

**АЛЕКСАНДР РУББ**

**РЕЖИССЕР ПРИШЕЛ**

**В АГИТБРИГАДУ**

МОСКВА



«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»

1979

**ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ**

В огромном разнообразии форм народного творче­ства, плодотворно развивающегося в нашей стране, ши­рокую популярность у зрителей завоевали агитационно­художественные бригады, или, как их называют в оби­ходе — агитбригады, ставшие, и в этом не будет преу­величения, одной из самых интересных и действенных форм народной эстрады.

В недавно закончившемся I Всесоюзном фестивале художественного творчества трудящихся только в Рос­сийской Федерации приняло участие около пятидесяти тысяч агитбригад. Уже по одной этой цифре мы имеем право говорить о значительном явлении в жизни нашей художественной самодеятельности. Явлении, которое не имеет аналогов в профессиональном искусстве и кото­рое вовлекло в свою орбиту, только в России, более чем полумиллионную армию трудящихся.

Нынешние агитбригады фактически (правда, на дру­гом, качественно более высоком художественном уров­не) продолжают и развивают славные традиции совет­ского агитационного театра, традиции Красной эстрады; творчески переосмысливают и используют все то луч­шее, что было рождено в огне революции, в годы граж­данской войны и первых пятилеток в представлениях на площадях, улицах и клубных сценах; рождено ми­тингами-концертами, массовыми театрализованными представлениями, инсценировками, агит судами, театрами рабочей молодежи, агитпропбригадами, и в первую оче­редь Живой газетой, «Синей блузой».

Человеку, знакомому с творчеством современных агитбригад, нетрудно заметить, что многие особен­ности творчества их предшественников, в частности «Синей блузы», присущи и сегодняшним агитбрига­дам. Пройдя в поисках органической связи агитаци­онного содержания с художественной формой выступле­ния довольно сложный путь развития: от лобовой плакатной агитации до, по сути дела, агитационного эстрадного театра; от выступлений, в которых элементы сценического действия носили примитивный или весьма

Стр. 3

незначительный характер, до спектаклей, раскрывающих содержание через сценическое действие, сценический образ,— агитбригады сегодня с успехом выступают и перед жителями Камчатки, и перед строителями БАМа, Атоммаша и КамАЗа, и на палубах рыболовецких сейнеров в Тихом океане, и на высокогорных пастбищах Дагестана.

Сегодня агитбригады являются одним из самых бое­вых и действенных отрядов художественной самодея­тельности, которые в своей практике основываются на постановлении правительства «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», став­шее программным документом их деятельности. Недаром этот жанр называют «боевым жанром».

Успех этих, небольших по составу коллективов зиж­дется на том, что в основе их деятельности лежит сплав агитации и художественного образного творчества. В агитбригадных выступлениях злободневное содержа­ние репертуара (обязательно связанное с жизнью того или иного конкретного завода, предприятия, совхоза, колхоза, учебного заведения) облечено в яркую доход­чивую сценическую эстрадно-тёатральную форму.

Используя различные бытующие в искусстве эстра­ды жанры, агитбригады создают своеобразные публи­цистические представления (чаще всего обозрения или тематические программы), в которых, используя пре­имущественно местный материал, пропагандируют по­ложительные явления нашей жизни, агитируют за со­вершенствование производственных и технологических процессов, за новые методы и формы работы, раскры­вают опыт лучших людей производства, воспитывают коммунистическое отношение к труду.

Но нормы коммунистического отношения к труду, нормы коммунистической морали, прочно войдя в нашу жизнь, утверждаются не сами по себе, а в постоянной борьбе с тем, что мешает нам жить и самоотверженно трудиться. Вот почему агитбригады в то же время ак­тивно борются со всем отрицательным: бесхозяйствен­ностью, расточительством, бюрократизмом, равнодуши­ем, волокитой, борются с бракоделами, пьяницами, ха­пугами, хулиганами — со всем тем, что мешает нашему движению вперед; борются за проведение в жизнь реше­ний правительства; ставят своей

Стр. 4

целыо воспитание нового человека — строителя комму­низма.

Задачи, которые призваны своим творчеством решать агитбригады, неразрывно связаны с художественным уровнем их выступлений. Это положение не нуждается в доказательствах. И если в выступлениях лучших из них мы видим сочетание широты художественного обоб­щения с психологической глубиной разработки событий, характеров, яркость формы, конкретность и доказатель­ность содержания, оперативность журналистики, публи­цистическую страстность и идейную убежденность, то „ все-таки в своей массе агитбригадное творчество еще не владеет в полной мере современным выразительным сценическим языком, довольствуется трафаретными -как режиссерскими, так и исполнительскими приемами. Об этом много и подробно говорилось на Всероссийской творческой конференции, подводившей итоги I Всесоюз­ного фестиваля художественного творчества трудящихся. Сегодня всем ясно, что дальнейшее развитие агит- бригадного творчества находится в прямой зависимости от степени овладения агитбригадной режиссурой, и исполнителями—сценическим мастерством. К сожале­нию, при всем обилии и разнообразии литературы для художественной самодеятельности очень мало материа­лов, специально посвященных творчеству агитбригад.

Предлагаемая читателю книга вызвана стремлением в какой-то мере восполнить этот пробел. Конечно, автор не ставил перед собой задачу ответить на все вопросы, связанные с жизнью и творчеством агитбригад. Цель книги — помочь режиссеру в работе над постановкой но­мера, агитбригадного представления, раскрыв для этого некоторые особенности агитбригадного (эстрадного) творчества.

Но это ни в коем случае и не сборник рецептов, ис­пользовав которые, режиссер без особого труда сумеет легко и быстро поставить любой агитбригадный номер или программу. Рецепты в искусстве—вещь сомнитель­ная. Они лишают режиссера и актера собственных раз­думий, собственного поиска. И в конечном счете, при­водят к ремесленничеству, к работе «без божества, без вдохновенья». Муки творчества, даже самые горькие, всегда в результате приносят художнику радость со­зидания.

Стр. 5

Творческий процесс — процесс сугубо индивидуаль­ный. И то, что годится для одного режиссера (метод, прием, ход рассуждений, приспособления), может не помочь другому. Все зависит от свойств характера ре­жиссера, природы его темперамента, даже от физических качеств. В творчестве режиссера (как и исполнителя) иг­рает роль все: и жизненный опыт, и характер фантазии, возраст, образование, привычки и т. д. и т. п. Даже над одним и тем же номером в разное время, с разными исполнителями один и тот же режиссер работает по- разному.

Стр. 6

**АГИТБРИГАДА. ЧТО ЭТО ТАКОЕ?**

Казалось бы, давно выяснено, что такое агитбрига­да, как она живет и творит, каким законам творчества подчиняется. Но, оказывается, это не так.

Выступает во время трудового семестра с концерта­ми группа студентов на стройке или на полевом стане — ее называют агитбригадой; включают в концертную бригаду лектора, киномеханика или библиотекаря — тоже агитбригада; создают на время какой-либо кам­пании концертную группу, посылают ее выступать в красных уголках или в цехах во время обеденного пе­рерыва — одно название — агитбригада!

Нечего говорить, что такая путаница, такое непо­нимание существа творчества агитбригады не только порождает сумятицу в головах тех, кто так или иначе со­прикасается с их деятельностью, но и тормозит, а это самое печальное, развитие этого жанра.

Вот почему прежде чем говорить о работе режиссе­ра — необходимо установить, что же это такое, агит­бригада? По каким законам она живет?

Практика работы, владение изначальными основа­ми, изучение изнутри ее творческой жизни позволяют со всей определенностью сказать, что агитбригада — это постоянно действующий творческий коллектив, ко­торый живет по своим собственным законам эстрадно-театрального сценического искусства. Законам, которые предполагают определенную драматургию, актерское и режиссерское решение этой драматургии. Агитбригадное представление — это особый вид сценического действия, одна из форм народной эстрады, очень разнообразная и многоплановая, использующая самые различные жанровые формы: художественное чтение, монологи, фельетоны, многоголосую декламацию, скет­чи, интермедии, конферанс, песни, куплеты, частушки, лубок, раешник, пантомиму, танец, подтанцовки, ин­струментальную музыку, иллюзии, фокусы, жонгли­рование и т. п. В агитбригадных представлениях, как ни в одном другом жанре, органически сочетается

Стр. 7

высокая патетика и беспощадная сатира, лирика и юмор.

Одной из главных особенностей агитбригадного творчества как жанра является его открытая полити­ческая направленность, гражданственность, в которой в образной форме слиты воедино задачи художествен­ные и агитационные.

Это жанр сценической публицистики, что и опреде­ляет его боевой наступательный дух.

Нелишне напомнить, что основополагающие ка­чества агитбригады унаследовали от своих предшест­венников: живых газет и «Синей блузы». Агитации сред­ствами искусства большое значение придавал В. И. Ле­нин. В его статьях «О развитии рабочих хоров в Гер­мании» и «Евгений Потье», по существу, проводится мысль о пропаганде идей социализма средствами ис­кусства. Эту ленинскую мысль развил в своем докладе «Искусство и молодежь» А. В. Луначарский, выступая в 1928 году на I Всесоюзном совещании по художест­венной работе с молодежью. Он говорил: «Во всякой агитации должен быть элемент художественности. Чем больше мы художественно захватываем нашу публику, тем глубже мы на нее воздействуем»1.

Слияние воедино искусства и агитации, пламенного слова пропагандиста с эмоциональным художественным началом — существо всего советского агитационного театра на протяжении его истории.

Как и любое сценическое искусство, искусство агитбригады не может существовать без своей первоосновы — драматургии. И такая драматургия существует. Мы ее называем — сценарии агитбригадных представлений. Сценарии эти весьма разнообразны как по фор­ме, так и по содержанию. Но всех их объединяет то, что предметом их драматургии являются подлинные события и факты, взятые из жизни того коллектива, перед кото­рым выступает агитбригада. Это драматургия факта, в основе которой лежит местный материал, объединен­ный идейно-художественным замыслом драматурга. Он может быть выражен либо общей темой, либо так

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

А. В. Луначарский. Доклад на I Всесоюзном совещании по художественной работе среди молодежи.— В сб.: «Искусство и молодежь», М.,1929, с. 15.

Стр. 8

называемым «драматургическим ходом», либо сюжетом, про­ходящим через все представление1.

При этом понятие «местный материал» следует по­нимать достаточно широко. По сути дела, предметом агитбригадной драматургии может быть все, что в дан­ный момент волнует коллектив предприятия, колхоза, учебного заведения и т. д. и является для него злобо­дневным и острым: от трудовых и нравственных про­блем, от вопросов, непосредственно связанных с про­изводством, до вопросов внутренней и внешней поли­тики. Такова особенность агитбригадной драматургии.

Идейно-художественные и политические задачи, сто­ящие перед агитбригадой, предопределяют оперативный отклик на события, происходящие в жизни предприятия, колхоза, страны. Если выступление агитбригады не зло­бодневно,— оно теряет свой смысл. Естественно, что эта особенность требует от режиссера и исполнителей умения не только быстро, но и эффективно работать во время подготовки программы.

Вносит свою специфику в агитбригадное творчество и то, что (в отличие от литературного героя, являющего­ся образом собирательным) агитбригадное представле­ние населено конкретными героями, хорошо известными сидящим в зале зрителям, что представление может и обычно показывается на разных площадках. Се­годня — на оснащенной по последнему слову техники сцене Дворца культуры, а завтра — без снижения его идейно-художественного качества! — на полевом стане.

Специфика агитбригады как жанра, условия ее ра­боты несут в себе еще целый ряд присущих только агитбригадному творчеству особенностей, о которых мы будем говорить в последующих главах.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Любопытно, что эта особенность диктует не только приемы создания агитбригадного сценария, но и подразумевает непосредст­венное участие в этом процессе режиссера-постановшика агитбригад­ного выступления. Поскольку, как правило, толчком для драматур­гического замысла является замысел режиссерский. Более того, режиссерский замысел часто является решающим в подсказе путей драматургического построения будущего представления. Не случай­но авторами большинства публикуемых в печати сценариев являются режиссеры — руководители агитбригад, давно и успешно работаю­щие в этом жанре. Это Е. Собиневский, К. Лихачев, С. Найхин, Н. Шестерннн, В. Андреев, Э. Елшаискии, А. Нисенбаум и др.

Стр. 9

**СПЕЦИФИКА ЖАНРА**

Где бы и когда бы ни заходила речь о работе ре­жиссера в агитбригаде, всегда можно услышать абсо­лютно противоположные точки зрения.

В самом деле, есть особая агитбригадная режиссу­ра или нет? Нужен ли агитбригад режиссер? Если нужен, то какой?

Тот, кто хотя бы короткое время соприкасался с постановкой агитбригадного представления, невольно обнаруживал для себя, что его осуществление требует не только владения навыками профессиональной ре­жиссуры, но и знания ряда специфических особеннос­тей, присущих этому жанру.

Но прежде чем начать разговор о том, что такое агитбригадное творчество, о его специфических особен­ностях, я бы хотел обратить внимание читателя на од­но обстоятельство.

