, и оно, пролетев, пропело в воздухе ноту. «А почему бы на этом принципе не сделать инструмент?» — подумал пытливый артист, и вот уже в номере появился новый реквизит «Пою­щие кольца». Перебрасывая от партнера к партнеру с зазубренных ме­таллических палочек, наподобие игры в серсо, кольца, трое артистов исполняют довольно сложные музыкальные пьески»8.

Играть можно на всем, даже — на костях. Так однажды автором с артистом Г. Ветровым был сделан музыкально-эксцентрический номер «На приеме у невропатолога». В костюм клоуна были неза­метно для зрителей вшиты пластины ксилофона. И когда больной приходил к врачу, а тот начинал проверять его рефлексы, ударяя молоточком по разным частям тела, — возникала мелодия. Хочется обратить внимание на следующее.

**Прием применения в качестве музыкального инструмента необычного предмета сам по себе важен, но он позволяет использовать его в музы­кальной клоунаде только тогда, когда дает возможность на этой осно­ве создать сюжет, комическую сценку, то есть проявить игровую ситуа­цию на основе музыки.**

Так при работе над номером «На приеме у невропатолога» трю­ковое использование ксилофона явилось толчком к созданию номе­ра. Но номер стал номером только тогда, когда родился эксцентри­ческий сюжет. В качестве проб Г. Ветров делал трюковой костюм человеческого скелета и пытался играть на обнаженных ребрах; был вариант с гусарским костюмом, когда музыкальные пластины вши­вались в гусарский мундир... И все было, что называется, «мимо». А когда появились персонажи — клоун-больной и клоун-доктор (Ю. Гальцев), появилась возможность выстроить их взаимоотноше­ния, оценки, конфликт (по классическому ходу доктор оказывался таким же, как и больной, — он тоже начинал «звучать»).

В финале номера артисты скидывали с себя костюмы больного и врача, открывался трюк, но номер на этом не заканчивался. Далее

**Стр. 174**

следовал дивертисмент (бисовка), когда артисты виртуозно исполня­ли «на самих себе» фрагмент Второй Венгерской рапсодии Листа.

Дивертисментное построение финала присуще многим номерам музыкальной эксцентрики, использующей прием превращения не­обычных предметов в музыкальный инструмент. Это позволяет на­глядно продемонстрировать зрителям высокий уровень исполни­тельского мастерства без всяких скидок на шутки.

Так поступали, например, замечательная пара музыкальных экс­центриков Е. Амвросьева и Г. Шахнин в знаменитом номере, постав­ленном М. Местечкиным: в финале номера они на тромбоне и рояле без всяких скидок блистательно исполняли фрагмент... Второй Вен­герской рапсодии Листа.

**Второй прием музыкальной клоунады — использование необычных и эксцентричных музыкальных инструментов.**

Инструмент в этом случае вроде бы и похож на настоящий, но... не такой. Чаще всего обыгрывается размер инструмента, не соответ­ствующий общепринятому. Миниатюрная скрипочка (еще меньше пошетты), маленькая гитарка, гигантских размеров баян, на котором надо играть вчетвером, — вот примерный арсенал этого приема му­зыкальной эксцентрики. Иногда используются редкие музыкальные инструменты, как, например, концертино или флейта Пана.

Трюковой музыкальный инструмент обычно содержит в себе ка­кой-то фокус, такие инструменты (как и большинство в музыкаль­ной эксцентрике) требуют специального конструирования. В этом случае клоуны должны демонстрировать чистое и точное исполне­ние независимо от трюка, заложенного в инструмент.

Так, например, в группе музыкальных эксцентриков п/у Ф. Шап-мала был сделан номер «Разборный кларнет». Один клоун начинал играть ми-бемоль мажорный ноктюрн Шопена, другой же все время хотел ему «насолить» и снимал с инструмента его части, постепенно разбирая его, начиная с раструба. В результате в распоряжении му­зыканта оказывался лишь мундштук, однако музыка звучала не пре­рываясь, без всякого ущерба для исполняемого произведения. Трюк номера принадлежит к классическим трюкам музыкальной эксцен­трики, когда конферансье или шпрехшталмейстер отбирает у музы­канта части инструмента, желая заставить его прекратить игру (по­добный номер был в репертуаре знаменитого музыкального клоуна П. Петроли, он исполнялся с трубой).

**Стр. 175**

Предлагая такой прием, эстрадный драматург должен очень вни­мательно проработать клавир произведения и партию инструмента, чтобы можно было соответствующим образом сконструировать по­следний.

Однажды автору довелось увидеть замечательный номер музы­кальной эксцентрики в Праге (дело происходило на уличном празднике и не было возможности выяснить название коллектива). На эстраду выходил и садился классический струнный квартет — две скрипки, альт, виолончель; конферансье очень серьезно объявлял сонату Гайд­на, которая и начинала звучать. Играли музыканты очень хорошо. Но неожиданно один из артистов цеплял смычком рукав соседа (трюко­вой смычок с крючком на конце), и тот отрывался. И дальше — боль­ше... В финале номера музыканты сидели в совершенно разорванных фраках, но с достоинством доиграли первую часть сонаты до конца. Самое замечательное — если бы зрители закрыли глаза, то услышали бы настоящее исполнение произведения, как будто это происходит на филармоническом концерте. Это очень высокий класс музыкальной эксцентрики.

**Еще один прием этого жанра — борьба музыкального клоуна с «непо­корным» инструментом. Для построения драматургии номера очень важно, что здесь проявляется природа конфликта многих разновидно­стей оригинальных жанров — борьба с миром вещей и победа человека над вещью. Инструмент как бы одушевляется, он становится стропти­вым партнером-соперником музыкального эксцентрика.**

Этот прием использовался еще скоморохами, когда игра на ба­лалайке превращалась в борьбу с ней, в результате чего человек де­монстрировал полную власть над инструментом: балалайка во вре­мя игры подбрасывалась, перекидывалась, вертелась вокруг корпу­са, и т. д. В качестве примера можно привести известный номер А. Ругби, где скрипка сначала не желала исполнять скрипичные ме­лодии, все время переходя на балалаечный репертуар.

Разные приемы музыкальной эксцентрики могут объединяться в одном номере. Например, — борьба с непокорным музыкальным инструментом соединяется с использованием необычного, трюко­вого инструмента. Так клоун А. Ирманов доставал из футляра скрипку с двумя грифами, безуспешно пытался играть на ней, за­тем отламывал лишний гриф... и в результате натягивал струны меж­ду пальцами.

**Стр.176**

**Игра на музыкальном инструменте необычным способом всегда хоро­шо принимается публикой, так как изначально содержит в себе нагляд­но-зримый трюк.**

Например, в репертуаре заслуженного артиста России М. Смир­нова (лауреата Первого открытого российского конкурса артистов эст­рады «Антре-96) есть номер, где он играет на скрипке в разных поло­жениях. Обладатель Гран-при того же конкурса М. Рави исполнял на баяне залихватскую мелодию, но у него на мехах инструмента стоял бокал вина, наполненный до краев. Музыка не прерывалась, меха дви­гались, при этом бокал перемещался то вправо, то влево, и из него не пролилось ни капли.

Когда музыкальные эксцентрики выступают парой, то они ред­ко обходятся без музыкального диалога. «Лучшие номера музыкаль­ной эксцентрики всегда построены на комическом конфликте. Это может быть одновременно и конфликт характеров, и конфликт с вещами. „Музыкальные инструменты являются моими партнерами и в то же время противниками. Они считают меня глупцом, а я ста­раюсь их перехитрить"»9, — рассказывает о своем творческом прин­ципе популярный на Западе немецкий эксцентрик Нук.

**Если для музыкального диалога используются обычные инструменты, то музыкальные фразы в соответствующие моменты подбираются та­ким образом, чтобы они интонационно повторяли интонации вопроса и ответа; чаще всего это делается музыкальным приемом глиссандо вверх и вниз.**

**Для музыкального диалога часто используются музыкальные цитаты из популярных песен.**

Музыканты исполняют только мелодии без текста, но, посколь­ку песни известны, то в воображении зрителей мелодия неотделима от текста, и они про себя «подкладывают» текст под известную му­зыкальную фразу. Причем здесь также более выигрышным являет­ся использование вопросно-ответного хода. Например, один музы­кант играет «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?», а второй мелодией известной песни отвечает «Там, за горизонтом...».

Для музыкального диалога применяются и необычные музы­кальные инструменты. Например, известные музыкальные эксцент­рики В. и А. Макеевы вели музыкальный диалог, нажимая на пуго­вицы-помпоны.

**Стр. 177**

**Очень демократична разновидность музыкальной эксцентрики, кото­рая носит условное название «Человек-оркестр», недаром так часто встречается эта разновидность жанра в репертуаре уличных клоунов.**

Набор музыкальных инструментов здесь очень разнообразен, в него включаются даже детские дудочки. Номер «Человек-оркестр» тем эффектнее, чем больше инструментов может одновременно при­вести в действие артист. Мелодии, исполняемые человеком-оркест­ром, популярны и просты, но их подбор требует тщательного расче­та. Например, такой номер есть в репертуаре Г. Ветрова, где он иг­рает одновременно на баяне, губной гармонике, детских дудочках, ксилофоне (ноги), тарелках (колени), ударных (локти) и звуковых резиновых грушах.

**Музыкальная эксцентрика — это комический сюжет, сыгранный клоу­нами с помощью музыкальных инструментов. Отсутствие хотя бы од­ной составляющей уничтожает жанр и, как следствие, убивает номер.**

1 *Дмитриев Ю.* Без клоунов нет цирка // Искусство клоунады. М., 1969. С. 5.

*2 Тихонова Н.* Возвращение комической эксцентрики // Эстрада. Что? Где? Зачем?  
М., 1988. С. 239.

3 *Макаров С.* Советская клоунада. М., 1984. С. 8.

4 См.: *Вяткин Б.* Один из моих дней // Искусство клоунады. С. 231.  
5 *Викторов А.* С пером у Карандаша. М., 1971. С. 43.

6 *Славский Р.* Рыжий + Белый = ? // Искусство клоунады. С. 29.

7 См.: *Тихонова Н.* Возвращение комической эксцентрики. С. 239.

8 *Славский Р.* Рыжий + Белый = ? С. 70.

9 Там же.

**Стр.178**

**ГЛАВА 11**

**СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ЭСТРАДНО ЦИРКОВОГО**

**НОМЕРА**

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ ЭСТРАДНО-ЦИРКОВЫХ НОМЕ­РОВ. - ДРАМАТУРГИЯ СЮЖЕТНОГО (ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО) НОМЕРА. -ДРАМАТУРГИЯ БЕССЮЖЕТНОГО НОМЕРА. - ВЫСТРАИВАНИЕ В СЦЕНА­РИИ СОБЫТИЙНОГО РЯДА ПОСРЕДСТВОМ ТРЮКОВЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ. - ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ ПАУЗА, СРЫВ ТРЮКА, КОМПЛИМЕНТ КАК СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА. - ОТБОР ВЫРА­ЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НА ЭТАПЕ СОЗДАНИЯ ДРАМАТУРГИИ НОМЕРА. -СПЕЦИФИКА СЮЖЕТОВ ЭСТРАДНО-ЦИРКОВЫХ НОМЕРОВ. - О СВОЕ­ОБРАЗИИ АВТОРСКОЙ ФАНТАЗИИ СЦЕНАРИСТА ЭСТРАДНО-ЦИРКОВОГО НОМЕРА. - МЕРА ТЕАТРАЛИЗАЦИИ В ЭСТРАДНО-ЦИРКОВОМ ЖАНРЕ

«Большинство жанров спортивно-циркового рода, — писал С. Клитин, — существует на цирковой арене, и, скорее всего, можно было бы весь этот род считать искусством цирка, так как при пере­носе номеров с арены на эстраду мало что меняется в сути искусст­ва. Род этот может быть „записан" также целиком за эстрадным ис­кусством в его концертной и, как мы выясним позже, театральной формах из-за легкой воспринимаемости его произведений. Вместе с тем некоторые жанры и поджанры не могут быть перенесены на эст­раду по чисто техническим причинам»1.

Номера эстрадно-цирковых жанров, с точки зрения их драматур­гии, можно разбить на две разновидности:

* бессюжетный номер,
* сюжетный номер.

Иногда сюжетный номер называют театрализованным, и театра­лизация усиливает выразительность номера, обращение к ней лежит в традициях эстрады, о чем писал Ю. Дмитриев:

«Существовали цирковые номера, имевшие, так сказать, эстрадную интерпретацию. К ним относились танцжонглеры Жерве. Один из них

**Стр.179**

появлялся во фраке, другой — в костюме грума. Номер строился, буд­то посетитель ресторана, приняв известную дозу горячительного, вста­вал из-за стола и начинал игру со слугой, также склонным к эксцент­рике. Отбивая чечетку, артисты жонглировали тремя булавами, деко­рированными под винные бутылки. Постепенно количество булав доходило до шести. <...> В номере Р. и А. Славских неловкий увалень ухаживал за изящной физкультурницей, а она, по женскому коварству, предлагала ему испытать ловкость, встав на натянутую проволоку. Взобравшись вслед за своей искусительницей на эту проволоку, Славский демонстрировал самые невероятные повороты, пробежки и самые неожиданные остановки. Высокое мастерство эквилибристов соединя­лось со сценической игрой»2.

Но в сюжетном номере от исполнителей требуется умение дей­ствовать в обусловленных обстоятельствах, создание характера пер­сонажа, проявление всего комплекса владения элементами актер­ского мастерства, что не всегда возможно.

Вместе с тем сюжетное построение эстрадно-циркового номера не является единственно возможным. Нельзя забывать, что главная цель любого вида искусства — создание художественного образа.

**Достичь создания художественного образа в эстрадно-цирковых жан­рах, как показывает практика, можно, и не выстраивая в номере сю­жет, — такова специфика драматургии этого эстрадного жанра.**

Поэтому рассмотрим приемы и выразительные средства, лежа­щие вне сюжетного построения, к которым может прибегнуть эст­радный драматург.

В эстрадно-цирковых жанрах важнейшей составляющей высту­пает трюк, который часто имеет самодостаточную ценность.

Но любой трюк должен быть не просто чисто исполнен, а дол­жен, как говорят на профессиональном сленге, «продан». Хотя, ко­нечно, вернее сказать не «продан», а «подан».

**Важно сделать трюк не самоцелью, но средством создания художе­ственного образа.**

Это, пожалуй, самое сложное: подать трюк таким образом, что­бы он демонстрировал победу человека над миром вещей, простран­ством, тяготением, над собственными физическими возможностями, над представителем фауны (в том числе и хищником), — в этом за­ключается основа тематики бессюжетного номера.

**Стр.180**

**Автору необходимо выстроить структуру сценария так, чтобы зрителю было понятно: демонстрируется действительно сложный технический прием, причем часто на пределе человеческих возможностей.**

Самый простой и распространенный способ достижения этого в цирке — объявление шпрехшталмейстера: «Исполняется рекордный трюк» и барабанная дробь или пауза в оркестровом сопровождении номера. Этим достигается эффект нагнетания и концентрация вни­мания зрителей на трюке. Например, во время силового жонглиро­вания в номере известного артиста В. Дику ля обязательно объявлял­ся вес предметов, с которыми он работал. Без этого зритель бы не смог оценить уникальность трюков артиста. Разница между цирком и эстрадой здесь лишь в том, что на эстраде объявления делает не шпрехшталмейстер, а конферансье.

Заслуженный деятель искусств России, главный режиссер Санкт-Петербургского государственного цирка, доцент А. А. Сонин рассказы­вал студентам Санкт-Петербургской театральной академии, где он вел актерско-режиссерский курс, характерный случай. В программу га­строльной поездки Ленинградского цирка в Японию он включил номер силового жонглера. Вся программа пользовалась у японских зрителей огромным успехом, кроме... этого номера, после которого аплодисмен­тов не было вообще! После представления к А. А. Сонину подошел япон­ский импресарио и сказал: «Сонинсан, нельзя ли объявлять вес шаров и штанги, с которыми работает силовой жонглер?». На следующем представлении, на словах шпрехшталмейстера «80 килограммов» раз­дались аплодисменты, «100 килограммов» имели еще больший отклик, а «120 килограммов» вызвали просто шквал аплодисментов!

Хотя описываемый прием прост и достаточно распространен, это еще не означает, что он плох, во многих случаях без него просто не обойтись. Здесь важно обозначить принцип, а вот формы его кон­кретного осуществления могут быть различны. Фантазия сценари­ста может подсказать разные способы информирования зрителей (таблички, электронные цифры на табло и т. д.), но главное должно быть соблюдено — информация должна быть доведена до зрителей.

Однако такая информация не обязательно должна быть выра­жена через слово или в надписи.

Можно построить номер так, что подготовка к трюку стано­вится как бы предуведомлением публике, что сейчас будет пока­зано нечто уникальное. С этой целью перед исполнением трюка

**Стр. 181**

в сценарии специально закладывается так называемая подготови­тельная пауза.

Даже если артисту (по технологии исполнения) такая пауза не требуется, даже если он может исполнить трюк, что называется, с ходу и «в темп»\*, все равно:

**специально выстроенная подготовительная пауза усиливает вырази­тельность трюка.**

А то, что такую паузу, как в цирке, так и на эстраде надо специ­ально выстраивать, — нет сомнения. Эта пауза может быть собствен­но паузой, когда артист как бы останавливает номер и несколько секунд концентрируется на предстоящем трюке. Эта пауза может быть насыщена и различными подготовительными действиями: тя­желую штангу выносят четыре человека (хотя могли бы принести и два), идет проверка реквизита и снаряда перед исполнением трюка, артист отстегивает страхующую лонжу, поправляет подкидной мос­тик для будущего прыжка, устанавливает на точное место партне­ров, которые, скажем, должны ловить его после сальто (хотя они сами прекрасно знают, где им надо находиться), и т. д. Еще раз подчерк­нем: действия исполнителя в подготовительной паузе могут не вы­зываться необходимостью, но они специально выстраиваются для бо­лее эффектного восприятия трюка.

•••••••

С этой же целью используется и другой прием — намеренный срыв исполнения трюка.

Например: артист с подкидной доски через сальто приходит в колонну четвертым (оказывается на верху колонны из трех человек). Первый раз он промахивается, но это специально подстроенная не­удача. Как правило, таких «неудач» выстраивается одна-две, а с тре­тьего раза трюк исполняется чисто. Такой прием без всяких объяс­нений наглядно демонстрирует зрителю сложность исполняемого трюка.

Сложность трюка подчеркивает не только подготовительная па­уза, но и пауза после исполнения трюка или их серии, которая

\* «Исполнить в темп» (в акробатике) — сделать серию трюков (чаще всего прыжков) без пауз между ними, подряд, без предварительной подготовки к каждому из них в отдельности.

**Стр.182**

называется *комплиментом.* Традиционно в эту паузу артист благода­рит публику за аплодисменты.

Иногда это выражено в поклонах, иногда в приветственных жес­тах руками. Часто комплимент в эстрадно-цирковом номере являет­ся единственным проявлением прямого общения исполнителя со зри­тельным залом, поэтому он важен не просто как выражение призна­тельности артиста за благодарность, выраженную в аплодисментах.

**Места комплиментов заранее определяются в сценарной разработке но­мера, они никогда не отдаются на импровизацию артистов. Таким обра­зом комплимент становится одним из выразительных средств номера.**

Номер эстрадно-цирковых жанров без комплиментов сильно проигрывает в своей выразительности, так как комплимент акцен­тирует внимание зрителей на только что исполненном трюке.

Образное решение эстрадно-циркового номера может создавать­ся за счет использования необычных снарядов (устройств, на кото­рых и с помощью которых исполняются трюки).

Например, в качестве гимнастического снаряда используется ка­русель «Гигантские шаги». И сразу исполнение трюков превраща­ется в соревнование на народном гулянье, создается образ народной удали. Столик для номера «Каучук» декорируется под морскую ра­кушку, из которой появляется восточная принцесса...

Таким образом, иногда снаряд как бы «маскируется» под знако­мый предмет, вызывающий у зрителя определенные и однозначные ассоциации.

Однако специально для номера может быть создан особый и не­обычный снаряд, который, не неся в себе никакой образной функ­ции, поражает своей необычностью. В этом случае снаряд сам ста­новится своего рода трюком. Но важно, чтобы он подчеркивал слож­ность трюковой работы исполнителей, а не затушевывал ее.

Аналогичным образом должен работать в номере и реквизит. Стоит драматургу предложить жонглеру вместо традиционных бу­лав взять в качестве реквизита стилизованные поленья, и это сразу подчеркивает русский народный характер номера. А если жонглер работает с кривыми турецкими ятаганами, это придает номеру вос­точный колорит.

Поэтому очень часто снаряд и реквизит как бы «тянут» за собой другие выразительные средства. Если у жонглера это ятаганы, — то тогда нужен и восточный костюм, и соответствующая музыка.

**Стр.183**

**Отбор выразительных средств, который формируется уже на этапе на­писания сценария, базируется на основе характера трюковой работы в номере.**

Если образное решение не учитывает этого фактора, все осталь­ные выразительные средства могут вступить с ним в противоречие. Каждое из них не только стилистически должно согласовываться с другим. Стиль трюковой работы определяет общую стилевую направленность номера, которую в едином художественном ключе должны поддерживать все выразительные средства номера.

Художественно-стилевое единство особенно важно в бессюжет­ном номере эстрадного циркового жанра, где зритель не имеет воз­можности следить за фабулой происходящего и где все его внима­ние сосредоточено на трюке, который поддерживают все остальные выразительные средства номера.

• • • • • •

При работе над сценарием сюжетного эстрадно-циркового номе­ра первой задачей драматурга является соблюдение специфических особенностей жанра, которые существенно влияют на выбор сюже­та. Если в драматическом театре может быть сыгран практически лю­бой сюжет, то в эстрадно-цирковом номере это не так.

**Специфичность таких сюжетов обусловливается целым рядом факто­ров, которые драматург не может игнорировать:**

* **сюжет должен отталкиваться от индивидуальности исполнителя и, как правило, создавать для конкретного номера в конкретном исполнении;**
* **сюжет должен иметь возможность быть выраженным через трюки, являющиеся необходимым условием жанра;**
* **в большинстве разновидностей жанра трюк выражается наглядно зрительно, посредством пластики, поэтому чрезвычайно вырастает пластическая компонента выразительности. В этих случаях сюжет должен строиться таким образом, чтобы происходящее было понятно без слов.**

Стремление к синтезу актерского и трюкового мастерства яв­ляется устойчивой тенденцией развития эстрады последних деся­тилетий.

На это еще в 1969 году обратил внимание С. Цимбал: «Мастера современной эстрады и цирковой арены, певцы и клоуны, конферан­сье и жонглеры стремятся обогатить свои выступления

**Стр.184**

психологической достоверностью, в атмосфере которой оживают и обновля­ются эксцентрика и буффонада, неожиданная клоунская реприза и акробатический трюк»3.

Вот два примера удачного построения сценария сюжетного эст­радно-циркового номера, режиссерская разработка которого требу­ет соединения трюковой выразительности с актерским мастерством исполнителя.

На Открытом Санкт-Петербургском конкурсе артистов эстрады (ноябрь 2001 года) первую премию в оригинальных жанрах получи­ла артистка Светлана Лопата, которая выступала в номере «Игра с хула-хупами». Это очень традиционный номер, не только с извест­ными трюками, но и даже с их незыблемой последовательностью; в финале номера всегда выносится большое количество обручей, ко­торые вращает вокруг себя исполнительница (это на самом деле -связка, поскольку обручи скреплены между собой невидимой для зрителя тонкой леской). Казалось бы, ну что еще можно здесь при­думать!

Ведущий объявил: «Номер называется „Мэри Поппинс"». И дей­ствительно, на эстраде появился знаменитый литературный персонаж: костюм (номер исполнялся в длинном вечернем платье, что уникаль­но сложно для этого жанра), манера поведения, независимость и экс­центричность, которые читались во всем ее характере, то, как она по­стоянно общалась взглядами со зрительным залом!.. Поверилось, что эта женщина действительно может управлять погодой, укрощать зве­рей, и уж, конечно же, со всей строгостью, как и подобает англий­ской гувернантке, обходиться с детьми. Мэри Поппинс как будто ре­шила показать зрительному залу кое-что из своего волшебного арсе­нала. И она начала укрощать кольца! Это было весьма любопытное зрелище.

Что же позволило старому, в общем-то, заштампованному спортив­ному номеру, превратиться в небольшую сценку, в маленький спек­такль?

Во-первых, появился персонаж, от имени которого действует актриса. Не случайно здесь употреблен глагол «действует», а не го­ворится «крутит обручи». Это самое настоящее сценическое действие в неожиданных обстоятельствах (словно Мэри решила на лужайке развлечь своих подопечных парой «простеньких» трюков...). Она

**Стр. 185**

оценивает неудачи, радуется успехам, она по-настоящему актерски за­разительна...

При этом технический уровень исполнения трюков чрезвычай­но высок (С. Лопата — представительница старой цирковой дина­стии).

Думается, что номер «Мэри Поппинс» является одним из луч­ших образцов театрализованного эстрадно-циркового номера.

Еще один пример. В 2000 году в Москве проводился Всемирный фестиваль циркового искусства. И хотя речь в этой работе идет не о цирке, об одном номере из программы фестиваля все же следует сказать, так как он принадлежит к универсальному эстрадно-цирко­вому жанру и одинаково успешно демонстрируется как в манеже, так и с эстрады. Номер интересен для нас прежде всего тем, что являет­ся ярким примером того, как происходит взаимодействие театра и эстрады в эстрадном номере.

Номер режиссера А. Гримайло назывался «Зебры». В основе трю­ковой техники — акробатика. Но артисты выступали не в банальных, расшитых блестками, ярких цирковых трико; на них были очень изоб­ретательно решенные, оригинальные полосатые костюмы, напомина­ющие шкуры зебр. В музыкальном сопровождении звучали фольклор­ные африканские напевы, ритмы... Таким образом сразу задавалось место действия — африканская саванна. Между отдельными зебрами возникал конфликт, начиналась борьба. В этой драматической колли­зии возникали дружественные и враждебные сообщества, оценки, при­стройки, отношения; здесь проявляли себя разные характеры и разные темпераменты; здесь возникало подлинное драматическое действие, которое в финале приводило к победе одного из представителей силь­ного пола... И все это нисколько не мешало трюковой работе! При этом актеры показывали высокий класс актерского мастерства, ибо, перево­площаясь в свой персонаж в очень условной форме, они существовали в ней с огромной верой в играемых ими зверей, в предлагаемые обсто­ятельства.

В то же время нужно обратить внимание и на следующий аспект, который точно подметила И. Новодворская: «Настора­живает стремление в некоторых номерах и программах засло­нить трюковое исполнение беспрерывными

**Стр.186**

водевильно-танцевальными сценками. Трюки буквально утопают в некой „театраль­ной" игре...

**Неоправданное насыщение номеров всевозможными театрализован­ными вставками ведет к эклектике.**

Образы и сюжеты в первую очередь должны решаться через трю­ки и их комбинации. Эти трюки необходимо выделять, подчеркивать. Для особо интересных трюков как бы на секунду остановить дей­ствие, дать музыкальный акцент и даже объявить их»4.

• • • • • • • •

Важным этапом работы драматурга является выбор темы эстрад­но-циркового номера. Тема не вырастает сама по себе в оторванно­сти от предполагаемых выразительных средств, которыми она будет решаться.

Этот этап работы позволяет выделить два основных пути, по ко­торым осуществляется поиск связи сценического действия и трюков, в большинстве своем выраженных пластически:

* от трюка к теме,
* от темы к трюку.

В первом случае приходится строить сценарий номера, исходя из трюкового оснащения исполнителя. Этот путь встречается очень часто. Оригинальные трюки, особенно выраженные пластически, представляют собой очень сложные психофизические акты. Освое­ние сложного и оригинального трюка порой занимает годы, требует специальной подготовки, зачастую с детских лет. Длительный репе­тиционный период к тому же сопряжен с немалым риском: ведь га­рантии, что артист сможет, в конце концов, выполнить новый ори­гинальный трюк, никто дать не может. Дело это очень индивидуаль­ное, и иногда даже огромная работоспособность исполнителя не дает желаемого результата, поскольку имеет значение не только стрем­ление исполнителя, но и уровень предыдущей подготовки, способ­ности, особенности морфологии тела, уровень развития психофизи­ческих качеств: ловкости, координации, и т. д.

**Задачей автора сценария является поиск такого сюжета и такой темы, которые могли бы быть решены с помощью трюковых выразительных средств исполнителя, органично входящих в художественный замы­сел.**

**Стр.187**

Конечно, вопрос выбора темы определяется актуальностью, гражданской, идейной, эстетической, нравственной позицией поста­новщика. Очень точно сказал об этом А. Конников:

**«Победителями в глазах публики оказываются не те, кто демонстриру­ет более сложную технику, силу, ловкость, гибкость, а те, кто умеет наи­более интересно сказать о наиболее важном»5.**

Но, выбирая тему и сюжет, который будет ее раскрывать, невоз­можно не учитывать такой технологический момент постановочной работы, как соответствие темы трюковому оснащению.

Второй путь (от темы к трюку) встречается реже. Замысел но­мера, возникающий в этом случае, содержит в себе и идею, и тему, и сюжет, и цепь действий, и трюковую работу. Казалось бы, что при таком подходе возможно более целостное художественное построе­ние номера, ибо здесь, в отличие от первого пути, можно идти не от формы к содержанию, а от содержания к форме.

Вероятно, в этом есть доля истины. Но практика эстрады пока­зывает, что степень художественной целостности номера в этом слу­чае не обязательно будет более высокой.

В работе над сценарием сюжетных номеров именно эстрадно-цирковых жанров часто ищется действенный аналог движения, в котором выражается трюк.

В работе над эстрадно-цирковым номером автор постоянно стал­кивается с проблемой сюжетного и действенного оправдания трю­ковой работы исполнителя.

В драматическом театре термин «оправдание» определяет поло­жение, когда актер должен внутренне оправдать заданный внешний рисунок.

**В работе над эстрадно-цирковым номером «оправдание» относится к ситуации, когда ищется сюжет, действие, образ, оправдывающие трюки.**

Выше уже обращалось внимание на то, что часто те или иные формальные движения (то есть не несущие в себе действия и худо­жественного образа) при определенной трансформации могут напо­минать различные виды деятельности человека — трудовую, игро­вую, бытовую.

Именно такого рода ассоциативный поиск и можно называть на­хождением действенного аналога трюка.

**Стр.188**

**Своеобразие авторской фантазии при создании сценария эстрадно-циркового номера заключается в постоянном поиске органичной связи трюкового и действенного компонентов.**

С этими проблемами, например, пришлось столкнуться автору при работе над эстрадно-цирковым номером «Левша» для жонгле­ров булавами А. Кузьмина и М. Мишина. Прежде всего, традици­онный реквизит жонглеров — булавы — был заменен специально сделанными молотками разных размеров. При этом техника жонг­лирования нисколько не изменилась, но движения жонглеров ста­ли напоминать работу кузнецов. Это позволило обратиться к ши­роко известному сюжету рассказа Н. Лескова «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе». Конечно, замысел возник по мотивам сюжета, так как специфика жанра потребовала весьма ра­дикальной его трансформации. По существу, в номере из извест­ного сюжета осталось следующее: сам герой и тот факт, что он под­ковал блоху.

Обращение к этому сюжету сразу позволило выкристаллизовать тему, наметить характеры. Был найден ход, который органично увя­зывал пластическую трюковую основу номера (жонглирование) со сценическим действием, причем осуществлялась эта взаимосвязь в

определенной стилистике.

*г*

Это отвечало практически всем требованиям к сюжету эстрад­но-циркового номера. Присутствовало важнейшее качество — узна­ваемость, не надо было затрачивать время на постепенное введение зрителя в характеры персонажей, ситуацию и действие. Зритель сра­зу же включался в происходящее. Ниже приводятся фрагменты сце­нария этого номера:

Раннее утро, занимается рассвет. Левша и подмастерье спят возле небольшой наковальни. Как только луч солнца падает на лицо Левши, он мгновенно просыпается, встает и начинает разминаться перед тру­довым днем (акробатика).

Тут он замечает, что Подмастерье продолжает спокойно спать. Он подскакивает к нему, хорошенько встряхивает, ставит на ноги. Тот бла­женно улыбается со сна, потягивается и... снова ложится спать. За это он получает настоящую взбучку.

Подмастерье достает подкову, закрепляет ее на наковальне. Оба берут молотки, и... пошла работа!

**Стр.189**

Левша не просто кует. Он перебрасывает молотки и так, и эдак! Не отстает и Подмастерье. Дело спорится. Левша учит приемам рабо­ты своего помощника.

Подмастерье, освоив новый прием, от радости пустился в пляс. Да только не рассчитал, и тяжелый молоток, упав, больно ударил его по ноге. Ко всему еще отлетел каблук у сапога. Однако левша лихо и спо­ро прибивает каблук.

Они снова принимаются за подкову. Работа закончена.

В этот момент Подмастерье замечает на полу блоху. Они с Лев­шой решают подковать ее.

И началась «охота». Левше и Подмастерью пришлось продемон­стрировать чудеса акробатической ловкости, прежде чем «добыча» ока­залась в их руках. Подлинную виртуозность показывает Левша, под­ковывая блоху. Старается не отстать и подмастерье. Между ними воз­никает своеобразное соревнование.

Наконец, работа почти закончена. Почти. Потому что Левша все же не удовлетворен. Он достает совсем маленькие молоточки и, фили­гранно выстукивая по наковальне (жонглирование миниатюрными

предметами очень сложный трюк), доводит дело до конца.

И тут блоха (она, естественно, воображаемая и играется через оценки персонажей) запрыгала под музыку ритмично и высоко. До­вольные мастера кладут ее на поднос и в танце уходят.

В трюковом отношении номер строился по восходящей линии -от жонглирования соло двумя предметами до перекидки в паре вось­ми булав (молотков).

В номер была включена акробатика, как соло, так и в паре. Акро­батические элементы стали основными трюками в переходах и связ­ках между жонглированием. В парной работе были использованы особенности телосложения исполнителей, что позволило применить традиционные амплуа акробатов — верхний и нижний. Несмотря на определенную подготовку исполнителей, многие акробатические элементы приходилось осваивать заново. Причем, если жонглирова­ние было «приспособлено» к трюкам, которыми артисты владели, то акробатические элементы пришлось осваивать заново, в соответ­ствии со сценическим действием.

Таким образом, в работе над номером имели место два приема: в жонглировании — от трюка к теме и действию, в акробатике — от действия и темы к трюку. В номере звучала тема русской удали,

**Стр.190**

лихости, уважения к виртуозной работе мастерового, то есть сред­ствами эстрадного жанра раскрывались лучшие черты русского на­ционального характера.

Иногда исполнитель эстрадно-циркового номера имеет весьма ограниченный трюковой потенциал. Вернее, надо говорить даже не об ограниченности, а о видовой узости трюкового арсенала. Здесь автору приходится искать поддержку в дополнительных выразитель­ных средствах, чаще всего в танце и пантомиме. Нередко в сценарий закладывается использование в таком случае и элементарных акро­батических приемов (которые исполнитель может быстро освоить). Сами по себе в качестве основных трюков они не представляют цен­ности, но в связках и переходах значительно усиливают выразитель­ность номера.

Так, например, строилась эксцентрическая сценка Л. Билоблод-ской «Впервые на катке» (Ленконцерт, 1985 год). Исполнительница имела весьма ограниченный трюковой арсенал, он сводился в основ­ном к шпагатам и стойкам на руках. Локальность трюкового материа­ла создавала основную сложность. Визуально шпагат напоминает си­туацию, когда у неопытного фигуриста разъезжаются ноги на льду. Это и определило выбор места действия, сюжета, характера. Появилась воз­можность логично увязать акробатику со сценическим действием. А вот однообразие шпагатов потребовало привлечения выразительных средств других жанров. Была сделана небольшая танцевальная экспо­зиция. В номере были применены некоторые стилевые элементы пан­томимы (один из них так и называется — «На катке»). Кроме того, це­лесообразным оказалось использование «китайского стола» — гладкой скользкой доски — для различного рода круток и вращений в самых неожиданных позах. Конечно, классический «китайский стол» (наклон­ный) дал бы больше выразительных возможностей, но драматургичес­кая основа заставляла работать на доске, лежащей на полу и незамет­ной из зрительного зала.

В идеале, конечно, в структуру сценария необходимо заложить возможность органичного синтеза игрового и трюкового начал. Если перевешивает трюковое начало, номер грозит стать форма­лизованным, бестемным, безыдейным. Наоборот, если сюжет не подкрепляется трюком, исчезает специфическая закономерность жанра.

**Стр.191**

**Надо добиваться того, чтобы игровое начало эстрадно-циркового но­мера как можно реже выступало в роли своеобразного прикрытия трю­ковой слабости исполнителя, и наоборот, — трюк, вплетенный в сюжет и действие, служил бы раскрытию темы номера.**

1 *Клитин С.* Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. С. 59.

2 *Дмитриев Ю.* Артисты цирка на эстраде // Русская советская эстрада. 1930-1945.С. 365, 367.

3 *Цимбал С.* Разные театральные времена. Л., 1969. С. 409.

4 *Новодворская И.* Скажите, цирк — это театр? // Советская эстрада и цирк. 1985. № 4.С. 7.

5 *Конников А.* Мир эстрады. М., 1980. С.

**Стр. 192**

**РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ**

**ДРАМАТУРГИЯ РАЗЛИЧНЫХ ФОРМ КОНЦЕРТОВ И**

**ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

**ГЛАВА 12**

**ПРОСТОЙ СБОРНЫЙ ЭСТРАДНЫЙ КОНЦЕРТ**

ЗНАЧЕНИЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ НОМЕРОВ В ДРАМА­ТУРГИИ СБОРНОГО КОНЦЕРТА. - ЗАКОНОМЕРНОСТИ В ПОРЯДКЕ ВЫ­СТРАИВАНИЯ НОМЕРОВ. - НАЗВАНИЕ КОНЦЕРТА. - РОЛЬ КОНФЕРАН­СЬЕ В ОБЕСПЕЧЕНИИ ДРАМАТУРГИИ СБОРНОГО КОНЦЕРТА. - ПАРНЫЙ КОНФЕРАНС. - ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРИЕМ ВОВЛЕЧЕНИЯ ЗРИТЕЛЕЙ В ИГРУ (СИТУАЦИЮ). - ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА КОНФЕРАНСЬЕ. -МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ ВСТУПИТЕЛЬНОГО ФЕЛЬЕТОНА (МОНОЛОГА) В ДРАМАТУРГИИ КОНЦЕРТА.

Пойдем от простого к сложному. Рассмотрим драматургию сбор­ного концерта, состоящего, к примеру, из десяти-двенадцати номе­ров\* разных жанров.

На первый взгляд, его проведение не потребует от организато­ров — администратора, режиссера-постановщика и возможного сце­нариста никаких титанических интеллектуальных усилий.

Вроде, все просто! Следует распределить исполнителей в каком-то одном порядке, первым выпустить на сцену конферансье со слова­ми «Добрый вечер, дорогие друзья!» — и концерт пройдет успешно.

На самом деле все обстоит сложнее.

**Сам порядок расположения номеров в любом виде концерта влияет на его драматургическое решение. Простая перестановка номеров способ­на привести к кардинальному изменению драматургии зрелища в целом.**

Это легко сказать: «Выпускать артистов на эстраду в каком-то одном порядке». А на самом деле попробуем понять, в каком имен­но? По алфавиту? По возрасту? По росту? По званию?

\* Практика показывает, что концерт в одном отделении продолжительностью око­ло часа включает в себя, как правило, 10-12 номеров.

**Стр. 194**

Иногда за кулисами провозглашается шутливый лозунг: «„Концерт должен идти по нарастающей", значит, начнем с меня...».

**Одно из основных правил построения концерта состоит в том, что он «должен идти по нарастающей».**

Должны возрастать темпоритм концерта, качество номеров, их зрелищность и, как следствие, интерес зрителей. Каждый следующий номер должен пользоваться большим успехом, чем предыдущий. Но как это точно определить? Артист бывает «в форме, в голосе, в уда­ре», а бывает — и нет. Случается, что у артиста в зале — «его публи­ка»: ветераны, демобилизованные, молодежь, школьники, амнисти­рованные — эстрада демократична! А бывает — и «не его зритель».

Все эти факторы приводят к тому, что вопрос «кто в концерте за кем идет?» бывает очень сложным и болезненным. Здесь очень часто начинают проявляться актерское тщеславие и амбиции!.. И многое другое, не имеющее отношения к искусству\*.

Наверное, не следует сначала выпускать на сцену одних женщин, а потом одних мужчин. Не желательно, чтобы подряд выступали три вокалиста, а потом четыре жонглера. Хорошо бы быть в курсе того, что может исполнить конферансье, когда за его спиной будут пере­двигать рояль...

Кроме того, имеет смысл прикинуть общее время программы, ис­ходя из элементарных соображений. Обычный эстрадный концерт в одном отделении длится приблизительно час-час двадцать минут. Средний номер занимает 6-8 минут. Одна песня длится 3-4 мину­ты. В часовом концерте конферансье не должен в общей сложности занимать более 10-15 минут времени. Так как одна страница текста (28-30 строк при 60 знаках в строке) в живой речи звучит пример­но 2 минуты, можно прикинуть, что должен иметь в репертуаре ве­дущий, что от него требуется и что он может себе позволить.

Даже самый простой эстрадный концерт все-таки должен иметь ка­кую-то «шапку», «девиз», «посыл», название, пусть незамысловатое.

Например, «Приходите, побеседуем!» Или — «За чашкой чая». Та­кое себе позволял даже великий А. Райкин — это реальные названия его когда-то шедших на эстраде программ

\* Вспомним, что именно из-за этого — кому сейчас идти на сцену — был убит за кулисами поэт и певец Игорь Тальков..

**Стр.195**

А одна из концертных молодежных программ в санкт-петербург­ском Дворце культуры им. Ленсовета когда-то называлась задорно, ве­село и весьма двусмысленно: «А мы отдыхаем так!».

Впрочем, эстрадный концерт может называться и совсем просто: «Музыка, песня, сатира, юмор».

**В сборном — даже по названию — концерте в любом случае присут­ствуют определенные закономерности в выстраивании последова­тельности номеров.**

В данном случае, в начале, уже за занавесом, должна прозвучать какая-то бодрая музыка типа «Концертного марша» И. Дунаевско­го, потом должен выйти конферансье и, поздоровавшись с публикой, исполнить свой вступительный фельетон (монолог), имеющий пря­мое отношение к названию программы. Хорошо, если вступление тематически будет иметь отношение к залу, где проводится это ме­роприятие, к составу артистов, занятых в программе, каким-то важ­ным событиям дня или недели...

**Продолжительность вступления к концерту, как правило, не должна превышать 3-4 минуты, то есть на «бумажном носителе» это полторы-две страницы.**

Психологи утверждают, что любое публичное выступление не должно содержать более 2-х новых мыслей. Такова специфика вос­приятия зала. Когда появляется третья мысль — первая забывается. И тем не менее хорошо, когда уже во вступлении к сборному кон­церту прозвучат две-три хороших репризы, на которые зал среа­гирует, улыбнется, а, может быть, даже и зааплодирует.

Иногда с этой вроде бы нехитрой задачей справляется сам кон­ферансье, а иногда привлекается профессиональный автор.

Чаще всего это бывает на так называемых «корпоративных ме­роприятиях», где по условиям, выдвинутым заказчиком, надо гово­рить и шутить на заранее заданную тему, связанную с характером фирмы, компании, производства, темой самого праздника, на кото­рый приглашены артисты эстрады.

Кроме вступления к концерту конферансье должен иметь не­сколько связок-подводок к номерам разного жанра, это могут быть и короткие, на полстраницы, интермедии или репризы и, желатель­но, какой-то свой номер: юмористический, сатирический,

**Стр.196**

пародийный... Собственный номер конферансье, разумеется, заранее приду­мывается, пишется автором и ставится режиссером...

**Таким образом, конферансье в сборном концерте очень часто прини­мает на себя функции драматурга зрелища, которые выражаются в установлении последовательности номеров, в придании программе хотя бы видимости тематизма, в обеспечении определенного сквозного действия в течение представления**.

В концерте может быть «задействован» и парный конферанс, когда программу ведут два исполнителя. Иногда это ОН и ОНА; тогда в задачу автора, режиссера и исполнителей входит необходи­мость как-то решить проблему взаимоотношений ведущих между собой, иметь какие-то «маски», выписанные роли в диалогах, кото­рые артисты ведут, выходя на эстраду.

У парного конферанса более широкие, чем у конферанса-соло, возможности, но и трудностей в этом случае заметно больше.

В принципе конферансье могут работать и втроем, как это делали в свое время Е. Петросян, Л. Шимелов и А. Писаренков, и впятером, как однажды сделали наши доблестные питерские «менты» в концер­те в Кремлевском Дворце съездов...

Отметим, что вступительный монолог может быть написан как в прозе, так и в стихах, а иногда давать пусть не очень сильный, но тем не менее достаточно рельефный ход для всей дальнейшей кон­цертной программы.

Приведем пример.

В начале концерта на эстраде появляется конферансье с букетом цветов в руках и под негромкую фоновую лирическую музыку читает следующие строчки:

Я на свиданье к вам пришел с цветами,

Нарочно их для этого купил,

И, вот ведь как... Заговорил... Стихами!

Хотя всю жизнь я прозой говорил...

Цветы меня настроили невольно

На музыкальный, поэтичный лад,

И чудится не зал мне театральный,

А расцветающий весенний сад,

И номера концертные цветами

**Стр.197**

Мне хочется сегодня называть,

В большой букет собрать их перед вами,

И от души в подарок передать!

Примите же улыбок теплый свет,

И звонких песен красочный букет!

…………………………………….....

Несмотря на кажущуюся простоту и некоторую наивность этих строк, они давали возможность легкой театрализации дальнейше­го концерта, формально сопоставив номера с цветами, а сам кон­церт — с красивым подарочным букетом, преподносимым зри­телям...

Далее могла быть разработана тема «Цветы нашей жизни», то есть цветы как растения с такими своеобразными названиями, как Анютины глазки, или Иван-да-марья, или Столетник, Бессмертник, Незабудка, Подорожник... Могла возникнуть тема и ЦВЕТОВ РАДУГИ. «Всеми цветами радуги!» — совсем неплохое название для эстрадной программы.

**Еще одной ступенью к первичной, легкой театрализации может быть придумка и реализация какой-то «ролевой игры», предложенной залу. Может быть, даже точнее будет сказать — вовлечение зрителей в ро­зыгрыш, их участие в какой-то предложенной драматургом элементар­ной ситуации.**

Примером может служить такой драматургический ход: в своем вступительном монологе конферансье «озвучивает» простую мысль о том, на каких больших скоростях во всех областях вынужден жить се­годня наш мир и каждый из нас. Тут широкое ноле для шуток на тему о том, сколько времени требовалось раньше для того или иного действия или акции, и сколько требуется сейчас... Как быстро мы стали ездить, плавать, летать, богатеть, разоряться... Что можно сегодня сделать за неделю, за жизнь, за час, за минуту — дома, на работе, в постели... Вот только время от зачатия человека до его рождения испокон веков и по­ныне остается постоянным — 9 месяцев. Хоть ты умри, а это мировая константа! Точно так же как, например, нормальная температура чело­веческого тела 36 и 6 десятых градуса, а ускорение свободного падения любого тела 9,8 метров в секунду, и т. д. и т. п.

Двигаясь далее в русле этих рассуждений, можно многое со­чинить.

**Стр.198**

Мы можем вернуться к происходящему на сцене и в этом зале, и, вспомнив о том. что следовало бы отключить все мобильные телефо­ны, констатировать — на эти ближайшие *1* часа нашего концерта: «Вы, уважаемые зрители, будете оторваны от жизни целого мира, вы не про­смотрите ни одной телепередачи, не узнаете по радио ни одной ново­сти, не услышите ни одной новой сплетни, ни одного нового анекдота, кроме тех, что решим рассказать вам мы... Но для того чтобы вы окон­чательно не отстали от жизни мира, мы решили пойти вам навстречу и организовали при нашей концертной программе свою небольшую ра­диостанцию, свой радиоканал и время от времени будем сообщать вам, что творится за стенами этого концертного зала в привычном формате современных радиопередач... Итак, мы начинаем! Говорит радиостан­ция „Эстрада"! Московское время 19 часов 15 минут! Начинаем эст­радный концерт! Для вас поет...»

Далее этот «ход» достаточно ясен. Весь конферанс, все необходи­мые интермедии и связки между номерами подаются в известном всем формате радиопередач. Тут и «Последние известия», и юмористичес­кие передачи, и... Ну, что хотите, только «упакованное» в определен­ную и всем знакомую форму сетки радиовещания. Этот прием удобен, он может быть очень эффектен, хотя и требует некоторых умственных затрат, как, впрочем, и любая интеллектуальная работа. Тут важно не быть навязчивым, не перегружать ведение концерта дополнительны­ми и не обязательными текстовыми структурами, связанными с при­менением выбранного приема, а соблюдать чувство меры...

• • • • • •

**Очень удобным приемом «первичной театрализации» обычного сбор­ного концерта может служить трансформация образа конферансье.**

Имеется в виду прием, когда он от образа обычного, стандарт­ного, относительно нейтрального «артиста эстрады» перевоплоща­ется в образ того или иного театрального персонажа. Это можно делать с самого начала концерта, впервые появляясь перед зрителя­ми в том или ином образе. Например — в образе эксцентричного ве­сельчака-говоруна, или, наоборот, забывчивого меланхолика...

В принципе, эту игру можно усилить и украсить, допустим, сменными париками, усами, накладками. Можно превратить в забав­ный номер, причем на протяжении концерта этих образов может быть несколько, особенно у артиста, обладающего даром трансформации.

**Стр. 199**

Соответственно меняется и сама форма подачи номеров эстрадного концерта. Условно говоря, артист эстрады так называемого «старого закала» будет объявлять номера в одном ключе, артист драматическо­го театра, изучавший систему Станиславского, — в другом, диктор те­левидения — в третьем, современный диск-жокей — в четвертом...

Хорошо, если эта линия поведения на протяжении концерта мо­жет меняться и изначальный Бомж, получивший работу и попавший в хорошую компанию и соответствующую атмосферу, может к концу кон­церта стать вполне приличным человеком, которым он когда-то, воз­можно, и был. А современный Недоросль *—* в чем-то прозреть и стать не карикатурой, а просто смешным и милым персонажем. Но этот при­ем так же требует и сценарной проработки, и режиссерского труда, и актерских усилий...

Примером этого приема могла бы служить программа выпуск­ников Всесоюзной творческой мастерской эстрадного искусства (ВТМЭИ, сейчас имени Л. С. Маслюкова), поставленная в Москов­ском театре эстрады в середине 70-х годов. Но так случилось, что вести программу было некому.

Тогда выбор пал на одного молодого симпатичного артиста музы­кальной комедии, имевшего и свой сольный вокально-танцевальный номер и умевшего неплохо говорить. Именно говорить: он мог испол­нять монологи лирического, романтического характера, но юмор был ему не совсем свойствен, это было не его амплуа. И тогда для него был придуман образ Влюбленного, который ходит по городу и мучается, не зная, что подарить своей любимой девушке...

«Если бы я был космонавт или хотя бы астроном, я бы открыл для нее новую звезду или хотя бы маленький астероид и назвал ее именем... Если бы я был геолог, или моряк, или путешественник, или альпинист-экстремал, я бы в честь нее открыл новый остров, новый высочайший пик на земле... Если бы я был студентом торгового института, я бы от­крыл возле ее дома... ларек! С цветами! И каждый день встречал ее с новым букетом, под песню „Миллион-миллион-миллион алых роз"... Но я всего лишь артист эстрады...Что я могу? Я могу... Придумать для нее новую, блистательную эстрадную программу! Я уже, кажется, вижу празднично украшенный зал Московского театра эстрады... Я вижу внимательные лица зрителей в первых рядах, пришедших на програм­му выпускников нашего ВТМЭИ. Я вижу, как я выхожу на сцену и зал встречает меня дружными аплодисментами... А я говорю: „Спасибо,

**Стр.200**

дорогие друзья, право, не ожидал... Ведь выходить на сцену — моя и наша профессия, наша обязанность, тут нашей большой заслуги нет. А вот в том, что вы пришли сегодня в этот зал, несомненно ваша большая за­слуга. Я считаю, что таких зрителей артисты должны приветствовать аплодисментами!"»

На этих словах занавес взвивался, и на сцене группа участников программы аплодисментами и цветами встречала зрительный зал, ко­торый, конечно же, тоже начинал аплодировать в ответ на этот нехит­рый прием. Ну, а дальше все уже было просто. Наш влюбленный «при­думывал» для своей возлюбленной эту новую эстрадную программу, придумывал, что называется, «на ходу», в чем-то забавно нарочно, а иногда и не нарочно ошибался, попадал в забавные ситуации. Дело было сделано, с помощью в общем-то простейшего приема, но програм­ма шла, катилась, жила...

**Именно вступительный монолог конферансье эстрадной программы со­держит в себе определенные признаки экспозиции, завязки, так назы­ваемого главного и предшествующего события. Только они не показа­ны, не сыграны, а переданы в тексте этого монолога, что для эстрады, с ее вечным дефицитом времени, вполне естественно.**

Еще раз повторим, что это, как говорят представители точных наук, для сборной эстрадной программы «необходимо и достаточно».

**Стр.201**

**ГЛАВА 13**

**ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ЭСТРАДНЫЙ КОНЦЕРТ**

ЗНАЧЕНИЕ ПРОЛОГА И ФИНАЛА В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ЭСТРАДНОМ КОНЦЕРТЕ. - АТМОСФЕРА, ХАРАКТЕР КОНЦЕРТА И ИХ СВЯЗЬ С ЕГО ТЕ­МОЙ. - МЕСТО ДЕЙСТВИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРАЛИЗО­ВАННОГО КОНЦЕРТА. - ЭСТРАДНЫЙ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРИЕМ «ОРГАНИЗУЮЩАЯ СИТУАЦИЯ». - ПОЗИТИВНАЯ ИДЕЯ ТЕАТРАЛИЗОВАН­НОЙ ПРОГРАММЫ. - ПРИЕМ «РОЛЕВАЯ ИГРА» И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В ЭСТРАДНОМ ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ. -ПРИЕМ АДАПТАЦИИ ДЛЯ ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИЗВЕСТНОГО СЮЖЕТА ИЛИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.

Идя по пути театрализации эстрадного концерта и превращения его в полнометражную театрализованную концертную программу, мы сталкиваемся, прежде всего, с разумной необходимостью созда­ния того или иного пролога вне зависимости от места проведения программы — на сцене дворца культуры, на арене дворца спорта или на поле стадиона.

В предыдущей главе мы уже касались этого вопроса.

**В драматургии театрализованного эстрадного концерта пролог играет особенно важную роль. Он задает не только тематизм, проблематику, образность программы, но и ее стиль, жанр, меру условности, опреде­ляет способ существования артистов и меру привлечения элементов собственно театральной выразительности.**

О предпрологе мы уже тоже поговорили выше, заметим толь­ко, что пролог и финал — вполне самостоятельные структурные единицы драматургии концерта. Может быть программа с прологом в начале и без эпилога. Может быть постановка, начинающаяся про­сто небольшим вступительным монологом, а в конце имеющая боль­шой постановочный финал. Но все-таки лучше, правильнее,

**Стр.202**

изящнее, когда и пролог, и финал гармонизированы друг с другом, допол­няют друг друга по форме, стилю, затронутым темам и использован­ным краскам...

Пролог к программе является ее структурообразующим элемен­том и как бы предполагает, что у нее будет и развернутый постано­вочный финал, завершающий и венчающий всю программу.

К сожалению, в реалиях современной эстрады сам этот финал, гармонизированный с прологом, встречается все реже и реже. С ним много постановочных проблем, очень часто сценарист и режиссер-постановщик, как говорится, «от хлопот подальше» заканчивают эстрадное представление выступлением какого-нибудь достаточно популярного исполнителя, «звезды эстрады», или большим «метраж-ным номером» соответствующего по «проходимости на публике» коллектива.

Хорошо ли это? Не очень. И тем не менее так бывает. А в то же время мы знаем случаи, когда эстрадная программа уже давно забы­та, а, например, песенка из финала продолжает жить и звучать.

Один из лучших примеров этого «Песенка о москвичах» из теат­рализованной предвоенной еще программы джаз-оркестра Л. Утесова со словами: «Затихает вокруг, стали синими дали, ярче светят крем­левских рубинов лучи...». Или песенка из того же ряда: «Так будьте здо­ровы, живите богато, а мы уезжаем до дому до хаты...». Песня «Пора домой», написанная композитором И. Корнелюком специально для фи­нала одной из эстрадных программ Санкт-Петербургского театра «Буфф», стала популярной и давно живет самостоятельной жизнью, хотя саму эстрадную программу мало уже кто помнит.

Сам акт завершения большой, эмоционально насыщенной, кра­сочной концертной программы, прощанья с ее участниками — вол­нующий элемент эстрадного представления. И его не стоит недооце­нивать...

Так, например, в программе «Выставка достижений эстрадного искусства» в Лужниках финал проходил на таком эмоциональном шЭдъеме, что его по требованию публики приходилось каждый из 10 дней повторять трижды.

Но вернемся к прологу. Самый простой и в то же время осмы­сленный способ его построения — это то, что в цирке называют «Па­рад Алле», а на эстраде используют полужаргонный термин «Шаривари». Суть его в том, что под музыку марша, а чаще под песенку

**Стр. 203**

с нехитрыми словами, один за другим выходят для знакомства с публикой, с фрагментами своих номеров все участники представ­ления.

Как правило, пролог связан с названием, темой, драматургичес­ким ходом самой программы. Таким драматургическим ходом очень часто является путешествие. Если мы, условно говоря, едем куда-то, плывем или летим, то это, так сказать, «проводы» в дальний путь. Не менее популярен и ситуативный ход драматургического постро­ения. Например, если это встреча Нового года, Дня смеха или ка­кая-то другая ситуация — соответственно ее элементы должны быть «заявлены» в прологе хотя бы эскизно.

**Пролог более четко, чем обычный вступительный фельетон (монолог) конферансье, должен давать движение всей программе. Неизбежный при всех обстоятельствах вступительный монолог может звучать в се­редине Пролога или в его конце.**

В качестве удачного примера, иллюстрирующего все вышесказан­ное, можно привести одну из театрализованных программ Москон-церта, проходившую в Лужниках и посвященную Дню Советской Армии.

Еще раз отметим, что тогда армия была выше всякой критики. День Советской Армии был поистине всенародным праздником. Провожали новобранцев в армию тогда всегда с большой помпой -музыкой, концертами... А уж встречали — тем более.

Вот на этих двух смысловых точках и была построена вся драма­тургическая конструкция программы. В первом отделении мы как бы провожали наших ребят служить Отечеству, напутствовали их, а по­сле антракта, во втором отделении, уже встречали их.

Для ныне народного артиста России Ю. Григорьева, прекрасно вла­деющего искусством имитации самых различных звуков и голосов, был написан специальный номер «Монолог старшины». Этот добрый ста­рый «вояка» в своей манере рассказывал «новобранцам», что их ожи­дает на учениях и парадах. Для пожилой актрисы Т. Станкевич (ам­плуа М. Мироновой) был создан «Монолог матери военного», которая говорила о том, что она внучка военного, дочка военного, жена воен­ного, мать военного... В общем, такая «военкомать», которая все пони­мает и в жизни армии, и в жизни семьи...

В другой большой театрализованной эстрадной программе «Вы­ставка Достижений эстрадного искусства», уже упоминавшейся

**Стр. 204**

выше, пролог начинался не со зрительной и звуковой «атаки» на публику, а очень камерно.

Шипя, били старинные часы, «куковала кукушка», на площадке огромного зала Концертно-спортивного комплекса стояла на постамен­те фигура крылатого Пегаса. «Служитель Выставки» — артист И. Окре-пилов «пылесосил» ее, обтирал мокрой тряпкой, а у него за спиной «двое рабочих» на глазах у всех на «раз-два» поднимали над сценой красный транспарант с надписью «Поднимем выше искусство совет­ской эстрады!!!». Веревки вырывались у них из рук, транспарант падал вниз, переворачивался, и там оказывался уже другой лозунг «Снизим затраты на каждого зрителя!».

Затем появлялись живые «экспонаты» всех залов Выставки, и на­чиналось ее открытие, этакий парад-алле, что было и логично, и кра­сочно...

**Придумать, сочинить и записать пролог к Большой театрализованной эстрадной программе для сценариста значит сделать половину дела.**

Для режиссера-постановщика поставить его — значит решить две трети всех вопросов и даже более...

Иногда попытки театрализации концерта начинаются уже пря­мо с афиши эстрадного представления, красочной, шутливой, напо­минающей шарж, а порой даже ребус, с предложением самим дога­даться, что означает, например, строчка «ИВАН ВАСИЛЬЕВ — бе­лый негр настоящий». Или — как понимать название эстрадного представления «Веселая контрреволюция»? А ведь все это бывало на афишах...

Пригласительные билеты на одну из программ, посвященную Дню Победы, были выполнены в форме «солдатских писем-треуголь­ников». В эстрадном представлении, называвшемся «Как делать деньги», в фойе продавались «фальшивые деньги» — большие смеш­ные красочные «купюры». Они предъявлялись потом «к оплате» на проводившемся в антракте аукционе...

В очень популярной в свое время программе-розыгрыше по сце­нарию авторов С. Альтова, В. Николенко, В. Биллевича и Л. Яку­бовича «ШОУ-01» в Ленинграде, в фойе Театра эстрады (а потом и на других площадках), развертывалась целая «выставка абстрак­тного юмора»: с плакатами, экспонатами и даже разыгрываемыми сценками.

**Стр.205**

**Создание соответствующей теме и характеру эстрадной программы атмосферы — дело исключительно важное. На это работают все струк­турные элементы драматургии, как основные — пролог, интермедии, финал, — так и второстепенные, как, например, предпролог и антракт в эстрадном представлении.**

**• • • • • • • •**

Говоря о театрализованной эстрадной программе, нужно об­ратить особое внимание на такой элемент драматургии, как МЕ­СТО ДЕЙСТВИЯ. В пьесе, играющейся в театре, вымышленное место действия есть всегда. В эстрадном концерте — не обязатель­но. Для сборного эстрадного концерта, о котором говорилось выше, местом действия является реальный зал, реальная эстрадная пло­щадка. И предлагаемые обстоятельства тоже реальны — идущий концерт.

**Вымышленное место действия, рожденное фантазией драматурга, вы­думанные предлагаемые обстоятельства на эстраде присущи всем фор­мам именно театрализованного представления.**

Пример сценария программы «Выставка Достижений эстрадно­го искусства» может быть показательным и в том, как удачно вы­бранное МЕСТО ДЕЙСТВИЯ становится основным структурооб­разующим элементом драматургии эстрадного представления.

Всем понятно, что емкое, многогранное понятие «выставка» сра­зу дает нам очень широкие возможности самых различных сюжет­ных построений. Это и «Праздник открытия выставки», и разного рода почетные и не очень гости, «ВИП-персоны», рядовые посети­тели, критики, экскурсоводы. Это «променад» по различным залам выставки — музыкальному, вокальному, залу юмора и сатиры, залу истории эстрады, и т. д., и т. п.

Как в шахматной партии: хорошо разыгранный «дебют програм­мы» дает возможность легко развернуть все остальное действие.

Подтверждением этому утверждению может служить и большая театрализованная эстрадная программа Московского государственного университета, которая называлась «Мы строим наш дом!». Та же ди­намика развития программы. Идея построить свой дом, выбор места для него, обсуждение проекта, распределение «жилплощади» и нако­нец Праздник новоселья — все очень просто и органично.

**Стр.206**

Этот же драматургический ход был использован совсем недав­но в большой эстрадной театрализованной концертной программе в БКЗ «Октябрьский», посвященной 75-летию Ленконцерта-Петер-бург-концерта.

Сценарная Идея, положенная в основу этого представления, состояла в том, что в нашем городе издавна существуют так на­зываемые «Дома интеллигенции». Есть и Дом писателей, и Дом композиторов, и Дом кино, и Дом журналистов, и Дом художни­ков, и Дом архитекторов, и Дом радио. А вот у артистов эстрады нет своего Дома, а он им нужен ничуть не меньше чем кому бы то ни было\*.

На сцене были выстроены соответствующие декорации. Зритель, уже входя в зал, видел красочно выстроенный дворик со скамеечкой, уютно светящиеся окна квартир, в которых у нас проживают всеми любимые популярные артисты — Э. Пьеха, Э. Хиль и другие...

Перефразируя слова известной песни Ю. Антонова — «над кры­шей дома своего», мы видели знакомые силуэты Петербурга, нашего большого и любимого «дома». Зрителей встречал дворник, роль кото­рого исполнял народный артист России Б. Бенцианов. И далее все но­мера программы были очень легко «привязаны» именно к этому Дому эстрады — отъездам на гастроли, возвращениям с них, встречам, раз­лукам, воспоминаньям... Программа «катилась» по этим «рельсам» легко и непринужденно.

Таким образом, место действия организовывает эстрадные номера, ло­гично соединяя их в единое целое.

В этой связи можно было бы вспомнить еще и программу народ­ных артистов СССР Ю. Тимошенко и Е. Березина (Тарапунька и Штепсель), которая называлась «Везли эстраду на декаду». Здесь организующим местом действия была Гостиница, в которой рассе­лялись артисты эстрады Украины, приехавшие в Москву на «Дека­ду украинской литературы и искусства».

Впрочем, в этом случае «сливались» два драматургических «хода». Артисты «ехали на эстраду» и потом жили в номерах вирту­альной гостиницы «Дружба»...

\* Например, «Дом малютки» — «малюткам-артистам»... А если учитывать, что артист эстрады почти всегда в дороге, то, может быть, и не зря сплетничают, что у эст­радников всегда «не все дома»...

**Стр.207**

В ряду других примеров можно привести и еще одну програм­му: театрализованный концерт в Петербургском театре эстрады, шедший под названием «ШОУ-БЭНЦ-99». Что такое ШОУ, было всем понятно с первого взгляда, а аббревиатура «БЭНЦ» уже на афише расшифровывалось как «Б-олыпая Э-страдная ЭНЦ-иклопе-дия 1999 года выпуска». Данное место действия являлось вымыш­ленным, но оно функционально почти точно соответствовало выше­упомянутым «конструкциям».

Практически это был тот же Дом, отведенный под редакцию энци­клопедии. Там присутствовали разного рада отделы, соответствующие раз­делам любой энциклопедии — на все буквы алфавита. «А» — Авторы и Артисты, а также А-ванс. «Б» — Балет и Билеты, «В» — Вокалисты... И так далее, через М. Жванецкого к М. Задорнову, и далее к Э. Хилю... Естественно, и «моментальные фотографии», и иллюстрации, и коммен­тарии, и «Ап-печатки» были темами отдельных номеров. Это было впол­не разумно, при учете того, что в те годы, когда была поставлена эта теат­рализованная программа, самой эстрадной энциклопедии еще не было. Сейчас она существует и, может быть, ждет своей инсценировки1**.**

**Важно отметить следующее: драматургия театрализованного концер­та, основанная на использовании вымышленного места действия, по­зволяет выводить на первый план основу эстрады — номер, а не само драматургическое построение. Поэтому очень часто драматургия те­атрализованного эстрадного представления схематична, условна, является «слугой его величества номера». С этой точки зрения место действия является идеальным структурным элементом эстрадной дра­матургии, который способствует органичному и в то же время ненавяз­чивому объединению номеров программы.**

Как и в предыдущих случаях, из вышеописанной сценарной раз­работки видно, что придумка и использование места действия, той или иной ситуации, чисто житейской или умозрительной, даже фан­тастической, решает множество проблем. Эстраде доступно все! Недаром А. Райкин в свое время играл программу под названием «Человек-невидимка», в основу которой был положен мотив рома­на писателя-фантаста А. Беляева, использованный в его научно-фан­тастическом романе под тем же названием...

Еще один пример.

В Ленконцерте несколько лет существовала и пользовалась за­служенным успехом программа, имевшая афишное название: «Кафе

**Стр.208**

для женщин», или «ШАРШЕ-ЛЯ-ФАМ»... Основу актерской труп­пы составляли действительно актрисы-женщины, работавшие в са­мых разных эстрадных жанрах.

Использованная драматургическая ситуация была проста и есте­ственна. Группа артисток эстрады решила организовать свое, чисто женское «Кафе для женщин». Но не хватало исполнительницы роли ведущей в концертной программе кафе, и на эту должность, на эту роль дамы были вынуждены принять безработного в этот момент конферан­сье, который потом оказывался «мастером на все руки» и был украше­нием и самого кафе, и всей эстрадной программы. Удачно выбранное место действия, в данном случае — кафе, с его вечерней концертной программой и существующими «внутри ситуации» естественными про­блемами, давало возможность легко и органично соединить воедино самые различные эстрадные номера\*.

**Хорошо придуманное место действия дает возможность соединить вме­сте самые различные номера, выстроив их в разумной последователь­ности под тем или иным девизом или лозунгом.**

• • • • • • • •

В драматургии театрализованного эстрадного концерта большое значение имеет один специфический элемент.

**Это — прием, который как никакой другой сближает эстрадную драма­тургию, драматургию малых форм, с драматургией театральной. Обо­значим его термином «организующая ситуация».**

Забавно придуманная «организующая ситуация» была в свое время положена в основу сценария эстрадной программы студенчес­кого эстрадного театра Московского авиационного института.

В то время в СССР все время проводились те или иные «кампа­нии» — то по борьбе с космополитизмом, то с абстракционизмом, то с самогоноварением, то с тунеядцами, то но сбору цветного и черно­го металлолома или макулатуры... И вот молодые и талантливые авторы придумали ситуацию, при которой в стране якобы была объяв­лена очередная Всесоюзная кампания по... сбору яичной скорлупы.

\* В те годы, о которых идет речь, определенных тем ни в природе, ни на эстраде как бы не существовало, но пригласить в паши дни на эту роль Б. Моисеева, а вслед за ним Верку-Сердючку и «Новых русских бабок» — было бы и правильно и остроумно...

**Стр. 209**

И далее шла цепочка написанных на эту тему миниатюр: как собира­ли яичную скорлупу китобои флотилии «Слава», что происходило в парткоме секретного оборонного завода, что в детских садах...

Программа была задорной, пародийной, сатирической, атакую­щей. Ее, как мог, защищал председатель жюри А. Райкин\*. Наше тогдашнее начальство считало, что есть темы неприкосновенные (особенно в идеологическом плане), над которыми смеяться — рав­носильно преступлению, и что ошибался А. Пушкин, утверждавший, что «...смеяться, право, не грешно, над тем, что истинно смешно».

Другим примером применения для драматургических построе­ний эстрадной программы той или иной придуманной ситуации может служить сценарий, написанный для Московского театра эст­рады и носивший рабочее название «По порядку номеров»...

Тогда вся наша страна отчаянно боролась *за* мир во всем мире, за сокращение армий и вооружений, и реально существующая ситуация была перенесена на эстраду. Речь шла о том, что объявлен набор в фор­мирующуюся самую многочисленную, самую могучую и непобедимую Армию искусств, в ее Эстрадную дивизию быстрого реагирования. И соответственно разворачивалась цепочка эпизодов — призывной пункт Армии искусств, летние учения Армии искусств, военный совет Армии искусств, гауптвахта и штрафная рота Армии искусств... Была разведка и контрразведка Армии искусств, с выяснением, что новень­кого там готовят Армии искусств иностранных государств. В финале — Парад разных «родов войск» Армии искусств, самой многочисленной и самой гуманной армии в мире, которая воюет не против тех или иных людей, а за них, за гуманизм, за доброту, за красоту, за дружбу, любовь, счастье...

**Драматургический эстрадный прием «организующей ситуации» позво­ляет привести тематизм программы к позитивной идее, что является чрезвычайно важным. По верному замечанию Г. А. Товстоногова, нельзя поставить спектакль «против войны», можно — только «за мир». Этот фундаментальный постулат можно в полной мере отнести и к эстраде.**

Мысль о создании вышеописанной программы возникла, чест­но говоря, после гастролей в Ленинграде Венского «айс-ревю». Ав­стрийцы положили в основу своего красочного спектакля одну

\* За это его в тот год «отодвинули» от Государственной премии.

**Стр.210**

простую, но в то же время фантастическую мысль, придумали чисто умозрительную ситуацию, сводившуюся к следующему...

На обратную сторону Луны прилетала русская ракета с космонав­тами, американская ракета с астронавтами и венский летательный ап­парат... в виде бутылки шампанского...

И в это же время туда, на Луну, прибыли воинственные марсиане, до того чем-то там ужасающим вооруженные, что ни одно наше зем­ное оружие им было не страшно. Назревал конфликт. И тогда с Земли было срочно вызвано самое сильное оружие — русский танцевальный коллектив, американский джаз и... Венское айс-ревю! Как говорится, «знай наших!» И «не наших» тоже!

В результате злобные и воинственные марсиане были поражены и просто повержены искусством землян, они сказали: «Мы такого не видали никогда! Это — потрясающе, давайте с вами дружить!».

Была использована вот такая простая и вполне современная и гуманистическая идея, допускающая различные трансформации, модификации и усовершенствования. Она, эта идея, и по сей день не исчерпала себя.

**Поэтому часто для организации ряда эстрадных номеров в единую те­атрализованную программу достаточно заявленной в самом ее начале какой-то простой и всем понятной ситуации, которая в дальнейшем начнет разворачиваться в том или ином, а лучше всего — в совсем не­ожиданном направлении.**

В свое время народный артист России П. Рудаков и В. Нечаев в одной из своих программ использовали драматургический ход, ле­жащий как бы на границе приема создания той или иной ситуации и упоминавшийся выше и — «ролевой игры». С определенными ого­ворками этот прием можно отнести и к использованию простейше­го сюжетного хода.

В начале программы появлявшийся на сцене В. Нечаев сообщал, что программа чуть не сорвалась в результате того, что не явился при­сланный ему в помощь какой-то неизвестный молодой партнер, прак­тикант какого-то Эстрадного техникума...

Вслед за этим на сцене появлялся тогда достаточно стройный и относительно молодой П. Рудаков в образе этого студента, при­сланного «на практику». И все первое отделение шла эта игра — опыт­ный и сердитый «мастер эстрады» В. Нечаев и неопытный и вечно

**Стр.211**

попадающий впросак «подмастерье» П. Рудаков. Все было достаточ­но забавно, весело и понятно.

Но в конце первого отделения Студент обращался к Мастеру со словами о том, что на второе отделение концерта к нему придет в гос­ти девушка, касательно которой у него есть самые серьезные намере­ния. Поэтому он просит В. Нечаева уж как-то пощадить его самолю­бие, что называется, «не тыкать его носом» в ошибки, на что «добрый» в эти минуты Мастер благосклонно соглашается.

Тогда нагловатый Студент идет дальше и предлагает В. Нечаеву на второе отделение как бы поменяться ролями на сцене, сыграть для его девушки ситуацию, в которой П. Рудаков - строгий начальник, а Нечаев — нерадивый студент из вечерне-заочного театрального техни­кума. В. Нечаев, усмехаясь, соглашается и на это, после чего объявля­ется антракт, во время которого зрители могут сами пофантазировать на тему о том, к чему приведет затеянная артистами на сцене игра...

Во втором отделении программы новый начальник В. Нечаева — П. Рудаков начинает «отыгрывать все» назад, вымещая на В. Нечаеве все обиды, полученные в первом отделении, используя те же фразы, те же упреки, то есть работая «Полный-вперед-назад»...

В финале на эстраде появляется та, ради которой и был затеян весь этот маскарад. Она, конечно же, все поняла, обо всем догадалась, но так как на самом деле по жизни являлась не швеей-мотористкой, ка­ковой представилась П. Рудакову, а журналисткой, то все в программе ей очень понравилось, о чем она непременно собиралась написать в своей газете. Вот такой стопроцентный «хэппи энд»!

**Прием «ролевой игры» не только позволяет обозначить интересный контраст в поведении, характерах, масках персонажей театрализован­ной программы. Он обязательно предполагает выстраивание драматур­гического конфликта — одного из самых фундаментальных принципов драматургии в целом.**

Эстрада хороша, в частности, именно тем, что вполне допускает веселые фантазии на внешне вполне серьезные темы.

Интересно, что структурное построение известной поэмы М. Ю. Лермонтова «Песня про купца Калашникова» удивительно на­поминает хорошую структуру сценария эстрадного представления.

Вспомним, все начинается с песенки, с «зонга» гусляров, предва­ряющих дальнейшее развитие ситуации. Далее — красочная -

**Стр.212**

постановочная сцена «Пир во дворце царя Иван-Васильевича», завязка сюже­та, грустящий за столом, влюбленный в жену Купца опричник, по на­шему — «спецназовец». Вслед за этим камерная сцена — дома у купца Калашникова, где его жена, молодая московская красавица, жалуется мужу-коммерсанту на приставания опричника... И снова гусляры-ком­ментаторы, снова звучит зонг, дающий возможность перейти к даль­нейшим перипетиям сюжета. А далее опять красочная массовая сцена — ярмарка у стен Кремля, встреча соперников, рукопашный бой, в кото­ром побеждает добропорядочный купец-коммерсант... И грозный Царь, не дающий своих холуев в обиду и отправляющий купца Калашнико­ва на казнь...

Для сегодняшнего реального эстрадного представления этот фи­нальный поворот сюжета не очень годится, но если перевести все в некоторую лубочную, веселую историю, то можно как-то и «выкру­титься», сделать так, что все живы и веселы, и представить, что все это сказка, и не более\*.

**По сути речь идет о приеме адаптации известного литературного сю­жета или произведения к специфическим законам эстрады. Вопрос лишь в чувстве меры, в деликатности эстрадного автора по отношению к классику. В этом уважении к таланту литератора-классика в большой мере проявляется и талант самого эстрадного драматурга, когда он ис­пользует прием адаптации.**

**• • • • • • • •**

По мере рассмотрения ряда драматургических идей и приемов, которые становятся основой сценариев эстрадных программ, по мере усиления их театрализации мы почти вплотную подошли к сюжет­ному построению эстрадного представления. Еще шаг — и мы вый­дем на поля полномасштабных мюзик-холльных представлений, ибо они тоже относятся к «драматургии малых форм». При этом не за­будем, что к «драматургии малых форм» можно отнести также и «Ма­ленькие трагедии» А. С. Пушкина, что в жанре фельетона работал

\* Пусть у нас от улара Купца Опричник не совсем погибает, а получает как бы вре-менный «нокаут», с тем чтобы дальше выступить в матче-реванше. Тем более что при­ставать к чужой жене нехорошо и зло должно быть как-то осуждено и наказано...

«Улучшать классиков» сегодня не считается большим грехом — это обычное для шоу-бизнеса дело...

**Стр.213**

и Ф. М. Достоевский, а, к примеру, рассказ А. П. Чехова «Хирур­гия» не так давно играли в концертах артисты санкт-петербургского АБДТ им. Г. А. Товстоногова А. Толубеев и С. Лосев... Все в нашем мире относительно, и, как известно, все виды искусства хороши, кроме скучного.

1 Последнее издание этой фундаментальной энциклопедии «Эстрада России. XX век» под редакцией доктора искусствоведения, профессора Е. Д. Уваровой вышло в 2004 году.

**ГЛАВА 14**

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ЭСТРАДНЫЙ КОНЦЕРТ**

МНОГОГРАННОСТЬ ПОНЯТИЯ «ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ». *-* ГЛАВНАЯ ТЕМА КОНЦЕРТА. *-* ЮБИЛЕЙНЫЙ, ПРАЗДНИЧНЫЙ И ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ; ИХ СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ. - ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ДРА­МАТУРГА ТЕМАТИЧЕСКИХ КОНЦЕРТОВ, СОЗДАВАЕМЫХ К ПРОФЕССИО­НАЛЬНЫМ ПРАЗДНИКАМ. - РАБОТА ЭСТРАДНОГО АВТОРА С ДОКУМЕН­ТАМИ КАК ВАЖНАЯ ЧАСТЬ ПОДГОТОВКИ К СОЗДАНИЮ СЦЕНАРИЯ ЮБИ­ЛЕЙНОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА. - ЦЕРЕМОНИИ «ЗА СКОБКАМИ ТЕМЫ» В ТЕМАТИЧЕСКИХ И ЮБИЛЕЙНЫХ КОНЦЕРТАХ.

Специалисты часто выделяют определенную группу концертных представлений именно под этой «шапкой», называя их тематичес­кими, хотя понятно, что любой эстрадный концерт в той или иной степени является тематическим. Или, если позволительно ввести новый термин, — «многотематическим».

**Но в тематическом концерте какая-то одна тема выделяется как глав­ная, основная, ведущая.**

То же самое можно сказать о выделении в особые группы кон­цертов юбилейных и праздничных.

**Практически каждый юбилейный концерт можно рассматривать как концерт праздничный по той простой причине, что любой юбилей — не­пременно еще и праздник\*. Более того, он одновременно подходит и под рубрику тематический и уж наверняка — под рубрику сборный или дивертисментный.**

\* Тематизм юбилейного концерта иногда бывает связан не только с праздничным весельем, но и с официальной торжественностью, а порой даже — и с трагическим со­держанием юбилейной даты. В этом случае лучше всего подходит образное определение из известной песни Д. Тухманова: «Это праздник со слезами на глазах».

**Стр.215**

И тем не менее в каждом из этих случаев есть некоторые нема­ловажные нюансы. Не зря американцы любят говорить о том, что «дьявол прячется в деталях...».

Так что некоторая нечеткость границ рассматриваемых полей нас, как и ранее, не должна пугать. В искусствознании это встреча­ется довольно часто.

Самый характерный пример создания сценария для тематичес­кого концерта — это предложение отметить специальной концерт­ной программой один из наших многочисленных профессиональных праздников: День энергетика, машиностроителя, театра, или, напри­мер, недавно утвержденный День российской адвокатуры.

Некоторые из них, такие, например, как День театра или День кино, относительно легко могут быть отлиты в какие-то эстрадные формы. А некоторые требуют для своей трансформации в темати­ческий праздничный эстрадный концерт определенных усилий, как со стороны драматурга, так и со стороны режиссера-постановщика, работающих в паре.

В честь Дня российской адвокатуры, например, был написан специальный сценарий, который сами члены Адвокатской палаты Санкт-Петербурга добросовестно разыграли на сцене Петербург­ского мюзик-холла. На этой же сцене в свое время был показан тематический концерт, посвященный Международному дню по­жилых людей. Так как в этот день одновременно проходило несколько концертов на разных площадках, с разными сценария­ми, но с той же темой, то этот, под крышей мюзик-холла, имел еще одну отличительную особенность — он был посвящен женщинам несколько более чем среднего возраста и поэтически назывался «Сударыня-осень»...

Для этого концерта была написана и исполнена новая песня, в ко­торой отражалась взятая тема. Было создано и реализовано забавное «детское поздравление» от лица школьников младших классов в адрес своих любимых бабушек, звучал специальный конферанс...

Учитывая особенности социально-политических пристрастий дан­ного зала, в детских стихах, в частности, были такие строчки:

Милые бабушки, дедушки, тети,

Не пойте «Мы жертвою пали в борьбе».

Мы вырастем скоро, и вы в нас найдете

Опору в своей прекрасной судьбе!

**Стр. 216**

Как правило, большинство таких профессиональных праздников «привязано» к тем или иным реальным историческим событиям. День космонавтики — к полету Ю. Гагарина, День защитника Оте­чества — к Дню рождения Советской Армии 23 февраля и т. п.

Бывают счастливые для эстрадного драматурга совпадения, ко­торые позволяют ему на этих совпадениях выстроить драматур­гический ход представления. А бывают и забавные казусы. Напри­мер, День смеха, 1 апреля, одновременно известен как реальный день рождения великого русского писателя-сатирика Н. В. Гоголя. И это замечательно. Но в справочниках можно прочесть и о том. что 1 апреля дополнительно еще и День рождения американского доллара...

Уже одно это будит и будоражит фантазию...