**Отступление первое. Особая или особенность?**

Сегодня любой вид сценического искусства не может существовать без активного участия в нем -режиссера. И не только как организатора творчес­кого процесса (руководителя постановки), но и как интерпретатора сценического произведения. Это никем не оспаривается. Это сегодня всем яс­но. Никто не ставит под сомнение значимость ро­ли режиссера в создании сценического произве­дения.

Но ведь сценическое искусство — многообраз­но. Это и драматические спектакли во всем разнооб­разии их жанров (драма, трагедия, мелодрама, ко­медия, водевиль и т. д.), это и оперные спектакли, и мюзиклы, и оперетта, и балет, и пантомима, и эст­рада и т. д. и т. д.

Но в каком бы жанре сценического искусства ни работали режиссеры, их объединяет не только организационная сторона творчества, не только то, что они возглавляют творческий процесс

Стр. 10

работы коллектива, сливают воедино усилия художни­ка (сценографа), композитора и других участни­ков постановки (осветителей, радистов, бутафоров, костюмеров, реквизиторов и т. д.), но и то, что основы режиссуры, ее законы — общи для всех видов сценического искусства. Ведь любой режис­сер при постановке спектакля (представления, номера, программы) не просто руководит работой актеров, а воплощает единый творческий замысел.

Режиссерский замысел — один из самых важ­ных, если не самый важный момент в процессе творчества режиссера, в каком бы виде сцениче­ского искусства он ни работал. Более того, стре­мясь воплотить свой замысел, осуществляя определенную интерпретацию пьесы (оперы, балета, эстрадного номера), ее идейную направленность и ту общую задачу, ради которой она ставится, ре­жиссер добивается ее раскрытия, решает его (ре­жиссерский замысел) прежде всего через систему сценических образов. То есть в первую очередь через актера, исполнителя.

Значит, в каком бы виде сценического искус­ства ни работал режиссер, он не может обойтись без замысла будущего спектакля (представления, номера), без работы с актером над созданием сце­нического образа, без умения верно строить сце­ническое действие. И в конце концов без таких элементарных творческих качеств, как фантазия и наблюдательность.

Так, сопоставляя все, что надо знать и уметь режиссеру в любом виде сценического искусства, нетрудно убедиться, что основные законы режис­суры, по существу, одни и те же.

Вот почему, в каком бы виде сценического ис­кусства ни работал режиссер, он должен прежде всего овладеть основами режиссуры, а уж затем познать специфику того или другого жанра.

Значит, «особой» режиссуры, в том числе и агитбригадной, нет. Есть «особенности». И знание этих «особенностей», знание специфики того или другого вида сценического искусства является не­пременным условием успешной работы. То есть режиссёр должен знать то, что называется

Стр. 11

«условиями игры», которые в каждом виде сцениче­ского искусства различны и которые диктуются спецификой жанра.

«УСЛОВИЯ ИГРЫ»

Если мы внимательно рассмотрим характерные осо­бенности агитбригадного творчества, то без труда за­метим, что они, по существу, равнозначны особенностям искусства эстрадного. Так же, как в эстрадном искусст­ве, агитбригадное творчество соединяет в одном пред­ставлении любой формы самые различные выступления (номера) чтецов, певцов, музыкантов, куплетистов и т. д. То есть агитбригадное представление строится по дивертисментному принципу, а это один из важнейших признаков эстрады.

Темы эстрадных произведений, эстрадные выступле­ния актуальны, злободневны, современны, насыщены юмором, сатирой, часто носят публицистический харак­тер. Но ведь все это — один из важнейших признаков агитбригадного творчества!

Сценические образы, создаваемые артистами эстра­ды, как правило, не отличаются психологической слож­ностью, но они (эти образы) всегда выразительны, яр­ки, броски. То же самое мы можем сказать и о сцени­ческих образах,’ создаваемых участниками агитбригадных представлений.

Уже сказанного вполне достаточно, чтобы сделать главный для нас вывод: агитбригада (как сценический жанр) — это своеобразная эстрада. И прежде всего У эстрада!

Значит, для того чтобы режиссер мог поставить агитбригадную программу (номер), ему необходимо знать особенности творчества, «условия игры»/«на эст­раде и что их порождает.

Основой любого эстрадного концерта (представле­ния) является номер, то есть отдельное маленькое за­конченное выступление (краткое законченное сцениче­ское действие) одного или нескольких актеров, выражен­ное в определенной форме и оставляющее у зрителей целостное впечатление.

В самом деле, какой бы мы ни взяли эстрадный но­мер: интермедию, песню, танец, куплет и т. д, мы без

Стр. 12

труда обнаружим, что он имеет свою завязку, кульми­нацию и развязку, то есть законченную драматургию.

Но поскольку отдельный номер продолжается в кон­церте всего несколько минут\* его драматургия всегда построена напряженно и пройдет в весьма ограничен­ное сценическое время. Завязка номера — короткая. Действие развивается быстротечно, со стремительной сменой ритмов. Концовка — чаше всего неожиданная **1.**

Так вот — ограниченность,— а точнее, Спрессованность! — времени сценического действия — первое из «условий игры» на эстраде.

Именно она диктует режиссеру и исполнителю оп­ределенную задачу при создании сценического образа и построении действия. Исполнитель уже в самом на­чале своего появления на сцене должен сразу завла­деть вниманием зрителей. Зритель сразу должен по­нять, с кем он имеет дело: кто и что за персонаж пе­ред ним. У эстрадного исполнителя, в отличие от ак­тера драматического, нет времени на «раскачку», на «подъезды» к образу, нет возможности для постепен­ного раскрытия характера своего сценического героя, персонажа. Счет у эстрадного актера идет даже не на минуты, а на секунды.

Такая особенность, такие «условия игры» требуют от режиссера и исполнителя не только точности идей­ного замысла, безжалостного отбора режиссерских и актерских приспособлений, которые должны быть пре­дельно лаконичными и выразительными, требуют не только поиска наиболее яркого и броского сценическо­го действия, напряженного ритма и четкого темпа, тре­буют не только воспитания у актера умения быстро «входить в образ», но и определенного подхода в ре­шении и создании сценического образа.

Эстрада, как и агитбригада, отличается от театра и способом общения со зрителем.

Большинство эстрадных (как и агитбригадных) номеров построено и предполагает прямое общение ис­полнителя со зрителем. Если театр еще может сущест­вовать без прямого контакта со зрителем, то эстрада (агитбригада) — нет. И в самом деле. Если в

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Неожиданный поворот драматургического действия, его внезап­ность играет значительную роль в создании комического эффекта.

Стр. 13

драматическом, оперном, балетном спектаклях для актера ос­новным объектом его общения является партнер по сценическому действию, а зритель как бы со стороны следит за развитием этого действия, сопереживая вме­сте с актером, то на эстраде зритель—партнер испол­нителя, соучастник его действия.

В монологе, фельетоне, частушке, песне — в любом номере эстрадный актер, как правило, обращается к зрителю, апеллирует к нему, ищет у него сочувствия или осуждения. Причем «здесь», «сейчас», непосред­ственно во время исполнения. Даже когда актеры об­щаются между собой (как, например, в парном кон­ферансе), их общение, по существу, построено на свя­зи со зрительным залом, идет как бы через зрительный зал. Вспомним выступления Тарапуньки и Штепселя или Мирова и Новицкого. Каждый из них, разговаривая с партнером, все время призывает зрителей в «свидете­ли», ищет в них «союзников». Эстрадное выступление (как и агитбригадное) все держится на ежесекундной связи артиста со зрителем. (Умение «захватить» зри­тельный зал является одним из важнейших качеств ар­тиста эстрады.)

Но формула «зритель — партнер актера» не пред­полагает обязательный «выход» актера «из образа». На эстраде актер либо общается со зрителем от свое­го лица (что бывает чаще), либо «в образе», как с партнером, который участвует в действии, как свиде­тель, или судья, или поверенное лицо. На эстраде зри­тель-партнер чаще всего союзник, единомышленник актера. И их отношения носят дружеский характер.

Зритель—партнер исполнителя — второе важное '«условие игры» на эстраде (агитбригаде), которое не­обходимо учитывать исполнителю и режиссеру при ра­боте над номером, ролью, представлением.

Еще одним особенным «условием игры» на эстраде является то, что актер во время исполнения номера не прячется за театральный костюм образа, не прибегает к характерному гриму **1**. Ему не помогают ни декорации, определяющие время и место действия, ни специально

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В данном случае речь идет не о масках, к которым иногда прибегают эстрадные исполнители и режиссеры для создания гро­тескового, карикатурного образа.

Стр. 14

созданная режиссером с помощью театральной техники сценическая атмосфера. Оставаясь в момент исполнения номера с глазу на глаз со зрителем, эстрадный актер может надеяться только на себя, на свое мастерство.

Искусство эстрады — это прежде всего искусство ярких, своеобразных артистических индивидуальностей. Если в театре актер — главная фигура спектакля, то на эстраде он — единственная! Вот почему на эстраде не должно быть, мягко говоря, «вторых актеров». Любой артист эстрады — это солист. Даже когда он выступает не один, а с партнером (в парном конферансе, интерме­дии, миниатюре, скетче и т. д.). Вспомните М. Миронову и А. Менакера.

Но индивидуальность на эстраде (как и в любом виде сценического искусства) —это не внешний приз­нак, отличающий одного актера от другого, не раз и навсегда установленная маска (характер и облик пер­сонажа, от лица которого эстрадный актер выступает постоянно), а прежде всего индивидуальность творческая, где ярко сочетаются хорошо развитые природные данные (темперамент, интонационное богатство, пла­стическая выразительность) с умением передавать глу­бину содержания исполняемого произведения с точных гражданских позиций, в характере и манере, свойст­венной только данному актеру.

Умение разговаривать или петь на сцене еще не де­лают исполнителя артистом. Артист — это не только богато одаренная натура, а, прежде всего,— личность, которая, каждый раз выходя на сцену, должна в те­чение минимального времени создать завершенное про­изведение искусства (образ), в манере, свойственной только ей.

**Отступление второе, очень важное.**

**Актер в агитбригаде**

Если агитбригада живет по законам эстрады, то последнее «условие игры» вроде бы невольно стано­вится непреодолимым препятствием для режиссе­ра, исполнителя, да и вообще для агитбригадного творчества. В самом деле, много ли найдется сре­ди участников агитбригад людей, блестяще

Стр.15

владеющих актерской техникой, мастерством, да еще обладающих разнообразными способностями? Ко­нечно, единицы.

А на практике мы видим, что агитбригадное движение не умирает, а, наоборот, год от года рас­тет, ширится и, беря все лучшее от своих предшественников, от смежных искусств, развивается и успешно действует.

В чем же дело? Может быть, все-таки агит­бригадное творчество не подчиняется законам эс­традного искусства?

Нет, подчиняется!

Но, живя по этим законам, оно в то же время имеет и свою специфику.

За последние годы мне привелось видеть сотни самых разнообразных агитбригад. Одни из них выступают более успешно, другие—менее. Но всем им присуща одна особенность — когда мы смотрим представление агитбригады, то воспри­нимаем его не как выступление отдельных, выхо­дящих на сцену актеров: Петрова, Иванова, Си­дорова и т. д., а как единого актера. И не по­тому, что в агитбригадных представлениях его уча­стники большую часть сценического времени дейст­вуют одновременно: декламируют, поют или произ­носят приветствия и лозунги. Нет. А потому, что исполнители предстают перед нами (зрителями), как многоликий, разнообразный, темпераментный, задорный и веселый коллектив, действующий от од­ного имени — агитбригады! То есть мы восприни­маем участников агитбригадного представления, как сплав, как единый образ, как одного синтети­ческого актера, который владеет целым арсеналом самых разнообразных сценических приемов и которо­му под силу решать самые трудные и различные твор­ческие задачи. В этом нет ничего удивительного или сверхъестественного, так как в нем, этом ак­тере, переплелись дарования всех участников. Один наделил его умением петь, второй — танцевать, третий — декламировать и т. д.

Этот собирательный образ актера в агитбри­гаде обладает еще одним, присущим только ему качеством. Он-то и есть положительный герой

Стр. 16

представления. Не только потому, что участники агитбригады, как правило, передовики производ­ства, активные общественники, но и прежде все­го потому, что в каком бы образе агитбригадчики ни представали перед зрителями, они всегда оста­ются самими собой. У участников агитбригадного представления постоянно есть свое единое, ярко выявляющееся отношение к событиям, происходя­щим на сиене. Они от лица положительного героя представления как бы говорят зрителю: «Вот это хорошо. Подражайте ему. А это—плохо. Боритесь с ним вместе с нами»...

Любой факт, событие, разыгранное агитбри­гадой на сцене, всегда наделено гражданским от­ношением к нему. Кстати, эта особенность — одна из важнейших сторон творчества эстрадного ак­тера. Даже когда он выступает в образе, создает сценический характер, всегда за ним можно раз­глядеть собственное лицо актера. Вернее, его от­ношение к образу, к факту, событию.

Режиссеру агитбригады не следует забывать и то, что в искусстве эстрады черты персонажа, как правило, сливаются с чертами самого исполните­ля как личности, с его нравственными и морально- этическими качествами. Вот почему участник агитбригады, как и артист эстрады, обладая оп­ределенными сценическими способностями: выра­зительностью, музыкальностью, развитым чувст­вом ритма, темпераментом, заразительностью, хо­рошей дикцией, фантдзией, наблюдательностью, чувством юмора, владея элементами актерского мастерства,— должен быть подготовлен не только профессионально, но и идейно. Должен разбирать­ся в вопросах внутренней и внешней политики партии, быть ее ярым пропагандистом. Ведь каж­дый участник агитбригады не только актер, но и агитатор. Вряд ли будет по-настоящему действен­ным выступление агитбригады, если ее участники в жизни сами не будут примером для сидящих в зале, не будут наделены острым чувством ответ­ственности и гражданственности.

Агитбригада — это всегда взволнованный еди­ный актер — Человек-Гражданин, который

Стр. 17

выходит на сцену, чтобы бороться со всем косным и утверждать передовое.

Публицистика — острая общественно-полити­ческая актуальность затрагиваемых проблем — один из основных признаков как эстрадного, так и агитбригадного творчества **1**. Но достигает она результата, становится действенной лишь тогда, когда режиссер и исполнитель, страстно проник­нутые мыслью произведения, одержимы стремле­нием выразить в выступлении свое (свой разум, чувство, гнев или восторг) отношение к явлению, факту. Только в этом случае произведение, создан­ное исполнителем с помощью режиссера, обрета­ет гражданский пафос. Равнодушие же убивает существо публицистики и приводит к выспреннос­ти исполнения, к рассудочности, а в конечном счете — к скуке.

Конечно, специфика восприятия творчества в • агитбригаде ни в коей мере не означает, что агит­бригаде не нужны яркие индивидуальности, яркие дарования. Наоборот. Чем их будет больше — тем лучше; тем более глубоко и серьезно, а глав­ное, более выразительно и ярко агитбригада смо­жет решать творческие вопросы.

Конечно, режиссер, работая в агитбригаде,

должен прилагать все усилия, все свое умение к тому, чтобы как можно полнее, глубже развить индивидуальные способности, актерскую технику каждого исполнителя. Угадав творческие возмож­ности исполнителя, режиссер обязан не только раскрыть их во всей полноте, но и научить участ­ника агитбригады владеть несколькими эстрад­ными жанрами. Последнее (владение несколькими эстрадными жанрами) очень важно для участни­ка агитбригадного представления, потому что ему (в отличие от эстрадного актера, который выступает в программе только со своим номером и обычно не принимает участия в других) приходится

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Публицистическая страстность, свойственная выступлениям агитбригад, рассчитана не только на художественный успех, а и па немедленную реакцию аудитории. Велико число случаев, когда после выступлений агитбригады принимались действенные меры по исправ­лению недостатков: подтягивались нерадивые, наводился порядок в «толовой, общежитии, ремонтировались дороги и т. д.

Стр. 18

принимать участие в нескольких, а порой и во всех номерах представления.

Но, работая над номером, над постановкой все­го агитбригадного представления, режиссер и его участники всегда должны помнить, что успех их выступления, их представления зависит от того, на что устремлены творческие силы исполнителей: то ли на создание только своей роли, своего обра­за, то ли на создание всего представления, где каждый вносит частицу своего дарования в общее дело. И тогда-то оказывается: то, что было не под силу одному исполнителю, под силу всему коллек­тиву.

Стр. 19

**РАБОТА РЕЖИССЕРА НАД НОМЕРОМ**

Прежде чем говорить о работе режиссера над номером, считаю нелишним напомнить, что входит, из чего склады­вается работа режиссера над номером, программой, представлением и т. д. Эстрадный режиссер — соавтор сценического произведения (номера, представления, спектакля). Поэтому он, как его создатель, отвечает за его правдивость, точность и глубину отражения в нем жизни, отвечает за его идейную направленность и т. д.

Выбрав (или получив) для постановки то или дру­гое драматургическое произведение, режиссер, исходя из собственного знания жизни во всех ее проявлениях и из собственного к ним отношения, творчески истолко­вывает действительность и находит средства для ее воплощения. Помня при этом, что основным, самым главным выразительным средством для него является актер.

При работе с актером над ролью, номером в зада­чу режиссера входит: будить творческую природу ак­тера и направлять ее в нужное русло для достижения поставленной цели, непрерывно поддерживать и на­правлять поиск актера в соответствии с общим идейно- художественным замыслом роли, номера, согласовы­вать результат каждого исполнителя с результатами остальных для создания гармонической цельности, един­ства номера, представления.

Итак, режиссер/ агитбригады предстоит поставить номер.'

Умение поставить номер не только определяет про­фессиональную подготовку агитбригадного и, конечно, эстрадного режиссера, но и является главным в его профессии.

Поставить номер гораздо сложнее, чем представле­ние (концерт) из готовых номеров.

Обычно номер на эстраде задумывается не столько автором, сколько режиссером и исполнителем. Проис­ходит это потому, что на эстраде (в агитбригаде) за­мысел номера, в отличие от театра, может возник­нуть до появления его литературной основы. Конечно,

Стр. 20

режиссер и исполнитель не подменяют автора, хотя очень часто в агитбригадах бывает, что режиссер или исполнители или они вместе являются авторами но­меров, эпизодов представления. Но даже когда номер создан автором, все равно за режиссером и исполните­лем остается решающее слово в определении характе­ра будущего номера. Не случайно на эстраде бытует такой термин: «изобрести номер» вместо — «написать номер». Но кем бы он ни был задуман, работается но­мер всеми троими: исполнителем, режиссером, автором. Нигде так не связаны взаимным творчеством режиссер, автор и исполнитель, как в агитбригаде (эстраде). Автор, даже написав номер, практически создал только первый его вариант. Окончательный текст номера (эпизода) соз­дается коллективной фантазией всех его участников в процессе репетиций. Происходит это не потому, что исполнители и режиссер имеют дело с несовершенным драматургическим материалом. А такова особенность эстрады, ее специфика.

Но какими бы ни был пути и приемы создания дра­матургии номера, а они при всей общности в каждом конкретном случае весьма разнообразны, режиссеру необходимо все время помнить и учитывать, что буду­щий номер должен быть органичным для данного испол­нителя, должен исходить из индивидуальности актера1.

Работая с исполнителем над номером, режиссер дол­жен так разработать сюжет номера, отобрать такие при­способления и краски, так выстроить его действие и ритмическую структуру, чтобы все это не только четко выявляло идейно-художественный замысел номера, рас­крывало глубину его содержания, но и соответствовало манере исполнения, присущей данному актеру. При этом настоящего эстрадного (агитбригадного) режиссера от­личает способность открыть такие грани дарования исполнителя, о существовании которых, возможно, не предполагали не только зрители, но и сам актер. Вообще, агитбригадного (эстрадного) режиссера сегодня отличает умение найти непривычные, нестандартные «ходы» в решении номера,— такие, которые не могут быть

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Поскольку участники агитбригады, как правило, не владеют большим индивидуальным мастерством, то в агитбригадном творче­стве главная роль в создании номера принадлежит режиссеру.

Стр. 21

заранее предугаданы зрителем и которые будут до конца неослабно держать его внимание. Сегодня успех номера решает, при глубине раскрытия идейно-художественного замысла, его новизна, интересная трактовка, влитая в активно найденную точную форму.

А если при этом еще вспомнить, что эстрадному но­меру присущи концентрация, насыщенность, напряжен­ность и стремительность действия, которые должны быть выражены минимумом выразительных средств, то стано­вится понятным, почему постановка номера для агитбри­гадного (эстрадного) режиссера является наиболее сложным и трудным делом,

**ЗАМЫСЕЛ НОМЕРА**

Работа режиссера над эстрадным номером, как п над любым драматургическим произведением, которое нужно поставить, начинается с его анализа, с «разведки умом» (по выражению К. С. Станиславского).

С первых же шагов знакомства с драматургией, тек­стом номера, при первом же его прочтении или прослу­шивании (если номер музыкальный) у режиссера возни­кает определенное его видение1. Поначалу не очень яс­ное в деталях, но рисующее его мысленному взору мно­гое из того, что потом будет воплощено исполнителем на сцене. Окончательное видение, образное решение но­мера, то, что называется «замысел номера», обусловливается в первую очередь содержанием, его идеей, сю­жетным ходом, и рождается он в процессе анализа но­мера, «разведки умом», во время которой режиссер оп­ределяет его тему, идею, основное событие, основной конфликт и отношение (или отношения) действующих лиц в этом конфликте, задачу действующего лица, сквозное действие, атмосферу, в которой происходит действие. Режиссерский замысел формируется в поис­ках наиболее точной сценической формы, которая не только раскроет содержание номера, но и донесет его до зрителей в образной форме. Проводя эту работу,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Видение — краеугольный камень, основа в творчестве худож­ника — будь он актер или режиссер, певец или музыкант, живописец или скульптор. Творить, не представляя себе мысленно образа буду­щего номера, картины и т. д., не фантазируя его,— все равно что двигаться к цели вслепую.

Стр. 22

режиссер одновременно учитывает индивидуальные осо­бенности исполнителя, если автор писал номер на оп­ределенного исполнителя. Или, если такого нет, то раз­мышляет над тем, какими индивидуальными особенно­стями должен быть наделен будущий исполнитель, чтобы наиболее полно выразить замысел режиссера. Режиссерский замысел номера, каким бы он ни был интересным и ярким, сам по себе, в отрыве от актера, не может быть осуществлен.

Образное решение номера, его замысел тесно связан и со «сверхзадачей»1 номера. То есть с тем, ради чего он берется, ставится, что он должен вызвать в сознании людей.

У режиссера, как и у любого художника, замысел номера рождается каждый раз по-иному и у каждого по-своему. Н9 полнота его, яркость и точность зависят от того, насколько хорошо режиссер знает материал, разобрался в нем, а так же от свойств его характера, темперамента, жизненного опыта, привязанностей, от силы творческого воображения, фантазии.

**Отступление третье. Фантазия**

Каковы бы ни были симпатии режиссера, каково бы ни было его тяготение к тому или другому жан­ру,— творческое воображение, фантазия являются решающими в творческой работе режиссера.

Режиссеру необходимо уметь фантазировать. Фантазировать не «вообще» («вообще» — враг ис­кусства), а в природе и характере жанра.

Умение воображать, выдумывать — самые важ­ные качества в любом творчестве. Если у человека нет этих качеств — он не может быть режиссером. Заниматься искусством, не обладая творческой фантазией — дело бесплодное.

Как и другие природные качества, фантазию

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Понятия «сверхзадача», «действие», «сквозное действие», «ком­позиция», «темпоритм» и другие имеют один и тот же смысл в са­мых различных видах сценического искусства. В основе работы режиссера, актера на эстраде лежат те же законы творчества, что и в искусстве драматического режиссера и актера, открытые

К. С. Станиславским.

Стр. 23

можно развивать. А режиссеру и актеру просто необходимо.

Изучение окружающей жизни, умение наблю­дать, видеть, слышать, слушать, присматриваться к интересным характерам, запоминать забавные случаи — все это дает пищу фантазии, все разви­вает ее. Поэтому надо как можно больше заполнять «кладовую» своего сознания. Эта «кладовая» без­гранична. В процессе творчества именно оттуда фантазия черпает строительный материал. Запом­нившееся, познанное, услышанное, увиденное — это кирпичики, складывая которые, фантазия стро­ит свои причудливые здания. И чем больше разви­та фантазия, чем больше заполнена «кладовая», тем ярче и интереснее режиссерские и актерские поиски, разнообразнее замыслы.

Современный зритель не принимает упрощен­ных, лежащих на поверхности ходов, примитивно­сти сценического мышления. Сегодня режиссер обязан уметь видеть новое. Он должен находиться в гуще жизни, знать и понимать процессы, проис­ходящие в окружающей его действительности. Ощущение новых ритмов, умение подмечать новые типические характеры при создании сценических образов, нахождение новых мизансцен, красок — все это зависит от постижения и знания жизни, от умения видеть, наблюдать. Ведь дыхание времени должно всегда ощущаться в творчестве режиссера и исполнителя. И выражается оно в том, какими они пользуются выразительными средствами.

**\*\*\***

Анализ, «разведка умом» дает возможность не прос­то замыслить постановку номера, но и решить его идею (а она может отличаться от авторской), проанализиро­вать, как события в нем подчиняются этой идее, проду­мать расстановку идейно-смысловых акцентов, жанровые и стилевые особенности будущего номера, режиссерскую трактовку роли, исходя из задачи раскрытия основного конфликта, определить ритм и темп, создать мизансце­ны, атмосферу, принцип оформления.

Анализ номера в какой-то мере определяет, и какими

Стр. 24

художественными выразительными средствами режиссер и исполнитель будут пользоваться при его воплощении. Так как уже в ходе анализа решается взаимоотношение между содержанием и формой.

Процесс анализа одновременно дает возможность режиссеру начать для себя разработку «постановочного плана»: как, каким путем он будет идти к созданию но­мера. То есть дает возможность создать план воплоще­ния драматургического произведения в сценическое.