**Для разработки сценариев тематических концертов эстрадному дра­матургу и режиссеру необходимо изучать соответствующие историче­ские документы, иногда переосмысливать те или иные факты, связан­ные с данной темой, внимательно относиться к возникающим ассоциа­циям...**

Несколько лет назад в ГКЗ «Россия» отмечалось 250-летие созда­ния в стране Гохрана — учреждения, в котором хранятся исторические и государственные реликвии и раритеты, от шапки Мономаха до ог­ромного брильянта «Орлов». Был поднят именной Указ Петра Велл-кого о создании Хранилища Драгоценностей. В нем, в частности, были слова о том, что самих хранителей этих ценностей надо внимательно и часто контролировать, ибо пускать некоторых из них к драгоценностям «...все равно, что пускать козла в огород». Так написано у Петра Ве­ликого. Он знал свой народ, свое окружение. Но знал ли он, что через 250 лет настанут дни, когда все газеты будут пестреть сообщениями о поимке современного жулика-грабителя Гохрана, гражданина с фами­лией КОЗЛЕНОК?! Конечно же не знал, но факт остается фактом. Это реальный случай, и, конечно же, он был отражен в специально напи­санном к этой программе монологе «Можно ли пускать „Козленка" в огород...»

Внимательное отношение эстрадного драматурга к документаль­ным материалам, датам, совпадениям, ассоциациям является первым шагом к поиску интересного, не заштампованного сценарного реше­ния тематического концерта.

**Стр.217**

В одном из специально написанных к Дню энергетика сценари­ев, отвечая реалиям нашего времени, на несколько минут в середине программы в порядке шутки «вырубался», а потом радостно зажигал­ся свет. В концерт был приглашен народный артист России Г. Орлов, у которого в репертуаре оказался замечательно смешной музыкальный монолог, юмористическая песенка О. Левицкого, с подходящим к слу­чаю припевом:

А Фунтиковы жарят в темноте,

И по своей наивной простоте,

Год просят жилконтору,

Пришлите нам монтера,

Котлеты трудно жарить в темноте!

По смыслу песенки, эта понятная всем тяжба продолжается у бед­ных Фунтиковых уже никак не менее 20 лет...

Создание сценариев таких тематических концертов — дело до­статочно трудоемкое, но очень интересное и творческое.

У многих подобных праздников есть некий свой обязательный ритуал, свой «джентльменский набор» персонажей и тем. Как День города в Петербурге невозможен без выхода с теми или иными сло­вами основателя города Петра Первого, как Новый год невозможен у нас без Деда Мороза — так День рыбака трудно представить себе без выхода Нептуна с русалками, чертями и полагающихся ему по статусу Виночерпия и Брадобрея.

Несколько лет назад сотрудники Министерства коммунального хозяйства отыскали в анналах нашей истории указ царя Алексея Ми­хайловича об учреждении в городах России специальной долж­ности... дворника! г

Предложение москвичей было поддержано и в Петербурге. День выхода царского указа был назван «Всероссийским днем дворника», и в БКЗ был показан специально созданный большой тематический концерт с новым гимном «российских дворников», с переписанным на новый лад «Монологом Пимена», со смешными куплетами на волную­щие горожан темы. С той недалекой поры вот уже второе десятилетье этот неплохой праздник отмечается в БКЗ «Октябрьский»...

При создании специального сценария для Тематического кон­церта к Дню ракетных войск и артиллерии выяснилось, что одним из преподавателей, много лет учивших артиллеристов химии, был

**Стр.218**

Д. И. Менделеев, в эти же годы занимавшийся проблемами русской водки.

Разработка этой темы, понятно, сама просится в руки. Но это не все. Среди педагогов Артиллерийского училища оказался профессор, который в свое время изобрел... кирзовый сапог, точнее, материал, «кир­зу» для солдатского сапога, поступившего на обмундирование русской армии. Того самого, который «дошел до Берлина», и т. д. и т. п.

Написанная трогательно-патриотическая «Поэма о сапоге» на том тематическом концерте имела большой успех...

Еще один пример, как документальный материал — на этот раз помещенный в прессе, стал толчком к созданию тематической эст­радной программы.

Некоторые газеты опубликовали статьи по поводу истории рус­ской водки. И несколько лет назад в петербургском Театре эстрады была придумана тематическая концертная программа, посвященная... 500-летию Русской водки. На афишу в качестве названия была выне­сена строка из популярной песни, служившая как бы посвящением: «Тебе, любимая и легендарная!».

Эта тема, к сожалению, достаточно популярная в нашей стране, была разработана в специальном конферансе, ряде монологов и миниа­тюр. В концерте звучали соответствующие музыкальные произведения, оперные арии и песни, от «Налей, налей бокалы полней!» до «Правая, левая, где сторона, улица-улица ты, брат, пьяна!».

Следует обратить внимание на то, что регулярно возникает не­обходимость создания тематических концертных программ, совсем не обязательно имеющих веселый и развлекательный характер.

Это, например, тематические концертные программы, связан­ные с Великой Отечественной войной, с памятью о других драма­тических, а порой и трагических днях, которых немало в нашей истории.

Иногда, можно сказать, с «самых верхов» приходит заказ на со­здание той или иной тематической концертной программы, посвя­щенной одной из социально значимых тем.

Например, в Москве, в огромном зале Спортивно-концертного ком­плекса «Олимпийский» была создана тематическая концертная про­грамма под девизом «Женщины мира — против наркотиков!». Отлить

**Стр.219**

эту тему в те или иные пригодные для исполнения на большой эстраде формы было делом совсем не простым, но в итоге все получилось.

В том же «Олимпийском» в свое время по инициативе Г. Борови­ка была реализована тематическая концертная программа, посвящен­ная, как было официально объявлено, «трехлетию нового политичес­кого мышления», родоначальником которого в мире тогда считался М. С. Горбачев. Символом программы была избрана известная в мире не менее, чем «Голубь мира» Пабло Пикассо, скульптура, изображав­шая большой, величиной с «Медного всадника», поставленный на пье­дестал револьвер... с завязанным узлом дулом. Это был символ прекра­щения гонки вооружений и наступления всеобщего мира.

• • • • • •

Тема «Миру — мир», конечно же, неисчерпаема и хорошо под­дается соответствующей разработке для нужд тематической концерт­ной программы.

**Характерной особенностью большинства тематических концертных программ является то, что при создании сценария приходится пред­усматривать и отводить соответствующее место выступлению каких-то официальных лиц.**

Это могут быть чиновники из президентской администрации, от руководства города или отрасли, депутаты различных уровней. Вы­ступление может происходить и, что называется, «в живом плане», и в фирме специально записанного телевизионного обращения в зал с укрупненного телеэкрана.

Что именно будут говорить в момент своего выступления на­чальственные лица, всегда непредсказуемо. Бывают случаи, что го­ворится как раз то, что после выступления должен был бы сказать конферансье или ведущий. И если конферансье еще может что-то сымпровизировать, то для ведущего, который чаще всего произно­сит заученный текст, а то и вовсе произносит его «по бумажке», -такая ситуация является просто катастрофической.

Хорошо еще если удается через многочисленных посредников договориться об общей продолжительности этого «вкрапления», которое никак не должно превышать одну-две-три минуты, если это не президент страны...

Более того, разного рода начальство сегодня предпочитает вы­ходить на сцену не коротким путем, из-за кулис, а непременно из

**Стр.220**

зала, в свете прожекторов, чтобы все видели, да еще требует, чтобы звучали фанфары, особый сигнал...\*

Еще одна сложность возникает при работе над сценариями по­добных тематических концертных программ, когда кроме обычной художественной части существует еще и техническая, связанная с на­граждениями орденами, медалями, грамотами, конвертами с деньга­ми, букетами цветов, путевками за границу, ордерами на квартиры, и т. д. и т. п.

Конечно, это бывает важно. Это и радостно и приятно — для на­граждаемых и их родственников и друзей, сидящих в зале. Но это останавливает концертную программу, «разваливает» ее, «сажает» темпоритм представления.

Характерным в этом отношении примером могла бы служить те­матическая концертная программа-церемония награждения лау­реатов премии Всероссийского конкурса «Надежда России» в БКЗ «Октябрьский» осенью 2006 года.

Нужно было провозгласить со сцены фамилии более 100 (!) на­гражденных, назвать города, откуда они приехали, что и за что полу­чили, а потом еще и вернуться к концертной программе. Плюс к тому следовало назвать фамилии тех, кто награждает лауреатов. Приходи­лось и разбивать саму церемонию на эпизоды, и «вывозить» самих награждаемых на транспортере из-за кулис, а награждающих «выкли­кать-доставать» из зала. В подобных случаях сценарист должен сутка­ми находиться рядом с режиссером, имея при себе ноутбук, и тут же, по-ходу дела, придумывать реплики, остроумные ответы, переписывать четверостишия для изменившейся ситуации... Таковы условия этой «железной игры».

• • • • • •

Еще одной характерной проблемой, не столько для тематиче­ских концертов, сколько для юбилейных, — является непременное застолье.

\* Мало кто знает об этом, и хотя тут нет государственной тайны, но у президента, например, существует свой особый артист, которому доверено из-за кулис четко и ясно произносить его имя, отчество, фамилию и занимаемую должность... Нет уверенности в том, что его возят за главой страны по всему миру, но что он летает с этой целью по всей России, — несомненно. Тут можно удивляться, но спорить с «протоколом» бессмыслен­но. Его надо выполнять.

**Стр. 221**

Оно всегда существует, но это счастье, если застолье вынесено «за скобки» самого юбилейного концерта и происходит после него. Хотя и в этих случаях часто просят это застолье как-то театра­лизовать. И приходится придумывать интермедии «На вынос хо­лодных закусок» и на «Внос горячего блюда», и «создавать» смеш­ные и торжественные тосты в стихах и в прозе, и согласовывать все это с кинороликами, специально подготовленными к этому случаю...

Сейчас на юбилейных театрализованных программах часто де­монстрируются специальные телесюжеты, созданные на основе мас­сива в 100-150 различных фотографий юбиляра, от первых пеле­нок — до сегодняшнего дня процветания и торжества. Все это сопро­вождается более или менее остроумными репликами закадрового ведения и музыкой\*.

**В завершение главы можно констатировать: тематические, юбилейные, корпоративные концертные программы имеют много общего, часто похожи друг на друга по своей структуре; поэтому круг встающих пе­ред сценаристом и режиссером проблем по сути заключается в созда­нии особых форм театрализованных сборных концертов, которым при­дается особый колер и ряд смысловых акцентов, соответствующих дан­ному конкретному случаю.**

Иногда имеющие место в реальной жизни отдельные случаи, когда концертная бригада, едущая на юбилей одного лица или пред­приятия, по ошибке попадает к другому лицу или на другое пред­приятие, — прекрасный драматургический ход и для сценки, и для смешного монолога, и для целого пародийного блока в программе. Вопрос, как всегда, — в профессиональной разработке этого «хода». Только и всего.

При этом, конечно же, следует учитывать, что тема и смысл праздника диктуют его форму.

Примером может служить своеобразный «Праздник Самого длинного в мире шарфа», проведенный несколько лет назад Россий­ским этнографическим музеем в Петербурге.

\* Чаще всего эта задача встает на так называемых корпоративных мероприятиях разного уровня. О них мы поговорим отдельно несколько позже.

**Стр.222**

Идея праздника была, можно сказать, «импортная» и завезена к нам из «Туманного Альбиона». Это англичане первыми стали общими усилиями вязать шарф, растянув его на несколько сухопутных миль и мало заботясь о том, где они найдут такой длины шею для подобного шарфа. Нашим сотрудникам Этнографического музея британская за­тея понравилась. Было сделано объявление, и наши старушки несколь­ко месяцев, сменяя друг друга, из принесенной с собой шерсти вязали этот предмет, превзойдя жительниц Объединенного королевства. Это был символ служения общему делу, трудолюбию, уважения к капри­зам погоды, и т. д. Наконец настал торжественный день окончания кол­лективного труда. На ступенях Этнографического музея состоялась торжественная презентация небывалого изделия народных промыслов, костюмированные персонажи вынесли его из дверей дворца, грянул ор­кестр, прозвучали речи, стихи. Процессия с ряжеными, костюмиро­ванной охраной на лошадях обнесла Шарф вокруг квартала Русского и Этнографического музеев, а затем была устроена «Народная диско­тека»\*.

\* По поводу этого события можно вспомнить хороший лозунг, висящий у входа в Петербург-концерт: «Мы празднуем все, что только можно отпраздновать!». Что ж, со­всем не так плохо!

**ГЛАВА 1 5**

**ДРАМАТУРГИЯ ЭСТРАДНОГО ОБОЗРЕНИЯ**

ЧТО ТАКОЕ ЭСТРАДНОЕ ОБОЗРЕНИЕ (РЕВЮ). - ИЗ ИСТОРИИ ОБОЗРЕ­НИЙ. - ТРАДИЦИИ ПОЛИТИЧЕСКОЙ САТИРЫ В ЭСТРАДНЫХ ОБОЗРЕНИ­ЯХ. - ДВА ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПА ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА ЭСТРАДНО­ГО ОБОЗРЕНИЯ. - ОБОЗРЕНИЕ-ПУТЕШЕСТВИЕ. - ОБОЗРЕНИЕ С ФИГУ­РАМИ ОБОЗРЕВАТЕЛЕЙ. - ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МОТИВА КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СЮЖЕТОВ ЭСТРАДНЫХ ОБОЗРЕНИЙ. -АВТОРСКИЕ ЭСТРАДНЫЕ ОБОЗРЕНИЯ.

Один из самых простых способов организации эстрадных номе­ров с целью превращения их разумной последовательности в еди­ную театрализованную программу состоит в создании того или иного ОБОЗРЕНИЯ. Музыкальное обозрение в России иногда еще называют РЕВЮ.

**«ОБОЗРЕНИЕ *(франц. Кемие) —* вид представления, объединяющий раз­личные эстрадные формы — сценки, куплеты, пародии, песенки, цир­ковые номера и другие, при помощи несложного сюжета (обычно свя­занного с путешествием) или постоянных персонажей-обозревате­лей. <...> В Европе в конце XIX в. развиваются два вида обозрений — 1) сатирическое злободневное обозрение, 2) эффектное зрелище с ба­летом, хором, цирковыми номерами в программах театров варьете, мюзик-холлов, цирков»1**

Эстрадные обозрения, особенно в прошлом, часто были полем для политической сатиры.

По свидетельству Е. Д. Уваровой, в России обозрения появились в 70-80-х годах XIX века. Одно из первых политических обозрений было поставлено В. М. Лентовским в 1877 году. Оно называлось «Ба, в Москве знакомые все лица». Большой популярностью пользова­лись они и в Петербурге: «обозревали» Неметти, Тумпаков,

**Стр.224**

Павловский театр, «Олимпия», «Аркадия» и др. В веселой и остроумной форме подавалось сатирическое содержание.

Например: «На площади перед Думой, вокруг большой лохани, сидели гласные и пускали мыльные пузыри с надписями „Троицкий мост»", „Городской трамвай", „Всеобщее образование". Поднявшись в воздух, пузыри лопались...». Или: «Двадцать пять актеров, изо­бражавших банковских деятелей, выходили друг за другом. Из кар­мана первого содержимое перекладывалось в карман второго, и т. д. „Что это такое?" — спрашивал Обозреватель. — „Это? Это же взаим­ный кредит"»\*.

В обозрении «Русский бес» («Оперетта в Пассаже», 1906) шла сце­на о возвращении цензуры: шестеро актеров, изображающих редакто­ров разных изданий, с завязанными ртами, в саванах и кандалах, не­сли стяг с надписью «129-я статья». Номер имел шумный успех.

Наиболее популярные обозрения того времени — «Комета Галлея» («Аквариум». Москва, 1910), «Петербургская Кармен» (Екатеринин­ский театр. СПб, 1906), «Дни свободы» («Зимний фарс». СПб., 1905) и другие. В различных эстрадных жанрах — пантомиме, скетче, куплете, пародии — поднимались самые злободневные политические темы: кон­ституция, расправа над студентами, продажность депутатов, и т. д.

Широко распространенные в молодой Советской России полит -обозрения, появившиеся по инициативе Л. Д. Троцкого, возникли не на пустом месте, а подхватили уже существующую традицию. Есте­ственно, изменились темы, стала другой политическая направленность, но форма политобозрения в России родилась гораздо раньше2.

Родина обозрений — Франция, где они появились в драматичес­ких театрах в 30-х годах XIX века. Но сам принцип обозрения -очень древний, можно сказать, классический. В литературе он, в ча­стности, определяется термином «роман-путешествие». Так что к обозрениям можно отнести и древние религиозные «Жития святых», с их передвижениями по дорогам, проложенным «по земле, в небе­сах и на море». Сюда же относятся «Одиссея», «Дон-Кихот», «При­ключения Ходжи Насреддина», «Кому на Руси жить хорошо?», «Пу­тешествие из Петербурга в Москву», «Мертвые души», «12 стуль­ев» и еще многие другие классические произведения.

**Стр.225**

**Сюжет, построенный на передвижении в пространстве или во време­ни, — вот стержень испытанного веками драматургического хода для со­здания обозрений, который многократно находил себе применение на эстраде.**

В своей книге «Эстрадные заведения» профессор С. С. Клитин, касаясь историографии этого вопроса, пишет:

«Примером <...> может служить спектакль-феерия под много­значительным названием „В волнах житейского моря", шедший в 1892 году в Петербургском Зоологическом саду. Героиня, стремя­щаяся быть не узнанной, путешествует по городам Европы в костю­ме мальчика. Ее преследует герой, с ярко выраженными чертами фата... Путешествующие оказываются в Неаполе на веселом празд­нике, затем в Монако, потом, конечно, в Париже на светском бале. Естественно, герой „исправляется", и все заканчивается как нельзя лучше. Но так или иначе, банальный и незатейливый сюжет позво­ляет оправдать постановку весьма экзотических и выигрышных мас­совых сцен...»3

В нашей сегодняшней реальной театральной жизни чаще быва­ет наоборот — массовые, экзотические и «выигрышные сцены» име­ются как данность. А сценаристу с режиссером нужно придумать какой-то драматургический ход, который позволяет показать их на сцене в той или иной разумной последовательности. И тут, конечно, те или иные «путешествия», «полеты» и «плавания» исключитель­но удобны.

В частности этим же путем пошли сценарист и режиссер при по­пытке в начале XXI века возродить Московский мюзик-холл, предла­гая драматургическую разработку под названием «Вояж без виз», где просто реально существующий мюзик-холл как бы отправляется на гастроли по разным странам и континентам. И далее — карнавал в Ве­неции, коррида в Испании, бал в Париже...

Исторически достоверным примером разработки именно тако­го хода можно привести спектакль Московского мюзик-холла по сце­нарию известного пролетарского поэта Д. Бедного «Как 14 дивизия в рай шла...».

Ситуация там была придумана и вправду экзотическая. Спектакль повествовал о том, как во время Первой мировой войны целая

**Стр.226**

дивизия подорвалась на минном поле, и все они, как защитники Отечества, должны были прямым ходом, со всей амуницией двинуться в Рай. Но за доблестной армией шли маркитантки, проститутки, дезертиры-ма­родеры, которым тоже в Рай очень хотелось. Однако брать их туда не было никакой возможности... В этом была сильная и очень модная в те годы антирелигиозная тема.

Наверное, и классический сюжет знаменитого романа «Принц и нищий» мог бы иметь соответствующую и очень удобную для кра­сочного эстрадного представления сценарную разработку...

Для иллюстрации вспомним еще и программы Московского мю­зик-холла послевоенных лет. Это и «Москва — Венера, далее — вез­де», и «Красная стрела прибывает в Москву», и спектакль Москов­ского театра эстрады «Вот идет пароход», и уже упоминавшийся, готовившийся к открытию нового Московского мюзик-холла спек­такль-обозрение «Вояж без виз». И вправду, что может быть проще и естественнее, чем ехать куда-нибудь, плыть, лететь и «обозревать» все, что попадается на пути... Правда, следует в самом начале придумать какую-то цель путешествия, поиск чего-нибудь или кого-нибудь, погоню за кем-нибудь или что-нибудь в этом роде.

Еще одним примером из этого ряда может служить следующее драматургическое построение...

Вспомним роман А, Толстого «Аэлита». Он заканчивается до­летающими из космоса все слабее и слабее словами загадочной не-божительницы Аэлиты «Где ты, инженер Лось?». И вот возьмем в качестве отправной точки фантастическое событие: Аэлита приле­тела к нам на Землю.

И не просто любовный жар привел ее к нам. Она в служебной ко­мандировке. Там. в звездных мирах, хотят понять, в чем состоит суть настоящего «земного притяжения», — не известной всем вульгарной гравитации, — а духовной ее составляющей. Почему люди Земли, вы­бравшие лозунг «Сквозь тернии — к звездам!», попав в космос, так стре­мятся поскорее снова вернуться домой, на Землю? Почему они тянут­ся туда, почему так любят свою беспокойную, экологически неблаго­получную планету, почему именно на ней ищут свое счастье?

И вот Аэлита начинает искать на Земле самого счастливого чело­века. Среди олигархов и среди бомжей. Среди поэтов и чиновников. Интрига в том, что счастливых на Земле много, но самого счастливо­го найти не представляется возможным, счастье — это для нас что-то

**Стр.227**

такое, что, поманив, скрывается за чертой горизонта, но зато всегда зовет в дорогу...

То или иное путешествие по разным странам и городам, по стра­ницам старых и новых книг, по творческим лабораториям поэтов и композиторов и лабораториям ученых всегда помогут относительно легко выстроить эстрадную программу.

Например, чисто обозренческий ход был использован в спектак­ле санкт-петербургского Театра музыкальной комедии «История ВКП(б) в песнях и частушках», который поставил народный артист России А. А. Белинский. Там мы честно «обозревали» свое песенное и частушечное «наследство», переходя от темы к теме, от года к году, от исполнителя к исполнителю с помощью бесхитростных и достаточно конферансных по своему характеру связок.

Повторимся: границы между театрализованным концертным представлением, шоу-программой, эстрадным обозрением, ревю и эстрадно-музыкальным спектаклем в театре оперетты достаточно условны. И это хорошо и правильно.

**Хочется обратить внимание и на то, что путешествовать можно не толь­ко в пространстве, но и во времени, тем или иным способом перено­сясь как в прошлое, так и в будущее. Столкновение мировоззрений, быта, костюмов, принятых манер поведения и условностей, характеров героев разных времен — испытанный путь не только к органичному сюжетному объединению номеров, но и, что для эстрады особенно важно, — к выстраиванию комизма ситуаций.**

При этом не следует, что называется, забивать себе голову по­исками реальной логики. Как и почему именно это произошло -в эстрадном обозрении никого не волнует. Трамвай на стрелке слу­чайно не туда повернул, и вот в его окнах появляются уже не знако­мые нам силуэты Питера, а минареты средневекового Дамаска... Или начинается Всемирный потоп, или еще что-нибудь, такое же неожи­данное и красочное...

Вероятно, ждет своего часа театрализованная программа-обозре­ние по роману М. Твена «Янки при дворе короля Артура». И мно­гие другие классические произведения, где можно использовать этот прием.

И тут мы должны рассмотреть еще одну позицию в выбранном нами ряду драматургических приемов, годящихся для создания

**Стр.228**

красочной театрализованной концертной программы, в особенности обозрения и ревю.

Впрочем, мы уже и так вторглись в пространство этой темы...

• • • • • • • •

**Практика показывает, что на эстраде для построения театрализованной программы часто используется тот или иной «чужой мотив», взятый «напрокат» из какого-то достаточно известного произведения. Порой это даже не инсценировка, а использование тех или иных ситуаций или просто образов популярных героев.**

Примером может служить спектакль Ленинградского мюзик-холла «Новая Кармен»\*.

В этой программе Кармен, не как в опере Визе по новелле Мери-ме — молодая разбитная работница табачной фабрики, — а наша ста­рая питерская «путана», уличная представительница древнейшей про­фессии Катька, по прозвищу Кармен. А дальше, лишь слегка придер­живаясь канвы классической оперы, выстроена цепочка сценок, под музыку и без нее, с юмором и без оного. Отдельные сценки-связки использовались как конферансные репризы в обычном сборном кон­церте, но каждый раз находился тот или иной повод выпустить на сце­ну вокалиста или вокалистку, показать тот или иной хореографичес­кий этюд. При этом трудно сказать, что было первичным: имевшийся красивый танец или забавная «заходная» на него миниатюра. Тут, как сейчас любят говорить, «возможны варианты».

Соответствующего стиля мюзикл недавно был поставлен в Мос­кве по «12 стульям», но, судя по всему, с переводом сюжета из одно­го жанра в другой авторы эстрадного варианта не справились. Спек­такль успеха не имел, что, естественно, не может отменить других попыток подобных манипуляций.

• • • • • • •

Впрочем, создание сценария обозрения не обязательно требу­ет обращения к адаптации известного произведения. На эстраде

\* Хотя она называлась «новой», но по существу такой не была. Драматургический ход этого обозрения почти полностью повторял «Петербургскую Кармен» начала XX ве­ка, о которой рассказывалось в начале главы. Вот уж поистине: «Новое — хорошо забытое старое»

**Стр.229**

существуют театрализованные концертные представления, драма­тургия которых является плодом чистой фантазии сценариста и ре­жиссера-постановщика. Они не связаны ни с какой праздничной датой, не являются ответом на чей-то заказ, иллюстрацией или раз­витием чей-то мысли или сюжета. Это творчество в чистом виде, произведение, выросшее, можно сказать, на пустом месте, из возду­ха, из растворенной в нем информации, из ритмов и красок сего­дняшнего дня. И создание таких программ требует высокого интел­лектуального и профессионального уровня.

**Именно такие программы очень часто относятся ко второму типу обо­зрений, когда в основе сюжета — не путешествие, а постоянный (или по­стоянные, если их несколько) обозреватель, который «обозревает» и обыгрывает тему, положенную автором в основу представления.**

К таким мы можем отнести, например, спектакль санкт-петер­бургского Театра эстрады «Как делать деньги?». И хотя в афишах он именовался спектаклем, по сути это было именно эстрадное обо­зрение на тему...

Постановка имела большой успех как в городе на Неве, так и да­леко за его пределами. Острая, всегда современная, можно сказать, животрепещущая тема рассматривалась с самых разных сторон и яв­лялась поводом для миниатюр, монологов и публицистических фе­льетонов.

Именно этот процесс обсуждения общественно-значимой и волную­щей всех темы позволял спектаклю двигаться от номера к номеру, от ми­ниатюры времен Древнего Рима, подарившего миру знаменитую фразу «Деньги не пахнут!», до фальшивомонетчиков наших дней. Одна из связующих драматургических линий состояла в следующем: на сцене от­крывался Музей Денег, и в первом зале его, под охраняемым со всех сторон пуленепробиваемым колпаком, покоились знаменитые «30 серебреников», за которые вроде бы Иуда и продал Иисуса Христа. И за каждым из этих «серебреников» через века тянулся шлейф преступлений, обманов, убийств. Точнее, «серебреников» в музее было 29, а последний — 30-й — вроде бы и по сей день гуляет по миру, творя свои черные дела...

На самом деле эта линия, эта тема и ее развитие несколько тяжелы для эстрады, но ее удалось скупировать и провести через всю программу, придав ей несколько философский характер, естествен­но, с юмористическим оттенком.

**Стр.230**

Другим примером этого раздела могло бы служить театрализо­ванное эстрадное представление, шедшее в петербургском Цент­ральном парке культуры и отдыха — «Елагин остров». В афише оно •мело подзаголовок «Первая Городская Шашлыкиада народов СНГ». Эта эстрадная программа также обладала всеми структурны­ми признаками обозрения второго типа.

Собственно говоря, само это слово «ШАШЛЫКИАДА», есте­ственно, ассоциируется у нас с Олимпиадой, Универсиадой и подоб­ными спортивными праздниками. С одной стороны, оно содержит пря­мое указание на любимое блюдо россиян, имеющее кавказское проис­хождение. Это определяло саму драматургическую конструкцию эстрадного обозрения. Были взяты, что называется, «на вооружение» спортивная терминология, элементы известных ритуалов, такие как Подъем флага «Шашлыкиады», Парад участников, Представление Судейской коллегии, «Зажжение шашлыкийского огня», «Шашлыкий-ская клятва» участников. Само же соревнование было чисто гастроно­мическим и состояло в том, какая команда, какого района или ресто­рана приготовит самый лучший шашлык и красивее других подаст его на стол Общественного Жюри. Естественно, что шашлык по-грузин­ски подавался под грузинскую национальную музыку, шашлык по-ар­мянски — под армянскую, шашлык по-арабски сопровождался «танцем живота». Соответственно проходил «Конкурс тостов» и поздравления от «почетных гостей» — «братьев по крови горячей и густой»: от «гос­подина Люля-кебаба», от «госпожи Шаурмы», от «коханы Котлеты по-киевски» и т. п.\*

Фактически обозрениями по жанру являются столь любимые участниками юмористической передачи «Аншлаг-аншлаг!» летние «круизы», разыгрываемые в реальных условиях того или иного пла­вания на реальном теплоходе и затем пущенные «в нарезку» Цент­ральным телевидением.

К жанру обозрения второго типа можно отнести серийную пе­редачу М. Жванецкого «Дежурный по стране». В известной степени

\* К сожалению, эта сценарная разработка была попросту украдена, и ныне ее свя­зывают с совершенно другими фамилиями автора и режиссера. Впрочем, сегодня у нас это обычное дело... Все хорошее, что «плохо лежит», непременно окажется «с ногами» и обязательно «уйдет в другие руки». Что поделать, но таковы сегодня у нас «условия игры» в шоу-бизнесе...

**Стр.231**

к этому же жанру относилась и популярная в свое время телепро­грамма «Вокруг смеха». Возможности этого классического хода и сегодня представляются неисчерпаемыми.

*1. Уварова Е. Д.* Обозрение // Эстрада России. XX век: Энциклопедия. С. 458. См.: *Ува­рова Е. Д.* Политическая сатира в эстрадных обозрениях начала XX века в России // Политическое кабаре на стыке веков: Международный симпозиум. СПб, 2000. С. 4-5.

2 Там же.

*3. Клитин С. С.* Эстрадные заведения. М., 2002. С. 172-173.

**Стр.232**

**ГЛАВА 16**

**О СЦЕНАРИЯХ КОРПОРАТИВНЫХ МЕРОПРИЯ­ТИЙ И ПРЕЗЕНТАЦИЙ**

О КОРПОРАТИВНОЙ КУЛЬТУРЕ. - КОРПОРАТИВНОЕ ТОРЖЕСТВО КАК ФОРМА

ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ПРАЗДНИКА. - О СПЕЦИФИКЕ ТРЕБОВАНИЙ

ЗАКАЗЧИКОВ КОРПОРАТИВНЫХ ТОРЖЕСТВ. - ТЕМА КОРПО­РАТИВНОГО

МЕРОПРИЯТИЯ. - СВЯЗЬ КОРПОРАТИВНОГО ПРАЗДНИКА С «КАПУСТНИКОМ».

- «ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА» В СЦЕНАРИИ КОРПОРАТИВНОГО

ПРАЗДНИКА. - ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЖАНРА КВН В КОРПОРАТИВНОМ

МЕРОПРИЯТИИ.

С некоторых пор в нашем лексиконе появилось такое словосо­четание, как «корпоративная культура». В среде функционеров оте­чественного шоу-бизнеса возникло и быстро окрепло убеждение в том, что организовывать и проводить корпоративные праздники, «вечера» и в особенности «вечеринки» — самое выгодное на свете дело.

Считается, что эта «корпоративная культура» пришла к нам из-**за** рубежа, в чем, естественно, ничего плохого, как мы сейчас считаем нет. Но при ближайшем рассмотрении можно сделать вывод, что дело это для нас не совсем уж такое новое.

**Все профессиональные праздники, начиная со Дня рыбака или Дня ра­ботников торговли и до недавно официального праздника Дня россий­ской адвокатуры, — есть не что иное, как праздники корпоративные.**

Но раньше, будучи открытыми, как бы полугосударственными, **они** отмечались более или менее широко и никаких особых черт не имели. Другое дело сейчас. Свой корпоративный праздник, вечер, а уж тем более вечеринку с застольем, награждениями сотрудников подарками и денежными премиями, с какой-нибудь особенной спец-программой, заказанной на стороне тому или иному автору и сы­гранной самими сотрудниками или с непременной «звездой», может

**Стр.233**

заказать и провести любая фирма, компания, банк. Как правило, в программу входит последующая сауна, катание на тройках, сноу-бордах или верблюдах... Были бы деньги. А они в России на гулянку всегда есть. Так что нам следует рассмотреть лишь вопрос качества заказываемых и предоставляемых материалов.

К сожалению, сто раз прав недавно выступавший по телевиде­нию А. Михалков-Кончаловский, прямо заявивший, что «в после­дние годы у нас деньги и культура — разошлись» и что «он не знает ни одного по-настоящему богатого индивидуума, который был бы еще и культурным человеком»\*.

Учитывая это обстоятельство и старинную формулу «кто пла­тит — тот и заказывает музыку», мы должны отдавать себе отчет, кого мы обслуживаем, знать и учитывать их вкусы, требования, уровень культуры и тому подобное. Это очень важно при создании сценария и постановке подобных мероприятий.

Практически, если отбросить все специфические пожелания за­казчика, а проще говоря, «навороты» и «выкрутасы», к которым сце­нарист прямого отношения, как правило, не имеет, то мы имеем дело с неким родом обычного «капустника», эстрадным представлением на заданную тему.

**Тема представления в рамках корпоративного мероприятия в обяза-( тельном порядке должна быть «своей», фирменной, хорошо знакомойвсем присутствующим в зале лицам.**

Историки эстрады утверждают, что на самом деле «капустники», а поначалу они были чисто театральным развлечением, родились у нас, в России. И связано это было с тем, что во время Великого Поста у нас не только не рекомендовали есть-пить-гулять, но даже особен­но и веселиться. Есть следовало только особые блюда, в основном вегетарианские, прежде всего капусту, правда, в любом виде. И вот в такой обстановке в начале века артисты нашего отечествен­ного театра, при отсутствии спектаклей, от нечего делать собирались в своем кругу, приносили пироги с капустой, а иногда, говорят, даже ставили целый кочан кислой капусты на стол — и тихонько весели­лись как могли. Передразнивали друг друга, разыгрывали,

\* Интересно, имел ли он в виду также и своего брата, тоже режиссера, сценариста, активиста кино и шоу-бизнеса, которого мы должны причислять к интеллигенции, но никак не можем отнести к безденежным гражданам нашей страны.

**Стр.234**

пародировали, сочиняли эпиграммы, пели куплеты, танцевали шутливые танцы... И все это называлось «капустником»\*.

Тут проблема в другом — угадать, что именно заказчик хочет, характер сценического представления, его темы, уровень юмора и многое другое. Ситуация усугубляется еще и тем, что с главой фир­мы или компании, человеком, который принимает решения и все оплачивает, напрямую поговорить сценаристу, как правило, не пред­ставляется возможным. Приходится выслушивать какого-нибудь менеджера нижнего звена, который (а чаще — которая) ничего тол­ком объяснить не может, не умеет, ничего в этом деле не понимает, восполняя отсутствие всех нужных знаний высоким гонором и са­момнением.

Поэтому чаще всего сценарист должен двигаться к результату вслепую, на ощупь, доверяя лишь своей интуиции и пониманию вопроса. Это — как правило. Но бывают и исключения.

Положительная сторона работы для «корпорантов» заключает­ся в том, что для них приходится придумывать и писать сценарии, которые больше просто никто и нигде не будет ставить, реализовы­вать и соответственно за них платить. Это «штучный товар». И этим он дорог и для настоящего профессионала интересен.

Можно привести реальный пример.

Крупная строительно-реставрационная фирма, несколько лет успешно трудившаяся над тем, чтобы к 300-летию Санкт-Петербурга привести в порядок Петропавловскую крепость, а главное, — Петропав­ловский собор, пожелала на своем Новогоднем вечере увидеть шоу-ка­пустник на эту тему. И чтобы его действующими лицами были не Де­душка Мороз со Снегурочкой, а первостроитель Санкт-Петербурга швей­царский зодчий Доменико Трезини и крепостной крестьянин Телушкин, виртуозно заменивший в свое время покосившегося ангела на шпиле Петропавловского собора на другого\*\*. Среди действующих лиц был «заказан», разумеется, и Петр Алексеевич, тот, что Великий, и «Дама в красном», выступавшая в роли под названием «Рука Москвы»... Прак­тически это была одноактная пьеса, капустник, написанный в форме

\* По иронии судьбы, сегодня многие из тех, кто заказывает «капустники», конеч­но же, чаще всего никаких Великих постов не соблюдают, хотя порой занимают посты достаточно высокие и веселятся круглый год и от души.

\*\* Кстати, он после этого получил от самого царя чуть не 500 рублей деньгами и бессрочное право бесплатно пить во всех государевых кабаках сколько хочет.

**Стр. 235**

народного суда, или суда истории. В нем были .чатронуты внутрифир­менные темы, интриги, сплетни и другие дела. И, несмотря на то, что для сидевших за столами сотрудников он длился достаточно долго — около часа, — они в итоге были в полном восторге. Это было «про них». Это было неожиданно и смешно. Бывает и так...

Однажды коммерческий отдел Петербург-концерта получил за­каз устроить Новогодний праздник для одного очень богатого че­ловека, купившего и имевшего на своих землях чуть не целую дере­веньку. \*

Действо должно было быть в стиле повести «Ночь перед Рожде­ством» из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя. Все роли, включая Вакулу, Оксану, Солоху и Черта, должны были исполнять друзья и родственники богатея. Творческий лозунг звучал коротко: Да­ешь «колядки»!

Сценарист поднял исторические документы по Рождеству в Рос­сии. Ни о каких «колядках» там и речи не было! «Колядки» — это ма­лороссийский фольклор. У нас же все очень строго, в чисто-религиоз­ном духе, какие там летающие над границами двух государств черти... Но заказ есть заказ. И сценаристом, который в этом случае не был свя­зан соавторством с режиссером, к счастью для них обоих (тот зани­мался продюсированием «новогоднего проекта»), была разработана сцена встречи гостей у замка-виллы хозяина имения, шуточное распре­деление ролей, этакий «кастинг» для будущих «колядок». Была при­думана довольно смешная «репетиция» готовящихся на «колядках» выступлений и пять различных вариантов «колядования» на современ­ные темы — с частушками, пародиями, переодеваниями и прочими уве­селениями...

При всем при этом, взяв по желанию заказчика за основу «Ночь перед Рождеством», нельзя было уж совсем далеко уходить от Н. В. Го­голя и следовало что-то делать и с Вакулой, и с Чертом, на котором он прилетел в Санкт-Петербург из Диканьки. Пришлось «осовременить ситуацию»: прилететь-то он прилетел, а обратно на «незалежную» его не пускают. Поэтому Вакуле один выход — домой ехать «зайцем», а Черту — пробираться по газовой трубе...

Привлекательным моментом для сценариста и режиссера явля­ется то обстоятельство, что работа с «корпорантами» часто допуска­ет совершенно неожиданные решения и дает возможность -

**Стр.236**

оперировать весьма значительными суммами для реализации своих идеи на эстраде.

Только «корпоранты» могут к 130-летнему юбилею Гранд-отеля «Европа» выкатить на тротуар перед гостиницей бутерброд с икрой длиной в... 130 метров! Только «корпоранты» из страховой компании «Сфинкс» могут «закрутить» свой юбилей вокруг подарка одному из своих быстро растущих менеджеров — джипа «Чероки». Фирма по про­изводству биологически-активных добавок пожелала заказать свой гимн Олегу Газманову и получить его музыку и текст для хорового ис­полнения в торжественных случаях. Только «корпоранты», в данном случае известная всей стране «пирамида-МММ», спонсируя телепере­дачу «Под знаком зодиака», могла откупить на один день... все москов­ское метро, сделав его для всех жителей и гостей столицы бесплатным. Ни Государственному концертно-филармоническому учреждению. ГКФУ «Петербург-концерт», ни Государственной детской филармонии такое и не снилось! Ибо, решая проблемы сценарных разработок для массового театрализованного концертного представления на Дворцо­вой площади в честь Дня Победы, сценаристу и режиссеру приходи­лось придумывать, как оправдать установку рядом с пятиконечной звездой «Ордена Победы» больших бутафорских бутылок с рекламой пива «Арсенальное»...

Похоже, что подобная ситуация характерна не только для нашей страны, а существует во всем мире.

Например, именно от частной корпорации в свое время посту­пило предложение провести в США, в Атланте, большое театрали­зованное представление под условным названием «Живые шахма­ты», о котором рассказывалось выше.

**Следует подчеркнуть, что при сценарных разработках корпоративных праздников автору и режиссеру приходится сталкиваться с некоторы­ми незыблемыми традициями, доставшимися нам с прежних времен.**

Непременно где-то в начале представления должен выступить хозяин фирмы с небольшой речью,,потом надо дать слово какому-нибудь городскому или районному начальству, кому-то из депута­тов — это непременно.'Затем надо найти место для награждения «пе­редовиков производства» грамотами, ценными подарками, каки­ми-нибудь путевками,/Очень часто создается и демонстрируется какой-то короткометражный телефильм о самой фирме или компании.

**Стр.237**

И все это должно сочетаться с застольем и завершаться непремен­ными викторинами, конкурсами и, конечно же, дискотекой. Иногда ситуация создается просто курьезная.

Когда в зале «Гигант-холл» санкт-петербургского казино «Конти» свой трехлетний юбилей отмечала Ассоциация компаний риту­альных услуг, представлявшая соответствующих работников соответ­ствующих мест, а также специализированных магазинов, они своих отличившихся сотрудников в количестве 140 человек награждали, как в Америке при вручении кинопремии «Оскар», по 14 номинациям. Среди них одна именовалась «За хорошее отношение к клиенту», дру­гая — «За новаторство в работе»... И это не анекдот, имеются со­ответствующие документы. Сценаристу пришлось вспомнить и сцену на кладбище из шекспировского «Гамлета», и рассказ А. С. Пушки­на «Гробовщик», и пьесу «Живой труп», и «Мертвые души», и многое другое...

Не менее своеобразный заказ поступил в свое время от Акаде­мии гражданской авиации.