Конечно, потом, во время работы режиссера с ис­полнителем, что-то уточнится, а что-то изменится. Ведь первоначальный замысел, постановочный план—это, если так можно сказать, лишь фундамент будущего зда­ния. И здесь режиссеру следует помнить, что процесс его работы и на этом этапе не однозначен. Многое в нем идет одновременно. Мы уже говорили об этом.

**ВЫБОР ИСПОЛНИТЕЛЯ**

При определении, кто из участников агитбригады сможет наиболее ярко и точно исполнить номер, режис­сер должен учитывать способности актера, знать его индивидуальные особенности, его творческие возможно­сти.

Верно выбранный исполнитель — это «уже наполови­ну поставленный номер.

Выбирая актера на роль, режиссер прежде всего Должен учитывать психофизические данные исполните­ля: склад характера, особенности его темперамента, своеобразие речевых и вокальных данных, манеру речи, тембр, силу и выразительность голоса, характер сцени­ческого обаяния, манеру двигаться, жестикулировать и т. д., и т. д., и т. д. Ведь психофизические данные одному актеру позволяют быть наиболее убедительным, скажем, в исполнении патетических монологов, друго­му—ближе комические сценки, третьему — сродни ис­полнение сатирических куплетов и т. д.

**СЦЕНИЧЕСКИП ОБРАЗ**

Эстрадное искусство, как и любое сценическое искус­ство, в полной мере воздействует на зрителей лишь тог­да, когда в основе роли лежит стремление актера соз­дать живой человеческий характер в определенных об­

Стр. 25

стоятельствах, воплощенный в точно найденную внеш­нюю форму, то есть сценический образ1, и 'через него проявить свое отношение к окружающему миру.

Но в отличие от театрального эстрадный (агитбри- гадный) образ имеет свои специфические особенности, которые необходимо знать режиссеру и исполнителю, когда они приступают к работе над ролью, над номером.

Во-первых: поскольку эстрада жестко ограничивает каждый номер во времени, а характеры персонажей должны быть понятны зрителям с первых же минут дей­ствия, то образ строится на одной или двух основных чертах, ярче и лучше других выражающих сущность пер­сонажа. Но при этом эстрада, как и театр, требует скру­пулезной работы режиссера и исполнителя над созданием внутренней жизни образа.

Во-вторых: эти черты характера актер стремится выявить минимумом приспособлений и красок, макси­мально сконцентрировав и отобрав их. Он как бы соз­дает яркие и броские законченные зарисовки образов.

Это важно еще и потому, что на эстраде часто в одном и том же номере (фельетоне, куплетах и т. д.) актеру по ходу действия приходится изображать (играть) нес­колько персонажей порой прямо противоположного ха­рактера, мгновенно переходя от одного к другому, на глазах у зрителей.

В-третьих: на театре актер всегда выступает в образе другого лица. На эстраде — зритель воспринимает лич­ность самого актера как сценический образ, с его отно­шением к жизни, к событиям и явлениям, к людям. (Разу­меется, кроме тех случаев, когда актеру по содержанию номера приходится действовать от имени персонажа или персонажей.)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Создание сценического образа, то есть законченного художест­венного произведения, в котором специфическими актерскими сред­ствами: природными данными (речью, телом, движением, мимикой, воображением, памятью, эмоциональностью), а также гримом и ко­стюмом — раскрываются духовный мир, характер, мысли и пережи­вания персонажа (человека), выдуманного автором,— является главной целью исполнителя как на театре, так и в агитбригаде и на эстраде.

Стр. 26

**ХАРАКТЕР**

Итак, работа над образом на эстраде агитбригадном представлении) требует от актера нахождения одной-двух основных черт характера.

Правда, я должен сразу оговориться. Если на театре артист, создавая образ, как правило, идет от внутренне­го к внешнему — от характера к характерности, то на эстраде (а значит, и в агитбригаде) исполнитель чаще всего сначала мысленно видит внешний облик персона­жа, его манеру говорить, двигаться, жестикулировать и т. д., то есть видит характерность, а уж затем, стараясь «влезть в шкуру» персонажа, овладевает его внутренними качествами, которые оправдывают увиденную, найден­ную им характерность.

Но каким бы путем ни шел актер: от внешнего к внут­реннему или от внутреннего к внешнему, ему в процессе работы над номером, чтобы сделать образ живым, при­дется пройти все этапы работы актера над ролью. Ибо только постигнув характер действующего лица, найдя целеустремленное и целенаправленное действие, актер Сумеет из всех увиденных и придуманных внешних дета­лей и приспособлений отобрать и оставить те, которые наиболее точно и ярко выразят внутреннюю суть его ге­роя, персонажа.

Вот почему мы наш разбор начинаем с разговора о характере образа.

Для этого нам прежде всего следует внести ясность в само понятие термина «характер».

Вспомним, что определяет поступки человека? Поче­му он так, а не иначе реагирует на то ил и другое собы­тие? Почему в одних и тех же обстоятельствах разные люди ведут себя по-разному?

Чтобы ответить на все эти вопросы, попробуем проде­лать небольшой опыт: мысленно представим, как пове­дут себя наши сослуживцы, если мы вбежим в комнату, где они работают, и крикнем: «Горим!» Хорошо зная их, мы почти безошибочно предугадаем, что, скажем, хозяй­ственная Ольга Петровна бросится спасать вещи, рас­судительный Петр Петрович попробует вызвать пожар­ных, недоверчивый Николай Иванович может и не по­верить, а энергичный Михаил Петрович сразу попытается организовать тушение пожара и т. д.

Стр. 27

Как мы смогли предопределить поведение наших со­служивцев? Почему мы представили их действия именно такими, а не другими? Наверное потому, что вспомнили, как каждый из них вел себя в других обстоятельствах, то есть сопоставили их разные поступки, определили их характеры. А уж определив характеры, нам не трудно было представить себе, как они будут вести себя на по­жаре. Значит, поведение человека определяет его харак­тер? Конечно!

В жизни, в быту часто говорят: у этого человека хо­роший характер, а у этого — плохой. Когда мы говорим о «характере», то его надо понимать не как «плохой» или «хороший», не в бытовом плане, а в широком смысле, как внутренние качества персонажа (злой, добрый, волевой, трусливый, недоверчивый, завистливый и т. д.), то есть как Характер с большой буквы, как Человек-характер в его психологическом и социальном смысле.

Действия исполнителя должны соответствовать и вы­текать из характера действующего лица.

На сцене, как и в жизни, не может существовать чело­век без характера. Даже когда мы говорим: «он без ха­рактера», мы тем самым уже определяем его характер.

Указания на характер действующего липа, персонажа разбросаны по всему тексту номера.

Определив характер, режиссер и исполнитель вместе с тем определяют, как персонаж может и будет реагиро­вать на те или другие события. Мало того, режиссер и исполнитель тем самым определяют и существо действу­ющего лица. Иначе говоря, определяют основные черты образа.

Только при этом следует помнить, что характер чело­века состоит не из одной черты, а складывается из мно­гих. Трус одновременно может быть и добрым и злым, завистливым и хвастливым. Но одна или две черты ха­рактера у человека всегда будут главными, определяю­щими, довлеющими над всеми остальными. Вот они-то и будут, как принято говорить, «зерном образа».

Всю свою выдумку, фантазию, темперамент исполни­тель и режиссер обязаны направить на то, чтобы как можно ярче и выразительнее раскрыть перед зрителем эту основную черту характера персонажа.

Вспомним: исполнитель, выйдя на сцену, должен сра­зу заявить, кто Он такой...

Стр. 28

Характер действующего лица, персонажа в любом но­мере, даже когда йктер выступает «от себя», должен быть ясен зрителю с первых же секунд его пребывания на сцене. Поэтому исполнитель, отыскивая основную, наи­более выразительную черту, отбрасывает излишние в ней подробности. Как бы вырисовывает ее не акварелью, а масляными красками и сочными мазками.

Но сказанное ни в коем случае не означает, что ре­жиссеру и исполнителю не надо определять другие черты персонажа или не учитывать их. Особенно на репетициях. Чем исполнитель будет глубже раскрывать характер сво­его персонажа, тем больший успех его ждет.

Овладение характером персонажа, действующего ли­ца есть один из самых важных шагов на пути к конечной цели работы исполнителя над ролью — к созданию сцени­ческого образа. Особенно это важно в тех номерах, где роль решается приемами гротеска, буффонады, гипер­болы. Только тогда эти приемы становятся органичными в актерском исполнении, когда исполнитель концентри­рует все свое внимание на основной черте характера пер­сонажа.

Как же овладеть характером действующего лица, пер­сонажа? Как зажить его мыслями и чувствами?

На эти вопросы разные режиссеры отвечают по-раз­ному. Самый верный путь — путь, указанный К. С. Ста­ниславским,— начинать создание сценического образа «от себя», поставив себя в предлагаемые обстоятельства роли, образа. Ибо «переживать можно только собствен­ные живые подлинные хотения, рожденные и перерабо­танные самим артистом в самом себе» (К. С. Станислав­ский)1.

Мне представляется этот путь наиболее верным еще и потому, что, как мы уже знаем, артисту эстрады, какой бы он ни исполнял номер, всегда надо разговаривать со зрителем от своего лица.

**ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА**

Итак, чтобы овладеть характером персонажа, необ­ходимо поставить себя в предлагаемые обстоятельства. Что же такое предлагаемые обстоятельства?

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

К. С. С т а н и с л а в с к и й. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М., «Ис­кусство», 1957, с. 116.

Стр. 29

В статье «О народной драме и драме «Марфа Посад­ница» А. С. Пушкин так определил основные требования к реалистическому произведению театрального искусст­ва, то есть к драматургии: «Истина страстей и правдопо­добие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» **1.** К. С. Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» добавил к высказыванию А. С. Пушкина: «...со­вершенно того же требует наш ум от драматического ар­тиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми — предлагаемыми,..» **2**

Человек не существует вне времени и пространства. Все, что окружает человека, воздействует на него, фор­мирует его характер, мировоззрение, психологию, опре­деляет его поступки. Поэтому без познания обстановки, предлагаемых обстоятельств невозможно создать верный и полноценный художественный образ.

Предлагаемые обстоятельства — это обширный тер­мин, в который входит огромное количество понятии: фа­була номера, эпоха, быт, социальное положение, время и место действия, время года и суток, погода, семейное положение, характер, возраст, национальность, профес­сия, события и отношения к ним,— словом, все, что пред­лагается исполнителю принять во внимание при его творчестве.

Но если в театре актер получает обширные сведения о предлагаемых обстоятельствах роли из пьесы, то в эстрадной драматургии такие данные почти всегда отсут­ствуют. Иногда автор скупо указывает на самое основное. Эстрадный автор полагается на режиссера и на исполни­теля, на то, что они додумают, нафантазируют все те предлагаемые обстоятельства, которые нужны исполни­телю для создания сценического образа. В том числе и предшествующие событиям номера.

В тех случаях, когда исполнитель действует от «сво­его лица», для него предлагаемыми обстоятельствами являются обстоятельства концерта: сценическая

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1.** А.С. Пушкин. Соч. М., ОГИЗ, 1949, с. 763.

**2.** К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М., «Ис­кусство», 1957, с. 116.

Стр. 30

площадка, зритель, занимаемое им место в концерте, его роль в нем и, конечно, содержание номера, его цель.

Естественно, что сразу охватить и учесть всю сумму понятий, входящих в предлагаемые обстоятельства, не­возможно. Поэтому узнавание или придумывание пред­лагаемых обстоятельств идет параллельно всему процес­су создания роли в той мере, в какой они необходимы для действия.

Начиная работу, исполнитель вникает в предлагаемые обстоятельства «внешнего порядка»: время, место дейст­вия, профессия, возраст и т. д., то есть в то, что написано автором в ремарках, в самом тексте номера. В процес­се репетиций исполнителю понадобится вникнуть в пред­лагаемые обстоятельства «внутреннего порядка»: харак­тер, взаимоотношения и т. д. Деление предлагаемых обстоятельств на «внешнего» и «внутреннего» порядка — условное. Бывает и так, что обстоятельства «внешнего» порядка в то же время являются «внутренними» и наоборот.

- Хорошо,— скажет кто-нибудь.— То, что исполни­телю надо знать профессию, возраст, национальность своего персонажа — понятно. А вот время? Что может дать исполнителю его знание? Не все ли ему равно, ког­да происходит действие: утром или вечером?

Нет, не все равно. У каждого человека есть свое ощу­щение времени. Но этого мало. Даже один и тот же че­ловек разное время дня воспринимает по-разному. Если проверить себя, то можно обнаружить, что утром мы ощущаем себя иначе, чем вечером; в праздничный день мы воспринимаем окружающее нас иначе, чем в будни. Знание времени действия дает возможность исполните­лю ввести в свою роль множество интересных деталей, ко­торые создают правду существования актера на сцене. Именно актера. В самом деле, что может дать человеку знание того, что на улице холодно, идет дождь? Наверное то, что он возьмет с собой зонт и постарается потеплее одеться. Знание погоды актеру подсказывает целый ряд действий на сцене: он, скажем, постарается погреть руки, не наследить в комнате и т. д. Предла­гаемые обстоятельства, их учет подсказывают испол­нителю ряд даже простейших физических действий, ко­торые и создают правдоподобие жизни на сцене.

В поисках правильного действия исполнителю

Стр.31

с первых же репетиций нужно ставить себя в предлагаемые обстоятельства,- Это требование равно обязательно для исполнителей номеров любого жанра. Даже создавая вокальный или танцевальный номер, исполнителю следу­ет мысленно ставить себя в определенные жизненные об­стоятельства, соответствующие характеру персонажа песни, танца.

Точное определение действия в предлагаемых обстоя­тельствах составляет тот краеугольный камень, на ко­тором зиждется верное исполнение роли актером — «ис­тина страстей».

\* \* \*

Проводя анализ роли, исполнитель под ру режиссера определяет: сверхзадачу.

Сверхзадача — это то, ради чего актер выходит на сцену: разжечь ли справедливый гнев слушателей, зрителей или напомнить им о чем-то незаслуженно забытом, поднять на борьбу с чем-то плохим или пробудить в зри­телях добрые чувства. Ведь, исполняя сценки, монологи, куплеты, фельетоны, песни, актер всегда призывает зри­телей к чему-то, выдвигает перед ними какую-либо проб­лему, что-то отстаивает или осуждает. И актер обязан до­нести до зрителя свою сверхзадачу. Сделать он это смо­жет лишь только в том случае, если будет одержим ею. сквозное действие.

Сквозное действие направляет в верное русло линию поведения персонажа, линию его поступков и помогает отобрать их. Оно, по сути дела, является тем стержнем, на который должно нанизываться все действие персона­жа на протяжении номера. Сквозное действие помогает режиссеру и исполнителю достигнуть последовательного, целеустремленного раскрытия идейного содержания ро­ли и номера & целом. Оно обусловливается идеей номера. Если «сверхзадача» — компас, указывающий, по какому пути и ради чего идти, то «сквозное действие» — путь, по которому идет исполнитель ради достижения цели в ра­боте над номером.

эпизоды - факты в жизни своего персонажа,

предлагаемые обстоятельства,

взаимоотношения с партнером и зрителем,

биографию своего персонажа и т. д. и т. д.

Стр. 32

Всю эту работу режиссер с исполнителем ведут по принципу «действенного анализа»1.

Как это ни удивительно, но, встречаясь с эстрадными артистами, часто приходится слышать:

- Вот режиссеры говорят о «разведке умом». Ну, когда речь идет о работе над ролью в пьесах Горького, Че­хова, Шекспира, Брехта и т. д., необходимость анализа не вызывает сомнений. Но зачем, работая над эстрадным номером, проводить анализ? Разве для того чтобы верно действовать, недостаточно выучить текст, мысленно уви­деть или придумать интересную характерность, а потом воплотить все это на сцене?

Смею утверждать — недостаточно! Как в работе над ролыо в пьесе, так и в работе над ролью в эстрадном но­мере система актерского творчества одна. Нет другой системы творчества в эстрадном искусстве.

Только анализируя роль, только накапливая в своем сознании все сведения, факты роли, можно найти для сво­его персонажа целенаправленное и целеустремленное дей­ствие, верный характер и «влить» его в яркую характер­ность. То есть создать в данном конкретном эстрадном (агитбригадном) номере задуманный автором, режиссе­ром и исполнителем сценический образ.

Вообще, в искусстве процесс познания служит толч­ком к действию, служит цели создания художественного образа, первая ступенька к которому, как мы уже зна­ем,— видение.

В самом деле, живописец, прежде чем написать заду­манную картину, должен увидеть ее в своем сознании. Но, чтобы это видение возникло, он длительное время со­бирает материал, изучает быт и нравы, костюмы, пишет бесчисленное множество набросков и этюдов, проникает в сущность социальных, человеческих отношений и т. д. И только тогда, когда в его сознании, под влиянием соб­ранного и изученного материала, во всех подробностях возникает будущая картина, он приступает к ее написа­нию, то есть к воплощению задуманного.

Это не означает, что все накопленное живописцем в процессе изучения, познания будет изображено на полот­не. Но он никогда не жалеет о потраченном времени, так как все изученное им в предварительной работе и дало

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

М. О. К н е б е л ь. О действенном анализе пьесы и роли. М., «Искусство», 1959.

Стр. 33

ему возможность создать картину, которая своим образ­ным решением волнует людей, будит их мысли и чувства.

То же самое, или почти то же, происходит в творчест­ве актера, который для того, чтобы создать верный сце­нический образ, должен проделать работу по анализу, по познанию и накоплению материала. (Причем этот про­цесс идет непрерывно на протяжении всей работы испол­нителя над ролью.) Только тогда он сможет зажить мыс­лями и чувствами своего героя, понять его внутренний и внешний облик и верно действовать в предлагаемых обстоятельствах. Ведь все сведения, полученные испол­нителем в результате анализа, познания роли, будят его фантазию и преломляются в плане практического исполь­зования для конкретного воплощения в действии.

Повторяю: анализ в работе исполнителя над ролью не является самоцелью, а побуждает исполнителя к дейст­вию.

Стр. 34

**ДЕЙСТВИЕ - ОСНОВА СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

Анализ является той стартовой площадкой, с которой исполнитель отправляется на поиски действия с тем, что­бы в результате воплотить на сцене тот или другой образ.

Создание роли (познание и воплощение)—единый процесс, и рассматривать его надо в единстве. Поэтому дальше мы будем одновременно говорить и о действии, и о том, что его вызывает и определяет.

Мы знаем, что в основе любого номера, сцены, драма­тургического произведения лежит конфликт.

Конфликт — есть разногласие, столкновение, лежа­щее в основе борьбы действующих лиц в художественном произведении (драме, номере, рассказе, повести, поэме и т. д.).

Область, в которой развертывается на сцене борьба героев, так же безгранична, как и в жизни. Это — столк­новение идей, желаний, мнений, характеров, мировоззре­ний и т. д.

Без борьбы, без ярких столкновений на сцене нет дей­ствия.

Найти же каждому исполнителю действие не так лег­ко, как кажется на первый взгляд.

Нельзя представить себе действие, то есть «Что я Ллаю?» без параллельно возникающего вопроса — «По­чему я делаю так?» Каждое действие имеет обязательно побуждение, его вызывающее. Для того чтобы понять, почему действующее лицо поступает так, а не иначе, ис­полнитель должен проникнуть в существо факта, понять цели и мотивы, внутренний смысл, их значение и просле­дить линию стремления действующего лица. Следователь­но, исполнитель должен «оценить факты», то есть найти ответы на все родившиеся у него самые различные «по­чему?», прибегая для этого к помощи текста номера, своей фантазии и своего жизненного опыта. «Оценить факты — значит найти ключ для разгадки тайн... «жизни челове­ческого духа» роли, «скрытых под фактами... пьесы»1.

Оценить факты — это значит одновременно и понять

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4, с. 108.

Стр. 35

характер действующего лица, который тебе — актеру предстоит воплотить.

Процесс оценки фактов связан с «оправданием фак­тов». Чем глубже мотивы, вскрывающие жизнь роли, тем достовернее будут поступки исполнителя, вся линия его действия в номере.

Но определить факты еще мало. Сухой перечень их — это не более чем протокол. На факты роли исполнитель в начале работы смотрит как на выдуманные драматур­гом (автором) «театральные». Воображение исполнителя призвано «вдохнуть жизнь» в протокольную сухость фак­тов, превратить их из выдуманных в реально существую­щие. Для этого исполнителю надо поставить себя на ме­сто персонажа (действующего лица).

Правильная и глубокая оценка фактов человеком-артистом будит в нем потребность к целесообразному, ло­гичному и целенаправленному действию, позволяет понять и ощутить «линию роли» и дает возможность для своего неповторимого «прочтения» ее в соответствии с замыслом драматурга (автора) и режиссера. Именно в этот период исполнитель проникает в существо замыс­ла драматурга и режиссера, на основе своей фантазии и воображения, своего понимания, своего мировоззре­ния, определяет свое прочтение — свою трактовку роли.

В то же время, определив события, оценив факты, исполнитель выстраивает действенную линию сво­ей роли, или, образно говоря, создает «скелет роли», для того чтобы, действуя, обрастить его «мышцами», «нер­вами», наполнить его кровью своего сердца и вдохнуть в него жизнь.

Но создание роли требует времени. И если самодея­тельный актер всегда торопится к результату, стремится поскорее выйти на зрителя, то режиссер должен пом­нить, что создание роли — это длительный процесс. На­спех построенный дом может развалиться.

Очень часто на занятиях будущих режиссеров можно услышать такой вопрос: когда исполнителю надо пере­ходить к поиску сценического действия?

Процесс анализа номера, познания роли органически связан в работе актера с моментом воплощения. Начав совместный с режиссером разбор номера, исполнитель одновременно стал читать свою роль вслух. Следова­тельно, он уже репетирует, ищет действие. Нельзя ­

Стр. 36

откладывать «на потом» физическое выражение роли, ожидая, когда исполнителю все в ней станет предельно ясно. Существовавшая когда-то привычка долго рассуж­дать о роли, копить для нее «за столом» материал приводила к тому, что переход к действию становился для исполнителя трудно преодолимым моментом. Сов­ременный театр давно отказался от такого метода ра­боты над ролью. Действия выстраиваются одновремен­но с процессом познания роли. Не восстанавливать же на эстраде то, от чего давно отказался театр! Тем более что эстраде такое «великое сидение» вообще противопо­казано. Оно губительно для нее. Того, что узнает испол­нитель на первых порах в процессе «разведки умом», совершенно достаточно, чтобы начать действовать.

В дальнейшем, репетируя, он с помощью режиссера постепенно, по мере надобности будет привлекать все новые и новые предлагаемые обстоятельства, необхо­димые для проникновения в роль, для создания об­раза.

Итак, поведение, действие исполнителя начинается, верно, тогда, когда он задает себе вопрос: «что делал бы я», «как бы я себя вел», если бы я был этим персо­нажем? И отвечает на этот вопрос действием.

МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

В поисках действия исполнитель часто сталкивается с тем, что его герой попадает в такие обстоятельства, в которых ему (исполнителю) в реальной жизни не при­ходилось и не придется быть; или его герой имеет такие качества характера, которые совершенно чужды испол­нителю; или ему приходится играть условный персонаж, порой даже неодушевленный (что нередко бывает в агит- бригадных программах). Например, «сеялку», «дорож­ный указатель», «дерево» и т. д.

Как же поступать в этом случае? Что делать?

Тут может быть только однозначный ответ: нужно призвать на помощь магическое «если бы».

В самом деле, трудно предположить, что я стал бы делать, услыхав от режиссера: «Вы — дерево. Идите играйте!» Скорее всего — пожал бы плечами и отказался даже пробовать. (Может быть, даже обиделся бы: какое же я—дерево? Это что — намек?) Но вот режиссер

Стр. 37

говорит мне: «Как бы вы себя вели, что бы вы стали де­лать, если бы вы были деревом?» Ну, это совсем другое дело. Я тут же нашел бы не только целый ряд логических действий от имени дерева, но непременно задал бы воп­рос: а какое я дерево — молодое, старое, хвойное или лиственное, где я расту? И т. д. и т. п., потому что для нахождения точности логики поступков мне все это очень важно знать.

В чем дело? Почему произошла такая метаморфоза в моем восприятии задания режиссера во втором случае? Да потому, что произнесенные им два маленьких слова; «если бы» поставили передо мной так вопрос, что я, при­зывая на помощь свои наблюдения, свою творческую фантазию, жизненный опыт, могу ответить действием.

Отвечая на вопрос с приставкой «если бы», исполни­тель чувствует — он не врет, так как «если бы» ничего не утверждает, а только предполагает, оно раскрепо­щает артиста, дает толчок фантазии, предоставляя ему свободу действия.

При помощи магического «если бы», ставя себя во все предлагаемые обстоятельства роли, исполнитель по­степенно проникается внутренним миром, логикой мыш­ления персонажа, начинает ощущать, что линия поступ­ков персонажа для него становится не только понятной, но и единственно возможной.

К. С. Станиславский, говоря о сценическом действии, разделял его на простое механическое и на внутреннее психофизическое. К первому относятся те действия, кото­рые вызываются у человека рефлекторно. Например, я отдергиваю руку, если горячо, потираю ушибленное место и т. д. Ко второму — психофизическому — относят­ся те действия, которые порождаются внутренними об­стоятельствами, психологическими факторами. Напри­мер, человек оскорбил меня, и я его выгоняю; или мне неприятен собеседник — я стараюсь избавиться от него; мне нужно одолжить деньги у соседа, который, я знаю, неохотно дает в долг,— я стараюсь расположить его к себе и т. д.

Под словами «действие на сцене», «сценическое дей­ствие» мы подразумеваем не только и не столько хож­дение исполнителя по сцене, его жестикуляцию и т. д.