Ее команда Клуба веселых и находчивых, КВН, встречалась в мат­че со сборной командой... тюрьмы «Кресты». Тема выступления была сформулирована так: «Национальные особенности русского народно­го юмора». Совсем не так плохо! Пришлось вспомнить и скоморохов, и частушки, и анекдоты...

В этом матче победила, конечно, тюрьма. Смешно сказать, разве могло быть иначе, когда соревнования проходили на ее территории...

Люди везде люди. И они имеют право на праздники и гулянья, в какие бы формы они ни облекались: дни рождения, дни основания, юбилеи. Эстрадный автор должен относиться к этому без снобизма, но и не переступать определенных моральных, профессиональных, эстетических границ в необходимости угодить заказчику.

Страсть к юбилеям, видимо, объясняется сейчас у нас еще и сле­дующим. За последние 10-15 лет мы вылили друг на друга столько обвинений, оскорблений и грязи, что людям очень хочется услышать хоть пару хороших слов о том, как они раньше жили, трудились, за­щищали свою Отчизну, строили дома, заводы, плотины, покоряли космос, — не может огромная страна долго заниматься самоопле­выванием. Люди хотят услышать о себе доброе слово, которое, как известно, «и кошке приятно»! Недаром народный артист России

**Стр238**

Е. Петросян так и назвал одну из своих эстрадных программ — «Доб­рое слово и кошке приятно»\*.

Впрочем, в его практике был и такой казус. После распада СССР разные республики стали вводить у себя свои собственные деньги и на­зывать их, к примеру, в Латвии «латами», в Литве — «литами». В ре­пертуаре артиста появилась сметная реприза, что если так дело пой­дет и дальше, то появятся у нас в Харькове «хорьки», в Пензе «пензго-ки», в Мордве «морды». А уж до чего могут дойти в славном городе Херсоне и подумать страшно...

Реприза имела в ту пору успех, так как была «на злобу дня», хотя через пару недель в офис Е. Петросяна из представительства одной ав­тономной республики пришел официальный протест...

• • • • • • • • •

Проведение корпоративного праздничного мероприятия очень часто смыкается с жанром КВН. Внешняя структура и архитекто­ника драматургии выступлений на эстраде команд КВН всем хоро­шо известны. Это особая форма, существующая вроде бы только у нас, в России, хотя неувядаемый А. Масляков и объявил недавно, что 8 Ноября отныне является Международным днем клубов весе­лых и находчивых.

Внимательный анализ того, что нам показывают по телевидению, приводит к некоторым выводам, например, о том, что за спиной этих молодых и разбитных ребят, конечно же, стоят профессиональные авторы, сценаристы и режиссеры. Так сказать, «помогают». Ну, а кого особенно волнует, кто именно придумал ту или иную шутку? Не зря говорится, что «слово не воробей, вылетит — не поймаешь». А ост­роумное слово, тем более шутка, анекдот, острота на злободневную тему распространяются в обществе со скоростью света.

Хуже другое. Диалоги ка-ве-эн-щиков часто изобилуют остро­тами, взятыми напрокат из Интернета, а порой и «уведенными» других команд. Тут, похоже, «закон — тайга». Даже «Комсомоль­ская правда» как-то разразилась статьей, обвинявшей того же Е. Пет­росяна в том, что он у команд КВН «шутки ворует». Тут еще надо установить, кто у кого. И что это за объявленный в газете «автор

\* При этом, когда свою следующую театрализованную концертную программу он озаглавил «Дураки мы все!», то стал получать многочисленные возражения и протесты зрителей самых различных регионов, не желавших относить себя к этой категории лиц...

**Стр239**

анекдота» — «Команда КВН Уральского политехнического универ­ситета»? Это фамилия такая или псевдоним? Авторы иногда высту­пают в дуэте, иногда объединяются даже втроем, но чтобы автором считалась вся команда, весь университет — это уже «перебор»...

И в то же время выступления команд КВН — это своеобразная открытая лаборатория эстрады. Там порой рождаются и проходят испытания на публике определенные новые и порой неожиданные драматургические схемы, приемы, так называемые «повороты» зна­комых нам и совсем свежих тем. И это отрадно. Но этим вопросам будет отведена отдельная глава.

Подробнее к проблемам создания миниатюр, музыкальных мо­заик, юмористических монологов и реприз мы обратимся в дальней­шем изложении.

**Стр.240**

**ГЛАВА 17**

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ**

**ЭСТРАДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

ВОЗРАСТНЫЕ ГРУППЫ ДЕТСКОГО ЗРИТЕЛЯ. - СОЗДАНИЕ СЦЕНАРИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ТОЧНЫМ ВОЗРАСТНЫМ АДРЕСОМ - ПРОФЕССИОНАЛЬ­НОЕ ТРЕБОВАНИЕ К МАСТЕРСТВУ ЭСТРАДНОГО ДРАМАТУРГА. - УЧЕТ В СЦЕНАРИИ СПЕЦИФИКИ ДЕТСКОЙ ПСИХОЛОГИИ ВОСПРИЯТИЯ. - ИН­ТЕРАКТИВНОЕ ОБЩЕНИЕ - ОБЯЗАТЕЛЬНОЕ УСЛОВИЕ СТРУКТУРЫ ДЕТСКОГО ЭСТРАДНОГО КОНЦЕРТА. - ЗНАКОМЫЕ ГЕРОИ КАК ОБЯЗА­ТЕЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ. - ДИНАМИКА СЮЖЕТА. - МЕСТО И ЗНА­ЧЕНИЕ МУЗЫКИ В ЭСТРАДНОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ. - СПЕЦИ­ФИКА ВВЕДЕНИЯ ВЫСТУПЛЕНИЙ ДЕТСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ В СЦЕНАРИЙ ОБЫЧНОГО КОНЦЕРТА. - МОБИЛЬНОСТЬ ПРОГРАММЫ ЭСТРАДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ. - ПРОБЛЕМА ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ В ЭСТРАДНОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ.

Когда речь заходит о том или ином представлении для детей, следует сразу выяснить, о детях какого именно возраста идет речь? Надо выделить четыре возрастных слоя:

1. Дошкольный возраст
2. Школьники младших классов
3. Школьники средних классов
4. Старшеклассники (тинейджеры).

Это деление достаточно условное, и по мере взросления дети плавно переходят из одной группы в другую. Но у каждой есть своя специфика восприятия, свой уровень понимания, свои ассоциации и свои любимые герои.

Согласно существующим у нас традициям все дети тем или иным образом всегда отмечают Новый год, чуть реже — 8 Марта. У стар­шеклассников бывает еще Праздник последнего звонка, Выпускной вечер, Общегородской праздник «Алые паруса» или «Белые ночи»

**Стр.241**

А школьников 5-7 классов учительница литературы иногда водит в ТЮЗ или в кукольный театр. И в каждом случае у истоков такого «культурного мероприятия» непременно стоит тот или иной сцена­рист, режиссер или люди, принявшие на себя эти обязанности\*.

Надо сказать, что «временные границы» в сознании многих мо­лодых людей очень сдвинуты.

Знаменитый бард А. Городницкий, кумир интеллигенции прошлых лет, автор знаковой песни 60-х годов минувшего века «Атланты держат небо на каменных руках», рассказывал, что относительно недавно на одном из его творческих вечеров к нему за автографом подошла ми­ленькая девушка-студентка и чистосердечно призналась; мол, я очень люблю ваши песни, но думала, что вы уже давно умерли...

**Все дети, а частично и подростки, живут в очень сложном, дефор­мированном «временном пространстве» — без прошлого, или почти без прошлого. У них в сознании есть только яркое «сейчас», «сегод­ня», довольно туманное «завтра», а «вчера» или «прошлым летом» всплывает в памяти только лет с б-ти. И сценаристу надо всегда об этом помнить.**

И праздники «последнего звонка», и Новый год — праздники традиционные. Тут более или менее с драматургией все ясно. Есть только вариации известных сюжетов с обязательными в новогодние дни ситуациями и действующими лицами — Дедом Морозом, Сне­гурочкой, Бабой-Ягой. При окончании учебного заведения непремен­ным атрибутом является вальс «Давно, друзья веселые, простились мы со школою», и т. д.

При этом обнаруживается некий парадокс. С одной стороны, дети достаточно консервативны и прямолинейны. Они с самого на­чала хотят все знать. Кто «хороший» герой, кто — «плохой», что происходит, и где тут «наши».

Когда в одном из новогодних представлений сценарист попробо­вал заменить Бабу-Ягу близкой по образу Бабой-Корягой, дети от­вергли эту замену. Все равно это была Баба-яга. Более того, когда в

\* Ведь даже у песенки «В лесу родилась елочка» был автор, точнее — авторесса, ко­торая дожила до 60-х годов прошлого, XX века, и даже получала за свой труд авторские отчисления в Агентстве по авторским правам.

**Стр.242**

одну из очень теплых в Ленинграде слякотных зим была сделана по­пытка вывести в качестве антипода Дедушки Мороза «Тетушку Жару» — его дальнюю родственницу по «боковой линии», — с кото­рой он раньше никогда в жизни не встречался, потому что если есть мороз, значит, нет жары, и наоборот, — преодолеть стереотип детско­го восприятия, который очень силен, не удалось: если «злая сила» бо­рется с Дедом Морозом, значит, это должна быть Баба-яга...

И никакие гуманистические проповеди, что вообще-то Баба-Яга, она — тетка хорошая и в молодости даже была Снегурочкой, пока не пошла работать в школу учительницей младших классов, детьми в расчет не принимаются. Дети живут в мире стандартных «клавиш», в мире эталонов...

**Знакомые и привычные герои — непременные участники эстрадных представлений для детей. Введение их в сценарий является обязатель­ным и обусловливается психологией детского восприятия.**

Причем эти привычные герои не обязательно должны быть из­вестными персонажами из старых сказок, мифов, легенд. Это впол­не может быть и современный герой, но непременно «раскручен­ный» средствами массовой информации, в особенности — телеви­дением. Это может быть и персонаж популярного мультфильма (такой, как например, Почтальон Печкин, Кот Матроскин или Кро­кодил Гена), и даже героиня интернет-комиксов Масяня. Более того, в последнее время появились елочные детские представления, в которых в роли отрицательного героя выступают... «компьютер­ные вирусы», «мультики», и детская аудитория послушно прини­мает эти нововведения. Вот вам и «консерватизм» с «традициона­лизмом»...

С одной стороны, наши дети любят сказки, с другой, — с удо­вольствием принимают каких-то придуманных на телевидении «сме-шариков» и даже знают их по именам...

Был год, когда по телевидению изо дня в день «крутили» лихой американский «мультик» о «звездных войнах», где главным дейст­вующим лицом был некий придуманный за океаном герой — Валь-трон. И наш Мюзик-холл на волне успеха этой ленты у детской ауди­тории поставил новогоднее представление под названием «В гостях у Вальтрона». И все состоялось, зал принял эту игру. Дед Мороз

**Стр. 243**

отодвинулся на второй и даже третий план, главным было то, что происходило вокруг подготовки путешествия в волшебную страну Вальтрона...

И пусть самого Вальтрона на сцене детям не показывали, сам «ход» достаточно хорошо «срабатывал», и все были довольны...

**Лучше всего, если в основу любого представления для детей положен какой-то нехитрый и динамичный сюжет.**

Герои должны кого-то искать, за кем-то бежать, лететь, дого­нять, и конец надлежит сделать хорошим. Все должно быть четко, выпукло, понятно, что не исключает хитро закрученной интриги, требующей сообразительности. Не надо играть с детьми «в поддав­ки», они должны сами разгадывать «сценические кроссворды».

**Еще один важный постулат при создании сценария эстрадного пред­ставления для детей состоит в том, что это представление должно быть музыкальным.**

**• • • • • •**

**Продолжительность представления для детей должна быть не более 40-45 минут.**

Больше наши маленькие зрители не выдерживают и по линии концентрации внимания, и по другим обстоятельствам физиологи­чески-возрастного характера.

**Во всех детских эстрадных представлениях может и должен быть ис­пользован интерактивный способ общения со зрительным залом.**

Для детей не существует такого театрального понятия, как «чет­вертая стена», с ними можно и нужно вступать в диалог, петь песни и отгадывать загадки. Их надо вовлекать в сценическое действие всеми возможными способами: просить поддержать героев или пред­упредить о какой-то опасности, вместе позвать кого-то, произнести «волшебное слово», и т. д.

В последние годы у нас в Петербурге для первоклассников про­водится Праздник первого звонка. Ставится большое театрализован­ное представление в Ледовом дворце с участием популярных эстрад­ных артистов, многочисленных детских коллективов, Ледового те­атра и цирка.

**Стр.244**

Используется вся современная театральная техника, демонстри­руется специально придуманное сценаристами «Лазерное шоу», на большом диодном экране, напоминающем классную доску, проходят специально отснятые и смонтированные сюжеты. На этот же экран транслируется зал дворца, по торцу сцены пущена «бегущая строка». Ведь самый первый урок в школе должен быть праздничным, музы­кальным, веселым...

Представление построено как путешествие в Страну знаний. Ведут программу несколько цирковых клоунов. Надо сказать, что в этом огромном зале очень хорошо смотрятся все эстрадно-цирковые жанры.

В данном представлении «задействованы» сразу три игровые пло­щадки: главная сцена, четырехугольник Ледового поля и традицион­ный круглый цирковой манеж. И то обстоятельство, что действие все время переходит от одной точки к другой, дает возможность держать высокий темп представления, используя метод «монтажа аттракцио­нов» и почти не прибегая к конферансу. Ведь даже краткие аннотации к происходящему останавливали бы течение театрализованного кон­церта.

Нельзя не упомянуть, что во многих юбилейных, тематических и даже правительственных концертах часто используются различные детские коллективы, чаще всего — танцевальные и вокальные. Ино­гда для детской группы пишется специальное стихотворное поздрав­ление юмористического характера. И, как правило, этот номер «об­речен на успех»...

Весьма логично для детских спектаклей использовать какие-то сказочные мотивы или инсценировать известные сказки.

К примеру, очень жаль, что вроде бы, насколько нам известно, ни­кому не пришла в голову мысль использовать для детского эстрадного спектакля русскую народную сказку «про Царевну-несмеяну». Ведь в ее сюжете уже заложен «конкурс юмора», а традиционный образ Ива­нушки-дурачка, который, конечно же, на самом-то деле никакой не ду­рачок, а просто себе на уме и в общем-то умнее всех, для нашей стра­ны достаточно органичен.

Впрочем, в одном из кукольных театров разрабатывался вариант сюжета, в котором при гастролях в далекую «заграницу», на какие-то экзотические острова, нашему Иванушке-дурачку противостоял

**Стр.245**

американский Агент 007\*, имевший задание выведать у него «секрет успеха». Уже сама постановка вопроса изначально достаточно ко­мична, хотя в принципе это, конечно, — кукольный спектакль для взрослых.

Попутно следует упомянуть, что на границе «детского» и «взрос­лого» жанров на эстраде и телевидении не раз делались попытки ре­ализовать такую форму, как «елка для взрослых!», всегда в резуль­тате имевшие успех...

**В структуре сценариев программ для детей есть один важный драма­тургический прием, который, наверное, можно было бы назвать «ди­намическим», или «мобильным построением программы».**

Иногда, когда представление для детей продолжается около часа или немного более, оставаться без движения в театральном кресле для маленьких зрителей становится проблемой. Дейст­вующие лица той же новогодней программы бегают по сцене и по залу, борются, дерутся... А они, дети, любители всего этого, вынуж­дены сидеть сиднем. Это нехорошо, это мучительно и несправед­ливо!

Но что же делать?

Надо стараться использовать для детских представлений такие залы и помещения, где зрители могут перемещаться вслед за действу­ющими лицами, из одного зала в другой, из одного фойе в другое. Пусть не все сразу, пусть группами — все это можно придумать и заложить в сценарную разработку.

Такая же форма «мобильной программы» иногда используется в постановках для взрослых.

Например, существуют театрализованные экскурсии по музеям.

На Елагином острове, где расположен санкт-петербургский Цеп-тральный парк культуры и отдыха (ЦПКиО), удалось поставить пред­ставление, где дети-зрители перемещались по извилистым дорожкам парка и за каждой группой деревьев их ждал сюрприз — очередная сценка, продолжающая сюжет эстрадного представления...

Аналогичный прием может быть использован и на различных яр­марочных представлениях. И это очень органично, так как на самом

\* Почему сценаристы решили, что его перевербовали американцы? Даже детям из­вестно, что 007 — истинный англичанин.

**Стр.246**

деле этот способ построения представления был изобретен много веков назад.

Сегодня в общем русле эстрадного искусства, где, наряду с все еще имеющимися государственными структурами, становится все больше частных продюсерских агентств системы шоу-бизнеса, где во главу угла, естественно, ставится не качество того или иного, в час­тности детского, шоу, а именно бизнес, получение прибыли практи­чески любыми средствами, — вопрос ответственности за то, что вы­носится на эстраду, становится особенно острым.

Эта частнопредпринимательская деятельность в области эстрад­ных представлений для детей практически никому не подконтроль­на. И тысячи маленьких граждан нашей страны, как любили говари­вать в прошлые годы, «наше будущее», беззащитны перед тем, что им показывают, к чему призывают, чему учат, и что они, как губка, впитывают с экранов телевизоров, с эстрад дворцов культуры или садово-парковых представлений.

**Есть известная истина: для детей надо писать точно так же, как для взрослых, только гораздо лучше.**

Сегодня она забыта начисто, и созданием эстрадных спектаклей, шоу-представлений и праздников для детей занимаются часто про­сто все кому не лень, а за деньги у нас «не лень» очень многим. Та­кие понятия, как эстетика, вкус, идеи добра, положительные приме­ры, просто не существуют. А это все очень серьезно!

Небольшой пример из сегодняшней реальной жизни...

Лето. Западный Кавказ. В Чечне все еще гремели выстрелы. Отту­да на турбазу в Домбай привезены 200 детей, чтобы они отдохнули, за­были недавний кошмар, получили кусочек безоблачного детства. Их до­сугом в Домбае никто не занимался, и они играли в те игры, которые сами могли придумать или в которые они играли у себя дома. При этом разговаривали они преимущественно на родном языке. Во время одной из таких игр сотрудница местного краеведческого музея, случайно ока­завшаяся рядом, обратила внимание на то, что ребята, перекликаясь в лесу, довольно искусно имитируют голоса различных птиц, в частности тех, которых никогда не было и нет в данной местности. Что же выяс­нилось в итоге? Дети «весело играли» в партизан, в бойцов «незакон­ных вооруженных формирований» и голосами птиц передавали друг другу сведения о том, сколько российских автомашин, БТРов и солдат двигается по дороге и сколько нужно фугасов, чтобы их уничтожить...

**Стр.247**

Понятно, что нельзя перекладывать на плечи авторов, режиссе­ров и других участников детских представлений последствия тех или иных политических, экономических и прочих наших «взрослых игр», которые сегодня ведутся в стране, но и закрывать на это глаза было бы безответственным легкомыслием.

Сегодня во многих властных структурах появились отделы, офи­циально именуемые «отделы по молодежной политике». Но реаль­но «молодежь» это все те, кто вчера еще были просто школьниками, отличниками, двоечниками, прогульщиками. Теми, кто ни за что не хочет читать книжки, а только смотрит телевизор, где рассказывают не про «пятнадцатилетнего капитана», а про рожающих восьмиклас­сниц...

На практике оказывается, что сегодняшние зрители новогодних шоу уже знать не знают нашего родного Чебурашку, но зато сразу узнают американца Шрека с его Фионой и ждут, когда же они пре­вратятся в Деда Мороза и Снегурочку...

И сценаристы *с* режиссерами, получив такое задание от тех, кто платит, а, значит, и «заказывает музыку», исправно выполняют этот социальный заказ, например, на эстраде Гигант-холла казино «Конти».

Среди теоретиков есть такой термин, как «формирующийся зал», то есть зал, который усилиями ведущего и других исполнителей фор­мируется в процессе самого эстрадного представления и начинает реагировать на происходящее почти единогласно. При этом боль­шинство, естественно, подавляет меньшинство или склоняет его на свою сторону.

**Детская аудитория, как правило, монолитна и единодушна уже с само­го начала. «Эффект группы» здесь очень силен.**

Дети даже разных возрастов, с малым количеством взрослых, си­дящих рядом с ними, если можно так выразиться, почти хмелеют от того, что они в таком количестве и почти одни, без надзора старших. И этот «дух свободы» взвинчивает их, кружит им головы, толкает на странные, с нашей, взрослой точки зрения, поступки.

Так было и в гораздо более жесткие, с точки дисциплины, вре­мена, не говоря уже о наших днях.

Когда на Новогоднем представлении во Дворце спорта «Юбилей­ный» зазвучала таинственная музыка, закрутился, отбрасывая разно­цветные блики, зеркальный шар под потолком, а главное — стал гас-

**Стр.248**

нуть свет, семь тысяч школьников как один взревели, вытащили из кар­манов заранее приготовленные фонарики, бенгальские огни. Они под­жигали особым образом упакованную фотопленку и бросали ее в раз­ные стороны...

Кошмарное зрелище — особенно если учесть, что в эти минуты вместо Деда Мороза на эстраду вышла второй секретарь Ленинград­ского Горкома ВЛКСМ с намерением поприветствовать собравшуюся аудиторию...

Дети изначально несут в себе ожидание интерактивного обще­ния с исполнителями, они отвечают на вопросы, поднимают руки, показывают, куда побежала Баба-Яга, сами принимают активнейшее участие в разных «погонях»... Дети с удовольствием «живут» в атмо­сфере представления, скепсис им не свойствен. Он начинает прояв­ляться класса с 8-9-го.

В конце театрализованного концерта в Ледовом дворце один из ис­полнителей, уходя с эстрады, бросил в зал простую и, казалось бы, ни к чему не обязывающую фразу: «До новых встреч! Я приду к вам сно­ва и, может быть, даже очень скоро, дорогие мои друзья!».

После окончания этого шоу одна из билетерш со слезами на гла­зах рассказывала, что один из маленьких зрителей ни за что не хотел уходить с мамой домой. А когда она ему сказала, мол, пойдем, все уже кончилось, видишь, артисты тоже домой пошли, ответил: «А они ска­зали, что еще придут!».

И это не выдумка, не анекдот, это — правда.

**В этой связи перед нами во всей сложности встает вопрос так назы­ваемого «положительного героя» эстрадных представлений для детей, и в особенности транслирующихся по телевидению. Смена обществен­ного строя в нашей стране совсем не сняла этого вопроса, а только обо­стрила.**

Ведутся дискуссии вокруг того, следует ли в обязательном по­рядке преподавать в школах Закон Божий или догматы мусульман­ской веры. Нужен ли среди преподавателей литературы и зоологии раввин? И эти дискуссии очень далеки от завершения. Ситуации порой возникают парадоксальные.

Одна из школьниц уже подала в суд на преподавателя биологии за то, что он неверно трактует теорию Чарльза Дарвина и она лично

**Стр.249**

никак не произошла от обезьяны, а наверняка каким-то другим способом. И это тоже не анекдот, а реальность, которая, впрочем, мо­гла бы с успехом лечь в основание школьного «капустника» или игры КВН.

В том возрасте, когда неизбежно тем или иным образом, на тех или и иных основаниях формируется мировоззрение подра­стающего поколения, очень важен выбор примеров для подража­ния. И ответ на вопрос, кем вырастет мальчик, напрашивается сам собой.

Поведение детей — зеркальное отображение поведения взро­слых.

Сегодня разного рода детские коллективы — хореографические, вокальные, народные — желанные участники самых различных эст­радных представлений для взрослых. И причин тому множество. Первая — это экономическая выгода. Детям, выходящим на эстра­ду, не платят ни копейки. Немного платят только руководителям коллективов, а число участвующих детей может исчисляться сот­нями.

Далее. Дети — это всегда трогательно. Как правило, — очень кра­сиво. Коллектив детского цирка Дворца культуры имени М. Горь­кого из года в год показывает уникальные номера. Песни, в том чи­сле и специально подтекстованные, в исполнении Детского хора ВГТРК «5-й Канал», записанные на высококачественной профес­сиональной аппаратуре, — очень важный элемент самых различных эстрадных программ, основа прологов и финалов. В современных больших дворцах спорта без детских коллективов просто не за­полнить пространство эстрадной площадки, а без этого нет нужной красочной «картинки» и для самого зала, и для телевизионной трансляции.

Примером удачного использования детей-исполнителей для большого стадионного эстрадного представления мог бы послужить следующий, неоднократно апробированный эпизод.

На протяжении всего театрализованного концерта время от вре­мени объявляется, что в честь праздника по улицам города проходит Международная велогонка, которая должна финишировать здесь, на стадионе. Несколько раз имитируется «связь» с участниками гонки, нагнетается ажиотаж, указывается участок трассы и т. п. Наконец сле­дует объявление, что вот-вот лидеры гонки ворвутся на стадион

**Стр.250**

Через главные ворота влетают мотоциклисты сопровождения, ми­лицейские машины, к финишу бегут фотокорреспонденты, врачи с кислородными подушками и носилками, и вот... На дорожку стадио­на влетает группа пяти-шестилетних карапузов на трехколесных велосипедах! Один из них вырывается вперед и бурно финиширует! Ему преподносят «желтую майку лидера», которая ему — до пят. Зву­чит туш. У «победителя» берется интервью, во время которого, на воп­рос, давно ли вы занимаетесь спортом, звучит ответ: «С самого дет­ства!». А на вопрос: «Кто же вас тренирует?» чемпион отвечает: «Ба­бушка!».

В последние годы дети, особенно белокурые от природы, активно осваивают роли «ангелочков с крыльями», которые почтительно рас­пахивают двери на балах для элиты, например, в Константиновском дворце...

**В эстрадных спектаклях для детей очень убедительно звучит стихотвор­ная речь. Рифма помогает маленьким зрителям уловить смысл проносимого текста.**

Это смыкается с практикой детских садов, где малыши разучи­вают разного рода песенки, зарифмованные пословицы, и т. д. Это же подтверждают, можно сказать, почти «бессмертные стихи» Маршака, С. Михалкова и ряда других прекрасных авторов. Если есть возможность зарифмовать текст детской программы, театрализованного концерта, новогоднего представления — это непременно следует сделать.

Практика использования самих детей, пары — мальчика и девоч-"•а? — в качестве ведущих школьного праздника в Ледовом дворце спорта дала хорошие результаты. Маленьким зрителям было прият­но, что у микрофона «свои люди»! Ну, а то, что весь текст был зара­нее записан на фонограмму, такой ли это уж большой грех в данном случае? Прощаем же мы «фанеру» нашим «звездам эстрады...». При этом следует учитывать, что иногда хорошо записанная на профес­сиональной аппаратуре фонограмма спектакля звучит гораздо луч­ше, чем «живой звук», особенно когда речь идет о диалогах и массо­вых сценах, в которых без предварительной записи порой бывает не разобрать ни единого слова...

Разного рода детские эстрадные программы могут быть продол­жением и как бы детским вариантом широко рекламируемых «взрос­лых мероприятий». Вместе с известными проходившими в нашем

**Стр.251**

городе Третьими Всемирными Играми доброй воли были придума­ны и проведены в ЦПКиО «Детские Игры доброй воли», включав­шие в себя и спортивные соревнования, и игровые фрагменты, и кон­цертную часть. Эта идея совсем не исчерпала себя и может служить основанием для последующих разработок.

Эстрадные представления и театрализованные праздники для детей — благодарная почва для творчества и сценаристов, и ре­жиссеров, и исполнителей самых различных жанров. Более того, это несомненно замечательная школа для молодых деятелей эстрады.

**Стр.252**

**ГЛАВА 18**

**ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ МАССОВЫХ**

**ПРАЗДНИКОВ И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

СВЯЗЬ МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ С ИСКУССТВОМ ЭСТРАДЫ. - КОНЦЕРТ КАК НЕПРЕМЕННАЯ ЧАСТЬ МАССОВОГО ПРАЗД­НИКА. - ТЕМАТИЗМ МАССОВОГО ПРАЗДНИКА. *-* ГОРОДСКАЯ СРЕДА И ЛАНДШАФТ КАК МЕСТА ДЕЙСТВИЯ В СЦЕНАРИИ МАССОВОГО ТЕАТРА­ЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. - СОЕДИНЕНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ЭСТРАДЫ И СПОРТА В МАССОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ. - МАС­СОВАЯ КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРА ДЛЯ МАСС. - ОСТРЫЕ, ПРОБЛЕМНЫЕ ТЕМЫ И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ СЦЕНАРИСТА.

На тему сценарной разработки и постановки массовых праздни­ков и театрализованных представлений сегодня есть достаточно много добротной учебной литературы. Этому направлению в разно­образии эстрадных жанров, если можно так сказать, повезло. Здесь можно выделить книги Б. Петрова, И. Шароева, А. Рубба, которые указаны в библиографии.

Но и в данном учебнике, думается, этой темы надо коснуться. Во-первых, время идет вперед, происходят определенные изменения, которые накладывают отпечаток на эстраду, в том числе и в такой ее области, как массовые праздники. Во-вторых, на отдельных пози­циях драматургии массовых праздников, которые кажутся принци­пиально важными, хотелось бы особенно заострить внимание, чему и посвящена данная глава.

В-третьих, наш обзор эстрадных сценарных разработок был бы не полон, если бы мы не коснулись такой столь важной сейчас, по­пулярной и любимой народом формы, как массовые праздники.

**Массовые праздники и театрализованные представления имеют к эст­раде самое прямое отношение, так как непременной — а нередко и са­мой главной частью массового праздника и, естественно, представле­ния является та или иная форма концерта.**

**Стр.253**

В Москве сейчас существует подразделение, которое гордо име­нуется Театр масс. Есть Комиссия по массовым праздникам, орга­низованная почему-то не при Союзе концертных деятелей, не при Петербург-концерте, а при Союзе театральных деятелей. Но это все «структурные игры» эпохи шоу-бизнеса, не более того.

**Без эстрадных звезд и рядовых исполнителей, без артистов эстрады се­годня немыслим ни один настоящий народный праздник.**

Для нас принципиально важно другое. У любого массового пред­ставления всегда есть свой сценарий, по которому оно развивается\*.

Любое массовое представление включает в себя не только мас­совые сцены, спецэффекты, лазерные шоу, выступления разного рода начальства, салюты, фейерверки, фонтаны, но и непременно вы­ступления со своим привычным репертуаром (реже — специально созданным к этому случаю) популярных артистов и коллективов, точно так же, как и в любом эстрадном концерте.

Это с одной стороны. А с другой, естественно, мы сталкиваемся с действием общего закона природы, гласящего о переходе количе­ства в качество.

Являются ли массовые праздничные представления какой-то особой, автономной по отношению к остальной эстраде областью? Вряд ли... Это, как поется в одной прекрасной старой песне, «братья по крови, горячей и густой». «Бригантина» у нас общая. И на мас­совом праздничном представлении «Алые паруса» весной на на­бережных Невы, и на концерте в анфиладе комнат Петербург-концерта...

Реально, после того как через несколько лет будет перестроен знаменитый Кировский стадион в Санкт-Петербурге, когда он по­лучит современное световое, звуковое и прочее оборудование, а глав­ное, — раздвижную крышу, — разница в тех задачах, которые стано­вятся перед режиссером и сценаристом в создании театрализован­ной программы для Ледового дворца и этого дворца спорта под полуоткрытым небом, будет просто минимальной.

Любой, самый современный танк, все равно танк, а не самолет, любой самолет это самолет, а не подводная лодка, любой слон, -

\* И если публика и пресса, как правило, не знают имени сценариста, автора этого сценария, то и в непременно существующей общей смете массового праздника графа «Оплата сценария» обычно тоже присутствует. Как говорится, «уж так сложилось!». Сценарий есть, но автор неизвестен. Это такой своеобразный «человек-невидимка».

**Стр.254**

большой или маленький, все равно слон. А люди — везде люди, зрители, слушатели, участники представления.

Завод «Балтика» отмечал праздник «День пива» по всему горо­ду — от Дворцовой площади до «спальных окраин» (этот массовый праздник был почему-то совмещен с другим праздником — «Днем города»). Еще один производитель аналогичной продукции, завод имени Степана Разина, поступил скромнее и предпочел отметить свой юбилей шоу-программой в БКЗ «Октябрьский»...

Естественно, что сценарные разработки в этих случаях были з чем-то разными, а в каких-то позициях, что называется, пере­секались.

Например, в БКЗ «Октябрьский», конечно же, главной фигурой эстрадной театрализованной программы был Стенька Разин, бунтарь-волгарь (в современных терминах — экстремист). Его роль с увлече­нием играл артист санкт-петербургского Театра «Балтийский дом» Р. Громадский. А программу «Балтики» вел шоумен С. Прохоров, пе­реодетый в костюм пивовара далеких времен. Он въезжал прямо в во­рота цеха на телеге, полной пивных бочек и запряженной красавцем першероном-тяжеловозом. При этом народная артистка СССР И. Бо-гачева под большой симфонический оркестр приветствовала его бес­смертным классическим произведением со словами «Налей, налей бо­калы полней...».

Тема у этих представлений была одна, даже сценарист оказался один и тот же, некоторые песенки, репризы, фрагменты монологов почти повторяли друг друга, но сами программы были в чем-то раз­ными, а в чем-то — несомненно родственными, что в конечном счете почти неизбежно.

Во всех странах существует масса праздников такого, если мож­но так выразиться, «гастрономического характера». От нашего пра­вославного «Яблочного спаса», или импортного «Дня пива», или «Дня мороженого» — до придуманной недавно «Шашлыкиады» и «Пельмениады». А есть еще и «День русской каши»...

Один из первых в Санкт-Петербурге праздников, посвященный мороженому, был реализован на Невском проспекте, на площадке возле Аничкова дворца, перед концертным залом «Карнавал».

На асфальте были обозначены соответствующие теме праздника «улицы», «проспекты», «площади» и «переулки»: «Улица Сливочная»,

**Стр.255**

«Проспект имени Крем-брюле» с соответствующими «указателями». Были костюмированные персонажи, представлявшие «в живом плане» любимые сорта этого продукта, — имеются в виду Миша и Маша. Был «Эскимос-на-палочке». Была приглашенная из Университета певица-африканка. Будучи от природы шоколадного цвета, она очень органич­но пела соответствующую песенку «Шоколадницы». Гвоздем програм­мы являлся приезд... Деда Мороза (действие происходило 27 мая!) на велосипеде, в ластах и с удочкой... Новогодний персонаж говорил, что не мог остаться в стороне от такого праздника, прервал свой законный плановый отпуск, который проводил на Северном полюсе, и пожало­вал в свою любимую Северную столицу. А покидал праздник Дед Мо­роз в карете, но... на оленях!

Через год подобный массовый праздник был реализован на пло­щадке у Александрийского театра.

Там было организовано театрализованное костюмированное ше­ствие, в котором шли персонажи спектаклей «близлежащих» театров: Театра Комедии, Театра им. В. Ф. Комиссаржевской, Кукольного те­атра им. Е. Деммени. От Дома кино подходили киногерои, от Цирка — «Мишка на Севере», со стороны зала «Карнавал» — артисты эстрады. Движение колонны регулировал «палочкой мороженого» милиционер Дядя Степа — естественно, на ходулях.

Со своими отдельными программами работали одновременно три концертные площадки. Главная — у входа в Александринку, вторая на углу у Публичной библиотеки, третья у входа в сквер Аничкова дворца...

На соответствующий лад были подтекстованы популярные пе­сенки.

**В целом при разработке сценариев массовых праздников всегда разум­но учитывать «местную географию», «привязываться» к ней. Это отно­сится и к праздникам внутри городской среды, и в парках, и на стадио­нах, и в поле, и в лесу, и на реке... Они должны разворачиваться, что на­зывается, «на земле, в небесах и на море»\*.**

Вот несколько примеров использования разных пространств и мест действия.

\* Хотя в свое время в столице Киргизии городе Фрунзе (ныне Бишкек) День Воен­но-Морского флота весело и шумно отмечался на берегах... городского пруда в Парке культуры.

**Стр256**

Во время одного из новогодних ночных праздников на Невском проспекте, с помощью спецэффектов, со своего пьедестала в сквере сво­его имени «спускалась» Екатерина Великая. Она читала свой монолог в стихах, а потом опять становилась на свое место.

Во время празднования прихода нового тысячелетия на поднятой по­ловинке разведенного Дворцового моста, как на экране, демонстрировал­ся специально созданный документально-художественный кинофильм. Во время массового праздника «Детские игры Доброй Воли» участники, со­бравшиеся на Елагином острове, по «очень спутниковой связи» вступали в радиоконтакт с видневшимися на другой стороне реки Невки мачтами Кировского стадиона, где шли основные соревнования. Дети слали свои поздравления участникам и чемпионам международных игр и выпуска­ли по направлению к ним десятки воздушных шаров и стаи голубей.

В Южно-Сахалинске, учитывая, что городской стадион располо­жен у подножья горы, на которую ведет линия подъемника, был исполь­зован отряд парапланеристов, разбрасывавших с воздуха цветы над всем стадионом...

Это очень красиво и трогательно, когда под песню «Мы — дети Галактики» прямо на фоне ярко-голубого неба, плавно кружась, летят вниз легкие, разноцветные полевые цветы...

В пригороде Санкт-Петербурга Зеленогорске на празднике шаров состоялся матч-первенство праздника по пляжному волейболу и «ва­тер-футбол» — игра в футбол на мелководье, забавная и задорная...

Вообще пляж — прекрасное место для проведения массового праз­дника, скажем, в День физкультурника.

Кроме пляжного волейбола, создания замков и прочих фигур на песке, водных лыж, водного серфинга, показа «пляжных мод» и кон­курса купальников, может быть предпринят выход из воды «тридцати витязей прекрасных», того же Нептуна с очаровательными русалками и смешными чертями. Ближе к вечеру может быть зажжен «Костер дружбы», среди почетных гостей могут быть знаменитые «островитя­не», тот же Робинзон Крузо с Пятницей...

Прямо из воды могут бить фонтаны, а в акватории дефилировать пожарные катера, создающие водные «веера»...

Интересно, что в мировом списке праздников разных стран и на­родов (есть и такой) существует... Праздник пляжа.

**Мировая, да и наша отечественная практика со всей очевидностью по­казывают, что массовые праздники тогда становятся по-настоящему**

**Стр.257**

**красивыми и яркими, когда удается объединить эстраду и спорт, так сказать, культуру и физкультуру.**

Ярким подтверждением этому являются грандиозные представ­ления в честь открытия и закрытия как летних, так и зимних Олим­пийских игр.

В последние годы во всем мире становится все более популярным такой вид спорта, как «ледолазание». С использованием определенной технологии зимой, на том или ином жестком каркасе, создается 30-мет­ровая разноцветная «сосулька». Участники соревнований с помощью альпинистских веревок и «кошек», состязаясь на время, прокладыва­ют по ней маршрут. Японцы, например, вот уже несколько лет серьез­но собираются залить льдом стоящее в центре Токио здание Управ­ления метрополитена, оказавшееся очень удобным для этих целей по своей конфигурации, и провести там, у всех на глазах, открытое Пер­венство мира по ледолазанию...

Но практически это же самое можно сделать и у нас в Санкт-Петербурге, на Елагином острове, в ЦПКиО, на Масляном лугу. Такой массовый праздник, вдобавок ко всему этому, мог бы содер­жать «взятие снежного городка», фигурное катание или хоккейный матч. Вода в прудах там рядом, а катаются на коньках сегодня даже на Красной площади. Может получиться замечательный массовый праздник — «Праздник Русской зимы», или, еще лучше, — народов Севера в северной столице государства российского. Мало кто зна­ет, что наш Центральный парк культуры и отдыха на Елагином ост­рове входит в Международную ассоциацию парков городов Балтий­ского моря и что с инициативой о проведении совместного Зимнего праздника к нам обращалась Канада.

• • • • • • •

**При создании у нас сценариев больших массовых праздников и представ­лений всегда надо учитывать еще одно очень важное обстоятельство. Рос­сия — страна многонациональная. Ее культура — сплав и конгломерат раз­ных культур. Это открывает широчайшие возможности для творчества. Но сегодня разного рода межнациональные конфликты сотрясают весь мир. Тут сценаристу следует быть очень внимательным и тактичным.**

Касается ли это режиссера массового праздника, а не только сце­нариста? Несомненно. И в полной мере.

**Стр.258**

В реальной жизни вполне правильный лозунг «спорт вне поли­тики» редко соблюдается в полной мере даже на Олимпиадах. Еще в большей степени это относится к эстраде и массовым праздникам. На Празднике открытия Международного фестиваля молодежи и студентов в Пхеньяне, после прохождения по дорожкам огромного стадиона больших театрализованных делегаций более чем ста стран, на эту же дорожку была выпущена одна-единственная стройная чер­новолосая девушка... В напряженной тишине насторожившегося переполненного посланцами разных стран стадиона она шла в фи­нале красочного и шумного парада всех жителей земли. Диктор объя­вил, что она представляет на празднике в столице Северной Кореи Южную Корею, что она с огромным трудом добралась в Пхеньян из Сеула через Бомбей и Франкфурт-на-Майне. Тогда стадион встал и разразился аплодисментами! Дружба народов — вещь не всегда чи­сто умозрительная, а часто вполне осязаемая...

А ведь многие помнят, как еще совсем недавно широко и радо­стно отмечался праздник 250-летия Георгиевского трактата, объеди­нившего Грузию с Россией, ныне тихо отошедший в прошлое.

Праздничная культура России отражает не только историчес­кую, но и реальную, сегодняшнюю жизнь страны и жизнь мира....

И еще один реальный пример из этой же области.

Отрабатывался сценарий выступления петербургской делегации на массовом празднике, посвященном тысячелетию Казани, к которо­му Петербург подарил столице Татарстана целую улицу (!!!). В после­дний момент выяснилось, что общественность республики не желает видеть на этой самой дареной им улице памятник Петру Великому, который их когда-то чем-то почему-то вроде бы обидел... Но пьедестал уже был воздвигнут! Встал вопрос, кого ж на него водружать?!

Хозяева праздника попросили поставить на месте реформатора Руси бюст... русского поэта Николая Гумилева. Он когда-то кому-то что-то хорошее сказал про татар. Нашли эту фразу и ночью, перебив буквы, высекли на постаменте золотыми буквами...