Разве когда человек сидит и думает, он не действует? Действует. Но только внутренне. Когда мы говорим

Стр. 38

о сценическом действии, то имеем в виду не только внешнее, физическое поведение исполнителя: встал, по­шел, взял, поставил, ударил и т. п., а прежде всего внут­реннее действие, которое «зарождается у актера от хоте­ний, стремлений, позывов — ради достижения цели» (К. С. Станиславский). Вот почему в поисках верного сценического действия исполнителю прежде всего необ­ходимо найти «внутреннее побуждение его». Ведь в ос­нове каждого человеческого поступка лежит желание или цель. А раз так, то, определив свою цель (жела­ние, хотение), исполнитель тем самым уже определяет и свое действие в данных автором предлагаемых обстоя­тельствах. Я не случайно вновь упоминаю здесь о пред­лагаемых обстоятельствах. Мало найти просто действие. Оно должно быть конкретным и целеустремленным. Ста­новится же оно таким только тогда, когда исполнитель в поисках действия, помимо определения цели, учитывает и все предлагаемые обстоятельства.

Цель надо определять очень точно. Когда автор го­ворит, что, выводя на сцену хулигана, он хочет показать, как отвратительно это явление, мне понятна его цель. Но когда в поисках действия определяет такую же цель для себя исполнитель роли хулигана — я перестаю его понимать. Ведь такая цель не подсказывает исполнителю действие. Вот если он отвечает, что он хочет делать все, «что его душе угодно», не считаясь при этом ни с кем, так как ему «закон не писан», что он хочет запугать, подчинить себе всех окружающих и при этом ему напле­вать на правила поведения, то мне сразу ясно, что испол­нитель будет делать на сцене, какие будет искать дей­ствия и какими они будут. Точно так же не определяет внутреннее побуждение действий исполнителя то, что, играя подхалима, он согнет спину и будет говорить елей­ным голосом. Это всего-навсего внешние приспособле­ния (к тому же — дурной штамп). А ведь подхалимст­во — это не только свойство характера, но и определен­ное поведение, способ, которым он (подхалим) доби­вается каких-либо благ для себя. Стараясь расположить к себе человека, от которого что-то зависит, скажем, на­чальника, угождая ему, подхалим обеспечивает свое благополучие. Значит, играя подхалима, исполнителю нужно ставить перед собой цель: угодить партнеру, по­стараться предупредить его желания, получить его одоб-

Стр. 39

ренне своим поступкам, даже если при этом ему самому придется смешать себя с грязью.

Конечно, умение точно и верно определять цель при­ходит не сразу. Но, репетируя, исполнитель не должен бояться трудностей, неудач. Только не надо рассуждать и теоретизировать «по поводу». Надо больше пробовать. А ошибки? Чего же их бояться! От них в процессе репе­тиций никто не гарантирован. Иначе боязнь совершить их, как это ни парадоксально, скорее всего их и породит.

**СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ**

В пьесе Б. Шоу «Майор Барбара» один из ее персо­нажей, выслушав обвинение в том, что он любит много говорить, отвечает: «Видишь ли, милая, я не знаю друго­го способа передавать свои мысли»1. Действительно, для физически нормального человека нет другого очного способа обмена мыслями. На театре, особенно в эстраде (агитбригаде), слово в неизмеримо большей степени, чем все остальные выразительные средства, несет в себе мысль, идейное содержание роли, номера. Речь персона­жа — это всегда мысль, причем мысль беспокойная, по­стоянно движущаяся, развивающаяся. Эта мысль спорит, доказывает, убеждает, сомневается и т. д.

Значит, слово — это еще и действие! Словом можно оскорбить, утешить, приласкать, ободрить, задержать, приказать, выгнать, ударить и т. д. Именно в его дейст­венности — отличие слова сценического от слова лите­ратурного.

Слова (текст роли действующего лица, персонажа) всегда имеют цель, куда-то направлены. Поэтому в мо­нологе, фельетоне, частушке, интермедии и т. д. испол­нитель должен словами вести за собой партнера (зри­теля) по логике своей мысли и действия, а не «раскра­шивать» слова. На сцене, особенно в искусстве эстра­ды (в агитбригаде), не должно быть слов бездушных, бездейственных. Здесь каждое слово ценится на вес зо­лота. Ведь оно одновременно несет в себе несколько на­грузок.

Любое, даже самое благое намерение эстрадного

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1.** Б. Шоу. Майор Барбара. Избранное. М., «Худож. лит.», 1953, с. 504.

Стр. 40

(агитбригадного) исполнителя останется неосуществлен­ным, если он (актер) не владеет искусством словесного действия.

**ПОДТЕКСТ**

Одним из самых важных элементов словесного дей­ствия, словесной выразительности, передающей заклю­ченный в словах смысл, является подтекст.

Когда-то на эстраде пользовался успехом анекдот о том, как одного человека заставляли извиниться перед другим. Наконец, согласившись, он произнес все слова, которые ему приказали произнести, и все же не изви­нился. Может ли так быть на самом деле? Может. Все зависит от того, с какой интонацией были произнесены эти слова. В жизни мы часто говорим так, что букваль­ный смысл слова оборачивается его противоположно­стью. Мы можем так произнести слово «да», что оно бу­дет звучать как «нет». Все зависит от интонации, с ко­торой мы произносим слова.

Но интонация не рождается сама по себе. Она в свою очередь зависит от смысла, который мы вкладываем в произносимые слова.

Вот этот истинный смысл (а он всегда шире и глуб­же, чем слова, его выражающие) и есть подтекст.

Значение подтекста в творчестве актера необычайно велико. К. С. Станиславский говорил, что «ради того, ^ чтобы услышать подтекст пьесы, зритель приходит в театр».

В жизни мы пользуемся подтекстом не задумываясь, потому что слова, произносимые нами, порождены опре­деленным, известным нам желанием и всегда имеют кон­кретную цель.

Возьмем для примера простую фразу: «Ну, иди, иди сюда». Прямой смысл этих слов ясен — один человек просит другого подойти к нему. Но как по-разному мож­но звать! Представим себе, что эти слова произносит че­ловек, нуждающийся в срочной помощи. Он их будет произносить интонационно так, что мы услышим другую фразу: «Ну, что же ты медлишь! Ты же видишь — мне плохо, а тебя не дозовешься. Скорее, скорее!» А теперь представим, что эти же слова произносит человек, ко­торый обращается к врагу, намереваясь его ударить

Стр. 41

В этом случае мы услышим в них угрозу: «Ну, я сейчас с тобой рассчитаюсь! Ну, иди, иди! Что? Боишься?!» А если эту фразу произносит мать, зовущая плачущего ребенка, чтобы успокоить его, то за этими словами мы услышим: «Не надо расстраиваться, бедный ты мой. Ну, ну — не плачь!» И таких вариантов может быть бесчис­ленное количество, как бесчисленно многообразие жиз­ненных ситуаций.

Что же изменило смысл фразы?

Подтекст! То есть желание и цель, которые вклады­вал в эту фразу каждый говорящий. Текст оставался неизменным, а вот подтекст все время менялся.

В жизни подтекст рождается сам. Когда же мы стал­киваемся с ролью, то перестаем говорить нормально и произносим «слова-вывески» — слова, не несущие в себе мысль. А ведь слово, произносимое на сцене, ценно преж­де всего своим содержанием, своим подтекстом, которое в него вложено. Ибо слово само по себе — мертво. Жи­вым его делает мысль.

Значит, для того чтобы слово стало живым, исполни­тель, работая над ролью, должен вскрыть истинные вза­имоотношения партнеров, понять истинные желания и цель своего героя, персонажа.

С первой же репетиции исполнитель должен находить и определять подтекст своей роли и стараться воздейст­вовать на партнера не текстом, а подтекстом. Умение извлекать подтекст, доносить его до партнера (зрите­ля) — одно из первейших качеств артиста эстрады (агит­бригады).

**ВИДЕНИЕ**

Не менее важным элементом, делающим произнесен­ное на сцене слово выразительным, объемным, является видение. В то же время, это один из важнейших элемен­тов словесного действия, поскольку последнее подразу­мевает активную передачу исполнителем своих внутрен­них видений партнеру, зрителю. Роль видения в словес­ном действии актера весьма велика. В этом нетрудно убедиться. Если мы попросим кого-нибудь рассказать о дороге, по которой он ходит на работу, то без сомне­ния услышим рассказ, в котором весь путь будет описан ярко, живо и образно, так, что мы, слушающие, без

Стр. 42

особого труда представим себе эту дорогу. Но если тому же человеку дать выучить какое-либо описание дороги, по которой он никогда не ходил, и затем предложить произнести его, то вряд ли мы сумеем увидеть в своем воображении ее так ярко, как это было в первом рас­сказе. В первом случае человек не только вспомнил, но и, рассказывая, видел дорогу, по которой он ходит на работу, во втором — нет.

К сожалению, на сцене исполнитель часто мысленно не видит того, о чем он говорит. Его слова становятся плоскими, невесомыми. И слушатель не верит в подлин­ность рассказываемого. А это означает, что слова пере­стали на него действовать.

Видение делает слова роли зримыми для слушателей. Вот почему все, о чем говорит актер на сцене, он должен видеть в своем воображении. Вот вы сейчас прочли сло­во «стул». И тут же перед вашим мысленным взором возникло не абстрактное приспособление для сидения, некая плоскость с четырьмя ножками, а конкретный стул. У одного — венский, у другого — с мягким сиденьем, с гнутыми ножками, у третьего — с прямой спинкой, ко­торый стоит в учреждении, и т. д. При этом каждый уви­дел в своем воображении не только форму, но и цвет и еще какие-то подробности, особенности увиденного сту­ла. И так в жизни всегда.

Это слово, а фраза? Она ведь вызывает в нашем во­ображении видение целой картины. И подчас не одной. Как правило, когда мы рассказываем о чем-то пережи­том нами, мы всегда стремимся заставить слушателя увидеть ту же картину, которая запечатлелась в нашем сознании. И только на сцене, произнося текст роли, рас­сказывая о чем-нибудь, мы позволяем себе ничего не видеть. А ведь от того, что встает за словом в представ­лении артиста (от его видения), полностью зависит вос­приятие слушателей, весь тот круг образов и ассоциаций, которые могут возникнуть у слушателя, зрителя.

Конечно, чтобы у исполнителя возникали видения, нужно на репетициях над этим работать: во-первых, как можно больше и подробнее учитывать предлагаемые обстоятельства, во-вторых, обогащать их своей фанта­зией, наблюдениями, жизненным опытом. При этом нуж­но приучить себя к тому, чтобы перед мысленным взором как бы проходила «кинолента» видений.

Стр. 43

Поначалу они будут возникать отдельными «кадрами», но потом «кинолента» станет непрерывной.

При всем этом, я имею в виду не просто видения ан­кетного порядка (что тоже приносит свою пользу), а та­кие, которые будоражат фантазию, вызывают у артиста нужные эмоции.

И еще заметим: если он, найдя правильные видения, остановится на этом и, произнося текст, каждый раз не будет находить «сегодня», «сейчас» какие-то новые дета­ли, новые подробности картин, возникающих в его вооб­ражении, то механическое повторение убьет в исполните­ле живую линию жизни. Видение у актера должно каж­дый раз рождаться заново.

**внутренний монолог**

Мы уже говорили о том, что действие на сцене при­сутствует постоянно, даже тогда, когда исполнитель внешне вроде бы бездействует: молча слушает, что гово­рит ему партнер. Все равно действие исполнителя не прерывается. Ведь, слушая партнера, исполнитель либо мысленно спорит с ним, возражает ему, обдумывает, что ответить, либо соглашается, поддерживает его и т. д. То есть мысленно ведет с партнером непрерывный разговор.

В жизни мышление настолько естественный процесс, что человек его не замечает. Эти внутренние, не слыши­мые другому человеку мысли рождают определенные эмоции, психофизические действия.

Мысли про себя, внутренний разговор с самим собой мы называем «внутренним монологом».

К сожалению, на сцене часто приходится сталкивать­ся с таким явлением: то, что в жизни для человека яв­ляется неотъемлемой частью его существования, у испол­нителя отсутствует. Такой исполнитель, «слушая» парт­нера, не ведет с ним внутреннего разговора. Слова, по­ступки партнера не вызывают у него ответных мыслей. Он просто ждет момента, когда настанет его черед про­изнести свою реплику, или, что на беду еще бывает в са­модеятельности, вспоминает интонацию, с которой вчера эту реплику произносил. И тогда вместо одухотворенного мыслью лица мы видим на сцене артиста, у которого «на челе высоком не отразилось ничего».

Играя роль, исполнитель обязан все время вести

Стр. 44

внутренний монолог, ибо это непрерывный ток крови, который связывает все компоненты, создающие роль.

Слова, которые актер произносит вслух, являются частью огромного текста, которым живет действующее лицо. Они как бы рождаются в результате внутреннего монолога.

И еще. Во внутреннем монологе не бывает, не может быть пауз. Пауза в тексте означает, что в этот момент персонаж особенно напряженно думает, и, следователь­но, в это время еще внятнее и сильнее звучит внутренний монолог.

Работая над текстом роли, надо стараться делать так, чтобы слова исполнителя рождались как следствие внутреннего монолога, видений в результате общения с партнером.

Как же исполнителю находить содержание своего внутреннего монолога? Он может задать себе вопрос: «Что и о чем я думаю, слушая партнера?» Ответив на этот вопрос, исполнитель тем самым найдет содержание своего внутреннего монолога. Сочинит себе текст роли, который не слышат ни партнер, ни зритель, но который они великолепно чувствуют и понимают. В результате исполнитель станет жить мыслями своего персонажа, то есть станет думать, как он. Паузы в его речи не будут «дырками», пустотой, а наполнятся активной мыслью, активным действием. И разговор с партнером станет естественным и органичным.

При этом необходимо подчеркнуть: внутренний моно­лог — это не набор слов, которые исполнитель должен механически произносить про себя. Внутренний моно­лог — это мысли исполнителя, которые рождаются у не­го в процессе действия. И должны они возникать каждый раз заново, в данную минуту действия, на каждой репе­тиции, на каждом концерте, на каждом представлении. Их не надо демонстрировать партнеру и зрителю: изда­вать междометия, дергаться, хлопать глазами, пожимать плечами и т. д. Исполнитель на сцене должен не пред­ставлять зрителю свою «внутреннюю жизнь», не пока­зывать ее нам (зрителям), а действительно жить слова­ми внутреннего монолога.

Стр. 45

**ОБЩЕНИЕ**

Мы уже говорили об особенностях общения на эстра­де, о том, что партнером эстрадного (агитбригадного) актера, как правило, является зритель. Но кто бы ни был партнером для исполнителя, общение — один из са­мых важных, если не основной, элемент актерского бы­тия на сцене, актерского действия.

Иногда на репетиции вдруг обнаруживается, что ис­полнитель вроде бы делает все как нужно, а подлинная жизнь, подлинное действие на сцене не возникает. Репризы, шутки, смешные приспособления, которые еще вчера вызывали смех, сегодня кажутся мертвыми, не­интересными. Режиссер повторяет с исполнителем номер один раз, другой... Исполнитель все делает, как вчера; так же смотрит, слушает партнера, говорит... а правда жизни, правда действий не возникает.

Не возникает потому, что исполнитель сегодня меха­нически повторяет удачно найденную на прошлой репе­тиции интонацию и приспособления, а не общается! Мысль, действие, слово не рождаются «здесь», «сейчас». Он только делает вид, что общается, а на самом деле контакта с партнером нет, общение пропало.

Истинное общение возникает только тогда, когда все мысли, чувства, желания исполнителя сегодня, в данную минуту направлены партнеру!

Прелесть и особенность эстрады, как и театра (в от­личие от кнно, где чувства и мысли актеров зафиксиро­ваны на пленку раз и навсегда), состоит в том, что мысли и чувства действующих лиц, персонажей рождаются на сцене на наших глазах. И каждый раз они чем-то не­уловимым отличаются от того, что было на предыдущем концерте, выступлении.

К сожалению, отсутствие общения, особенно на само­деятельной эстраде, явление довольно частое. Что же разрушает общение?

Вот несколько наиболее типичных случаев.

Первый — о нем мы только что говорили. При меха­ническом повторе интонаций исполнитель не следит за партнером. Он не замечает, как партнер действует сего­дня, не ищет внутренней сцепки с ним. В результате все его слова летят мимо цели.

Второй — общение не может быть одновременно

Стр. 46

направлено на несколько объектов. Если исполнитель, раз­говаривая с партнером, в это же время думает: выклю­чил ли он, уходя на репетицию (или концерт), на кухне газ, то в этот момент он общается с кем угодно, но толь­ко не с партнером. Человек общается только с тем, к ко­му (или чему) направлено его внимание. Общаясь, мы хотим услышать не только что сказал партнер, но и как сказал; хотим понять, о чем он думает в этот момент, чем живет, зачем это сказал. И поняв это, в свою оче­редь воздействовать на партнера своими желаниями, хо­тениями, всеми своими помыслами. Вот почему испол­нитель на сцене все должен делать для партнера, а не играть сам с собой.

Третий — иногда мы видим, как исполнитель, выйдя на сцену, начинает кокетничать, красоваться перед зри­телем: посмотрите на меня, какой я красивый, какой я хороший, какой я талантливый. Конечно, делает он это не открыто. Он играет роль, говорит с партнером, двигается, поет и т. д., но все его мысли, желания на­правлены к одной цели: обратить на себя внимание зри­теля. Естественно, никакого подлинного общения в этом случае не возникает. (Не говоря уже об этической сто­роне такого поведения исполнителя.)

**Отступление четвертое, короткое**

Одна из особенностей исполнительского мастер­ства на эстраде (в агитбригаде) — умение актера устанавливать душевный контакт с публикой. Без такой формы общения, без доверительного отноше­ния между публикой и артистом нет эстрады (агит­бригады). Вот почему так важно исполнителю быть яа сцене естественным, вести себя непринужденно, но не развязно!

Человек, который в жизни ломается, старается выглядеть умнее, чем он есть на самом деле, кра­суется перед другими или держится скованно, меха­нически повторяет чужие слова, не вызывает сим­патии у окружающих.

Еще в большей степени это относится к актеру на сцене.

Стр. 47

**\* \* \***

Некоторые режиссеры, объясняя, что такое общение, говорят: это «прицел, выстрел, оценка» и требуют от ис­полнителя, чтобы он все время «прицеливался», «стре­лял» в партнера и оценивал результат этого «выстрела». Другие процесс общения уподобляют вязанию кружев, в котором партнеры по очереди набрасывают «крючок» и «петельку» (я зацепил его, а он меня и т. д.). Третьи — с фехтованием, где участники все время обмениваются острыми и точными уколами...

Все эти определения правомерны, так как, по сути дела, говорят об одном и том же.

Но иногда общение понимают как синоним глагола «смотреть»: смотрит исполнитель на партнера — общает­ся, не смотрит — нет. Это не совсем верно. Общаться можно и не глядя друг на друга. Более того, общаться можно молча, без слов, когда разговор ведется при по­мощи «внутренних монологов». Однажды в метро я об­ратил внимание на молодую пару, стоящую в вестибюле. Они не говорили ни слова. Но как они смотрели друг на друга! Какие огромные монологи произносили молча! Я понял, что между ними произошло что-то очень важ­ное, что, может быть, решало всю их жизнь. Они в чем-то обвиняли друг друга. Это было видно по тому, как они стояли, как держали головы, как смотрели друг на друга, как у обоих были сжаты кулаки, как горели их глаза, как они дышали... Это был бурный разговор без слов. И как они при этом общались!

Общение — это не только «прицел, выстрел, оценка», но прежде всего внутренняя сцепка с партнером.

Само собой разумеется, что все сказанное об общении относится и к тому случаю, когда исполнитель выступает один. Мы уже не раз говорили, что на эстраде (агит­бригаде) партнер — зритель. При этом заметим — один из самых лучших для исполнителя. Во-первых, он всегда в действии, поскольку стремится понять актера, во-вто­рых, он всегда разный. Сегодня не похож на вчерашнего и не будет таким на завтрашнем концерте.

В то же время общение актера со зрителем на эстра­де (агитбригаде) создает для него определенные труд­ности. Дело в том, что ответная реакция партнера зрителя никогда заранее не известна исполнителю и всегда

Стр. 48

доходит до него в обобщенном виде, как реакция зри­тельного зала. И эстрадному (агитбригадному) испол­нителю нужно не только уметь воспринимать эту реак­цию, но и немедленно реагировать

на нее **1.**

**ХАРАКТЕРНОСТЬ**

Разговор о работе исполнителя над номером мы на­чали с того, что у эстрадного (агитбригадного) актера часто, раньше всего, возникает видение внешнего облика его персонажа. Вот почему огромную, порой решающую роль в создании яркого и доходчивого сценического обра­за на эстраде (агитбригаде) играет умение режиссера и исполнителя найти точную и яркую выразительную характерность действующего лица, то есть, помимо внеш­него облика, его манеру говорить, двигаться, сидеть, дер­жать голову, жестикулировать, носить костюм, одеваться и т. д.

Можно очень верно жить обстоятельствами роли, соз­дать характер действующего лица, но это еще не дает основания считать работу над созданием образа закон­ченной.

Если содержание роли не выльется в определенную форму, если не будет найден внешний рисунок роли, его физическое воплощение, характерность, то вся внутрен­няя жизнь образа останется личным достоянием испол­нителя. Только точно найденная индивидуальность при­дает характеру выпуклость, зримость, создает сцениче­ский образ.

Искать характерность нужно активно. И не вообще, не какую-нибудь, а конкретную, исходя из всех предла­гаемых обстоятельств, из жизненных наблюдений, тща­тельно отобранных и проверенных.

Богатство палитры красок, выражающих характер­ность, зависит от наблюдательности артиста, от его фан­тазии. Подмечать и запоминать, как и чем она выра­жается, исполнителю нужно везде: в реальной и вообра­жаемой жизни, в своих знакомых, на улице, в автобусе, метро, трамвае, кинотеатре, в музеях на картинах худож­ников, в скульптуре.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Вырабатывается такое умение на репетициях. Один из спосо­бов — играть этюды с несуществующими партнерами.

Стр. 49

Что-то, из чего складывается характерность, рождает­ся у исполнителя интуитивно или от оценки обстоя­тельств, или от костюма, а что-то подсказывает вообра­жение.

Уже во время первой читки роли в воображении ис­полнителя возникает облик действующего лица, которое ему предстоит сыграть. Вернее, возникает не облик, а его первый набросок. Многое в нем еще туманно, неясно. Только потом, во время репетиций, фантазия, вообра­жение, весь процесс работы над ролью сделают этот облик конкретным, дадут возможность увидеть его во всех подробностях.

Но видение облика может и не возникнуть. В этом случае исполнитель должен сознательно задуматься над характерностью своего персонажа и попытаться создать его в процессе репетиций.

Сам собой разумеется, что характерность — явление не чисто внешнее. Она имеет глубокие корни в самой сущности характера. Поэтому несколько слов о некото­рых элементах, входящих в понятие «характерность».

И прежде всего о

**МАНЕРЕ ЧЕЛОВЕКА ГОВОРИТЬ**

Многое можно узнать о человеке по манере его речи. Ведь она, в конечном счете, зависит не только от физи­ческих качеств, речевого аппарата, но и от характера, темперамента, национальности, воспитания, образования, профессии и т. д. Если человек говорит не свёкла, а свек­ла — можно без ошибки определить, что он как-то свя­зан со свекловодством; если говорит рапорт, а не рапорт, значит, ему не чужда морская служба; если в разговоре часто употребляет такие слова, как «баланс», «подобьем итог», «пассив», «актив» — можно не сомневаться, что он связан с бухгалтерией, счетоводством; если его речь изо­билует междометиями, словами-сорняками «так ска­зать», «значит», «вот», неверными ударениями: портфель, включим, процент и т. д., мы можем судить о степени его грамотности; если его речь, насыщенная ласкатель­ными окончаниями слов, сплошное сюсюкание, то мы с полным основанием можем определить его, как чело­века жеманного; речь человека псевдообразованного изобилует наукообразными, иностранными словами и

Стр. 50

и т. д. и т. п.; по акценту, говору без труда определяется национальность человека.

В речи, как и в каждом движении, есть свои уско­рения, замедления, паузы. Наличие в речи персонажа всех этих элементов делает ее правдивой и жизненной.

Когда человек говорит, он думает, слушает, спорит, отвечает. Слова, несущие главную мысль, он голосово подчеркивает, слова второстепенные — произносит легче, быстрее. И только на сцене исполнитель, особенно на первом этапе, все слова произносит с одинаковой силой (все слова — главные) и в одном и том же ритме. А ведь у каждого человека есть свой собственный, присущий только ему ритм речи, который зависит не только от его характера, темперамента и возраста, но и от душевного состояния, настроения, самочувствия.

Ритм речи не есть что-то застывшее еще и потому, что он меняется в зависимости от того, какое событие проис­ходит на сцене. Понять ритм речи персонажа можно, ра­зобрав, какими периодами — короткими, длинными, рва­ными— написан текст роли в номере. Ритм речи непо­средственно связан и с физическим ритмом, в котором действует, движется персонаж.

И еще. Каждый из нас не раз ловил себя на мысли, что, слушая по радио какое-нибудь выступление, мы во­ображаем себе и внешний облик выступающего. Низкий, грудной голос, замедленная, тяжелая речь ассоциируется в нашем сознании с фигурой большого, физически силь­ного человека; высокий голос — с человеком молодым, подвижным п т. д. Этой особенностью наших установив­шихся слуховых и зрительных ассоциаций нередко поль­зуются эстрадные (агитбригадные) режиссеры для создания комедийного эффекта, играя на несоответствии между голосом и внешностью: грузный, толстый человек говорит высоким писклявым голосом, а маленький, тще­душный — густым басом.

Поиск манеры речи персонажа — одна из существен­ных сторон работы исполнителя над характерностью образа. Ведь слово на сцене только тогда воздействует на зрителя, когда оно произносится «в образе». Работа же над словом, речью начинается с первой репетиции и продолжается на всем протяжении работы режиссера и исполнителя над ролью.

Стр. 51

Найти выразительную пластику образа не всегда про­сто. Иногда походку, жест, манеру держаться, «постав головы» и т. д. подсказывает интуиция. Но иногда сна «не срабатывает». Чаще исполнителю приходится созна­тельно заниматься поисками пластического рисунка ро­ли. Ведется этот поиск не теоретически, умозрительно, а только практически, на репетициях, с пробой тех или других приспособлений, вариантов походки, жестов н т. д.