Соответственно, пришлось переписывать весь торжественный мо­нолог в стихах и менять часть мизансцен.

Вдумаемся в сообщения из относительно благополучной и цве­тущей курортами Испании. Там много десятилетий проводился ве­селый массовый народный праздник, посвященный произошедше­му много веков назад избавлению от мавританского ига

**Стр. 259**

На стенах старинных замков играли оркестры, пылали факелы, звучали патриотические монологи. Ряженые стражники сбрасывали с высоких бастионов в крепостной ров какую-то куклу, «напоминавшую древнего мавра-мусульманина». И все всегда кричали «Ура!», пили за­мечательные испанские вина и очень-очень-очень веселились...

Но в наши дни прекрасный финальный аттракцион со сбрасыва­нием куклы в пропасть пришлось отменить, чтобы не обижать религи­озных чувств части населения Испании.

Ну, а как назвать следующий эпизод, описанный в газетах, ког­да приехавшей в Ригу из Москвы на «Юморину» чернокожий сту­дент во всеуслышанье спел с эстрады такую частушку:

Эх, клюковка, да с голубикою,

Подходи, скин-хэд, — глазик выколю!

Один выколю, другой останется,

Чтоб ты помнил, гад, кому кланяться!

Можно ли позволять себе с эстрады (а потом еще и повторять в печати) такие слова!? Да еще в Латвии, стране, где сильны настроения неонацизма!

Праздник победы одной национальной футбольной команды над другой легко переходит в ужасающее побоище даже в центре Москвы...

**Массовая культура — это одно, а культура для масс и, соответственно, массовых праздников — это статья особая, требующая обостренного чувства ответственности у сценариста и режиссера.**

И тем не менее массовые праздники, зародившиеся еще в седой древности, жили, живут и, конечно же, будут жить, принося много радости как их зрителям, участникам, так и режиссерам-постанов­щикам, сценаристам, артистам, спортсменам, общественным и госу­дарственным деятелям... То есть — народу.

И во имя этого следует трудиться на творческой ниве, не жалея ни времени, ни сил. Надо только не нарушать определенных, уста­новленных эпохой, традициями и самой эстрадой правил...

**Стр. 260**

**ГЛАВА 19**

**ПРОГРАММЫ ЭСТРАДНЫХ ТЕАТРОВ МИНИАТЮР**

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ТЕАТР МИНИАТЮР». - ДЕМОКРАТИЗМ ЖАН­РА. - УГЛУБЛЕННЫЙ СИНТЕЗ ЭСТРАДЫ И ТЕАТРА - ОДИН ИЗ СУЩЕ­СТВЕННЫХ ОТЛИЧИТЕЛЬНЫХ ПРИЗНАКОВ ТЕАТРА МИНИАТЮР. -СТРУКТУРА ПРОГРАММЫ ЖАНРА ТЕАТРА МИНИАТЮР НА ПРИМЕРЕ ТЕАТРА А. И. РАЙКИНА. - ДОМИНАНТА РЕЧЕВЫХ ЖАНРОВ В ТЕАТРЕ МИНИАТЮР. - ПУБЛИЦИСТИЧНОСТЬ ЖАНРА.

Программы театров миниатюр в России имеют давнюю и инте­ресную историю, а соответственно и определенные традиции — осо­бенности драматургического пострения, специфику художественного языка, выработанную больше чем за столетие, свои, определенные приемы выразительности.

Поэтому начинающему эстрадному автору, пишущему для теат­ра миниатюр, можно посоветовать основательно изучить этот исто­рический материал. Во-первых, это позволит фантазии автора «сво­бодно гулять» по эстетическому полю жанра «театр миниатюр», точ­но попадать в своих сценариях в стиль и форму этого вида эстрадных представлений, избавит его от неизбежного для неопытного челове­ка попыток «изобретения велосипеда».

Кроме того, напомним еще раз, что новое — это хорошо забытое старое. Изучая историю театров миниатюр в России, можно почерп­нуть много интересных забытых идей, экстраполировать ходы и дра­матургические приемы в современные программы, наполнить их акту­альным сегодняшним содержанием. В этом смысле начинающему эстрадному драматургу, решившему написать несколько миниатюр, хочется посоветовать в первую очередь внимательно прочесть две прекрасные работы. Это монография Л. И. Тихвинской «Кабаре и театры миниатюр в России, 1908-1917» и книга Е. Д. Уваровой «Эст­радный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы. (1917-1945)».

**Стр. 261**

**«ТЕАТР МИНИАТЮР — театральный коллектив, работающий преимуще­ственно над малыми формами: небольшими пьесами, сценками, скет­чами, операми, опереттами наряду с эстрадными номерами (моноло­гами, куплетами, пародиями, танцами, песнями). В репертуаре театров миниатюр преобладают юмор, сатира, ирония, не исключается и лири­ка. Труппа малочисленна, возможен театр одного актера, двух актеров. Лаконичные по оформлению спектакли рассчитаны на сравнительно не­большую аудиторию, представляют некое мозаичное полотно. Термин ТЕАТР МИНИАТЮР введен А. Кугелем в 1908 году, получил широкое рас­пространение в России. Непосредственным предшественником являет­ся западноевропейское кабаре»1.**

**• • • • •**

Формы театра миниатюр очень разнообразны. Поэтому когда вас приглашают на спектакль в эстрадный театр миниатюр, заранее ни­когда нельзя точно сказать, что именно вы увидите.

Как правило, спектакль театра миниатюр имеет какой-то свой пусть не очень замысловатый сюжет, какую-то свою смысловую те­матическую линию. Это, если можно так выразиться, некий каркас, на который нанизываются те или иные самостоятельные, но близ­кие по темам, смыслу, гражданской позиции миниатюры, фельето­ны и монологи.

И здесь, точно так же, как при создании того или иного обозре­ния, сценарист и режиссер могут идти двумя путями. Первый -иметь набор литературных материалов разных жанров на интересу­ющую и волнующую их тему, подобрать тот или иной драматурги­ческий ход, который легко и органично соединил бы эти материалы в единое целое. Второй — наоборот — найти, придумать, сочинить этот самый сквозной ход, сюжет, каркас, «смысловой ящик» и подо­брать для него соответствующие материалы. И тот и другой путь не прост, но вполне возможен.

В наши дни каждый известный артист эстрады гордо называет свой, даже слегка театрализованный концерт — ТЕАТРОМ. Так поступает и Г. Хазанов, и Е. Петросян, и Е. Шифрин, и К. Новикова. В этих маленьких театриках часто присутствуют в некотором коли­честве и партнеры главных исполнителей, и декорации, и музыкаль­ное сопровождение. Звучат разного рода произведения различных эстрадных авторов: монологи, фельетоны, куплеты, мозаики, юмо­ристические песенки и песенки философского содержания... Но

**Стр. 262**

точно определить жанр того, что происходит на сцене, редко представ­ляется возможным.

Наверное, недаром в начале века только что родившийся тогда Театр А. Райкина именовался «Театр эстрады и миниатюр». Этим как бы подчеркивался тот факт, что эстрада — это одно, а ми­ниатюры — совсем другое. Понятие, более близкое к театру.

Впрочем, в театре А. Райкина все было более или менее понят­но, был явный лидер, солист, и остальная труппа ему подыгрыва­ла. При этом в труппе часто выступали замечательные артисты, имевшие возможность работать самостоятельно, такие как В. Ля-товицкий и М. Максимов, В. Татосов, М. Светин и, конечно же, С. Райкин.

Спектакль театра А. Райкина всегда имел какое-то свое яркое «фншное название, определявшее смысл и характер того, что будет показано уважаемой публике.

А. Райкин был артистом универсальным, он одинаково легко ра­ботал в самых разных эстрадных жанрах, исполнял монологи от лица самых различных персонажей, пел куплеты, юмористические песен­ки с лирическим оттенком. Ему была доступна пантомима, но глав­ным его «коньком» всегда была мгновенная трансформация, пере­ход из одного сценического образа в другой — так называемые «мас­ки». Он разработал специальную технику, позволявшую за доли секунды изменить костюм персонажа. А. Райкин «изобрел» особый жанр мини-миниатюр, так называемые «МХЭТки» (Малый Художе­ственный эстрадный театр), часто представлявшие из себя театра­лизованные анекдоты.

Сцена делилась на две части, и интермедийный занавес поднимал­ся попеременно, то в левой ее части, то в правой, а исполнитель успе­вал передвинуться, буквально перебежать-перескочить из одной «вы­городки» в другую, из одной ситуации — в следующую. Три-четыре реплики с партнером — и финальная, «ударная», очень смешная фра­за. — после чего занавес на этой части сцены падал и поднимался на противоположной ее стороне. При этом движение падающего занавеса усиливало саму эту финальную реплику, давало знаменитое, известное по цирковым клоунским антре — «АПП!»

О А. Райкине и его театре написаны десятки серьезных театро­ведческих работ, часть из них указана в разделе «Рекомендуемая ли­тература» данной книги.

**Стр. 263**

Хочется отметить, что театр А. Райкина был театром демокра­тическим, в истинном смысле этого слова — народным. Недаром шут­ки, прозвучавшие из его уст, мгновенно расходились среди населе­ния — все эти «колик-чество», «как-чество», «белый мор», «хромая-сома», «деф-сыт», и т. д. и т. п. Это был театр сатирический, всегда занимавший четкую гражданскую позицию. Сам Аркадий Исаакович всегда говорил, что его театр внимательно рассматривает негатив­ные явления нашей жизни.

Сегодня, к сожалению, вряд ли кто-нибудь из театроведов, по­литиков, философов сможет внятно объяснить, что такое современ­ная сатира, гражданственность, публицистика наших дней. Кто они, отважные «витии», работающие в этих жанрах? Но это совсем не значит, что все это безвозвратно ушло, исчезло, умерло. Если бы каждый общественный строй до конца мог уничтожить тот или иной литературный или театральный жанр, ни одного из этих, временно подвергшихся «остракизму» жанров сегодня у нас не осталось бы. Но, к счастью, это не так.

И когда-то имевшие место соображения о том, что появившееся кино «съест» театр, а потом телевидение «съест» и то и другое, не оправдались. И вроде бы даже вконец устаревшая опера тоже живет на белом свете, да еще и рядом с рок-оперой, и, видимо, правду го­ворят, что есть на свете и «вечные истины», и бессмертные произве­дения, и исключительно живучие жанры.

Хочется отметить еще два обстоятельства. Первое — в театре А. Райкина, рядом с глубокими, острыми, смешными и публицисти­ческими произведениями всегда имели место и просто эстрадные но­мера других жанров. Это была или блистательная Н. Хорева со своим пластическим этюдом (среди профессионалов этот жанр имел назва­ние «каучук»), или замечательная акробатическая пара Т. Птицына и Л. Маслюков. В театре миниатюр хороший номер любого жанра ни­когда не остановит, не испортит программу, а только украсит ее.

И второе. Среди тех, кто подражал А. Райкину, а их число, как говорится, миллион, были люди и очень талантливые. Например, саратовский артист Л. Горелик, имевший очень похожий на «рай-кинский» свой эстрадный театр миниатюр. Порой он просто копи­ровал райкинские программы, но часто находил и какие-то свои яркие краски.

Среди эстрадных театров советского периода нельзя не отметить сатирический театр писателя-юмориста, замечательного эстрадного

**Стр.264**

драматурга В. Полякова, с его острыми злободневными программа­ми, состоящими из ряда монологов, миниатюр, пародий и фарсов одного этого автора. К сожалению, так сложилось, что после трех прекрасных спектаклей театр был запрещен. Уже одно это говорит о том, как он тревожил умы и волновал сердца...

В 70-80 годах XX века сначала в Киеве, а затем в Минске рабо­тал еще один эстрадный театр миниатюр «одного автора» В. Перце-ва. Он назывался «Христофор». Время от времени возникали и по­том, увы, угасали разного рода студенческие эстрадные театры.

Театр эстрадных миниатюр, с таким трудом приживавшийся на нашей российской почве, в былые годы был очень популярен за ру­бежом.

Тот же В. Поляков на всесоюзных семинарах по эстрадной драма­тургии, регулярно проводившихся тогда Министерством культуры СССР, рассказывал, что в те годы, когда у нас на всю страну было 3-4-6 таких театров, в одном Берлине их было более 200, а в Париже чуть ли не вдвое больше. *А* то, что они имели название «Политическое кабаре», сути дела не меняло.

Некоторое время существовавший при Петербург-концерте Те­атр миниатюр под руководством заслуженного артиста России В. Границына, к сожалению, сейчас распался, а существующий при петербургском Театре эстрады имени А. Райкина «Наш театр» под руководством Л. Стукалова по своему репертуару к эстраде не име­ет отношения. Там нет миниатюр и других форм эстрадной драма­тургии.

Что касается практики телевизионного театра миниатюр под ру­ководством Е. Петросяна «Кривое зеркало», то анализ его практики заслуживает отдельного и большого разговора.

Сегодня у нас в Петербурге в жанре самом близком к класси­ческому театру миниатюр работает Театр «Буфф» под руководством народного артиста России И. Штокбанта и Театр Политехническо­го института «Глагол», с программами которого лучше познакомить­ся не в пересказе в том или ином учебнике, а, что называется, - в живом плане.

**От сборного, и даже театрализованного концертного представления спектакль театра миниатюр отличается более строгим драматургическим построением, более широким набором затронутых современных тем, ча­сто более острым их решением и, как правило, — превалированием слова**

**Стр. 265**

**над музыкой, вокалом и хореографией. Хотя эти жанры не исключают­ся, они должны быть представлены достаточно хорошими исполните­лями, и в гораздо меньшем объеме, чем жанры вербальные.**

В заключение этой главы хочется сказать следующее.

Об успехе того или иного эстрадного спектакля, театрализован­ного концерта, шоу-программы часто судят по количеству «реакций» зрительного зала, по количеству «смехов» на протяжении тех или иных монологов, куплетов и миниатюр.

Это — грубый, поверхностный расчет. И неспроста даже такой серьезный человек, как спикер нашего парламента господин Миро­нов, недавно в своей статье в «Известиях» вопрошал: «Когда же мы перестанем быть „хохочущей нацией"»?

Характерный пример:

В дни, когда в Государственном концертном зале «Россия» народ­ный артист Е. Петросян отмечал свой юбилей театрализованной кон­цертной программой «В обед — сто лет!», у памятника А. С. Пушкина собралось несколько сотен человек. Они выступали с лозунгами убрать с экранов бесконечное «Кривое зеркало» с «новыми русскими бабка­ми», профанирующими то, что блистательно делали когда-то В. Тон-ков и Б. Владимиров, и требовали более осмысленных телепередач.

Дело не в количестве смеха на эстраде и в телеэфире, а в его ка­честве. Важно, к каким струнам человеческой души прикасается этот смех, делает ли он нас лучше, чище, добрее, человечнее.

Ни Ч. Чаплин, ни А. Райкин никогда не гнались за количеством «смехов» у зрителей. Они обращались к их сердцам, к их душам, к их человеческому сознанию. Идти таким путем — высокий долг каж­дого, кому природа позволила и, может быть, даже поручила работать в таком массовом, важном и остром виде искусства, как эстрада.

1 Уварова Е. Д. Театр миниатюр // Эстрада России. XX век: Энциклопедия. С. 654.

**Стр.266**

**ГЛАВА 20**

**КУКОЛЬНЫЕ ЭСТРАДНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

ЖАНР «КУКОЛЬНЫЙ ЭСТРАДНЫЙ ТЕАТР». НЕМНОГО ЕГО ИСТОРИИ. -КУКЛА И КУКЛОВОД КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ ТЕМА КУКОЛЬНОГО ЭСТРАД­НОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. - СОЧЕТАНИЕ СМЕШНОГО И СЕРЬЕЗНОГО В КУ­КОЛЬНОЙ ЭСТРАДЕ. - КУКЛЫ В ОБЫЧНЫХ ЭСТРАДНЫХ ПРОГРАММАХ

И НА ТЕЛЕВИДЕНИИ.

Кроме собранных из разных номеров эстрадных программ, се­годня существуют еще и постоянные эстрадные театры, со своими более или менее стабильными актерскими составами, репертуаром, гастрольными планами.

Выше уже упоминались такие коллективы, как Театр миниатюр I. Райкина, Московский театр миниатюр писателя-сатирика В. По­лякова, Саратовский театр миниатюр Л. Горелика, Театр эстрадных миниатюр «Христофор» В. Перцева, плюс еще ряд студенческих театров, один из которых, «Глагол» при Клубе политехнического института, существуют и ныне, уже более 20 лет.

Этот ряд эстрадных театров, наверное, и сегодня можно было бы

продолжить, но сейчас речь пойдет о другом. В Ленконцерте долгие

годы существовал прекрасный кукольный эстрадный театр народного артиста России Е. Левинсона. В его репертуаре были спектакли для детей, так и для взрослых, гастролировал он не только по ему СССР, но с большим успехом и за границей.

В театре «выступали» нескольких сотен кукол. «На ширме» -имеются в виду так называемые «тростевые куклы». «На ниточках» — то есть «марионетки». Были «мимирующие» куклы, наде­вавшиеся на руку. Были большие «головные куклы», крепившиеся жа голову исполнителя. И был прекрасный, красочно костюмиро­ванный балет со своими собственными, «особыми номерами». Осо­быми по той причине, что если в обычном случае куклы на ширме,

**Стр.267**

или на планшете, — когда их «водят» открытым приемом, — как правило, изображают людей, то девушки из балета в кукольном те­атре Е. Левинсона чаще всего изображали кукол, демонстрируя по­истине безграничные возможности этого жанра.

В программах эстрадного кукольного театра чаще всего исполь­зовались практически те же драматургические ходы, что и на «боль­шой эстраде». Это могло быть то или иное обозрение-путешествие по разным странам и городам. Мог быть использован прием, когда точно так же, как в эстрадной программе, свою организующую роль играло место действия, например — создавался свой «кукольный дом». Наконец это мог быть просто обыкновенный эстрадный кон­церт, состоящий из цепочки номеров, в которых куклы либо впря­мую «играют в артистов», либо пародируют их своими особыми, до­ступными только им, куклам, приемами.

Таким путем в Театре кукол С. Образцова «Обыкновенный концерт» со временем трансформировался в «Необыкновенный кон­церт».

К слову сказать, в кукольном театре С. Образцова шли и сюжет­ные эстрадные спектакли, в основе которых были номера, нанизан­ные на определенный сюжет. Например, «Сотворение мира»...

Сегодня в Москве появился новый эстрадный кукольный те­атр под несколько экзотическим названием «То ли люди, то ли кук­лы»...

Там есть красочно выполненные куклы, имеющие достаточно внушительные размеры, чуть не в три (!!!) человеческих роста. Они с трудом умещаются даже на относительно большой сцене Москов­ского театра эстрады, но зато великолепно смотрятся в любой про­грамме на стадионе или во дворце спорта.

На самом деле там используются некоторые приемы и техно­логии, взятые у цирка, что, естественно, не возбраняется. Централь­ный «шест», на котором держится голова большой куклы, и попе­речная перекладина — «плечи» персонажа — фиксируются в спе­циальном устройстве, укрепленном на плечах артиста. При этом свисающий сверху костюм-юбка персонажа надежно скрывает от глаз зрителей не только одного «центрального ведущего», но еще и несколько других, работающих с открывающимися и закрываю­щимися «глазами» большой куклы, ее ртом, ушами и, конечно, пальцами. Все это производит достаточно сильное впечатление даже на взрослых зрителей.

**Стр.268**

**Как это, может быть, ни странно на первый взгляд, именно куклы очень легко могут играть на эстраде номера не только комедийного, сати­рического, юмористического, пародийного, но и философского харак­тера...**

В репертуаре этого московского кукольного театра есть номер, ког­да большая кукла, выступающая в образе Кукловода, раскинув руки и имея на пальцах ленты-тяги к двум другим «куклам», работающим на полу (а это уже реальные артисты), заставляет, дергая их за разноцвет­ные «тяги», танцевать, прыгать, делать всяческие упражнения. Это при­водит к бунту «нижних исполнителей», они перерезают дергающие их ленты и обретают долгожданную свободу действий, автономию, суве­ренитет и «независимость от центрального аппарата власти...»

Имеющиеся сейчас у артистов костюмы не предполагают тако­го глубокого и современного подтекста, но это ничего не меняет. Давно известно, что любой из нас отвечает не только за то, что он говорит, тем более с эстрады, а за то, как его понимают...

Запрещенная на телевидении программа В. Шендеровича «Кук­лы» говорит о том, что с пониманием друг друга у нас и сегодня большие проблемы.

А в принципе «Бунт на кукольном корабле», бунт в кукольном театре, когда куклы восстают против кукловодов, — хороший ход для целого эстрадного представления.

**Разного рода «кукольные номера» — как правило, украшение любой концертной программы.**

От простейших, — когда исполнитель, а чаще исполнительница, используя особую технику «вентрологии» (чревовещания), разгова­ривает у микрофона с куклой-мальчиком или куклой-девочкой, по­давая реплики и за этого веселого «ребенка», почти не шевеля губа­ми и имитируя детский голос, — и до больших пародийных танце­вальных номеров.

В одной из стадионных программ в День рыбака в Мурманске ис­пользовались огромные, в диаметре больше метра, куклы-маски раз­ных «знаменитых капитанов». Их вывозили на стадион на поднятых стрелах подъемных кранов. Свисающие сверху костюмы землепроход­цев развевались на ветру, звучали записанные на магнитофонную лен­ту их реплики, а затем и общая шуточная песня на тему «нам сверху видно все!». Номер имел большой успех.

**Стр.269**

Вообще куклы на эстраде — один из древнейших жанров. За­долго до популярного у нас сейчас Буратино, по ярмаркам, горо­дам и весям на Руси ходили скоморохи, петрушечники. И именно Петрушка был любимым национальным героем их нехитрых, но порой достаточно острых и злых сюжетов. Недаром «тишайший московский царь Алексей Михайлович» издал специальный указ: гнать их отовсюду, кукол отбирать, ломать, сжигать, а исполните­лей пороть\*.

Первые артисты-кукольники, бродившие в старину по ярмаркам и выступавшие в трактирах, имели интересное приспособление. Они одевали поверх кафтана или тулупа матерчатую «юбку» с вшитым в нее по подолу деревянным кольцом. И когда поднимали это кольцо на уровень плеч, а на край его выводили кукол, возникал настоящий маленький театр. С этими куклами кукловод мог разговаривать сам как главный персонаж и рассказчик, мог имитировать диалог пока­зываемых зрителям кукол. При этом он имел возможность и пере­двигаться, и приплясывать... Талантливая придумка! Она могла бы использоваться и в наши дни...

Известно, что куклы были обнаружены еще в саркофагах древ­неегипетских фараонов. Они, понятное дело, не были предназначе­ны для эстрады, у них была другая функция, но само восходящее к истокам язычества стремление людей иметь маленькие человекопо­добные фигурки говорит о многом. В этой связи мы можем рассмат­ривать и такие явления, как «каменные бабы» южнорусских степей, идолов с острова Пасхи, и т. д. Фольклор многих первобытных пле­мен, в джунглях Индонезии и сегодня сохранивших свои обычаи, как правило, включает в себя кукол как игровой элемент разного рода празднеств.

Японцы у входа в офис могут поставить большую гуттаперче­вую куклу, похожую на их босса, с той целью, чтобы любой недо­вольный им сотрудник мог, выходя с работы, дать этой кукле щел-бана или просто обругать его, сбросив свои накопившиеся за день отрицательные эмоции...

1. СВ. Шендеровичем обошлись мягче, но тем не менее... Да и расчет на обычную российскую народную любовь к гонимым интеллигентам не оправдался. Выставив свою кандидатуру на выборах в московскую городскую Думу, он в нее не прошел. Электорат решил, что кукольники во власти — это уж слишком, хватит известных артистов-вока­листов и одного кинорежиссера...

**Стр.270**

Сегодня артистам эстрады приходится принимать участие не только в веселых, праздничных, но и в мемориальных программах, г: священных скорбным событиям. Это требует специального репер­туара, отдельно создаваемых, порою для достаточно больших залов, спецпрограмм.

Изучая необходимые документальные материалы, мы натолкну­лись на удивительную статью, в которой рассказывалось следующее. В один из первых концлагерей, устроенных в Ленинградской области, фашисты согнали множество женщин с детьми и разлучили друг с дру­гом. Переход просеки, отделявшей детишек от их мам, сулил жестокие побои. Конечно, дети, несмотря ни на что, нарушали эту искусственно установленную границу. Им было совершенно необходимо, чтобы ка­кая-то, пусть незнакомая женщина, даже не мама, погладила их по го­ловке, сказала какие-то ласковые слова. Кроме того, все дети, кто как умел, обязательно делали себе кукол... Своя кукла, с которой можно играть, разговаривать, заботиться о ней, — была для них чуть ли не до­роже куска хлеба.

Вглядываясь в кукол разных стран, времен и народов, нельзя не заметить, как много характер этих кукол говорит о национальных, :~ецифичных чертах того или иного народа. И не зря Е. Евтушенко посвятил фрагмент одной из своих поэм русской народной игруш-же. известной под именем Ваньки-встаньки. Как символ страны, она могла бы посоперничать и с «серпом и молотом», и даже с двугла­вым орлом...

Возвращаясь к эстраде, нелишне вспомнить, что эстрадная про­грамма «Люди и куклы» с соответствующими сценарными разработ­ками была в театре у А. Райкина.

Придуманная Э. Успенским кукла Чебурашка сегодня не толь­ко стала символом-талисманом нашей Олимпийской сборной, но начала совершать международное турне, отправившись недавно в Японию. Куклы из телефильмов, герои «мультиков» приковывают к экранам миллионы людей разных возрастов...

Недаром же в упоминавшемся выше «Списке праздников раз­ных стран и народов» упоминаются такие, как «День рождения кук­лы Барби» и «День рождения Буратино»...

В общем куклы — это очень весело и очень серьезно. И на эст­раде, и в жизни...

**Стр. 271**

Создание современного кукольного номера, а тем более театра требует достаточно больших материальных вложений, концентри­рованных усилий квалифицированных режиссеров, авторов, имею­щих опыт в этой области. Но в случае удачи успех не заставит себя долго ждать.

**Искусство играющих кукол на эстраде поистине не имеет ни географи­ческих, ни возрастных границ, так что, как говорится, «игра стоит свеч!»**

**Стр. 272**

**ГЛАВА 21**

**НЕМНОГО О КВН**

КВН КАК ЗРЕЛИЩЕ. - СВЯЗЬ СТРУКТУРЫ ИГРЫ КВН СО СТРУКТУРОЙ ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. - ИЗ ИСТОРИИ КВН. - ФИЛОСОФИЯ И ИДЕОЛОГИЯ ИГРЫ КВН. СВЕРХЗАДАЧА СЦЕНАРИЯ ЭТОЙ ИГРЫ. - ПУБ­ЛИЦИСТИКА И КВН. - РАСКРЫТИЕ ТЕМЫ В СЦЕНАРИИ ИГРЫ КВН. -АКТУАЛЬНОСТЬ И ЗЛОБОДНЕВНОСТЬ КАК САМЫЕ СИЛЬНЫЕ СТОРОНЫ ИГРЫ. - СПЕЦИФИЧНОСТЬ РЕПРИЗ ДЛЯ КВН И ИХ «НЕПРОХОДИМОСТЬ» В ОБЫЧНЫХ ЭСТРАДНЫХ КОНЦЕРТАХ.

Сегодня, наверное, трудно отыскать человека, который бы не знал, не слушал, и, вероятно, не любил бы КВН — «Клуб Веселых и Находчивых».

И тем не менее мало кто, кроме самих участников этой игры, все­рьез задумывался над тем, а как это делается, как создаются эти кра­сочные и остроумные молодежные представления, какова их осно­ва, почва, истоки, структура или драматургия...

КВН — это зрелище. Может быть, пусть опосредованно, он от­носится к такому виду зрелища, как театр.

**Но все-таки более тесные отношения у КВН с эстрадой — с ее импровизационностью, актуальностью, почти всегда обязательным юмором и сатирой, с открытым общением исполнителей и публики...**

Но как бы там ни было, у зрелища, у театра, у эстрады — один закон. Это — успех. И его устанавливает зритель.

Нравится нам это или нет — это другой вопрос. Человеку, прыг­нувшему с парашютом, когда этот парашют не раскрылся, скорее всего очень не нравится Закон всемирного тяготения, так что с того? А человеку, вступившему в лужу и промочившему ноги, не нравит­ся Закон о сообщающихся сосудах, и что с этим делать?

Законы театра, эстрады, искусства так же объективны, как и законы природы. И с этим приходится мириться.

**Стр. 273**

Тут уместно вспомнить старинный анекдот о том, чем отличается шизофреник от неврастеника. Шизофреник всерьез думает, что дважды два — пять, и при этом он абсолютно спокоен. А неврастеник знает, что дважды два — четыре, но это его крайне нервирует...

Так пусть нас не нервирует зависимость эстрадных авторов, ар­тистов, режиссеров от зрителя. Трудно заставить себя сказать: «Зри­тель всегда прав!», тем более что по существу он прав далеко не все­гда. Но нам все-таки придется это сделать.

В свое время главный режиссер Ленконцерта Г. М. Полячек говорил: «Публика, конечно же, дура, она часто просто не знает, чего она хочет. Но вы покажите ей свой номер, и она сразу скажет вам — да или нет!».

Возможно, историки и театроведы и смогут отыскать корни КВН в прошлых веках, установив его связи с театром дель арте, со ско-морхами-импровизаторами, и т. д. Но если не уходить так далеко, то можно с уверенностью сказать, что КВН родился у нас в стране во второй половине XX века. И это означает, что КВН — законное «дитя прогресса». Показатель уровня цивилизации и культуры.

Для начала обратимся к официальным источникам, опублико­ванным в печати, и оценим масштаб явления, решив для себя, а сто­ит ли заниматься тем, чем никогда не занимались ни древние греки, ни Шекспир, ни Гоголь, ни Островский, ни Володин, наконец...

Сегодня в космос летают уже не только профессионалы, но и лю­бители. А в КВН играют не только любители, но и профессионалы.

Есть повод порассуждать, откуда берутся профессиональные юмористы? Где учат «на юмористов?» Юморист — это призвание, профессия, или диагноз?

М. Жванецкий по образованию «технарь». М. Задорнов — тоже. С. Альтов — специалист по лакокраскам... Среди КВНщиков много медиков. По первичному образованию. А по роду занятий сегодня -политических деятелей. Крупных и удачливых бизнесменов. Загад­ка? Но интересная...

В России движение КВН существует в НО городах. В частно­сти, это около 1000 студенческих и 2000 школьных команд, около 40 000 КВНщиков и свыше 5 000 000 зрителей в залах за один год. И ДЕСЯТКИ МИЛЛИОНОВ телезрителей. Игра за эти годы при­няла планетарные масштабы, свои команды есть более чем в 20 стра­нах мира.

**Стр. 274**

Есть о чем поговорить!

Но и это не все... Исторически сложилось так, что большинство «живых игр» с участием зрителей, в особенности на нашем телеви­дении, — зарубежного происхождения. Это и «Поле чудес», и «Кто хочет стать миллионером», и разного рода многочисленные «ток-шоу», и даже закрытая на телевидении передача «Куклы», благопо­лучно существующая в Англии уже несколько десятков лет. Все это разного рода импорт.

Для всех тоталитарных политических режимов вообще характер­на боязнь «живого» эфира, не прошедших цензуру острот. Воисти­ну' справедлива восточная поговорка, гласящая что «смеха боится тот, кто вообще ничего не боится...». Или в иной редакции: «Пулей можно убить одного — смехом можно убить тысячи».

Поэтому само появление такой игры, как КВН, в период креп­кой советской власти уже феномен. Хотя и случилось это в период так называемой «оттепели». Власть просто прозевала этот «выхлоп интеллектуальной энергии масс». А, спохватившись через 11 лет, за­крыла КВН. А еще через 14 лет, в 1986 году, опять... «приоткрыла». Но было уже поздно. Не зря в России говорят: «Слово — не воро­бей, вылетит — не поймаешь!»\*.

«Отцами-основателями» КВН были врач Альберт Аксельрод, инженер Михаил Яковлев и конструктор Сергей Муратов. Обрати­те внимание — ни одного гуманитария...

Но их четвертым соавтором была эпоха!

**Идеология КВН с момента возникновения была такова: в мире так много талантливых молодых людей, наших ровесников, которые сами не пони­мают, как они талантливы. Так почему бы не дать им возможность проя­вить свои таланты, убедить в них окружающих и самих себя? Для авто­ров, пишущих сценарии КВН, эта идея продолжает оставаться основной.**

Кстати, бессменный лидер наших КВНщиков господин Масляков считает, что КВН и большинство современных телевизионных игр -антагонисты. Инициаторы сегодняшних телевизионных игр исходят из противоположной КВНу позиции, играя «от противного»: «В мире так много отвратительных людей, включая нас самих, давайте дадим воз­можность всем в этом убедиться»...

\* Даже в те периоды, когда эту пословицу продолжали так: «А у нас „на слове" так поймают, что „вылетишь", как воробей!».

**Стр. 275**

Возможно, последнее утверждение чересчур сильное. И тем не менее к высказанному мнению профессионалов КВН, открыто вы­сказанному в печати, стоит прислушаться...

И еще одно важное утверждение: тот первый КВН процветал на границе дозволенного. Это была игра с властью. И в соответствую­щий момент тот КВН «доигрался с огнем». Его прикрыли. Но окон­чательно уничтожить не смогли, как никто никогда не сможет ис­требить все политические анекдоты, все насмешки над властью. Они были и в фашистской Германии, они были в СССР, они есть сейчас на коммунистической Кубе... Юмор, смех, сатира — категории очень серьезные. Общественные. Политические.

Кстати, это сегодня полузабытое слово «публицистика» употреб­ляется в литературе о КВНах неоднократно.

Сегодняшний КВН, по мнению одного из его создателей, напо­минает муху, застывшую в... янтаре. Она — абсолютно реальная муха. Она как живая. Но не летает...\*

Неплохо бы вспомнить, что прародиной КВН была первая в стра­не игровая телепередача «В.В.В.» — «Вечер Веселых Вопросов». А аббревиатура КВН была взята от названия первого советского теле­визора. Он тоже был КВН. Но там буквы названия были начальными буквами фамилий трех наших радиоинженеров, давших ему жизнь.

И еще один вопрос встает в русле этого анализа игры КВН.

Те, кто создавали первые КВН, ощущали не просто «клубность», а некое подлинное духовное братство. Сегодня на телевидении оно потеряно. Остались рейтинги. Реклама. Деньги. Карьера.

Среди бывших КВНщиков — депутат Госдумы Ю. Гусман. Ми­нистр М. Лесин. Предприниматели А. Тарасов и В. Симаго. Лидер нынешних коммунистов Г. Зюганов. А рядом с ними Г. Хазанов, Л. Якубович, А. Инин...

Тоже наводит на размышления...

Одна из статей, посвященных юбилею КВН, заканчивается парадом современных шуток, видимо, считающихся лучшими в на­ши дни.

Если в былые годы начала перестройки зал хохотал, когда один из игроков провозглашал популярный тогда лозунг: «Партия — наш

\* Этот прекрасный образ мог бы лечь в основу хорошей миниатюры с сюжетом, в котором разговаривают две мухи — древняя, ожившая из янтаря, и современная... И рас­сказчик, что называется, «под мухой»...

**Стр. 276**

рулевой!», а второй выкрикивал: «Партия, — дай порулить!», то сегод­ня у нас другие темы, другой юмор...

«Если в Москве черная кошка перебежала дорогу, значит, ей круп­но повезло!»

«А это Алан, Казбек и Заур, у них свой бизнес в Москве, они умуд­рились в метро открыть вагон-ресторан»...

«В Москве появилась традиция: когда открывают новый бутик, первой в него запускают Ксению Собчак»...

Жизнь идет вперед. Она меняет все. Интересно, над чем будут шу­тить по телевидению наши внуки?!

**Для создания программы того или иного Клуба веселых и находчивых надо сначала четко сформулировать тему игры. Ее девиз. Лозунг. И дальше уже можно переосмысливать, пародировать, каламбурить на этот счет.**

Для юмористического или сатирического раскрытия темы в до­машнем задании может быть избрана любая форма. Это могут быть и короткие диалоги, каждый из которых заканчивается смешной •«ударной фразой», и более продолжительные, соединенные какой-то единой мыслью, единой линией, точно так же, как большие эст­радные программы. Это может быть и то или иное путешествие, та или иная «работающая» на избранную тему площадка, место дей-:твия. Или же некая придуманная парадоксальная или фанта­стическая ситуация.

**Как правило, в программах КВН используется музыкальная фактура, подтекстованные на выбранную тему популярные песенки.**

Участники команд часто не умеют исполнять более или менее метражные монологи, даже оснащенные большим количеством смеш­ных реприз. Их пространство — диалоги. Но выступление от этого ничуть не проигрывает. Диалог сам по себе может быть гораздо бо­лее динамичным и стремительно развивающимся, чем монолог.

**Самая сильная сторона КВН — его злободневность, обращение к совре­менным темам, а также возможность быстро спародировать ту или иную общественную ситуацию. Именно эта живая сиюминутность и при­влекает в залы игр КВН тысячи болельщиков.**

Удивительно, но факт остается фактом: многие, казалось бы, от­лично придуманные шутки, остроты, репризы, имевшие шумный успех на КВНах, перенесенные в атмосферу эстрадной программы,

**Стр. 227**

шоу-представления, как правило, перестают «работать»... Почему -трудно сказать. Вероятно, — другая атмосфера, другие зрители, дру­гой ассоциативный ряд...

Эстрада — искусство особое, и оно таит в себе еще очень много неразгаданных тайн.

• • • • • •

Живая стихия эстрады, народных театров, к которым можно от­нести и КВН, чрезвычайно пластична и изменчива. Он находится в теснейших взаимоотношениях с общественной и политической жиз­нью страны. Иногда это дает непредвиденные результаты. Попытки навести порядок в части авторских прав привели к тому, что сегод­ня для того, чтобы «подтекстовать» известную песенку, написать на ее мотив злободневные куплеты, пародии, следует предварительно получить... письменное разрешение от автора музыки. Иначе вы мо­жете посчитаться «пиратом» и подпасть под уголовную ответствен­ность. Это, конечно же, касается многих эстрадных авторов и испол­нителей, но в первую очередь КВНщиков, ибо в их публичных вы­ступлениях музыкально-пародийные номера и подтекстованные песенки составляют если не самую большую, то заметную часть...

Это же касается самой разнообразной рекламы, телеклипов, над созданием которых трудятся десятки и сотни авторов и используют при этом, казалось бы, «бесхозные» шутки, анекдоты, каламбуры, остроты, подтекстованные песенки, драматургические ходы, что в ко­нечном итоге тоже является воровством интеллектуальной собствен­ности.-

**Стр. 278**

**ГЛАВА 22**

**СЦЕНАРИИ ДЛЯ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ЭСТРАДЫ**

КОНЦЕРТ ПО ТРАНСЛЯЦИИ И КОНЦЕРТ СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ ТЕЛЕВИДЕ­НИЯ. - О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ ДЛЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ. - РАЗБОР ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ НА ПРИ­МЕРЕ ПОПУЛЯРНЫХ ТЕЛЕПЕРЕДАЧ. - СОТРУДНИЧЕСТВО ТЕЛЕРЕЖИС­СЕРА И ЭСТРАДНОГО АВТОРА. - СОЦИАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПО­ТРЕБНОСТИ ОБЩЕСТВА КАК ВАЖНЕЙШИЙ ПРИНЦИП ЭСТРАДНОЙ ДРА­МАТУРГИИ ДЛЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ. - ВРЕМЕННЫЕ РАМКИ ЭСТРАДНОГО ТЕЛЕСЦЕНАРИЯ. - СТРУКТУРИРОВАНИЕ ЭСТРАДНОГО ТЕЛЕЗРИТЕЛЯ. -ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ЭСТРАДНОГО ДРАМАТУРГА ЗА СЛОВО, ЗВУЧАЩЕЕ 5 МИЛЛИОНАХ ДОМОВ. - ОБЩНОСТЬ В ПРИЕМАХ «ТРАДИЦИОННОЙ» И ТЕЛЕЭСТРАДНОЙ ДРАМАТУРГИИ.

В последнее время эстрада стала занимать в сетке телевидения достаточно большое место. И это совсем не потому, что в руковод­стве различных каналов появились любители и поклонники эстра­ды, — отнюдь нет. Дело в рейтингах, в популярности эстрадных пе­редач среди населения. И хотя, как именно определяются эти «рей­тинги», точно не знает никто, считается, что именно эстраду, песню, юмор самого разного качества с наибольшим удовольствием смот­рит массовый зритель.

Не будем касаться прямых или «в записи» трансляций эст­радных концертов, а также полнометражных театрализован­ных концертных программ, — о них мы уже говорили. Они со­здаются по законам канонической эстрады, и телевидение здесь вы­ступает только в качестве ретранслятора, а не художественной единицы.

**В поле нашего внимания сейчас те эстрадные программы, которые из­начально заказываются и делаются для телевидения.**

**Стр. 279**

Наверное, не стоит подробно говорить и о таких телепрограммах, построенных на юморе, как «Аншлаг-аншлаг» под бурным руковод­ством Р. Дубовицкой. Все их стационарные передачи и путешествия на теплоходах во всех своих элементах состоят из выступлений извест­ных эстрадных артистов и авторов, соединяемых всякий раз, что назы­вается, «на живую нитку» теми или иными диалогами.

Тут трудно подметить какие-то закономерности и что-то брать в качестве примера. Хотя эта наивная непритязательность и вправ­ду дает некоторое ощущение легкости существования всех участни­ков очередного проекта — как на подиуме, так и за кулисами, и на палубе судна и в его баре, что, может быть, и не так плохо...

Еще одна телепередача, связанная с эстрадой, называется «Сме-хопанорама».

По своей структуре она также фрагментарна и представляет собой некий эстрадно-исторический «ликбез». Хотя деятельность на этом поприще Е. Петросяна — собирателя и коллекционера разнообразных материалов, связанных с прошлым и настоящим нашей эстрады, — за­служивает всяческого уважения.

К слову сказать, «Смехопанорама» изначально была реализована на концертной эстраде как спектакль-обозрение, как вариант ответа на очень популярную тогда телепередачу «Кинообозрение». И лишь по­том трансформировалась в телесериал.

Сложнее дело обстоит с телепередачей «Кривое зеркало», название которой созвучно с известным в прошлом артистическим кабаре.

Это — эстрадное зрелище, с некоторыми постоянными действую­щими лицами, каждый раз с новой программой. Оно тоже состоит из отдельных эстрадных номеров, монологов, куплетов, музыкальных мо­заик, в лучшем случае соединенных каким-то нехитрым сюжетом. Иногда «отыгрываются» те или иные комедийные ситуации, иногда основой номера служат просто какие-то всем известные недавно имев­шие место события. По жанру это типичное эстрадное обозрение. При этом рамки его обозначаются не развитием и завершением той или иной сюжетной линии, достижением какого-то результата, развязкой интриги, а просто отведенным телевизионной сеткой временем. Даже в выступлениях по телевидению команд КВН содержится больше стройности в построениях.

**Стр. 280**

Нужна ли драматургическая стройность в чисто-юмористичес­ки передаче, не претендующей на изысканность драматургии? Ска­жем так — может быть, и не помешала бы... Но можно оставить • так как есть. Как иногда говорят, за это у нас не судят!

Уже отмечалось, что очень многие наши телепередачи являют­ся слепками с заграничных проектов. Здесь и «Поле чудес», и «Кто ючет стать миллионером?», и запрещенные у нас сейчас «Куклы», *••* -Скрытая камера». Идти на наше телевидение с какими-то свои­ми предложениями может только безнадежный оптимист. Это -государство в государстве со своими законами, вкусами и тенденци­ями. И если вы их не знаете, не «варитесь в этой каше», ваши шансы на самореализацию близки к нулю.

Но иногда само телевидение ищет сценариста для разработки той •ли иной темы. Здесь уже несколько проще. При учете того, что те­левидение само выставит те или иные, разумные или безумные усло­вия и пожелания. Но, вступив в контакт, уже можно вести ту или иную творческую игру, что-то предлагать, что-то оспаривать, что-то пробовать реализовать в работе с режиссером, которого сразу же выставит телеканал. Станут ли сценарист с режиссером соавторами, определится в процессе работы.

Что касается роли эстрадных постановок на радио, то сегодня она ограничивается трансляцией тех или иных реально существую­щих «живых» концертных программ, редкими интервью с «класси­ками эстрады», артистами и авторами, а также вкраплением более али менее относящихся к делу

шуток во время бесконечных «песен­ных марафонов». Наше телевидение существенно потеснило радио, почти лишив его самостоятельного творчества. Хотя те же американ­цы, которые любят подсчитывать все на свете, утверждают, что ауди­тория радиопрограмм почти ни в чем не уступает телевизионной аудитории. Это и слушатели автомобильного радио, и пенсионеры, и домохозяйки, любящие слушать радио во время приготовления обедов и ужинов на кухне...

Впрочем, один из преподавателей Санкт-Петербургского госу­дарственного университета культуры недавно жаловался, что неве­ста его сына чуть было не отказалась выйти за него замуж по той причине, что у него на кухне нет телевизора...

Это реальный факт, некий, пусть мелкий, в известной степени :мешной, но характерный штрих к портрету нынешнего поколения, требующего, чтобы все вокруг него уже сегодня «было его достойно».

**Стр. 281**

Нас же больше интересует, кто подумает о том, что такое современ­ный, «достойный нового поколения» смех и юмор.

**При желании создать на телевидении ту или иную эстрадную, юмори­стическую, да и просто развлекательную программу, и сценарист и ре­жиссер сталкиваются с необходимостью обосновать тот факт, что дан­ная программа, или тем более — сериал, — являются социально-значи­мыми, общественно-необходимыми и актуальными.**

При этом понятия актуальности, современности программы и в особенности ее социальной значимости трактуются очень произ­вольно.

Нужны ли стране, народу, электорату смешные и развлекатель­ные программы? Вроде, да. Чтобы отвлечь... А, может быть, нужнее передачи патриотического свойства? А, может быть, еще нужнее -религиозные?

**Важность социально-художественных потребностей, тем, приоритетов все время меняется, уследить за ними трудно, но к ответам на подоб­ные вопросы сценарист должен быть готов.**

Недавно в газетах появилось сообщение о том, что правительство Индии, озабоченное растущей рождаемостью в стране, издало телеви­дению указ, предписывающий их индийскому телевидению выводить на экраны в вечерние часы побольше музыкальных и развлекательных передач. Задача — заставить молодежь сидеть у телевизоров и таким образом отвлечь от секса. Тоже проблема! Постановили с этой целью даже цены на телевизоры значительно снизить...\*

• • • • • •

Занимаясь сценарными разработками разного рода эстрадных программ для телевидения, надо всегда учитывать ряд обстоятельств.

Во-первых, протяженность по времени. Эстрадная программа в зрительном зале может продолжаться один час с небольшим, если это программа в одном отделении. Или — около двух часов, если речь идет о двух отделениях. Хотя есть программы, которые растягива­ются и на три часа, и даже более.

\* Может быть, в целях исправления демографической ситуации в России, следует в вечерние часы убрать с экранов ужасающую телерекламу?

**Стр. 282**

Например, театрализованный концерт, посвященный 60-летнему юбилею народного артиста России Е. Петросяна в ГКЗ «Россия», на­чавшись в 19 часов вечера, закончился в 2 часа 30 минут ночи...

И тем не менее, кроме некоторых материальных, проблем, свя­занных с арендой зала, в данном случае не возникло. Другое дело -телевидение, с его достаточно жесткой «сеткой». Тут только какой-нибудь очень важный правительственный концерт может выйти за отведенные ему временные рамки, естественно, если это прямой эфир. А если это запись, то телевидение «нарежет» столько, сколько ему нужно. Да еще и аплодисменты, и «смех в зале» у кого-то «при­берет», а кому-то добавит...

Очень часто для той или иной юмористической передачи на телевидении бывает отведено 26 минут. Почему такая странная ци­фра? Она — удобна. 26 минут юмора, 4 минуты рекламы — итого 30 минут. Уж куда удобнее!

Соответственно, в данном случае из этих параметров и следует исходить. Если это чисто текстовая передача, значит, сценарий ее должен состоять из 13 страниц машинописного текста (30 строк на страницу, 60 знаков в строке, всего 1800 знаков). Практикой прове­рено, что такая страница текста займет 2 минуты звучания. И не надо пугаться этого «ремесленнического расчета». Такова специфика ра­боты драматурга на телевидении.

Любая эстрадная телепередача, — фрагмент ли это театрализо­ванного, тематического концерта, несколько миниатюр, сюжетная разработка, — должна, как здание, построенное по проекту архитек­тора, быть соразмерна в своих отдельных частях, гармонична в сво­ем построении. Тот или иной Пролог не должен сразу же переходить в Эпилог, заявленная тема должны иметь свое развитие. В основа­нии даже короткой 26-минутной телепередачи всегда должна лежать какая-то четкая мысль, посыл. Вы должны знать, а зритель понимать, что именно вы хотели бы всем этим сказать.

**Ответственность и мастерство драматурга имеют на телевидении очень большое значение. Ведь любому из нас выключить телевизор гораздо проще, чем встать и выйти из зрительного зала...**

Еще очень важно при сценарных разработках для телевидения помнить о тех его возможностях и приемах, которых в помине нет и ве может быть в реальном концертном зале. Это и стоп-кадр, кото­рый может возникнуть в любом нужном вам месте, и рапид, то или

**Стр. 283**

иное укрупнение кадра, та или иная деталь, возможность совмеще­ния двух разных планов, двух и более игровых площадок, создание полиэкрана. А также включение в сюжет прямой трансляции с ули­цы, из другого концертного зала, с места событий. Все это открыва­ет широчайшие возможности для тех или иных сюжетных поворо­тов и юмористических построений в подготовке эстрадного сцена­рия для телевидения. Естественно, этим не следует чересчур увлекаться, смысл происходящего не должен уж очень мелко дро­биться на те или иные трюки.

Более того, эстрадный драматург, даже достаточно опытный и хорошо ориентирующийся в том, что должно и может происходить на эстраде в реальном концертном зале, при работе для телевидения, тем более при разработке самостоятельного сюжета, очень часто ост­ро нуждается в консультациях и поддержке режиссера. При этом часто именно режиссера телевизионного. И в этом, как бы вынуж­денном соавторстве нет ничего зазорного.

И наконец, может быть, несколько спорное положение или, ско­рее, деловой совет. При работе с телевидением полезно учитывать характер зрительской аудитории. Это аудитория не просто массо­вая. Она еще и структурированная. Юмористическую передачу для детей смотрят преимущественно детишки и мамы с бабушками. Новогодний ночной театрализованный концерт — взрослые и ча­сто уже пригубившие пару рюмок люди. Соответствующим обра­зом должен быть структурирован и образный строй передачи, и речь персонажей, выбран доступный ряд упоминаемых событий, характер юмористических и сатирических реприз. В любом слу­чае не следует допускать как излишней развязности, так и чрез­мерной заумности текстов и ситуаций, явной тенденциозности в освещении даже общеизвестных фактов. Любой намек, особенно насмешка, каламбур, сравнение, иносказание никоим образом не должны никого обижать. А юмористу, в особенности сатирику, удержаться от острого словца бывает порой достаточно сложно. Но именно в чувстве такта, чувстве меры, наличии хорошего вкуса -не просто залог успеха, но и важнейший показатель профессио­нальности.

Артисты эстрады хорошо знают, что микрофон не только уси­ливает звук, но и подчеркивает все речевые и вокальные недостатки исполнителя.

**Стр. 284**

**Так и телевидение ярче проявляет все огрехи в текстах эстрадного дра­матурга. Особенно если речь идет о сатире и юморе, о шутке и репризе.**

Они не должны содержать ни лишних, ни случайных слов. По своей конструкции, реприза должна быть неожиданной и легко до­бираться до основных, «ударных слов», вкатываться в смысл, как бильярдный шар в лузу. Наш мозг в принципе устроен так же как любой компьютер. Неточное и удаленное по смыслу слово застав­ляет мозг долго и с трудом искать нужный «файл», нужную ячей­ку, смысл, изначально задуманную ассоциацию. И все пропадает. Наше сознание и память сегодня сильно перегружены самой раз­нообразной информацией, а язык — инородными, иностранными словами, сленгом, жаргонизмами. Это не обогащает наш язык, а обедняет его.

Оставим в стороне известный опыт Эллочки-людоедки, воспетой И. Ильфом и Е. Петровым, но практичные американцы умудряются пе­ревести нашу Анну Каренину, употребив всего 850 своих, американ­ских, идиом.

Как говорил у А. Твардовского Вася Теркин: «Вот стихи, а все по­нятно, все на русском языке...». В эстрадной юмористике, как и в хоро­ших стихах, язык должен быть ясный, точный, понятный.

**В принципе, при создании эстрадных программ на телевидении могут быть использованы приемы построения тех или иных театрализован­ных концертных программ.**

Это может быть обозрение. То есть или наши герои куда-то едут, или участники представления едут в гости к ним. Этот прием, на­пример, был использован в Новогоднем театрализованном представ­лении на I Канале при встрече 2007 года. Очень любит разные «круи­зы» и «путешествия» телепередача «Аншлаг-аншлаг».

Можно использовать прием, когда организующим элементом служит то или иное место действия, например, актерский буфет или актерская курилка. И находятся они в театре эстрады, когда рядом, за стенкой, идет концерт, а артисты встречаются, разговаривают, спорят, интригуют, сплетничают в «неформальной обстановке».

«Место действия» удачно работало в свое время в драматургии популярной телепередачи «Кабачок „13 стульев"».

Не вдаваясь в обсуждение качества и уровня юмора, можно от­метить, что телепередача «Кривое зеркало» построена на том, что

**Стр. 285**

у нас есть некий эстрадный театр и постоянные действующие лица, между которыми существуют те или иные отношения. А так как это актеры, то и исполняемые номера появляются достаточно естест­венно.

Точно так же может быть использован прием, когда организую­щим моментом для создания театрализованной программы служит та или иная придуманная ситуация. Пример — программа «Г. Хаза-нов — против НТВ». И в этом случае используется драматургичес­кий прием, работающий на эстраде, с определенными изменениями примененный на телевидении.

Легко переходят из зала на телеэкран конкурсы КБ На. Но вот обратное движение затруднено. Телевизионные ток-шоу в живом плане редко оказываются интересными. И даже опытный, бывалый и находчивый ток-шоумен Соловьев на праздничном вечере фирмы «Фаэтон» в зале БКЗ «Октябрьский» в Петербурге выглядел скуч­но и надоедливо...

Уместно заметить, что именно телевизионная эстрада со всей очевидностью доказывает, что между эстрадой, театром и кино не су­ществует никаких непреодолимых преград, жестких границ, а есть только отдельные отличительные черты.

Вспомним, что народный артист, и при этом артист эстрады, Г. Ха-занов играет в театре спектакли вровень с народным артистом О. Баси­лашвили. Что народная и тоже эстрадная артистка Л. Полищук играла вровень с народным артистом А. Калягиным, а в телефильме «Убить Карпа» замечательно работала с эстрадным шоуменом Л. Якубовичем...

Сегодня трудно себе представить, но несколько лет назад на нашем отечественном телевидении не было ни одного сериала!

И первые мексиканские сериалы, имевшие оглушительный зри­тельский успех, создавали ощущение, что их умеют делать только в Мексике, Индии. Иногда в Америке. Но оказалось, что «ларчик про­сто открывался», и мы «засериалили», да еще как!

Другое дело, что наше телевидение, как и литературу, захлест­нула волна «криминальных тем», но юмористический сериал «Моя прекрасная няня» еще раз показал силу пусть не впрямую эстрад­ных, но тем не менее юмористических структур\*.

\* Интересно, что достаточно яркая А. Заворотнюк, изменив имидж и начав конфе­рировать, начисто потеряла все, чем была привлекательна, исполняя роль Няни...

**Стр. 286**

На эстраде существует загадочное и часто очень болезненное мление: когда в жанре юмора и сатиры артист меняет имидж, амп-•та. партнера — все рушится.

Так было с разошедшимися в результате ссоры П. Рудаковым и В. Нечаевым, А. Шуровым и Н. Рыкуниным, В. Танковым и Б. Влади­мировым. Так, скорее всего, произойдет и с расставшимися сейчас М. Бандуриным и Н. Вашуковым...

Но это к телевизионной эстраде прямого отношения не имеет. Хотя именно телевидение часто подбрасывает в эстрадные пары «яблоко раздора» в виде популярности, славы и денег. А это очень тяжелая ноша...

**Стр. 287**

**ГЛАВА 23**

ЭЛЕМЕНТЫ КЛАССИКИ

В ДРАМАТУРГИИ

ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

О СОВРЕМЕННОЙ ТЕНДЕНЦИИ «ВОЛЬНЫХ ИНСЦЕНИРОВОК». - СМЕНА ЖАНРА ПРИ ИНСЦЕНИРОВКЕ ДЛЯ ЭСТРАДЫ. - МИФ И СКАЗКА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ СЦЕНАРИЯ ЭСТРАДНО­ГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. - ИНСЦЕНИРОВКА БАСНИ. - СОЗДАНИЕ ЭСТ­РАДНОГО СЦЕНАРИЯ «ПО МОТИВАМ» НА ПРИМЕРЕ КЛАССИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

В этой главе предлагается прикоснуться к той области, в кото­рой практически не существует четких границ между достаточно глубоко-театрализованным концертным представлением с настоя­щим сквозным сюжетом, большой шоу-программой со «звездами эстрады», оркестром, кордебалетом, спецэффектами, с одной сторо­ны, и программами мюзик-холлов и даже постановками разного рода мюзиклов, с другой...

Конечно, на самом деле границы между ними существуют, но они сильно размыты, и рассуждать на эту тему скорее удел театроведов и критиков. Что же касается нормального рядового кассового зри­теля, то он справедливо считает, что все на свете жанры хороши, кроме скучного, и, «голосуя рублем», делает свой выбор. И в стране, решившей идти к рынку даже в области театра, кино, эстрады, не учитывать эти обстоятельства было бы легкомыслием...

В последнее время как в России, так и за рубежом широко ис­пользуются приемы достаточно вольных инсценировок, переделок, заимствования мотивов отдельных известных произведений литера­туры и драматургии.

В конце концов, известный и уже занесенный в Книгу рекордов Гинесса мюзикл «Орфей и Эвридика» есть не что иное, как свобод­ная фантазия на темы древнегреческого мифа. Древнегреческие мифы и библейские легенды вообще очень хороши для

**Стр. 288**

интерпретаций, достаточно вспомнить хотя бы мюзикл «Иисус Христос — су­перзвезда»...\*

**Во всех этих случаях вольно или невольно происходит изменение жан­ра, используемого в качестве «стартовой площадки» произведения. Лирическая драма превращается в сатирическую комедию, миф — в сказку или притчу. В известной степени, подобная метаморфоза неизбежна...**

Давайте пофантазируем в этом направлении и попробуем сде­лать эстрадную сценарную разработку, например, повести М. Горь­кого «Данко» или хотя бы для начала басни И. А. Крылова «Стре­коза и муравей»...

Вспомним канонический текст этого бессмертного произведения и представим себе событийный ряд, разворачивающийся перед нами. На самом деле он достаточно серьезен...

Уже первые строчки, принадлежащие перу великого баснописца, должны подтолкнуть нас в правильном направлении: «Попрыгунья-стрекоза лето красное пропела...».

Что возникает перед нами на сцене нашего внутреннего, умо­зрительного, виртуального эстрадного представления?

Так называемая «Веселуха», летний бал, пиршество красок, музы­ка, танцы, песни в исполнении главной героини, то есть — большая мас­совая сцена, с порхающими бабочками, прыгающими кузнечиками и, естественно, с шоу-звездой Попрыгуньей-стрекозой...

Но перед этой чисто-экспозиционной первой картиной мы можем придумать и поставить еще некоторый пролог-знакомство с нашими главными действуютцими лицами, давая соответствующие и в меру смешные характеристики, написанные в стихах или в прозе. Попутно мы решим, какими у нас будут характеры основных персонажей. Та же самая Попрыгунья-стрекоза ведь может быть совершенно разной. Или просто веселой молодой деревенской и легкомысленной дурочкой, или этакой современной «хищницей» из шоу-бизнеса, или перезрелой «экс-женщиной-вамп», или звездой эстрады из прошлого века... Это как нам захочется, как нужно для замысла нашего представления.

\* Удивительно, что пока еще до «Фауста» ни у кого, что называется, «не дошли ...». Музыкальный спектакль «„Возвращение Одиссея", или „Пенелопа"» с успехом много лет, правда, не на эстраде, а на сцене Театра им. Ленсовета на Владимирском -респекте в Петербурге...

**Стр.289**

С этим связан и характер поведения Стрекозы, ее костюм, пла­стика, танцы и то, что она говорит и поет...

Соответственно должен быть решен и характер Муравья. Или это простой честный труженик, работяга, сельский пролетарий, или тон­коногий «умница в очках», затюканный железной трудовой дисципли­ной в своем родном муравейнике, или Ветеран труда... А, может, он ро­мантичный... вдовец, с воспоминаньями на тему своей молодости -«Бывали дни веселые...» И это тоже очень важно!

Кроме того, для полновесного шоу у нас должны быть еще и дру­гие персонажи. Подружки Стрекозы — такие же длинноногие «попры­гуньи», соратники Муравья — такие же «трудоголики», танцгруппа для изображения летнего праздника и матушки-зимы, которая «катит в гла­за» под разухабистую мелодию «Вдоль по улице метелица метет...».

Очень может быть, что нам потребуется рассказчик, ведущий. Это может быть сам великий баснописец, дедушка Крылов, который, как известно, был очень тучным, ленивым. Пусть он будет у нас еще и смешливым, и пусть сюжет этой басни просто приснится ему после сыт­ного обеда...

Это — начало сценария, а далее пойдем по тексту, и начнется у нас диалог Стрекозы и Муравья, обогащенный современными мотивами и шутками. Само слово «басня» у нас имеет в быту особую окраску, не­кий дополнительный иронический смысл, и могут прозвучать репли­ки о том, что, мол, «хватит тут мне басни рассказывать!». Или, что «со­ловья баснями не кормят!», и т. д.

Далее нагрянет Зима со своим «ветром северным, умеренным до сильного», полетят Снежинки, или «зимние белые мухи» — можно себе и такую вольность позволить... А потом предложить такую конструк­цию, согласованную с вечными законами природы: Северный ветер у нас дует откуда? Ясное дело — с Севера, где «на утесе дремлет одино­кая сосна», как сказано у другого классика. А куда дует и летит Север­ный ветер? Понятно, что на Юг, где «прекрасная пальма растет...». И хотя кто-то может сказать, что подобные «трансплантации» уже, что называется, на грани фола, мы не будем к этим скучным скептикам уж очень серьезно прислушиваться. В сегодняшних шоу-программах, как в современных анекдотах, могут встречаться и вести диалоги самые разные персонажи, возникать самые различные встречи и контакты...

Тем более что финальная фраза басни в устах Муравья, звучащая достаточно зловеще и нравоучительно, для нас очень удобна. Вспом­ним ее. «Ты все пела?! — говорит зануда-Муравей, — это дело, так поди

**Стр. 290**

же, попляши!». И Попрыгунья следует его совету — начинается весе­лая горячая пляска, дающая Стрекозе возможность согреться и в ко­нечном итоге как-то перезимовать...

Мы можем нафантазировать и то, как у себя, в глубине муравей­ника, в тесной келье наш Муравей грустит, тоскует и жалеет о содеян­ном, ему даже может присниться романтический сон на тему «Ах, зачем я не ворон степной, пролетевший сейчас надо мной...». Ему снится, что он нарушает основной закон природы, гласящий, что «рожденный пол­зать — летать не может!». Муравью чудится, что он... Стрекозел! И летит в дальние прекрасные страны вслед за красавицей Попрыгу­ньей... Она садится на ветку пальмы, а он немедленно начинает стро­ить для нее и для себя новый дом, большой, элитный стрекозельник с охраняемой автостоянкой, вертолетной площадкой и прочими на-воротами... И проводит там широкое новоселье, презентацию, празд­ник, где его избранница, Попрыгунья, и поет и танцует. И все братья-муравьи на свете, с одной стороны, его ненавидят за то, что он «посту­пился принципами», а с другой, — смертельно ему завидуют и втихаря обсуждают вопрос, не нанять ли по этому случаю известного киллера Муравьеда...

Практически всю эту рассказанную здесь историю с «сочини­тельством» сюжета шоу-представления по мотивам известной бас­ни И. А. Крылова можно очень легко сыграть, реализуя уже вторич­ную «конструкцию», шарж-пародию на эти самые «муки творчества», по принципу «как мы делали шоу...». И, перемежая танцевальные сценки, вокально-пародийные номера и репризные диалоги, сделать так, чтобы на сцене сосуществовали, пересекаясь и перетекая друг в друга, две плоскости: одна — для персонажей басни-шоу, другая -для ее инсценировщиков...

Это может быть хорошим упражнением для любителей свобод­ной и веселой фантазии...

В финале у нас могут появиться персонажи других басен И. А. Крылова и попросить, чтобы их тоже инсценировали, сыгра­ли-разыграли, а то уж очень тоскливо годами без дела стоять на книжной полке...

А теперь попробуем приложить свои силы еще к одному клас­сическому сюжету — к произведению Максима Горького «Повесть о Данко»...

Достаточно романтическое произведение — с фантастическими эле­ментами вырывания собственного сердца для людей своего племени,

**Стр. 291**

попавших в трудную ситуацию, и еще многими элементами, которые могут резонировать в общественном сознании и в наши дни...

Присмотримся внимательно к этой повести, имея намерение ис­пользовать данный сюжет для эстрадно-музыкального представления...

Итак, — Данко...

Историю о нем рассказывает Старуха Изергиль, старая цыганка или молдаванка где-то в южнорусских лесостепях. В описаниях места

действия там присутствуют и степные просторы, по которым рассыпа­лись голубые искры сердца нашего героя, и опушка леса, где все начи­нается, и дебри леса с болотами и страшными духами. Привязка к гео­графической точке важна для работы художника-постановщика...

Впрочем, это могут быть и горы, с их ущельями, пещерами и ту­манами, а могут быть и «каменные джунгли» Большого Города — сей­час ведь сносят и выселяют целые районы. Впрочем, это уже очень зна­чительная деформация сюжета и существующей у Горького коллизии.

хотя, наверное, и возможная...

Старуха Изергиль у нас может быть сохранена как рассказчица

или, в наших терминах, — Ведущая. Участница пролога, она вводит нас в курс дела, перед нами возникает опушка леса, просторная поляна, горят костры, стоят кибитки (в том случае, если мы придерживаемся фактуры, указанной у Горького). Некое племя что-то там такое свое празднует...

Шумный веселый праздник нам нужен для того, чтобы получить острый слом настроения, когда приходит недобрая весть, как сказа­но в повести, и выясняется, что идет враждебное племя и надо сроч­но уходить, спасаясь в гуще леса, искать свое место под солнцем...

Подумаем над тем, как именно пришла эта недобрая весть... Не с письмом же почтальона на велосипеде, не по «мобильнику» с ЭС-ЭМ-

ЭСкой...

Попутно обратим внимание на одну очень важную деталь. У Горь-

кого в его произведении, кроме старухи Изергиль, нет ни одного жен­ского образа. Как же без женщин жить на сцене?! «Без женщин жить нельзя в спектакле, нет!», — скажем мы и своею властью введем еще одно действующее лицо — молодую очаровательную девушку, у кото­рой, конечно же, роман с молодым Данко. Скорее всего, тайный... Мо­жет быть, она вообще не из своих, а из какого-нибудь соседнего пле­мени... Тогда, может быть, она и принесла эту самую недобрую весть.

**Стр. 292**

предупредила своего возлюбленного о грозящей ему и его соплемен­никам опасности, предала своих...

Но чего не сделаешь во имя любви?! Весь ужас в том, что, по одно­му из варварских обычаев предков, гонца, принесшего недобрую весть, следует убить... Может ли Данко это позволить?! Конечно же, нет! Как мы будем дальше «раскручивать» этот драматургический узел — по­думаем, а пока надо сворачивать табор и срочно уходить...

Далее нам предстоит тот путь, «что далек и долог», где «нам нельзя повернуть назад». Потом у нас красивая постановочная сцена — битва лесных духов с болотными, далее — суд над Данко, с обвинениями в том, в чем обвиняли Стеньку Разина с его персидской княжной, мол, «нас на бабу променял», появление некоего Иуды, который потом на­ступит ногой на сердце героя... Затем отчаянный поступок Данко по вы­рыванию у себя сердца и превращению его в факел, освещающий до­рогу племени...

Во время всех этих перипетий нам следует еще и придумать-про­чертить действенную линию поведения подруги Данко.

Она может, скрываясь, идти по лесу за племенем или, выступая в роли некоей Жанны д'Арк, охранять своего Данко от нападок недобро­желателей с мечом в руке, если она девушка серьезная и решительная...

А далее у Алексея Максимовича сюжет как бы заканчивается, собы­тийный ряд иссякает, сердце смельчака рассыпалось под каблуком обы­вателя, остались только голубые искры в степи перед грозой... Так можно закончить повесть, поэму, даже кинофильм, но не эстрадную программу... Наш жанр по-своему жесток и диктует свои железные правила.

Надо, как и в предыдущих случаях, что-то придумывать, уходить из этого «пике». И если нельзя создать на эстраде нечто из данного, имеющегося у нас финала вытекающее, значит, следует искусственно продолжить сюжет. Сделать это нам никто не запрещает, тем более что и завершать его надо так, как надлежит в этом жанре.

Но что делать, если основной герой погиб? Вырвал себе сердце и умер... А ведь на самом-то деле прямых указаний на то, что он умер, нет... Это же притча... Почти сказка... А если он все-таки не до конца умер? Если его возлюбленная взяла и собрала вместе оставшиеся от его доброго сердца искры и побежала к лесному Колдуну, Знахарю, Волшебнику и тот собрал их вместе и вернул Данко его сердце? А, мо­жет быть, сама девушка отдала герою свое собственное сердце?

**Стр. 293**

Пусть будет продолжение повести, пусть оживет герой и, конечно же, пойдет посмотреть, а как живут спасенные им люди? Стоило ли во имя них так рисковать собой? И приходит он на ту опушку, куда вы­вел своих родственников, и видит очень много интересного, в частно­сти, например, памятник самому себе, Данко — внешне похожий, как две капли воды, на... того Обывателя, который и растоптал его сердце! И книжки уже про эти события написаны, и героические песни приду­маны, и детей воспитывают на этих перевернутых вверх ногами при­мерах. Все очень узнаваемо, все очень похоже на правду...

Это, естественно, сцена пародийная и сатирическая, но в общем понятная для написания профессиональным сценаристом соответ­ствующего профиля... И с финалом всей истории в этом случае ста­новится уже легче.

Герой должен решить для себя вопрос: нужно ли было поступать так, как подсказывала ему его совесть, или нет?

У М. Горького в самом начале сказано, что племя должно спасать­ся, чтобы сохранить свои традиции, свои святыни. Но это тоже только слова. А если мы как-то материализуем их, в каком-то старинном све­тильнике, в лампаде, которую пронесли-таки через все лесные дебри? Но потом свет ее угас, и никто не мог зажечь его снова — огонек радо­сти жизни, огонек семейного счастья, огонек любви...

Так и жило спасенное племя — сытно, спокойно, но немного по-скотски, без огонька, о котором старики рассказывали легенды.

Достаточно правдоподобно — старый сюжет такой «прививке» не сопротивляется. И тут уже мы можем выйти на финал. Ожившему Дан­ко удается зажечь ритуальный огонь... А от него костры на опушке леса, огоньки в глазах людей и в их душах... Соответственно, мы можем по­ставить большую, массовую, веселую финальную сцену, как и полага­ется по жанру, в котором мы намерены работать и фантазировать...

• • • • • • •

Приведенные примеры иллюстрируют технологические приемы сценарной разработки известных сюжетов, использования мотивов, почерпнутых из популярных произведений литературы прошлых лет, что в открытом приеме и при соблюдении чувства меры и опре­деленных формальностей не возбраняется даже Охраной авторских прав.

**Стр. 294**

**ГЛАВА 24**

**ПРОБЛЕМЫ ВЕДЕНИЯ ШОУ-ПРОГРАММ**

КОНФЕРАНС КАК ЦЕНТРАЛЬНОЕ СВЯЗУЮЩЕЕ ЗВЕНО ЭСТРАДНОЙ ПРО­ГРАММЫ. - ФОРМЫ И ПРИЕМЫ ВЕДЕНИЯ КОНЦЕРТА. - СОЕДИНЕНИЕ ВЕДУЩИМ АВТОРСКОГО ТЕКСТА И СОБСТВЕННОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ. -ОСОБЕННОСТИ МАНЕРЫ РАЗГОВОРА СО ЗРИТЕЛЯМИ. - ОБЩЕНИЕ ВЕ­ДУЩЕГО С ПУБЛИКОЙ. - КОНФЕРАНСЬЕ КАК ПОСРЕДНИК МЕЖДУ АРТИСТАМИ И ЗРИТЕЛЯМИ. - «ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ\* ЗАДАЧИ ВЕДУЩЕ­ГО ПРОГРАММЫ. - РАЗНИЦА МЕЖДУ ВЕДЕНИЕМ ПРОГРАММЫ И КОНФЕ­РАНСОМ. - НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ВЕДЕНИИ КОНЦЕРТА. - ГЛАВНАЯ ФУНКЦИЯ КОНФЕРАНСЬЕ И ВЕДУЩЕГО. - ПАРНЫЙ КОНФЕРАНС. -ИНСЦЕНИРОВАННЫЙ КОНФЕРАНС.

Новая шоу-программа придумана, творческая заявка, отража­ющая общие черты будущего представления, утверждена, уточнен состав основных исполнителей, коллективов, «звезд», занятых в новом представлении, и ясен его общий драматургический «ход». И здесь приходит время подумать о том, кто и как будет вести это «мероприятие», произносить первые приветственные слова, соеди­нять различные «блоки», заполнять остроумными репризами неизбежные «технические паузы» между номерами. Ведь непремен­но нужно на какое-то, пусть короткое, время закрыть занавес, под­готовить сцену к следующему номеру. И, наконец, кто будет объ­являть имена, фамилии и звания выходящих на эстраду артистов, а самое главное — создавать соответствующую «атмосферу» в за­ле...

Несмотря на кажущуюся неуловимость, эфемерность, надуман­ность большинства из этих задач, от их решения в конечном итоге часто зависит успех всего предприятия.

Плохой, неопытный, непрофессиональный ведущий, конферан­сье, шоумен может загубить самый лучший концерт. И, наоборот

**Стр. 295**

умелый — сделать из рядового сборного дивертисментного концер­та замечательную праздничную программу. И телевизионные транс­ляции многочисленных шоу-программ в последнее время это поло­жение достаточно ярко иллюстрируют.

Впрочем, надо с самого начала разобраться: ведущий, кон­ферансье, шоумен — кто это такие, чем они отличаются друг от друга?

Как правило, для ведения торжественных, официальных, «пра­вительственных» программ, тем более посвященных, к примеру, та­ким важным событиям, как 60-летний юбилей Снятия блокады Ле­нинграда, требуется соответствующее ведение. Оно должно со­держать необходимую информационную часть, решать какие-то проблемы постановочного характера, соединять самые различные номера, интермедии, «блоки» в единое целое. Текстовые материалы для такого рода работы ведущего должны быть заранее очень тща­тельно подготовлены, выверены. Они могут быть как прозаически­ми, так и стихотворными, если ведущий, разумеется, умеет и любит читать стихи.

Как это ни парадоксально, есть масса ведущих, категорически возражающих против включения стихов в свой репертуар, исходя из того утверждения, что, мол, «в жизни нормальные люди всегда го­ворят ПРОЗОЙ»...

Позволительно спросить, а что, герои бессмертной комедии А. Грибоедова «Горе от ума», персонажи «Маленьких трагедий» А. Пушкина и множество других действующих на сцене лиц — все «люди ненормальные»?

Сегодня мало кто помнит, но ведь весь сценарий популярного кинофильма «В 6 часов вечера после войны» написан... в стихах!

**Театр, эстрада, шоу-представление всегда условны. В этих формах зре­лищного искусства можно изъясняться и прозой, и стихами, и петь, и танцевать, и играть пантомиму. Самое главное — тем или иным спосо­бом доводить до зрителей художественную информацию, вложенную авторами в произведение. Это вопрос жанра, вопрос условий игры, ко­торую совместно ведут артисты и зрители.**

Театрализованная программа дня поэзии или вечера романса — это одно, вечер сатиры и юмора — другое, а, к примеру, вечер памя­ти жертв Хиросимы — третье.

**Стр. 296**

Несколько лет назад в крупнейшем концертном зале страны, в спортивном комплексе «Олимпийский», шла большая эстрадная про­грамма с Ф. Киркоровым, *А.* Пугачевой и другими «звездами», собран­ными под афишей «Женщины мира — против наркотиков!». И для ее ведения использовались и стихи, и проза, в зависимости от содержа­ния и характера входивших в нее «блоков».

В эстрадной практике у ведущего, или ведущих, — а очень часто это пара исполнителей, иногда Он и Она, — свой круг задач, свое амплуа, и хорошо, если они не выходят за его границы.

У конферансье или конферансной пары задачи в эстрадной про­грамме другие. Их репертуар построен на юморе, сатире, он должен быть современен, злободневен, разнообразен и включать в себя раз­личные варианты вступительных интермедий, реприз-связок меж­ду номерами. Кроме того, у любого конферансье, а тем более конфе­рансной пары, должен быть какой-то свой номер — музыкальный, куплетный, пародийный. При этом желательно, чтобы он имел от­ношение к теме и содержанию той эстрадной программы, которую они берутся вести. Естественно, канва текстовой части этого конфе­ранса должна быть заранее написана автором, сценаристом, к ней должен «приложить руку» режиссер-постановщик, так как такое ведение программы не должно тормозить течение концерта, а долж­но поддерживать высокий темпоритм...

В последнее время у нас на эстраде появилось большое коли­чество исполнителей, считающих себя шоуменами, вроде как по­лагающихся в основном на свои импровизационные способности, ко­торые часто на поверку оказываются достаточно скромными. *А* ведь любой профессионал знает: лучший экспромт — это подготовленный экспромт. И у каждого шоумена непременно есть какие-то свои «до­машние заготовки». Вопрос только в их количестве и качестве. Юмор должен быть непременно уместен в данной программе и в данном ее месте. Когда программа сюжетная, даже при условной реализации принятой сюжетной линии, задачи ведения этой программы, с одной стороны, вроде бы упрощаются. Ведь в этом случае ведущий существу­ет в той или иной роли, в том или ином образе, переходит из одного «блока» в другой в постоянной маске. Казалось бы, все просто... Но с другой стороны, ведущий должен продолжать вести программу, об­щаться с публикой, объявлять имена, фамилии, звания выступающих с так называемыми «вставными номерами» исполнителей — то есть

**Стр. 297**

существовать на сцене в нескольких планах, в нескольких плоско­стях, что совсем не так просто, особенно для драматического артис­та. Но сюжетные шоу-программы у нас реализуются не так часто, так что большой проблемы тут нет...

В качестве интересного примера может быть приведена одна из шоу-программ, недавно проходившая на сцене Кремлевского театра. Ее вели наши, известные всем по сериалам «Улицы разбитых фонарей», «менты»... Вели впятером, делали это, можно сказать, как умели, но по­пытка была весьма поучительной... Тем более что сама программа была посвящена Дню министерства по чрезвычайным ситуациям, и тут, как мы понимаем, всего можно было бы ожидать...\*

Сегодня в современных залах на помощь ведущему, или конфе­рансье, или тому же шоумену может придти и большой телеэкран, с трансляцией из зала или заранее отснятым на видеопленку тем или иным материалом, и мобильный телефон, с возможностью связать­ся прямо со сцены с кем угодно, и многое другое.

Например, в одной из постановок санкт-петербургского Театра му­зыкальной комедии все боковые кулисы и «задник» были выполнены из широких резиновых лент, плотно примыкающих друг к другу, что давало возможность ведущим программы «История ВКП(б) в песнях и частушках» неожиданно появляться как будто с экрана, «из стены», что, конечно же, было и неожиданно, и эффектно, и очень удобно...

Существует прием, когда ведущие представляют собой не вы­мышленные образы, как, например, в пьесе, а исполняют реальные функции обеспечивающих проведение реально идущего концерта.

В свое время в Ленконцерте успешно работала конферансная пара. в которой были «задействованы» артисты, исполнявшие разные роли. если можно так выразиться, «приконцертного характера».

Один из них, Игорь Алексеев, с самого начала представал перед зрителями этаким «артистом-артистычем» из «очень академических те­атров». Он снисходительно согласился провести этот небольшой эст­радный «концертик». Второй — Анатолий Кириллов — появлялся в об­разе осветителя, звуковика, рабочего сцены, играя простака-

\* Наиболее уверенно в этом деле из всех «ментов» чувствует себя С. Селин — ска­зывается опыт обучения на кафедре эстрадного искусства ЛГИТМиК.

**Стр. 298**

пролетария «почти умственного труда». При таком распределении ролей кон­фликт исполнителей совершенно ясен, разница позиций очевидна. Но концерт они должны вести вместе...

Любой профессиональный эстрадный драматург напишет тексты лля ведения любой программы с участием такой пары без особен­ных затруднений.

**При создании новой эстрадной программы проблеме ведения должно быть уделено самое пристальное внимание. Хороший ведущий, конферан­сье, шоумен — это тот «машинист», который будет двигать вперед весь «паровоз» концерта, и эта роль должна быть очень тщательно продумана драматургом и режиссером и пригнана именно к данной постановке...**

При этом иногда есть возможность использовать репертуар, име­ющийся в арсенале конферансье, но чаще приходится писать его заново применительно к рамкам и характеру конкретной постановки.

В принципе, в больших концертных залах современных дворцов спорта возможно использование приема подмены одного артиста, взявшего на себя роль ведущего или конферансье, — другим исполнителем, похожим на него внешне, пусть даже приблизительно. Хо­роший грим и значительное территориальное удаление от зрителей позволяют провести этот «цирковой трюк». И тогда наш «ведущий» может вполне профессионально и шутить, и петь, и «ходить по про­волоке», и делать все, что необходимо сценаристу и режиссеру-постановщику.

Этот прием особенно удобен при работе с братьями-близнецами, которых сейчас на эстраде довольно много. При этом в финале программы можно провести «разоблачение» трюка, а можно этого и не делать...

Своеобразный прием ведения программы вот уже много лет с спехом используют наши уважаемые КВНщики, когда практически все время присутствующий на сцене главный организатор всего представления А. Масляков включается в игру только по мере надобности. Но к нему можно обращаться, с ним можно при необходимости играть короткие интермедии, он, в общем-то, «технический ведущий». Но если его убрать — зрелище начнет рассыпаться...

Как уже говорилось, хороший конферансье способен поднять уровень

рядового эстрадного концерта, состоящего из достаточно средних

**Стр. 299**

исполнителей, до уровня отличной, пользующейся хорошим успе­хом у зрителей программы. Плохой же — недостаточно опытный, не гибкий, не чуткий, не остроумный, не оснащенный достойным ре­пертуаром — может загубить почти любое приличное эстрадное пред­ставление...

• • • • • •

Несколько подробнее остановимся на той разнице, которая су­ществует между ведущим и конферансье.

**Конферанс — искусство живого, импровизированного общения со зри­тельным залом.**

Имея принадлежность к речевым жанрам, конферанс тем не менее всегда стоял особняком. Даже на проводящихся конкурсах ар­тистов эстрады конферанс всегда выделялся в отдельную номина­цию, по нему присуждались отдельные звания, премии и дипломы.

Конечно, конферансье проводит большую подготовительную ра­боту: это «домашние заготовки» монологов, фраз, реприз. Но и они во время исполнения пронизываются импровизационными блестками.

Поскольку в основе этого жанра лежит импровизация, на пер­вый взгляд кажется, что ставить рядом слова «конферансье» и «эст­радный автор» бессмысленно.

Тем не менее выше неспроста говорилось о той роли, которую играет эстрадный драматург в помощи конферансье при подготовке большой программы, особенно тематической.

**В современном конферансе на первый план часто выходит умение арти­ста органично соединять текст, написанный автором представления, с собственной импровизацией.**

В основе французского слова *конферанс* лежит глагол соп^егег -беседовать, совещаться.

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

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

«Петр Лукич Муравский... У него редкий дар свободной, непри­нужденной беседы, откровенного разговора с любой аудиторией в лю-

**Стр. 300**

бой обстановке. Слушая его, не ощущаешь холодной официальности выступления, никогда не думаешь о, возможно, заранее подготовлен­ном тексте. Он выходит на эстраду, как радушный и гостеприимный хозяин сцены. Неискушенной публике, если она даже есть, кажется, что этот обаятельнейший, удивительно милый собеседник импровизиру­ет, грустит и смеется вот здесь, вместе с ними, впервые и только для них вспоминает о чем-то, раздумывает о жизни, призывая себе в по­мощники гитару...»1

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

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

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

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

**Стр. 301**

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

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

«Однажды пригласили меня в Дом печати на обычный сборный концерт. Почему-то администрация поскупилась на гонорар профес­сиональному конферансье, и объявлять артистов должен был кто-то из работников Дома. За кулисами рядом со мной стоял Михаил Шифман.

- Что вы будете делать? — спрашивает его „конферансье".

— Я буду читать „Палату номер шесть" Чехова.

* Как вас объявлять?
* Объявите меня: заслуженный артист республики, лауреат конкурса чтецов Михаил Шифман.

Через какое-то время наш „конферансье" снова обращается к Шифману:

- Простите, какое у вас звание? Деятель? Как сказать?

— Скажите, что я заслуженный артист республики. Впрочем, знаете что, просто объявите: „Палата номер шесть" Чехова, читает Михаил Шифман.

Проходит несколько минут, и он опять — с вопросом:

- Простите, какая палата? Какой номер?

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

И вдруг мы слышим:

- Выступает Антон Шварц»2.

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

**Стр. 302**

не в меру «разгоряченного» человека из зала, встретить опаздываю­щего зрителя и проводить шутливой репликой уходящего...

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

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

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

• • • • • •

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

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

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

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

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

Он, как никакой другой артист эстрады остальных жанров, за­нимает место на кафедре, «с которой о многом можно сказать миру».

**Стр. 303**

Причем позиция эта не схоластически-абстрактная, она подается зрителю от первого лица, облекается в форму личной позиции че­ловека, отчего убедительность аргументации возрастает, что назы­вается, по определению. Конферансье — это всегда в какой-то сте­пени и проповедник, и учитель, и политический трибун.

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

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

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

• • • • • • •

**Конферансье является посредником между артистами и зрительным за­лом. Это он перекидывает мостик между выступающими и публикой.**

В чем же проявляется эта роль посредника?

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

Во-вторых, — в подготовке зрителя к восприятию каждого сле­дующего номера. Эстрадный концерт — это чаще всего череда сме­няемых артистов, музыки, костюмов, темпоритмов, тем и сюжетов, жанров, трюков, эффектов. Ведь само слово «концерт» (concerto) означает «соревнование». В музыке это соревнование инструментов и музыкальных тем, на эстраде — соревнование номеров и артистов. А там, где соревнование, — там борьба, противостояние. Зритель

**Стр. 304**

эстрадного концерта изначально настроен на частую смену впечат­лений. Но номер номеру — рознь: один — веселый и эксцентричный, другой — лирический; третий — легковесный и незатейливый, в чет-вертом — глубокая социальная или нравственная тема, и так далее. И конферансье готовит к этим переменам зрителя. Играть ли­рический номер после эксцентричной клоунады для артиста очень сложно. Да и зрителю очень сложно мгновенно перестроиться на новую волну восприятия. И чрезвычайно плохо, когда эта перестрой­ка происходит уже во время исполняемого номера. Это может пона­чалу грозить даже неадекватной реакцией зрителя, и, к примеру, реприза, рассчитанная на какой-то глубокий душевный отклик со стороны зала, вдруг может вызвать смех, который возникает по за­кону инерции восприятия. Это «выбивает артиста из седла», вслед­ствие чего возникает внутренняя паника, растерянность.... То есть страдает художественный результат.

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

Сегодня на эстраде сложилась новая и интересная ситуация. Конферанс, в его классическом виде, требует небольших залов, ка­мерности общения. И такой конферанс есть в многочисленных не­больших эстрадных театриках, кабаре, ночных клубах, даже в сред­них по размерам залах, где идут эстрадные программы. Например -в Санкт-Петербургском театре эстрады, в котором 450 мест.

В то же время эстрадное искусство, все более смыкаясь с шоу-бизнесом, вышло на большие, если не сказать — огромные, — пло­щадки, стадионы, дворцы спорта. Здесь конферировать в классичес­ком понимании невозможно.

**Возникло новое органичное синтетическое образование: конферансье-ведущий. То есть — это такой артист, который опирается на созданный эстрадным драматургом текст ведения программы, по возможности на­сыщая его блестками импровизации.**

Так что, когда выше употреблялись термины «написать конфе­ранс», «текст ведения программы», то никакого противоречия тут

**Стр. 305**

нет. Новые тенденции в эстраде требуют и новых подходов к созда­нию драматургии эстрадного представления в отношении к тексту ведения.

В больших залах в классическом смысле конферировать нельзя. Но донести информацию до тысяч зрителей необходимо. Выручают стихи! Они самодостаточны как по форме, так и по содержательно­сти информации. Кроме того, они никогда не сбивают темпоритма программы.

**Самая главная задача конферансье — ведение концерта. Нужно всегда помнить, что конферансье — слуга двух господ: публики и артистов. Цель его частых появлений на эстраде между номерами — не демонстриро­вать себя, а наиболее выразительно, уважительно, эффектно препод­нести артистов, принимающих участие в концерте.**

П. Муравский говорил: «Для конферансье существовал неписа­ный закон: „Хорошему не мешай, после сильного не рискуй и помни, что не концерт для тебя, а ты для концерта"»3.

**Главная функция конферансье в ведении концерта — информационная.**

Она, как пишет С. Клитин, «...подразумевает оглашение точных, необходимых для полноценного восприятия концертного номера све­дений. Объем этих сведений может быть различен, его мера опреде­ляется тематикой и жанром концерта, степенью популярности того или иного артиста, известности того или иного произведения, нали­чием или отсутствием печатных программ, наконец, эмоциональным состоянием зала в данный момент. Как правило, объявление номера должно сочетать в себе исчерпывающую информацию о нем с лако­ничной формой подачи этой информации. Например, перечисление всех почетных званий исполнителя, произнесение его и автора пол­ных имени и отчества зачастую оказывается лишним, мешающим созданию необходимого эмоционального настроя к восприятию вы­ступления артиста»4.

• • • • • •

К более сложной разновидности этого жанра относится парный конферанс. И сложность здесь не только в общении между партне­рами. Самая большая трудность, преодоление которой требует осо­бого дара и большого опыта совместной работы, — импровизация в общении. Оба партнера должны быть «настроены на одну волну».

**Стр. 306**

Вместе с тем для эстрадного драматурга появляется возможность выстроить в таком ведении программы общение и конфликт в паре. Само по себе появление двух конферансье на эстраде еще не означает, что у них больше выразительных возможностей, чем у со­листа. Однако парный конферанс обладает рядом особенностей, ко­торые могут сделать его более выразительным и интересным по срав­нению с сольным.

**Наличие партнера только тогда становится ярким и выразительным, когда между двумя конферансье присутствует конфликт. И конфликт этот не должен возникать в процессе реприз и интермедий, а задаваться сразу, с первого появления конферансной пары.**

Сразу обозначить конфликтность можно прежде всего за счет внешних данных партнеров (вспомните, например, контраст вне­шних данных конферансной пары Тарапуньки и Штепселя — арти­стов И. Тимошенко и Е. Березина).

Такая внешняя контрастная выразительность должна соответ­ствовать внутреннему построению конфликта.

Один партнер — сообразительный, другой — тугодум; один — оп­тимист, другой — резонер и т. п. К этому надо добавить контраст­ность темпераментов, которая тоже будет обосновывать возникаю­щие конфликтные ситуации: один — шустрый, другой — медлитель­ный; один — веселый, другой — грустный. В качестве примера можно привести известную конферансную пару Л. Миров и Е. Дарский.

«Некогда Миров начинал свою деятельность как конферансье в паре с Е. П. Дарским. Вскоре этот дуэт завоевал большую популяр­ность. Причина успеха крылась не только в одаренности исполните­лей, но и в интересно задуманных и точно разработанных взаимоотно­шениях между участниками конферанса. Дарский изображал опытно­го и требовательного конферансье-профессионала, который все знает и все умеет. Миров — нерасторопного ученика: он не может ни толко­во объявлять номера, ни занять внимание зрителей; более того, он никак не может воспользоваться поучениями Дареного, 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 Дар-ского и Мирова»3.

**Стр. 307**

Все это позволяет драматургу воплотить на эстраде конферанс и ведение большой программы в виде спора. В парном конферансе всегда очень логичным оказывается прямое обращение в зрительный зал, так как каждый ищет у публики поддержку собственной пози­ции. Это позволяет активнее вовлекать публику в игровые ситуации: ведь обязательно одна часть публики примет позицию одного, дру­гая *—* другого, что способствует созданию в зрительном зале атмо­сферы игры, чудачества, озорства.

Эта разновидность жанра разнообразит концерт, так как конфе­рансье могут появляться не только вместе, но и выходить с сольны­ми репризами и номерами. Парный конферанс предоставляет и та­кие возможности, которых не может быть в конферансе сольном: можно исполнить театрализованную интермедию, сценку, скетч, и для этого не надо привлекать для подыгрыша кого-то из участников концерта.

**• • • • • • • •**

Если конферанс сам по себе является одним из самых сложных жанров эстрады, если дополнительные трудности появляются в пар­ном конферансе, то инсценированный конферанс — еще сложнее. Имеется в виду ситуация, когда конферансье выступает не от соб­ственного лица, а от лица какого-то персонажа. Классическим при­мером конферанса в маске является творчество К. Гибшмана, создав­шего образ неуклюжего, стесняющегося человека, которому очень неловко на эстраде.

**Анализ специфики инсценированного конферанса нужно начинать с эстрадного образа конферансье (маски), потому что это один из глав­ных приемов такого конферанса.**

Солист-конферансье очень редко может прибегнуть к использо­ванию драматургии, так как у него нет партнера. Нет партнера — нет конфликта (или — гораздо труднее его найти и выразить). Свой кон­фликт в этом случае конферансье выстраивает зачастую в прямом общении со зрительным залом.

В инсценированном конферансе больше театрально-выразитель­ных возможностей в использовании реквизита, элементов декораци­онного оформления, костюма, грима. «Зрители всегда с удовольстви­ем воспринимают комический образ конферансье, оснащенный те­атральными атрибутами (гримом, костюмом и др.). Чаще, конечно.

**Стр. 308**

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»6.

**Вместе с тем инсценированным мы называем также конферанс, кото­рый использует драматургию в построении концерта.**

*1. Гершуни Е.* Рассказываю об эстраде. Л., 1968. С. 157. 2. 2. 2. *Райкин А.* Воспоминания. С. 166-167.

*3.* Цит по: *Гершуни Е.* Рассказываю об эстраде. С. 160.

4 . *Клитин С.* Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. С. 179.

5*Ардов В.* Разговорные жанры на эстраде. С. 112.

6 Там же. С. 110.

ГЛАВА 25

**НЕКОТОРЫЕ**

**ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ**

**РЕМЕСЛА ЭСТРАДНОГО ДРАМАТУРГА**

МЕТОД «МОЗГОВОГО ШТУРМА». - ПЕРСОНИФИКАЦИЯ ТЕМЫ. - ПУТЬ СОЗДАНИЯ СЦЕНАРИЯ. - РАБОТА ЭСТРАДНОГО ДРАМАТУРГА С ДОКУ­МЕНТАЛЬНЫМИ МАТЕРИАЛАМИ. - «ЖИВЫЕ ГЕРОИ». - СПОСОБЫ ИС­ПОЛЬЗОВАНИЯ ОБРАБОТАННЫХ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ В СЦЕНАРИИ ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. - «АНЕКДОТ СЮЖЕТА». -ТВОРЧЕСКАЯ ЗАЯВКА. - СЦЕНАРНЫЙ ПЛАН. - ПОЛНОМЕТРАЖНЫЙ ЛИТЕ­РАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ. - ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ, ПРИМЕНЯЕМЫЕ ПРИ СОЗДАНИИ СЦЕНАРИЕВ.

В этой главе речь пойдет о той части работы эстрадного драма­турга, которую в строгом смысле к его художественному мастерству отнести нельзя. Это частные, — часто «технологические», — приемы и способы работы над сценарием на разных ступенях его подготов­ки. Это и необходимые формальности, которые должен соблюдать автор. Это и различные формы, в которые облекаются сценарии на разных этапах создания. Это и методы общения с заказчиками... Одним словом — ремесло. Но, как известно, без овладения ремес­лом нельзя достичь настоящего мастерства.

•••••

**Создание новой эстрадной программы может идти методом так на­зываемого «мозгового штурма», в котором участвуют и сценарист, и ре­жиссер-постановщик, и художник-постановщик, и продюсер, и за­казчик.**

Иногда присоединяются какие-то наиболее интересующиеся со­зданием программы исполнители. Это компания действительно за­интересованных и в той или иной мере компетентных лиц, способ­ных к коллективному творческому труду.

**Стр.310**

Впрочем, практика показывает, что наиболее продуктивным бы­вает диалог и усилия двух «главных действующих лиц» — сценари­ста и режиссера. Но на первом этапе поиска драматургического хода программы, ее характера, названия отдельные реплики и оценки всех перечисленных выше персонажей бывают очень полезны: каждый видит проблему с какой-то своей, часто неожиданной стороны. И этим не следует пренебрегать. В конце концов, когда артист вый­дет на эстраду, то он и будет лично отвечать в этот момент за все происходящее, вся остальная «компания творцов» в это время бу­дет находиться в безопасном «далеке» — за кулисами...

Как известно, поводом к созданию новой программы может слу­жить и конкретный заказ той или иной государственной организации или коммерческой структуры, или простая необходимость заполнить зрителями пустующий в этот период концертный зал и дать работу артистам. Это может быть и какая-то мысль, тема, драматургический ход, который волнует общество и как бы сам просится на сцену. Имен­но этот случай и является наиболее интересным с творческой точки зрения. Это карт-бланш — «пиши, выдумывай, пробуй!».

Справедливости ради следует заметить, что иногда творчески интересной является и другая задача, казалось бы, диаметрально-противоположного свойства. Надо придумать и разработать сцена­рий, церемонию, ритуал какого-то совершенно нового праздника, ко­торый вдруг появляется в тех или иных опубликованных официаль­ных документах. На него отпущены бюджетные деньги и даже объявлен открытый конкурс, называемый сейчас «тендером»...

Например, придуманный нашим Законодательным собранием Праздник устава Санкт-Петербурга 14 января каждого следующего

Что это будет за праздник, как его отмечать, во что он выльется — пока сказать трудно, но то, что кем-то это будет сделано, сомнений не вызывает. Отпущенные бюджетные средства должны быть освоены. Это — закон природы. Такой же непреложный, как закон сохранения энергии или закон Архимеда.

Желающие могут попробовать свои творческие силы в разработ­ке сценария и ритуалов с церемониями еще одного объявленного в официальном законе Санкт-Петербурга праздника — «Международ­ного дня борьбы с незаконным оборотом наркотических средств». Тут тоже очень широкое поле для фантазии, это очень важная, «горячая

**Стр. 311**

и социально-значимая тема, но об этом мы можем порассуждать в сле­дующий раз...

Движение от нуля к заветной цели — созданию сценария новой эстрадной программы — легче всего проследить на каком-то кон­кретном примере не очень большой сложности...

Рассмотрим реальный случай.

Руководство кафедры режиссуры и продюсерского мастерства Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств однажды осенью высказало пожелание, чтобы усилиями студентов 4 курса и их преподавателей к Новогодним праздникам была создана эстрадная программа на тему «Петербург и его отра­жения». Естественно, что это «рабочее название» программы, а на афишу, наверное, можно было бы вынести одно слово: «ОТРА­ЖЕНИЯ», написанное на фоне силуэтов любимого всеми нами го­рода...

Уже по первому впечатлению можно сказать, что само это сло­во — «ОТРАЖЕНИЯ» — многозначное, многослойное, имеющее некий философский оттенок и указывающее изначальное направле­ние поисков формы и тем для будущей программы.

При этом, что именно «отражается», мы в целом понимаем. Это — Петербург. Но ведь, наверное, речь идет не только о его зданиях, двор­цах, мостах, скверах. Вероятно, имеются в виду и жители славного го­рода, наши лица, наши поступки, сценки из нашей жизни, не так ли?

Более того, мы можем сказать, что и сам город, Северная столица государства Российского, как-то отражается на нас самих, на нашем поведении, нашей речи, костюмах, остротах...

Это уже «что-то», некоторый пусть пока еще слабый, но «свет в конце туннеля».

Тут в поле нашего внимания попадают и разного рода театраль­ные постановки, и телепрограммы, и публикации в СМИ. Почему не присмотреться более внимательно к тому, как отражается сегодняш­ний день Санкт-Петербурга на страницах юмористических газет и журналов типа «Вокруг смеха», «Приколы» и ряда других. За этим уже можно увидеть целый эстрадный номер, к примеру, — «Доклад Архи­вариуса из виртуального Музея юмора и сатиры...».

Отметим пока для себя эту позицию, эту возможную будущую разработку, но двинемся дальше к поиску формы будущей програм­мы, ее драматургии, ее внутреннего хода, движения...

**Стр. 312**

Будем считать, что нам в общем понятно, что именно будет от­ражаться в нашей программе, но следует прикинуть мысленно не только то, что отражается, но и где именно, на чем, каким образом происходят эти «ОТРАЖЕНИЯ»...

Мы уже затронули одну категорию «отражений» — в нас, на нас. Мы прикоснулись к вопросу о том, как в нас самих отражается время, те или иные события нашей жизни, ее темп, характер. Тут у нас есть возможность сравнить происходящее сегодня, с тем, что было вчера и позавчера и ранее. Любое «ретро» сейчас в моде и в дальнейшем мо­жет нам пригодиться как один из драматургических приемов, исполь­зуемых для каких-то фрагментов «внутри» программы. Но сейчас на этом этапе размышлений нас интересует другое.

Мы ищем общую форму постановки.

Что первое приходит в голову, когда мы говорим об отражении го­рода и нас с вами? Это, наверное, то, как мы отражаемся в зеркальных витринах многочисленных магазинов, учреждений, офисов, ресторанов, уличных ларьков, в ветровых стеклах шикарных, скользящих по нашим улицам «иномарок»... Тоже интересный ракурс, особенно если вспом­нить, что в каждой автомашине имеется еще и такая деталь, как «зер­кало заднего вида», без которого езда по улице весьма затруднена. Ну, а если мы подумаем о движении по «стальным путям времени», по «до­рогам жизни», не следует ли во всех служебных машинах наших поли­тиков и руководителей установить такие особые «зеркала заднего вида», и пусть они почаще смотрят, к чему приводит их деятельность... Тоже «ретро», но уже другое, с публицистическим оттенком, что в хо­рошей современной эстрадной программе совсем не лишнее.

Целый «пласт» тем, готовых к «разработке», встает перед нами за витринами магазинов как торгующих бриллиантами, так и простым хлебом. Но это тоже частности, это — на заметку для будущих разра­боток «внутри программы». И как только мы нащупаем ее будущую форму, а если говорить конкретнее — ее пролог и финал, — мы непре­менно вернемся к этим «путевым заметкам», к этим выявленным нами темам и обстоятельствам. А пока мы ищем общую форму спектакля с девизом или даже названием «ОТРАЖЕНИЯ»...

Название точно отражает найденную тему: человек в городе, че­ловек в мире, его радости, горе, подвиги, замечательные и отврати­тельные поступки... Человек и муки его души или отсутствие как души, так и, естественно, ее мук...

**Стр. 313**

**Если тема программы не раскрывается через перипетии человеческих судеб, то создать интересное произведение невозможно. Ведь и тема космоса, и тема войны, и все другие интересны нам только тогда, когда они раскрываются через жизнь человека. Персонификация темы — важ­нейший принцип драматургии в целом, а на эстраде в особенности.**

И тут нам следовало бы обратить внимание на то, что мы, мож­но сказать, «проскочили» в своих рассуждениях мимо одного очень важного слова. Имеется в виду такое слово, как «ЗЕРКАЛО». Мы увлеклись исследованием тех возможностей, которые нам предостав­ляет «зеркало заднего вида» любой автомашины, любого «движуще­гося средства». И не сосредоточили свое внимание на таком важном для нас образе, как просто «ЗЕРКАЛО», в котором человек видит себя как «ЗЕРКАЛО ДУШИ», и наконец как «ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ»...

И сразу «свет в нашем туннеле» становится ярче, мы можем вспом­нить и популярную сегодня телепередачу «Кривое зеркало», и песен­ку «В комнате смеха», где, отражаясь в кривых зеркалах, «все малень­кие кажутся большими», а соответственно, — «все умненькие кажутся тупыми». Это уже очень важная для нас находка, это тема пролога про­граммы и его форма. Можно придумать выход исполнителей с реаль­ными зеркалами, обращенными в зал, под взрывы смеха, имеющиеся на фонограмме песенки «Комната смеха». Можно напомнить собрав­шимся фразу из комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» «Над кем смеетесь, господа, над собой смеетесь!» и, конечно же, эпиграф к той же бессмерт­ной комедии «Нсча на зеркало пенять, коли рожа крива!». А если еще сообразить, что у каждого зеркала может быть рама или рамка, то сами понятия «за рамками событий», «из рамок вон» могут очень пригодить­ся нам в прологе как смысловые и зрительные элементы...

Для хорошего, с фантазией и богатым ассоциативным рядом ре­жиссера-постановщика уже в этом, сейчас сказанном, — есть мате­риал для разработки пролога к программе...

И в этой связи хорошо бы найти, нафантазировать, нащупать ка­кой-то более или менее «симметричный» прологу финал.

Вспомним о том, что всевозможные стекла множества городских окон, витрин, разного рода зеркал отражают не только уличное дви­жение, нас с вами, но и солнечный свет... Какой прекрасный образ -СОЛНЕЧНЫЙ ЗАЙЧИК, один из тех, что любят «пускать» мальчиш­ки ясным солнечным весенним днем! Невольно хочется в финале про-

**Стр. 314**

граммы, на фоне музыки, специальной песенки или краткого стихо­творного диалога всех участников, вышедших на сцену, начать пускать такие «солнечные зайчики» в зал. А, может быть, — выпустить на сце­ну забавных игрушечных, механических «зайцев», вроде тех, что нам ежедневно показывают в рекламе батареек. Пусть поползают, пусть покувыркаются, может быть, один из персонажей, вышедших на сце­ну, будет одет соответствующим образом...

Похоже, что и финал программы у нас как-то выкристаллизо­вался и возник из густого тумана общих соображений...

Ну, и внутри программы, в том «смысловом ящике», в тех рам­ках, которые мы сами себе установили, профессиональному сцена­ристу есть что делать, что разрабатывать.

Например, тема витрин магазинов. Соображения о том, как эти витрины делят нас на две группы граждан: тех, кто внутри магазина, и тех, кто пока еще на панели...

Вспомним прекрасную старую песенку о кассирше и ее мыслях, приходящих во время работы, под припев: «А касса чик-чик-чик, а касса чик-чик-чик...».

Просматривается монолог старого кассира, через руки которого прошло столько денег, что если бы их сегодня сложить в одну пачку, они составили бы небоскреб... А, может быть, и до звезд бы достали... Он, старый финансовый работник, и сегодня во сне шевелит пальца­ми — все считает купюры и боится просчитаться...

Рядом лежит интермедия, миниатюра, диалог нашего «Деревян­ного рубля» и «Зеленого доллара», кто где был, в чьем кармане лежал, что видел, что слышал... И даже обидная фраза: «Сам ты — „У-Е!"» может нам тут пригодиться...

Очень интересная разработка может быть связана с магазином системы «Секонд хэнд».

После окончания рабочего дня «оживают» старые вещи. И каж­дый пиджак, каждая кофточка вспоминает своего «первого» хозяина, свою и его жизнь. Здесь и подвенечное платье, практически новое, один раз «надеванное», и пиджак с дырочкой от Ордена Ленина, и повидавший на своем веку всякого и понюхавший пороху каму­фляжный костюм... А какие возможности открывают перед нами ког­да-то забытые в одежде письма, квитанции, пожелтевшие фото­графии?..

**Стр. 315**

Интересная разработка может быть сделана с использованием мотива известной сказки.

Девица-красавица спрашивает свое зеркальце: «Свет мой зеркаль­це, скажи, да всю правду расскажи, я ль на свете всех милее, всех ру­мяней и белее?!». И тут просматриваются два продолжения, можно сказать, «на выбор». Это, например, пародия на рекламу разного рода кос­метики, отбеливателей и тому подобного. Такая реклама-пародия может «разрывать» ту или иную сценку так, как это делает наше теле­видение. Идет лирический диалог, и вдруг все замерли — стоп-кадр, и пошла реклама «отбеливателя для зубов». А второй вариант разработ­ки этой темы может быть посвящен тому, как современная красавица отражается в наших лирических песнях... Это уже не героиня старин­ного романса про «гения чистой красоты». Это уже — «Стерва вышла на охоту», это уже «Отказала мне два раза, не хочу, сказала ты, вот какая ты зараза, девушка моей мечты»... Хорошим названием для это­го номера может быть слово — «НЕОТРАЗИМАЯ»... Кто она такая, и какая именно, самая «неотразимая» красотка наших дней? А, может быть, речь идет о молодом человеке, мечтающем стать «неотразимым», этаким «яппи», как сейчас говорят...

А еще в этой связи можно вспомнить героинь передачи «Кривое зеркало» двух «новых русских бабок»... Может быть, на сцене появят­ся и «русские дедки», продолжатели дела сельского остряка Деда Щукаря? А потом, почему же «бабки» у нас непременно «русские»? А, может быть, одна из них еврейская, другая — грузинская, третья -узбекская... Был же в прошлом веке замечательный дуэт Тарапуньки и Штепселя, где юмор всех диалогов этих артистов большей частью стро­ился на смешении русского языка с украинским, так сказать, «фран­цузского с нижегородским»...

Но это уже особая тема — искусство построения миниатюр, фе­льетонов, монологов, создания куплетов, — то есть номеров речевых эстрадных жанров. Мы же пока занимаемся рассмотрением драма­тургии и построения больших театрализованных концертных про­грамм...

Внимательно просмотрев вышеизложенные предложения и со­ображения, можно реально приступать к подбору материала «внутрь программы», для того чтобы не писать сам сценарий, что называет­ся, «от нуля», так как это является очень трудной и требующей вре­мени и навыков задачей.

**Стр. 316**

Следует просмотреть многочисленные публикации и «классиков жанра»: М. Жванецкого, М. Задорнова, С. Альтова, О. Солода, Л. Из­майлова и других. Внимательно присмотреться к передачам КВН, га­зете «Вокруг смеха». Юмористики вокруг нас сегодня — море, есть из чего выбирать...

Ну, а, выбрав основные, опорные миниатюры, монологи, фелье­тоны, пародийные номера, нужно расположить их в логической и творчески обоснованной последовательности. Необходимо учесть ряд технических обстоятельств, связанных с переодеваниями участ­ников и т. п. После этого можно переходить к придумке и написа­нию «связок» для ведения будущего обозрения, нахождению фор­мы конферанса — сольного, парного, инсценированного, и решению прочих постановочных задач...

Вот примерно так осуществляется «Метод мозгового штурма» при разработке большой эстрадной программы.

**Часто важную часть подготовки к созданию сценария большой эстрад­ной программы представляет работа драматурга с документальными материалами.**

Делая сценарные разработки для разного рода юбилейных про­грамм, как государственного или общегородского масштаба, так и корпоративных заказчиков, и сценарист, и режиссер сталкиваются с необходимостью ознакомления и использования в своей работе ряда документальных материалов. Так бывает и при подготовке к очередному Дню Победы, юбилею того или иного города, крупного предприятия, фирмы, компании или отдельного, скажем так, частно­го, или, как сейчас любят говорить, физического лица — известного артиста, ученого, общественного деятеля.

Документальный материал может быть представлен фотографи­ями, рисунками, газетными вырезками, кино- и телефрагментами, это могут быть те или иные предметы, реликвии, раритеты.

Кроме того, это и так называемые «живые герои» — свидетели тех или иных отмечаемых событий, или те, кто принимал в них не­посредственное участие.

Например, при праздновании очередного юбилея санкт-петербург­ского Дворца культуры имени Ленсовета отыскался человек, который был на самом первом киносеансе в этом дворце 60 лет назад и сохранил

**Стр. 317**

свой входной билет с соответствующей печатью. Всю свою жизнь он прожил невдалеке от дворца культуры, видел, как его закладывали, строили, некоторое время сам работал в нем. Биографии этого челове­ка и дворца культуры тесно переплетались, что дало возможность, если можно так выразиться, «утеплить» и «очеловечить» сухой историче­ский материал. Ведь и вправду со времен лозунга «Мир — хижинам, война — дворцам!» дворцы и «хижины», наши жилые дома, — прожи­ли большую и многотрудную жизнь. Они — как люди: у каждого своя биография, своя история, своя особая память.

В свое время к празднованию юбилея спортивного общества «Динамо» юбиляры отыскали легендарного человека.

Он в молодости был членом этого спортивного общества, занимал­ся боксом, был чемпионом города. Потом воевал на фронте в Великую Отечественную войну, попал в плен, в концлагерь... Однажды фаши­сты решили позабавиться, устроили там, за колючей проволокой, боль­шой спортивный праздник, сценарий которого придумал кто-то из глав­ных гестаповцев. Охрана вызвала на соревнование заключенных, там был и футбол, и волейбол, был и бокс. И во время поединка на ринге наш боксер на глазах у тысяч заключенных и охранников «вчистую» нокаутировал эсэсовца. И не сносить бы ему головы, но в это время начался налет авиации, возникла паника и нашего героя удалось «при­крыть». Он остался жив, закончил после войны медицинский инсти­тут и спокойно жил себе в Душанбе, пока его не отыскали и не привез­ли в Москву на большой советский праздник — Юбилей всесоюзного спортивного общества «Динамо». С эстрады о его удивительной судь­бе кратко рассказал народный артист СССР М. Ульянов. И когда этот седой, крупный, все еще хранящий военную выправку человек, в луче прожектора пошел через зал на эстраду — весь зал встал, при­ветствуя его...

В середине 70-х годов ушедшего века на очередном Всесоюзном конкурсе артистов эстрады к финальному третьему туру с очень хо­рошими результатами подошел конферансье Росконцерта А. Василь­ев. Для Заключительного концерта ему был придуман и написан фе­льетон гражданского характера, основанный на газетной статье, в ко­торой рассказывалось следующее.

В Ереване из-за дорожно-транспортного происшествия в воду упал переполненный пассажирами троллейбус. И так случилось, что в это

**Стр. 318**

время, после своей 10-километровой пробежки домой, возвращался 12-ти кратный чемпион мира по подводному плаванию Ш. Карапетян. Увидев, что произошло, спортсмен быстро сбросил одежду, нырнул, выбил под водой ногами лобовое стекло троллейбуса и стал вытаски­вать людей. Он вытащил около 40 человек. Более 20-ти из них выжи­ло. Сам Шавраш Карапетян с воспалением легких попал в больницу. Во время Всесоюзного конкурса, по счастливому совпадению, он ока­зался в Москве, снимался в какой-то телепрограмме, его удалось най­ти, привезти в Театр эстрады и посадить в зрительный зал.

А. Васильев кратко рассказал о том, что недавно случилось в Ере­ване. Он говорил о том, что все мы — жители одной страны, одного вре­мени и должны быть уверены друг в друге, в том, что если внезапно случится беда, стоящий рядом с тобой, идущий тебе навстречу незнако­мый прохожий — поможет тебе, даже рискуя собственной жизнью. В фи­нале фельетона артист говорил: «На этом я хотел бы завершить свой монолог, сейчас я перестану быть участником Всесоюзного конкурса и стану просто зрителем этой эстрадной программы. Я спущусь в этот пе­реполненный зал, встану где-нибудь там, у стенки, но перед этим я хочу совершить свой гражданский долг — преподнести букет цветов челове­ку, о котором я вам сейчас рассказал»...

Конечно же, зал встал, аплодируя и Ш. Карапетяну, и расска­завшему о его подвиге артисту эстрады. Поначалу в центре зала у всех на глазах продолжало сидеть только наше уважаемое жюри. Но потом, поняв, как нелепо это выглядит, вслед за Б. Бруновым вста­ло и оно и тоже стало аплодировать, что для членов жюри такого ранга было тогда исключительной редкостью...

Сегодня, пользуясь современной видеотехникой из серии фото­графий и соответствующего к ним текста, как правило, удается со­здать 3-5-10 минутный лирико-исторически-юмористический теле­фильм «на заданную тему» и вкрапить его в ткань юбилейной по­становки...

Интереснейшие материалы к юбилею Петербург-концерта уда­лось отыскать в Музее Большого петербургского цирка. Нашлись и киноматериалы с записью выступлений джаз-оркестра Л. Утесова в программе теа-джаза, и съемки танца в номере «Пат, Паташон и Чарли Чаплин», где бешеную чечетку отбивает народный артист СССР, Лауреат Сталинской, Ленинской и Государственной премии Н. Черкасов, и многое другое.

**Стр. 319**

Сегодня невозможно без улыбки читать газетный отчет о собра­нии зрителей московского завода «Авиатор». 1500 человек (!) всерьез обсуждают, как помочь... Московскому мюзик-холлу поднять свой ху­дожественно-политический уровень. При этом было решено ввести в его руководство «партийца», слесаря-универсала товарища И. Оглоблина\*.

При подготовке к празднованию Международного Дня пожилых людей в Петербурге для театрализованной концертной программы в БКЗ «Октябрьский», для «блока» под названием «Сударыня-осень», посвященного пожилым женщинам. Совет ветеранов отобрал 10 кандидатур, заслуженных жительниц нашего города.

Одна из них со своей «зениткой» дошла до Берлина и участвовала в Параде Победы, другая в блокаду работала на хлебозаводе, третья ушла на пенсию будучи капитаном дальнего плавания...

Они по очереди были приглашены в Союз концертных деятелей Петербурга, и с каждой из них была проведена беседа. Материалы этих бесед были обработаны, переведены в диалоги с ведущим программу заслуженным артистом России Н. Поздеевым. Далее были проведены еще по одной встрече с каждой из приглашенных в программу дам. И во время программы это был самый лучший, самый трогательный, самый поддержанный зрительным залом блок, в дальнейшем трансли­ровавшийся по телевидению. Эти интервью воссоздавали в программе удивительно красочную и многогранную мозаику жизни нашего горо­да, всей нашей страны. Судьбы отдельных людей, как в гранях алмаза. преломлялись в таинственном кристалле Истории, играя всеми цвета­ми радуги...\*\*

Использование на эстраде документальных материалов, есте­ственно прошедших определенную обработку, — дело не простое, требующее труда, но достаточно интересное и выигрышное...

\* Невольно приходит в голову мысль о том, что если уже несколько лет ничего невозможно сделать с Петербургским мюзик-холлом, может быть, использовать этот ста­ринный, испытанный у нас в России метод? Собрать собрание. Рабочих. Ввести «партий­ца». И так ведь у нас многое «возвращается на круги своя»...

\*\* К слову сказать, не так давно наши СМИ сообщили, что в самодеятельном кон­церте на встрече представителей великих держав в Шанхае одно из произведений Брам­са на рояле прекрасно исполнила государственный секретарь США К. Раис. А наш ми­нистр иностранных дел господин Лавров с большим успехом спел частушки на англий­ском языке, наверняка написанные на основе документальных материалов.

**Стр. 320**

Любое творчество, особенно в своей начальной точке движения, почти всегда в той или иной степени ассоциативно. Общеизвестно, что сегодня люди, и в особенности молодые, очень мало читают. И даже новости, сообщаемые телевидением, «проглатываются» до­статочно бездумно, и более того — бездуховно, многие годами жи­вут, поверхностно относясь к происходящему в мире вокруг них. А ведь тот или иной интересный факт, событие, анекдот, даже про­стая реплика могут стать центром кристаллизации для будущего сюжета эстрадного представления, миниатюры, монолога\*.

Приведем несколько конкретных примеров.

В недавно вышедшей в свет книге под названием «Тамада» содер­жится список малоизвестных праздников, существующих в разных странах, и забавных исторических дат. В упомянутом списке есть та­кие праздники, как День супругов, День тещи, есть День рождения складного зонтика и День рождения стриптиза...

Во время недавней дискуссии на тему о том, что нам делать с праздником 7 Ноября, Днем Октябрьской революций, тихо прозву­чало предложение служителей православной церкви объявить его Днем добрых дел.

Как тут не вспомнить, что в 2003 году, в День рождения Санкт-Петербурга компанией «Третье тысячелетье» проводился праздник «Марафон добрых дел», и не где-нибудь, а в зале Дворца спорта «Юби­лейный». И был придуман большой театрализованный пролог, во вре­мя которого к хозяину города Петру Великому слетал — на лонжах, разумеется, Ангел со шпиля Петропавловской крепости. Далее высве­чивались огромные песочные часы, движение серебристо-белого пес­ка в них регулировали одетые в старинные костюмы Хранители вре­мени. И в сполохах бутафорского огня и снопах искр запаивались изящные стеклянные шарики, содержащие небольшую порцию песка, соответствующую Одной Минуте Времени Юбилейного Дня 300-ле­тия Санкт-Петербурга, которые затем укреплялись в прекрасно выпол­ненный «Памятный знак» со шпилем Петропавловки...

И была ритуальная встреча на Неве Первого луча солнца юбилейно­го дня, и Открытие Дома добрых дел для добровольных благотворителей

\* Литературоведы, к примеру, выяснили, что даже у такого великого и вполне самодостаточного писателя, как Ф. Достоевский, в его романе «Преступление и наказание» имеются целые фрагменты текстов из полицейских хроник тогдашних газет...

**Стр. 321**

и спонсоров, и праздничный благотворительный завтрак для Ветера­нов войны и труда, и, конечно же, Большая праздничная концертная программа, в которой впервые прозвучала новая песенка под тем же названием «День добрых дел»...

Даже такая серьезная газета, как «Известия», поместила целую статью, посвященную исполняющемуся в этом году 70-летию Бура-тино — сказочного персонажа, придуманного А. Толстым. Чем не по-вод для хорошего детского эстрадного представления?! Пригласим гостей этого литературного ряда — Чебурашку, Маленького прин­ца, Дядюшку Римуса из Америки, и закатим бал-карнавал...

Газеты порой приносят факты, которые сами просятся на эстраду.

На очередных выборах Президента России «Новая газета» напе­чатала диалог двух реальных председателей избирательных комиссии, в котором один жаловался на то, что он очень волнуется за явку изби­рателей. Второй относился к этой проблеме спокойнее. Он сообщал своему коллеге, что у него на участке — большая областная психиат­рическая больница и ее пациенты, не лишенные по суду избиратель-\* ных нрав, конечно же, дадут стопроцентную явку на выборы. Они и сами выдвинули кандидатов из своей среды: двух Путиных, трех На­полеонов, и одного Кащея Бессмертного... Чем не эстрадно-пародий­ная программа или хотя бы миниатюра?!

Вообще существует такой термин, как «анекдот сюжета», из ко~ торого следует, что хороший сюжет, хороший спектакль, кинофильм можно коротко пересказать, объяснив, в чем там собственно **дело.** Плохой сюжет надо пересказывать долго.

Есть еще один пример — когда парадоксальный факт, попавшим из жизни в печать, разбудил авторское вдохновение, приведя к рож­дению смешной миниатюры, с успехом исполнявшейся на эстразе Н. Поздеевым и

А. Пильчевским.

Это сообщение состояло в следующем. Якобы некоторое время на­зад ряд итальянских газет наперебой стал сообщать о небывалой исто­рии. Где-то на Севере Италии, в Альпах, в маленьком городском ро­дильном доме вот уже 12 месяцев молодая женщина не может разре­шиться от бремени. Более того, когда врач стал ее выслушивать, **то** обнаружил, что находящийся в чреве синьоры младенец... читает сти­хи Петрарки! Но и это еще не все! Газеты на другой день сообщили. что с юным синьором удалось установить голосовой контакт.

**Стр. 322**

И вступить с ним в беседу. И выяснить, что он вообще не намерен появлять­ся на свет, пока в мире не будет восстановлен порядок и не восторже­ствует справедливость, в том числе и материальная. Он не хочет, ро­дившись, жить в бедности, он утверждает, что, пока мы, младенцы, еще сидим каждый в чреве своей матери, мы равны, а как только появились на свет, так один едет домой на роскошном кадиллаке, а другого везут чуть не на телеге. Позор, синьоры, как вы там живете, так дальше жить нельзя! Ряд газет возмутилось, обвинив еще не родившегося парня в коммунистической пропаганде. Началась дискуссия. На каком-то эта­пе стало ясно, что это на самом деле ловкий и веселый розыгрыш, га­зетная «утка», на которую попались тысячи людей...

И была написана миниатюра, исполнявшаяся в эстрадных кон­цертах. Сидели в чепчиках два «близнеца», решившие не покидать теплого, насиженного местечка, пока там, в мире, не решат пробле­мы настоящего детского пособия, социальной защиты детей и их матерей, экологической безопасности, терроризма, и так далее...

Несмотря на явную парадоксальность ситуации, а, может быть, именно благодаря ей, миниатюра имела на публике большой успех.

В большой 400-страничной книге А. А. Рубба «Размышления о нетрадиционном театре» приводится фрагмент из сценария А. Си­лина, посвященного 30-летию Победы над фашистской Германией, могущий служить ярким примером умелого обращения с очень су­хими цифрами. С разрешения автора книги приведем его целиком.

«Тихо и проникновенно звучат голоса актеров...

Война... От Бреста до Москвы 1000 километров... От Москвы до Берлина — 1600. Итого 2600... Это если считать по прямой... Так мало, правда?

2600 километров в те годы, если поездом, — около 4 суток... Само­летом — примерно 4 часа...

Перебежками и по-пластунски — 4 года!

Четыре года это 1418 дней. 34 тысячи часов. И более 20 миллио­нов погибших наших людей...

Двадцать миллионов погибших на 2600 километров — это значит 7 с половиной тысяч убитых на километр. 15 человек на каждые 2 мет­ра земли!

Двадцать миллионов за 1418 дней это значит 14 тысяч убитых ежедневно... 600 человек в час! 10 человек каждую минуту! Каждый 8-й житель нашей страны...»1

**Стр. 323**

Кто-то еще подсчитал, что если бы каждому погибшему на тон войне мы посвятили одну минуту — всего одну МИНУТУ МОЛЧАНИЯ, — всей стране пришлось бы молчать 40 лет...

**Сухие цифры в их сопоставлении и при соответствующих комментари­ях никого не могут оставить равнодушными. В этом случае документ может стать сильнейшим выразительным средством.**

Все, кто хочет попробовать стать сценаристом, эстрадным дра­матургом, работать в шоу-бизнесе, на эстраде, в юмористике, что-то придумывая, сочиняя, создавая, — никоим образом не должен игно­рировать поток событий и фактов реальной жизни. Это именно тъ почва, на которой и могут произрасти самые яркие и самые интерес­ные плоды вашей фантазии, которые должны принести вам успех. славу и, может быть, даже какие-то деньги...

От использования документальных материалов в работе драма­турга перейдем к этапам создания сценария, к некоторым его фор­мам... Как правило, последовательность такова — творческая заяв­ка, сценарный план, полнометражный литературный сценарий.

Создание новой программы, после какого-то количества творче­ских размышлений, собеседований, согласований, начинается с пер­вичного звена для всей технологической цепочки — написания ТВОРЧЕСКОЙ ЗАЯВКИ.

Речь идет о кратком, размером в полторы-две страницы печат­ного текста, внятном изложении того, что сценарист вкупе с режис­сером-постановщиком или без оного предлагает.

**Творческая заявка должна содержать идейно-художественный замы­сел будущей программы, обоснование общественно-социальной зна­чимости выбранной темы, жанр, драматургический ход и общие очер­тания предлагаемой постановки.**

**• • • • • • •**

Любая заявка на патент какого-то нового устройства, машины. приспособления, на открытие всегда содержит текст, в котором объясняется, в чем суть открытия, чем новая конструкция отлича­ется от всех предыдущих, в чем ее новизна.

В отличие от науки и техники, на эстраде и в шоу-бизнесе возможны некоторые возвраты к прошлому в стиле «ретро», но в новое редакции. В новой, более современной форме возможны

**Стр. 324**

заимствования мотивов ранее существовавших произведений и постановок с указанием на них. Возможны просто инсценировки, а также напи­сание новых слов на известные песенные мотивы — подтекстовки. И все это при соблюдении определенных правил, за исполнением которых следит Российское авторское общество — РАО, в недале­ком прошлом прямо называвшееся Управлением охраны авторских прав.

Наивная опаска, состоящая в том, что если что-нибудь и вправ­ду дельное хорошо изложить в Творческой заявке, то лучшее из нее непременно «украдут», — не должно смущать ни одного настоящего творческого работника. Во-первых, нельзя же предлагать «кота в мешке», надо изложить свои мысли. Во-вторых, если очень хорошо придумано — все равно украдут, и вы с этим ничего не сделаете. В-третьих, если крадут, значит здорово придумано, плохое никто не возьмет. В-четвертых, один раз придумали хорошо — придумайте еще лучше! И, наконец, в-пятых, волков бояться — в лес не ходить. В конце-то концов, наверное, остались у нас в стране еще и честные люди!

**Творческая заявка, как правило, должна содержать предполагаемые и желательные сроки реализации постановки, намеченную концертную площадку, имена солистов и названия занятых коллективов, а главное, написана четким и ясным, внятным и понятным литературным языком.**

Далее следует составить хотя бы приблизительный сценарный план будущей программы. Придумать разумную последовательность эпизодов, «блоков», порядок прохождения номеров, последователь­ность появления на сцене солистов и коллективов с учетом реаль­ных обстоятельств.

**На самом деле заранее составляемый сценарный план всегда прибли­зительный и предварительный, и надо иметь в виду, что в процессе ра­боты он все время будет меняться и уточняться.**

Он может сокращаться или увеличиваться, и это связано не с тем, что не удалось договориться с каким-то исполнителем, причи­на в другом. По мере разработки заявленного в самом начале драма­тургического хода, или придуманных предлагаемых обстоятельств, могут возникнуть определенные трудности, непреодолимые препят­ствия, может измениться ситуация в городе или в мире. Наконец ваш драматургический ход сегодня могут просто украсть ваши

**Стр. 325**

шустрые конкуренты. Но даже не касаясь такого экзотически-кри­минального хода событий, вспомним А. С. Пушкина, который, со­здавая Евгения Онегина, совсем не предполагал поначалу, что в финале героиня его романа в стихах выйдет замуж. Известна его зна­менитая фраза: «Что моя Татьяна сделала, взяла да и выскочила замуж за генерала!».

В этом, с одной стороны, конечно же, есть элемент авторского кокетства, а с другой, — большая художественная правда. Иногда создаваемый автором материал начинает диктовать свои условия, а герои — жить своей жизнью. Для эстрады это положение имеет более мягкий характер, эстрада условна и реалистична все же не до такой степени, но совсем упускать из виду эти обстоятельства не следует.

А. Райкин в свое время долго готовил и репетировал большой са­тирический монолог\* старого одесского еврея, который, сидя на солн­це, на скамеечке, рассуждал о жизни, в частности, о том, почему у всех стран есть свои министерства обороны. Зачем они, когда ни у кого **нет** «министерства нападения»? И все было хорошо, и смешно, и остро, п современно, и монолог должен был войти в новый эстрадный спек­такль, но... Внезапно разразилась Израильско-Арабская война, мы вста­ли на сторону арабов, и этого еврея-одессита выводить на сцену стало просто невозможно\*\*.

Сценарный план это еще не сценарий, это его каркас, не более того. И выдавать его за сценарий не следует, он даже не подпадает под требования о регистрации в Охране авторских прав как само­стоятельное творческое произведение.

Далее, на основании составленного, продуманного Сценарно­го плана и согласованного со всеми полагающимися инстанциями и заинтересованными лицами из тех, кто решает «Быть посему! или «Не быть...», сценарист пишет Литературный сценарий. Для эстрадного представления он занимает не менее 18-20 страниц тек­ста, причем в этот объем не входят тексты песен, исполняемых со­листами, тексты монологов, произносимых на сцене, к примеру. Г. Хазановым или Е. Петросяном, если они написаны другими авто­рами, а не автором данного сценария.

\* Автор — И. А. Виноградский.

\*\* Это был первый еврей, погибший в той семидневной войне с нашей стороны.

**Стр. 326**

Сам Литературный сценарий может содержать описания массо­вых сцен, задуманных автором совместно с режиссером-постановщи­ком, сюжетные разработки для кино- и телефрагментов, и непре­менно — все виды конферанса, монологи, фельетоны, интермедии, репризы, миниатюры, сценки. Все это тот текстовой материал, пре­вращающий Сценарный план в полноценный Сценарий, который можно «пускать в работу», начинать репетировать, работать с раз­личными службами концертной площадки и даже красочно расска­зывать о нем на брифингах журналистам, по радио и телевидению, создавая будущему эстрадному представлению полагающуюся ре­кламу...

Еще несколько слов о некоторых технологических приемах, при­меняемых при сценарных разработках.

Говорят, что количество сюжетов, которые варьируются в теат­ре и на экране, — что-то около полутора сотен, можно сказать, «всего-ничего»...

И все существующее многообразие произведений для театра, кино, эстрады, телевидения связано с их «клонированием», варьи­рованием, модификациями и гибридизированием различных сюжет­ных ходов...

Похожая точка зрения высказывалась и по поводу многообразия существующих анекдотов, кочующих из века в век, от народа к наро­ду и лишь слегка изменяющихся в связи с той или иной ситуацией.

И тем не менее работа режиссера-постановщика театрализован­ных шоу-программ вкупе со сценаристом часто заключается именно в выборе и использовании той или иной схемы, драматургического хода, того или иного приема, позволяющего создать стройную и ло­гически развивающуюся программу эстрадного представления.

При этом должны решаться сразу несколько проблем.

Первая из них, достаточно функциональная и внешне простая, -использование тех или иных готовых номеров, исполнителей, кол­лективов, если это некая данность, изначально обусловленная заказ­чиком, вытекающая из ситуации предварительных договоренностей и прочих соображений.

И даже если мы поставим вопрос так: есть ли драматургическая необходимость как-то оправдывать в той или иной сценарной раз­работке появление на сцене, к примеру, Аллы Пугачевой? Может быть, достаточно руководствоваться тем соображением, что Алла Борисовна так хороша сама по себе, что достаточно просто написать

**Стр. 327**

ее имя на афише и потом объявить из-за кулис и успех обеспечен? Но и в этом, казалось бы, элементарном случае мы будем вынужде­ны ответить примерно так: «Успех успехом, звезды эстрады звезда­ми, но тогда — нужен ли режиссер и сценарист? Может быть, необ­ходим только спонсор и технические службы, связанные с транспор­том, светом, звуком...»

**Практика показывает, что механический набор «звезд» — как на эстра­де, так в футболе, в хоккее, на самом деле ничего не решает...**

К тому же не следует забывать, что в любом выступлении на эст­раде любой «звезды» внутри этого выступления все заранее приду­мано, выверено, отрепетировано, не раз проверено и только после этого представлено зрителям. Так что легкость такого выхода види­мая, это результат огромного предварительного и скрытого от посто­ронних труда...

Остается добавить только, что известны случаи, когда и «звез­ды» проваливались, и с очень большим треском...

В большой концертной программе, посвященной Дню космонав­тики, в Государственном концертном зале «Россия» сверкающая орде­нами и звездами Героев элитная — выше некуда — публика шиканьем и топотом ног согнала с эстрады народного артиста России, казалось бы, «любимца Всея Руси», Геннадия Хазанова, вздумавшего испол­нить свой «коронный номер», в котором он, в частности, пародировал Л. И. Брежнева... Не хотели космонавты смеяться над бывшим лиде­ром страны, ибо в те, прошлые годы, мы были космической державой номер один, а они — настоящими героями и первопроходцами звезд­ных трасс. И ничего смешного в этом для них не было!

Но если эта первая проблема хотя бы приблизительно реше­на и понятно, какие из имеющихся в «обязательном ассортимен­те» исполнители должны выступать, в каком порядке и с каким ре­пертуаром, встает следующая проблема, уже чисто творческого по­рядка. Это выбор «драматургического хода», дающего возможность всему эстрадному спектаклю двигаться, развиваться, разумеется, в том случае, если мы не хотим ограничиться простым дежурным сквозным конферансом. Такой концерт может провести любой опытный конферансье, имеющий разнообразный репертуар. Тут тоже не нужен ни режиссер-постановщик, ни специальный сце­нарист.

**Стр. 328**

Если же мы пытаемся создать новую интересную осмысленную шоу-программу для дворца спорта или театра эстрады и нашли, вспомнили, придумали тот или иной драматургический ход, реаль­но работающий в данной ситуации и не слишком громоздкий для по­становки, мы должны понять, какие структурообразующие элемен­ты будущей программы должны составить ее основу.

Еще раз повторимся. Это в первую очередь тот или иной осмы­сленный пролог, совсем неплохо, если ему будет соответствовать та­кой же логически безупречный эпилог программы, ее финал. Если речь идет о необходимости иметь два отделения, придется придумы­вать, чем закончить первое отделение и с чего начать второе... И уж совсем бывает хорошо, если между номерами программы, выступле­ниями солистов, популярных исполнителей, «звезд эстрады» приду­маны те или иные миниатюры, сценки, музыкальные тематические номера, развивающие выбранный драматургический ход, иллюстри­рующие его, расширяющие, переосмысливающие...

**Одним из методов, успешно применяемых при подобных сценарных разработках, является метод использования разного рода ассоциаций, аналогий, трансформирования тех или иных сюжетных построений в нужном нам направлении.**

И тут дело упирается в первую очередь в «толщину культурно­го слоя» самих разработчиков, в багаж их знаний в области литера­туры, драматургии, театра, эстрады, кино. Но кроме того, что нужно что-то знать, помнить, понимать, — следует уметь этими знаниями манипулировать, развивать отдельные элементы, сочетать их друг с другом, конструировать...

Приведем конкретные примеры.

Одна из студенток 4 курса факультета режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-программ неожиданно заявила, что ей хо­телось бы разработать сценарий детского спектакля, посвященного... СПИЧКАМ!

Несколько неожиданно на первый взгляд, не правда ли?

Но давайте попробуем вместе рассуждать, представить себе, что из этой предложенной темы можно получить...

Первое. Задумаемся над судьбой одной, отдельно взятой спички.

Над ее «биографией». Спички делают из дерева, а деревья рас­тут в лесу... Значит, каждая Спичка может иметь какие-то воспомина­нья о том, как высоко она была поднята в небо, какие орлы садились

**Стр. 329**

на ту ветку, частью которой она была, какие дали ей открывались, ка­кие молнии сверкали рядом с ней во время грозы, какие песни пели ей ветры...

Это уже целый пласт, достойный разработки в стихах, тема для хо­реографической миниатюры, песни, музыкальной пьесы, сопровожда­емой тем или иным зрительным рядом, вынесенным на экран, разуме­ется, если этот экран у нас есть...

Но это — прошлое Спички. А будущее? Увы... Она должна сгореть.

Грустно. Печально. Да что поделать... Но важно еще попять, во имя чего сгореть! И тут перед нами снова огромное и интереснейшее поле для разработок. Спичка может зажечь костер геологов в далекой тай­ге, в тот вечер когда они нашли крупнейшее месторождение золота, ал­мазов, нефти, газа...

Спичка может зажечь свечу в храме. От неосторожного обращения со спичками может возникнуть пожар и сгореть полгорода... И снова у нас просматривается танец Огня. И забавные «противопожарные ку­плеты». И очень многое другое...

Далее, спички у нас хранятся в спичечной коробке. Там их много. И там им тесно. Хорошая тема для начала представления: тридцать «се­стер под одной крышкой», их разговоры, мечты, воспоминанья... Мы можем их перебирать, прислушиваться к их разговорам, спорам о том. что не хотелось бы просто «сгореть ни за что» в этой жизни...

Но и это еще не все! Есть такой прибор, как Зажигалка. С одной стороны, это конкурентка. И потом, какая-то она... железная. И пахнет от нее иногда бензином, иногда газом... Нехорошо все это! С одной сто­роны. А с другой... Зажигалка сохраняет жизни сотням спичек! Значит. Зажигалка — друг?!

В гости к Спичкам может зайти их дальний родственник Буратино. Его ж тоже когда-то из бревна вытесали, а вон теперь какая на него слава свалилась...

Все действие может разворачиваться на протяжении одной ночи, с вечера до утра — затемнение, закат в самом начале программы, и звездочки, смотрящие в окно на ее протяжении, и рассвет, восход солнца, рождение нового дня... Достаточно интересно и с философ­ской точки зрения, и с чисто постановочной...

А еще мы можем, при желании, пошутить и поиграть с ассоциа­циями чисто лингвистического свойства, сопоставив слова СПИЧКА и СПИЧ (монолог). Так возникнет монолог на нужную нам тему, ве­селый, задорный и неожиданный, написанный в стихах или в прозе...

**Стр. 330**

Неожиданная ассоциация может привести нас к мысли сделать «Елку для взрослых». С доброй и в меру ироничной улыбкой мы мо­жем построить, используя этот драматургический ход, программу для взрослых, в стилистике известных новогодних представлений, со всеми их непременными атрибутами.

К примеру, — с монологом Бабы-яги о том, как она в молодости была Снегурочкой, по потом жизнь сделала из нее злую Бабу-ягу... С Дедом Морозом, который никак не может уйти на пенсию, не успе­вает оформить ее за то время, пока он здесь находится... С Серым Вол­ком, который успел «прихватизировать» лес и не дает никому ни од­ной елки... Серый — чего с него взять! Хотя серость еще не всегда синоним глупости, скорее — необразованности. Потому что «Зайчиш­ка-зайка серенький» вполне симпатичный персонаж... Правда, бывает «во хмелю»... И это тоже своя, особая тема — «косой заяц», вполне под­ходящая для «елки для взрослых...». Подобный спектакль в свое вре­мя был поставлен в московском Театре эстрады и в одном из вариан­тов шел на Центральном телевидении...

Примеров использования метода ассоциаций при сценарных раз­работках эстрадных представлений может быть приведено множе­ство, важно понять саму логику поиска, и тогда нужная задача на­верняка будет успешно решена...

*1. Рубб А.* Размышления о Нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть. М., 2004. С. 348.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В свое время А. А. Хазин, один из лучших юмористов страны, на Всесоюзном семинаре по эстрадной драматургии в Москве боль­шинство своих лекций заканчивал словами: «А теперь я хотел бы все сказанное мной взять в большие скобки и приписать: „Это я так ду­маю". А вы можете поверить мне на слово, или придумать что-ни­будь другое, более верное, более интересное или смешное...».

Все, что отражено в этом учебнике, почерпнуто из практики со­здания самых различных эстрадных номеров и программ, шедших на публике на протяжении почти полувека в самых разных точках стра­ны, от Калининграда на западе до Южно-Сахалинска на Востоке, и от Мурманска на Севере до Душанбе на Юге. Плюс Ленинград-Санкт-Петербург и, естественно, город Москва.

И тем не менее жизнь идет вперед, она меняется на глазах, и вслед за ней меняется и эстрада, и ее зрители. Меняются волну­ющие их темы, запросы, требования. И невозможно не учитывать все это.

Но дело не только в так называемом «человеческом факторе». Дело, в частности, еще и в технике, в объемах тех огромных дворцов спорта, которые появились в последние годы и которые диктуют свои условия.

Практика создания эстрадных и шоу-программ в «Олимпийском комплексе» в Москве и в Ледовом дворце показывает следующее.

Необходимость иметь в основании программы ту или иную мысль, тот или иной драматургический ход, логически выстраивать друг за другом те или иные номера, выступления солистов и коллек­тивов, естественно, сохранилась. И никуда мы от этого не уйдем. К сожалению, уменьшилась роль СЛОВА, звучащего в этих огром­ных залах. И увеличилась роль чисто зрелищных и музыкальны! номеров.

**Стр. 332**

Нет, сценарист и режиссер, создавая новую программу, конечно же, обращаются к публике с помощью тех или иных слов. Все ис­полняемые с эстрады песни тоже имеют те или иные слова. Хотя смысла в них порою не так и много, но — тем не менее. В этих про­граммах все еще иногда выступают и артисты речевого жанра.

В результате эффекта давления огромных размеров и кубатуры здания на психику восприятия зрителя приходится выстраивать всю программу, монтируя те или иные ЗРЕЛИЩНЫЕ номера, и еще думать о том, чтобы они были, возможно, более подвижными...

Более того, и режиссеру, и сценаристу приходится думать о том, чтобы действие программы разворачивалось не только на самой сце­не, но и в зале, в «воздухе», на ледовой площадке перед концертной эстрадой, в проходах, между колоннами, перекидывалось на экраны...

Ведение таких программ осложняется особыми проблемами. Обычный, привычный в других условиях конферанс здесь практичес­ки неприемлем: будет намертво сбит темп, программа «провиснет», и «поднять» ее будет очень трудно. А вести большой тематический концерт в системе «нон-стоп», вываливая на зрителей номера один за другим, по самому смыслу того или иного представления бывает затруднительно.

Любой номер, солист, коллектив и в этой программе, точно так же, как и в миниатюрном концертном зале, должен быть осмыслен­но и красиво подан публике, быть «к месту» и «ко времени». Реаль­ный концерт это — не просмотр на художественном совете, где все равно, кто за кем, главное — чтобы поскорее...

Наша сегодняшняя публика бывает строже и страшнее любого худсовета. Ее реакция — как приговор Верховного суда, окончатель­ный и бесповоротный. Как прыжок с парашютом. Не удалась пер­вая попытка — второй не будет.

Это заставляет и режиссера-постановщика, и сценариста прибе­гать не только к логике построения программы, к ее содержанию, смысловым аспектам, — этого никто никогда не отменял. Тут при­ходится мыслить объемами, ритмами, красками, динамикой движе­ния групп исполнителей, потоками света, звуковыми атаками. По сравнению с традиционной пишущей машинкой или клавиатурой компьютера, это — огромный орган с десятками клавиш, на которые надо умудриться нажать в такой последовательности и с такой си­лой, чтобы из хаоса звуков возникла симфония, а из толпы стоящих за кулисами исполнителей — красочная динамичная картина...

**Стр. 333**

Надо уметь мысленно посадить себя в зал и просмотреть, про­слушать, прочувствовать всю программу, понять ее такой, какой она предстанет перед тем, кто сядет потом на это же самое место...

Можно сказать, что это так же сложно, как попытаться увидеть сон по заказу. И тем не менее...

Надо научиться мыслить не только словами, хотя совсем без слов, естественно, ни одна даже самая большая программа, конечно же, не обойдется.

В учебнике сделана попытка найти общность конкретных спо­собов, подходов, приемов в создании драматургии номера и представ­ления. Думается, что эти закономерности являются, в своей основе, фундаментальными, неизменными.

Об этом убедительно говорят и современные процессы, идушпе на эстраде. Новизна форм не означает сущностных изменений струк­туры и специфики того или иного эстрадного жанра, методологичес­ких принципов его создания, что имеет важный практический вы­вод для построения сценария эстрадного номера и концерта.

Да, действительно, некоторые жанры уходят, некоторые стано­вятся не так популярны и востребованы, как прежде. На смену **им** появляются новые формы, отвечающие эстетическим и социальным требованиям современности. Но практика современной эстрады дает немало примеров обратного: старые устоявшиеся жанры не пропа­дают. Сегодня они проявляются по-новому, но их художественная структура и методологические принципы построения остаются не­зыблемыми, хотя могут меняться проблематика тем, мода, условия существования самой эстрады.

Вероятно, правильнее было отнести эти превращения не к из­менению структурных, методологических, жанровых закономерно­стей, а к изменившемуся способу существования эстрады в совре­менном культурно-художественном процессе.

Таким образом, в изучении художественных законов драматур­гии эстрадного представления одинаково важное значение имеют я процесс освоения «классических» закономерностей структуры эст­радного сценария, и чуткое отношение эстрадного автора, режиссе­ра-драматурга к изменчивым требованиям современного зрителя.

**Стр. 334**

**РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

1. *Аль Д.* Основы драматургии. СПб., 2005.
2. *Ардов В.* Разговорные жанры на эстраде. М., 1968.
3. *Биллевич В.* Школа остроумия М.; СПб.; Киев, 2005.
4. *Богданов И.* Постановка эстрадного номера: Учебное пособие. СПб., 2004.
5. *Виноградский И., Кушнир М.* Феномен фельетона. СПб., 2004.
6. *Волъкенштейн В.* Драматургия. М., 1960.
7. *Воронова Е.* Праздник своими руками. От совета до сценария. Ростов на- Дону, 2005.
8. *Гатчинский В.* Как стать ди-джеем. М., 2005.
9. *Генкин Д.* Массовые праздники. М., 1987.
10. *Грин М.* Публицист на эстраде. М., 1981.
11. *Гуревич 3.* О жанрах советского цирка. М., 1977.
12. *Дземидок Б.* О комическом. М., 1974.
13. *Журбина Е.* Искусство фельетона. М., 1965.
14. *Завадская Н.* Певец и песня. М., 1979.
15. *Зуев В.* Юмор в разных жанрах. СПб., 2006.
16. Искусство клоунады: Сборник статей. М., 1969.
17. *Катышева Д.* Вопросы теории драмы. СПб., 2001.
18. Карнавалы. Праздники // Серия «Самые красивые и знаменитые» / Под ред. Т. Кашириной, Т. Евсеевой. М., 2005.
19. *Клитин С.* Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л., 1987,
20. *Клитин С.* Эстрадные заведения. М., 2003.*г*
21. *Конников А.* Мир эстрады. М., 1980.
22. *Конович А.* Театрализованные праздники и обряды в СССР. М., 1999.
23. *Костелянец Б.* Лекции по теории драмы // Драма и действие. Л., 1976.
24. *Кузнецов Евг.* Из прошлого русской эстрады. М., 1958.
25. *Курганов Е.* Похвальное слово анекдоту. СПб., 2001.
26. *Лук А.* Юмор. Остроумие. Творчество. М., 1977.
27. *Макаров С.* Клоунада мирового цирка. История и репертуар. М., 2001.
28. *Максимова Т.* Музыкальный ринг. М., 1991.
29. *Марков О.* Сценарная технология. Краснодар, 2004.
30. *Маркова Е.* Современная зарубежная пантомима. М., 1985.
31. *Местечкин М.* В театре и в цирке. М., 1976.

**Стр. 335**

1. *Некрылова А.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1984.
2. О сущности кинодраматургии. М., 1981.
3. *Петров Б.* Режиссура массового спортивно-художественного праздника. Л., 1986.
4. *Петросян Е.* «От смешного до великого». М., 1995.
5. *Поляков В.* Товарищ смех. М., 1976.
6. Проблемы развития современного эстрадного искусства. М., 1988.
7. Развлекательная культура России ХУШ-Х1Х вв. // Очерки истории и теории / Под ред. Е. Дукова. СПб., 2001.
8. *Разуваев В.* Политический смех в современной России. М., 2002.
9. *Ратин А.* Воспоминания. СПб., 1993.
10. *Розовский М.* Режиссер зрелища. М., 1973.
11. *Рубб А.* Размышления о нетрадиционном театре, или нетрадиционный театр — как он есть. М., 2004.
12. *Румнев А.* О пантомиме. Театр. Кино. М., 1964.
13. Русская советская эстрада. 1917-1929. Очерки истории. М., 1976.
14. Русская советская эстрада. 1930-1945. Очерки истории. М., 1977.
15. Русская советская эстрада. 1946-1977. Очерки истории. М., 1981.
16. Русский фельетон. М., 1958.
17. *Тамберг Ю.* Как развить чувство юмора. М., 2005.
18. «Смейтесь, джентльмены!». Одесский КВН. Херсон, 1992.
19. Телевизионная эстрада. М., 1981.
20. *Териков Г.* Куплет на эстраде. М., 1981.
21. *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России, 1908-1917. М., 1995.
22. *Уварова Е.* Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917 1945). М., 1983.
23. *Уварова Е.* Как развлекались в российских столицах. СПб, 2004.
24. *Уэйн К., Бут Г., Коломб Дж., Улъямс Дж. М.* Шестнадцать уроков для начинающих авторов. М., 2004.
25. *Филякова А.* Школьные праздники. Сценарии. М., 2003.
26. *Шангина И.* Русские традиционные праздники. СПб., 1997.
27. *Шапировский Э.* Конферанс и конферансье. М., 1970.
28. *Шароев И.* Режиссура эстрады и массовых представлений. М., 1986.
29. *Шмелева Е.* Русский анекдот. М., 2002.
30. Эстрада без парада: Сборник статей. М., 1991.
31. Эстрада России. XX век. // Энциклопедия / Отв. ред. докт. иск., проф. Е. Уварова. М., 2004.
32. Эстрада. Что? Где? Зачем? Сборник статей / Под ред. Е. Уваровой. М., 1988.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение ……………………..3

**Раздел первый**

**ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ ЭСТРАДЫ**

Глава 1. О специфике эстрадного искусства ……………………..12

Определение понятия «искусство эстрады». — Формы про­изведений эстрадного искусства. — Эстрадный номер — ос­новная единица эстрады. — Концерт — основная форма эст­радного представления. — Массовость и демократизм эстра­ды. — Актуальность и злободневность. — Термины эстрады и ее драматургии. — Новые тенденции развития эстрады. — Классика и современность эстрадного искусства.

Глава 2. Особенности драматургии в искусстве эстрады

и ее основные структурообразующие элементы ……………………..25

Специфика эстрадной драматургии. — Драматургический ход. — Работа эстрадного драматурга по заказу. — Творчес­кое взаимодействие эстрадного драматурга и режиссера. — Тема и идея представления. — Пролог, предпролог, финал. — Значение вступительного фельетона (монолога). — Особен­ности драматургии концерта в двух отделениях. — Введение антракта в структуру эстрадной драматургии. — О «сквоз­ном сюжете» эстрадного представления.

Глава 3. Комическое в эстрадной драматургии ……………………41

Эстрада и праздничность. — Немного истории эстрадной юмористики. — Выявление комизма — профессиональное качество эстрадного драматурга. — Смешное и серьезное. —

Роль сатиры в социальных отношениях. — Смех как функ­ция обнажения реальности. — Формы комических структур: эксцентрика, буффонада, гротеск. — Приемы достижения ко­мического эффекта: комическая метафора, алогизм и др. — Комическая маска. — Темпоритм и смех.

Глава 4. Гэг и реприза — основные структурные единицы

комического в эстрадной драматургии …………………………64

Гэг, или комический трюк. — Эксцентрика как контраст не­совместимого. — Одновременное использование гэга и ре­призы в эстрадной драматургии. — Виды комических трю­ков. — Реприза как вербальная смеховая точка в речевых жанрах. — Основные приемы построения репризы: каламбур, парадокс, ирония. — Специфические комические конструк­ции в репризах: намек, двойное истолкование, ложное уси­ление, доведение мысли до абсурда. — Реприза как игровая интермедия.

**Раздел второй**

**ДРАМАТУРГИЯ ЭСТРАДНОГО НОМЕРА**

Глава 5. Значение драматургии в эстрадном номере ……………………84

Взаимозависимость драматургии номера и его жанра. — Разные подходы к драматургии сюжетного и бессюжетно­го номера. — Прикладное значение драматургии в номе­ре. — Специфика раскрытия темы и идеи. — Создание дра­матургии номера для конкретного исполнителя. — Напи­сание сценария и постановочная работа как единый процесс создания номера. — О «чувстве сценарности» эстрадного режиссера.

Глава 6. Общие требования к драматургии эстрадного

номера………………………………………………………….100

Лаконизм и афористичность драматургии номера. —

Времен­ные рамки номера и концентрация содержания. —

Мгновен­ное эмоциональное воздействие как ведущий принцип дра­матургии номера. — Значение драматургии в создании но­мера как самостоятельного и законченного произведения эстрадного искусства. — Отличие эстрадного номера от кон­цертного и специфика их драматургического построения. — Идея номера и выразительные средства эстрадного жанра. —Основные группы эстрадных жанров. — Жанровая доминан­та в структуре драматургии номера.

Глава 7. Структурные элементы драматургии номера…………………..118

Понятие «предел жанра». — Тематически-образная структу­ра номера. — Актуальность драматургии номера. — Легкость формы и глубина темы. — Сюжет и фабула номера. — Орга­ника соединения условности и достоверности как одна из основных проблем драматургии номера. — Специфика кон­фликта в эстрадном номере; два типа конфликта. — «Линия сюжета» и «линия трюка». — Структура события в драма­тургии номера. — Действие в эстрадном номере и специфи­ка его выражения в сценарии. — Финал и фальш-финал номера.

Глава 8. Драматургическая разработка вокально-эстрадного

номера……………………………………………………………….139

Эстрадное пение как комплекс выразительных средств. -Мера вмешательства сценариста в создание вокально-эст­радного номера. — Основной тип театрализованного во­кально-эстрадного номера: песня-сценка. — Тема и музы­кальный стиль песни как основа драматургической разра­ботки номера. — Тип номера «Песня, от лица героя». -Драматургия в театре песни. — «Рассказ» сюжета песни как драматургический прием эстрады. — Драматургия вокаль­ного номера как толчок к созданию постоянного эстрадно­го образа певца.

Глава 9. Особенности драматургии пантомимического

номера.……………………………………………………………151

Двоякое значение термина «Пантомима». — Пантомима как эстрадный жанр. — Условность пантомимического языка и оправдание его в сценарии номера. — Введение в драматур­гическую структуру номера воображаемого пространства, партнеров, предметов. — Органика молчания мима в струк­туре драматургии номера. — Поэтический язык пантомимы. — Сценарий пантомимы как цепь ассоциаций. — Пантомимичес­кая маска в сценарии номера. — Построение драматургии номера на основе специфических приемов пантомимы: ста­тика, мимика, стилевые движения, превращающиеся предме­ты и др. — Поджанровое разнообразие пантомимических но­меров.

Глава 10. Драматургия эстрадной клоунады …………………….163

Клоунада на современной эстраде. — Разновидности клоуна­ды. — Отличие эстрадной клоунады от цирковой. — Клоун­ская маска. — Использование классических архетипов кло­унских масок в драматургии номера. — Нахождение «прав­доподобного алогизма поведения» как одна из основных задач сценариста клоунского номера. — Трюковое действие и его отражение в сценарии. — Клоун-мим-номер. — Специфика драматургии музыкальной клоунады (эксцентрики).

Глава 11. Специфика драматургии эстрадно-циркового

номера ……………………179

Драматургические разновидности эстрадно-цирковых но­меров. — Драматургия сюжетного (театрализованного) но­мера. — Драматургия бессюжетного номера. — Выстраива­ние в сценарии событийного ряда посредством трюковых выразительных средств. — Подготовительная пауза, срыв трюка, комплимент как структурные элементы драматур­гии номера. — Отбор выразительных средств на этапе со­здания драматургии номера. — Специфика сюжетов эстрад­но-цирковых номеров. — О своеобразии авторской фан­тазии сценариста эстрадно-циркового номера. — Мера театрализации в эстрадно-цирковом жанре.

**Раздел третий**

**ДРАМАТУРГИЯ РАЗЛИЧНЫХ ФОРМ ЭСТРАДНЫХ КОНЦЕРТОВ**

**И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

Глава 12. Простой сборный эстрадный концерт ……………………194

Значение определения последовательности номеров в дра­матургии сборного концерта. — Закономерности в поряд­ке выстраивания номеров. — Название концерта. — Роль конферансье в обеспечении драматургии сборного концер­та. — Парный конферанс. — Драматургический прием во­влечения зрителей в игру (ситуацию). — Трансформация образа конферансье. — Место и значение вступительного фельетона (монолога) в драматургии концерта.

Глава 13. Театрализованный эстрадный концерт …………………….202

Значение пролога и финала в театрализованном эстрад­ном

концерте. — Атмосфера, характер концерта и их связь

с его темой. — Место действия как элемент драматургии театрализованного концерта. — Эстрадный драматурги­ческий прием «организующая ситуация». — Позитивная идея театрализованной программы. — Прием «ролевая игра» и драматургический конфликт в эстрадном театра­лизованном представлении. — Прием адаптации для эст­радного представления известного сюжета или произве­дения.

Глава 14. Тематический эстрадный концерт ………………………..215

Многогранность понятия «тематический концерт». -Главная тема концерта. — Юбилейный, праздничный и тематический концерт; их сходство и различие. — Осо­бенности работы драматурга тематических концертов, создаваемых к профессиональным праздникам. — Работа эстрадного автора с документами как важная часть под­готовки к созданию сценария юбилейного тематического концерта. — Церемонии «за скобками темы» в тематиче­ских и юбилейных концертах.

Глава 15. Драматургия эстрадного обозрения ……………………….224

Что такое эстрадное обозрение (ревю). — Из истории обо­зрений. — Традиции политической сатиры в эстрадных обозрениях. — Два основных принципа построения сюже­та эстрадного обозрения. — Обозрение-путешествие. -Обозрение с фигурами обозревателей. — Использование мотива классических произведений для создания сюже­тов эстрадных обозрений. — Авторские эстрадные обозре­ния.

Глава 16. О сценариях корпоративных мероприятий

и презентаций………………………………………………………223

О корпоративной культуре. — Корпоративное торжество как форма профессионального праздника. — О специфи­ке требований заказчиков корпоративных торжеств. -Тема корпоративного мероприятия. — Связь корпора­тивного праздника с «капустником». — «Обязательная программа» в сценарии корпоративного праздника. Использование жанра КВН в корпоративном мероприятии.

Глава 17. Особенности драматургии эстрадных представлений

для детей ……………………….241

Возрастные группы детского зрителя. — Создание сценария для детей с точным возрастным адресом — профессиональ­ное требование к мастерству эстрадного драматурга. — Учет в сценарии специфики детской психологии восприятия. — Интерактивное общение — обязательное условие структуры детского эстрадного концерта. — Знакомые герои как обяза­тельный элемент драматургической структуры эстрадного представления для детей. — Динамика сюжета. — Место и значение музыки в эстрадном представлении для детей. -Специфика введения выступлений детских коллективов в сценарий обычного концерта. — Мобильность программы эстрадных представлений для детей. — Проблема положи­тельного героя в эстрадном представлении для детей.

Глава 18. Особенности драматургии массовых праздников

и представлений ………………………253

Связь массовых праздников и представлений с искусством эстрады. — Концерт как непременная часть массового празд­ника. — Тематизм массового праздника. — Городская сре­да и ландшафт как места действия в сценарии массового театрализованного представления. — Соединение вырази­тельных средств эстрады и спорта в массовых представле­ниях. — Массовая культура и культура для масс. — Ост­рые, проблемные темы и ответственность сценариста.

Глава 19. Программы эстрадных театров миниатюр ………………….261

Определение понятия «театр миниатюр». — Демократизм жанра. — Углубленный синтез эстрады и театра — один из существенных отличительных признаков театра мини­атюр. — Структура программы жанра театра миниатюр на примере театра А. И. Райкина. — Доминанта речевых жан­ров в театре миниатюр. — Публицистичность жанра.

Глава 20. Кукольные эстрадные представления…………………………267

Жанр «кукольный эстрадный театр». Немного его исто­рии. — Кукла и кукловод как универсальная тема куколь­ного эстрадного представления. — Сочетание смешного и серьезного в кукольной эстраде. — Куклы в обычных эст­радных программах и на телевидении.

Глава 21. Немного о КВН ……………………….273

КВН как зрелище. — Связь структуры игры КВН со струк­турой эстрадного представления. — Из истории КВН. -Философия и идеология игры КВН. Сверхзадача сценария этой игры. — Публицистика и КВН. — Раскрытие темы в сценарии игры КВН. — Актуальность и злободневность как самые сильные стороны игры. — Специфичность реприз для КВН и их «непроходимость» в обычных эстрадных концертах.

Глава 22. Сценарии для телевизионной эстрады ……………………….279

Концерт по трансляции и концерт специально для теле­видения. — О некоторых закономерностях эстрадной дра­матургии для телевидения. — Разбор драматургических приемов на примере популярных телепередач. — Сотруд­ничество телережиссера и эстрадного автора. — Социаль­но-художественные потребности общества как важнейший принцип эстрадной драматургии для телевидения. — Вре­менные рамки эстрадного телесценария. — Структуриро­вание эстрадного телезрителя. — Ответственность эстрад­ного драматурга за слово, звучащее в миллионах домов. — Общность в приемах «традиционной» и телеэстрадной дра-матургии.

Глава 23. Элементы классики в драматургии

эстрадного представления ………………………..288

О современной тенденции «вольных инсценировок». -Смена жанра при инсценировке для эстрады. — Миф и сказка как универсальные источники для создания сцена­рия эстрадного представления. — Инсценировка басни. -Создание эстрадного сценария «по мотивам» на примере классического произведения литературы.

Глава 24. Проблемы ведения больших шоу-программ ………………….295

Конферанс как центральное связующее звено эстрадной программы. — Формы и приемы ведения концерта. — Со­единение ведущим авторского текста и собственной импро­визации. — Особенности манеры разговора со зрителями. — Общение ведущего с публикой. — Конферансье как посред­ник между артистами и зрителями. — «Технологические» задачи ведущего программы. — Разница между ведением

программы и конферансом. — Новые тенденции в ведении концерта. — Главная функция конферансье и ведущего. — Парный конферанс. — Инсценированный конферанс.

Глава 25. Некоторые профессиональные аспекты

ремесла эстрадного драматурга …………………….310

Метод «мозгового штурма». — Персонификация темы. -Путь создания сценария. — Работа эстрадного драматурга с документальными материалами. — «Живые герои». — Спо­собы использования обработанных документальных матери­алов в сценарии эстрадного представления. — «Анекдот сюжета». — Творческая заявка. — Сценарный план. — Пол­нометражный литературный сценарий. — Технологические приемы, применяемые при создании сценариев.

Заключение …………………….332

Рекомендуемая литература …………………….335

**Богданов И. А.,|Виноградский И. А.**

Б734 Драматургия эстрадного представления: Учебник. — СПб. :

Изд-во СПбГАТИ, 2009. - 424 с. 15ВМ 978-5-88689-061-7

Авторы учебника — заведующий кафедрой эстрадного искусства СПбГАТИ, доктор искусствоведения, профессор, режиссер эстрады И. А. Бог­данов и заслуженный работник культуры России, профессор СПбГУКИ. известный эстрадный автор И. А. Виноградский — рассматривают как об­щие законы, так и частные приемы драматургии эстрады.

Разделы учебника посвящены драматургии номера, концерта, пред­ставлений разных жанров и форм. Приводится большое количество при­меров.

Рекомендуется студентам высших и средних специальных учебных за­ведений искусства и культуры, а также сценаристам, режиссерам, артис­там, продюсерам, деятелям эстрадного искусства и шоу-бизнеса.

**Игорь Алексеевич Богданов,**

**Игорь Александрович Виноградекии**

**Драматургия**

**эстрадного**

**представления**

**УЧЕБНИК**

Редактор и корректор

*Т. А. Осипова*

Дизайн

*Л. Н. Киселевой*

Компьютерная верстка

*Т. С. Сыроветник*

Технолог

*В. А. Белова*

ISBN 978-5-88689-061-7

Подписано в печать 05.02.2009. Формат 70 х 100/16.

Гарнитура РetersburgС. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,45. Тираж 1000 экз. Зак. тип. № 1065.

Санкт-Петербургская государственная

академия театрального искусства 191028,

Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.

Отпечатано в ООО «Типография «Береста»

196006, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.