В этой работе режиссера и актера решающее значе­ние имеет наблюдательность. Именно тогда режиссер укажет, а исполнитель заметит, что, например, у старого человека шаркающая походка, фигура скована, мало­подвижна, жест короткий, что старый человек, прежде чем сесть, обычно опирается рукой на сиденье и т. д.; заметит, что кроме этих общих внешних признаков ста­рости есть еще и индивидуальные, которые зависят не от лет, обозначенных в паспорте, а от психофизических данных и характера человека. Один хоть и очень пожи­лой человек, но походка у него легкая; у другого, не­смотря на возраст и «ломоту в пояснице», походка широ­кая, твердая и держится он прямо; у третьего — походка пританцовывающая и т. д.

Работая над пластикой роли, нужно помнить и о том, что жест на сцене не менее выразителен, чем слово. И злоупотреблять им не годится. Жест выражает внут­реннее состояние человека, усиливает смысл речи. Он должен быть точным, выразительным и в то же время скупым. «Жест, конечно, самая душа сценического твор­чества,— говорил Ф. И. Шаляпин.— Малейшее движение лица, бровей, глаз — что называют мимикой, в сущности жест. Правда жеста и его выразительность — первоосно­ва актерской игры... Жест, возникающий от слова, выра­жающий чувствование параллельно слову — этот жест полезен, он что-то рисует живое, рожденное вообра­жением... Нельзя жестом иллюстрировать слова... Но жестом при слове можно рисовать и целые кар­тины»1.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Действительно, иллюстративность на эстраде, как и в

Ф. И. Ш а л я п и н. В 2-х т., т. 1. М., «Искусство», 1957, с. 295.

Стр. 52

театре, нетерпима. Жест должен акцентировать, допол­нять мысль, подчеркивать слово. Обычно жест предшест­вует слову. Иногда жест может его заменить. Например, человек молча разводит руками, и мы великолепно по­нимаем, что он нам хочет сказать. Значит, жест мо­жет служить дополнительным средством ведения раз­говора.

В поисках выразительного жеста исполнителю и ре­жиссеру следует помнить, что в нем проявляется темпе­рамент и характер человека. Общительный, легко воз­будимый человек жестикулирует руками больше, чем человек скрытный, сдержанный. У таких людей жест обычно скупой или почти отсутствует. Чем у человека беднее запас слов, тем он больше жестикулирует, заме­няя недостающие слова жестами. У каждого человека есть свои, только ему присущие жесты, на которые ча­сто накладывает отпечаток профессия. Например, сче­товод, заканчивая разговор, сам того не замечая, делает рукой такое движение, как будто сбрасывает костяшки со счетов; у скрипача при жестикуляции пальцы левой руки слегка согнуты, а ладонь вывернута вверх, как будто держит гриф скрипки. Наблюдая за людьми в жизни, можно подметить десятки самых разнообраз­ных профессиональных жестов. Жест — визитная кар­точка человека.

Решающую роль жест и манера речи (акцент) играют при создании национальной характерности.

Конечно, смысл любого движения, жеста, паузы, взгляда исполнителя должен быть предельно ясен зри­телю. Они не могут быть случайными. Тем более у эст­радного (агитбригадного) исполнителя.

**костюм**

В процессе нахождения пластического рисунка обра­за огромную помощь исполнителю оказывает костюм или его деталь.

Как это на первый взгляд ни странно, но костюм че­ловека в чем-то похож на своего хозяина. Вернее, он всегда несет на себе отпечаток образа жизни, привычек, характера человека. Костюм определяет его вкус, доста­ток, профессию. Значит, выбирая костюм (или его де­таль), режиссер и исполнитель обязаны помнить, что он

Стр. 53

должен соответствовать социальным и бытовым усло­виям, профессии персонажа, быть в его характере, отра­жать его вкус и привычки. Более того — он должен ярко подчеркивать все это.

Верно и точно найденный костюм (его деталь), что весьма любопытно, очень часто, в процессе репетиций, подсказывает исполнителю походку, манеру двигаться, жест. Высокий каблук, например, облегчает круговое движение; широкий, туго затянутый пояс заставляет вы­прямиться, подтянуться, движения приобретают легкость. Если надеть восточный халат с рукавами, закрывающи­ми кисти рук, то сразу становится понятно, почему тад­жики и узбеки жестикулируют двумя пальцами: большим и указательным. (Для того чтобы взять в руки какой-нибудь предмет, нужно придержать край рукава осталь­ными тремя.). Верно и точно найденный костюм (его деталь) помогает зрителю воспринимать созданный ис­полнителем образ.

К сожалению, часто приходится наблюдать стремле­ние исполнителя надеть на себя ультрамодный костюм, не считаясь с тем, что ему, исполнителю, предстоит де­лать на сцене. Такой «подход» к выбору костюма больше свидетельствует о желании исполнителя выглядеть «кра­сиво», произвести «сногсшибательное» впечатление на зрителя туалетом и ничего не имеет общего с созданием образа, от лица которого выступает эстрадный актер.

Конечно, костюм конферансье, исполнителя фельето­нов, платье певицы на эстраде должны быть модными, эффектными, подчеркивающими праздничную атмосферу концерта, представления. Но ни в коем случае не вы­чурными, кричащими. (Если этого не требует содержа­ние номера.)

Костюм агитбригадчика обычно одного стиля и фа­сона: блузки и рубашки, юбки и брюки или различные комбинезоны — своеобразное переосмысление в сего­дняшние дни «униформы» «Синей блузы». Такое единст­во агитбригадного костюма не случайно, оно идет от «условий игры». Во-первых, чтобы подчеркнуть единст­во; во-вторых, построение и смена номеров в агитбригадном представлении, стремительный темп действия, испол­нение одним актером нескольких ролей требуют от агит­бригадчика почти мгновенного переодевания, порой на глазах у зрителей. Использование выразительной детали

Стр. 54

костюма, надетой, наброшенной поверх униформы, облег­чают эту задачу. В-третьих, агитбригада, как и эстра­да, вообще избегает «театрального» костюма.

**\* \* \***

Заканчивая разговор о сценическом образе в эстрад­ном -(агитбригадном) номере, я должен сказать: каким бы путем ни шел исполнитель — от внешнего к внутрен­нему или наоборот (в конце концов это дело индивиду­альности),— он всегда должен искать наиболее яркие и точные приспособления, которые выразят существо ро­ли, образа, в котором должны сплавиться воедино внут­ренние качества действующего лица, персонажа (харак­тер) и его внешние черты (характерность).

Конечно, выучив роль и придумав характерность, артист может выйти на сцену и сыграть эстрадный но­мер, порой даже весьма смешно, используя свои природ­ные качества или уже проверенные актерские приемы. Но в этом случае актер не столько будет «создавать» сценический образ, сколько обманывать зрителя. Ведь как бы естественно и даже эффектно он ни шаркал ногами, шепелявил, смешно садился, играя, скажем, старика, все равно это будет только внешнее, формаль­ное выражение старости. Мало этого, даже при весьма обширном наборе актерских приемов все его «старики» в самых разных номерах будут похожи один на другого как сиамские близнецы. А ведь перед эстрадным (агит- бригадным) исполнителем при работе над ролью в номе­ре (эпизоде) стоит задача найти такое верное и в то же время наиболее выразительное внутреннее и внешнее действие, которое присуще только данному персонажу в данном номере.

Если исполнитель поймет внутреннюю суть персона­жа: его характер, мировоззрение, отношение ко всему, что его окружает, и найдет действия и поступки, кото­рые все это выявят, то образ (того же старика) станет живым, ярким, впечатляющим, даже если жизнь этого персонажа будет длиться всего несколько минут.

Вот почему одной из основных особенностей работы режиссера является его умение отобрать среди массы различных поступков и действий, приспособлений и кра­сок, найденных исполнителем на репетициях, те, которые

Стр. 55

наиболее точно и выразительно раскрывают суть созда­ваемого исполнителем сценического образа.

Однажды люди захотели узнать тайну творчества ве­ликого Родена. «Скажи нам,— спросили они у скульпто­ра,— как ты создаешь свои совершенные статуи?» Не­много подумав, ваятель ответил: «Задумав скульптуру, я беру кусок мрамора и отсекаю от него все лишнее». Скульптор говорил о тайнах своего ремесла. Но разве существо творческого процесса создания сценического образа не подчинено тем же законам?

Великий русский художник Суриков, прежде чем соз­дать картину «Боярыня Морозова» — это поразительное по мастерству, выразительности и силе воздействия по­лотно,— в поисках окончательной композиции и типажей написал огромное количество набросков, этюдов, эски­зов. В картину же вошло только то, что с наибольшей полнотой отвечало замыслу художника и наиболее ярко выражало этот замысел. В процессе создания картины художник отбросил все то, что мешало раскрытию об­щего замысла, идеи произведения. Хотя каждый предва­рительный эскиз, каждый набросок сам по себе пред­ставлял определенный интерес и художественную цен­ность. В этом нетрудно убедиться, посмотрев их в Тре­тьяковской галерее.

Создавая сценический образ, режиссер и исполнитель выбирают среди массы найденных ими на репетициях действий, мизансцен, приспособлений, поступков, дета­лей грима и костюма самые лаконичные, те, которые наи­более точно раскрывают характер персонажа, его образ. Ведь выразительные средства эстрады, а значит, и агит­бригады, по сравнению с театром более подчеркнуты. Поэтому, работая над ролью, номером, режиссер и ис­полнитель должны искать и пользоваться прежде всего лаконичными, но в то же время более броскими и яркими приспособлениями, чем в театре.' Эстраде, как и агит­бригаде, вообще противопоказано бытовое правдоподо­бие. Точно отобранная деталь, жест, характерная манера речи исключают его и дают исполнителю возможность при минимуме сценического времени создать образ (за­рисовку образа), который у зрителя вызывает безогово­рочное доверие.

Словно старатель, который в поисках крупицы золо­та бесчисленное количество раз промывает руду,

Стр. 56

отделяя пустую породу от драгоценной, трудятся режиссер и исполнитель, черпая в окружающей их жизни, наблю­дениях, жизненном опыте, прочитанных книгах и т. д. драгоценные крупицы, из которых сплавляется сцениче­ский образ.

Если в драматическом театре отбор имеет такое важ­ное значение, то на эстраде (в агитбригаде) он является одним из самых решающих факторов в работе режиссера.

Создание образа — это труд постоянный и повседнев­ный, это непрерывный поиск, нахождение и отбор!

**Отступление пятое. Копирование**

Само собой разумеется, что режиссер и испол­нитель должны найти свои собственные образы-ха­рактеры, а не копировать виденные или слышанные образцы. К сожалению, в самодеятельной эстраде подражательство очень распространено. Не стоит много и долго говорить о бесплодности подража­тельства, копирования. Оно не терпимо ни в каком из видов искусства, а особенно в эстрадном, где огромное значение имеет личность актера, его чело­веческие и гражданские качества. Скопировать Райкина, Миронову, Шульженко, Пьеху, Кобзона, Миронова, Толкунову можно, но стать ими, идя по этому пути, нельзя, даже приблизиться к ним. Для того чтобы стать личностью на эстраде, по­мимо обладания актерскими качествами, которые, конечно, играют первостепенную роль, нужно найти собственную дорогу.

\* \* \*

Чем больше думаешь об искусстве актера, чем при­стальнее всматриваешься в творческий процесс работы исполнится над ролью в номере, тем больше убежда­ешься в необычном многообразии и сложности тех путей и тропинок, которыми он идет к созданию цельного, глу­бокого, яркого образа. Конечно, создание образа — про­цесс очень индивидуальный, и происходит он у каждого актера по-своему. Подчас то, что помогает и облегчает работу одному исполнителю, другому (на данном этапе работы) ничего не дает. Один, обладая богатой фанта­

Стр. 57

зией и воображением, максимальное количество мате­риала и приспособлений берет от видения внешнего об­лика, характерности; другой — от предлагаемых обстоя­тельств и их оценки; третий — целиком и полностью весь материал черпает из действия; четвертый — строит свою роль, исходя из яркого обострения ситуации и ее вос­приятия.

И тем не менее каждый исполнитель должен проделать и прожить весь процесс работы над ролью. Он полезен и результативен для всех. Индивидуальность каждого исполнителя сама изберет из громады собранного теоре­тического и практического материала наиболее корот­кий и действенный путь к образу.

**ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ**

Специфика работы артиста на эстраде (агитбригаде), специфика создания эстрадного образа — при единой си­стеме актерского творчества для всех видов сценическо­го искусства — породила свои собственные приемы рабо­ты исполнителя.

Нет нужды говорить, что создание исполнителем сце­нического образа, создание на сцене «жизни человече­ского духа» неразрывно связано с тем, что мы называем актерским перевоплощением.

Перевоплощение — одно из сильнейших оружий ма­стерства актера — не является исключительным правом театра. Оно не чуждо и эстрадному (агитбригадному) творчеству. Правда, перевоплощение эстрадного актера не равнозначно театральному.

Эстраде в силу ее специфики, «условий игры» проти­вопоказано создание разработанного во всех подробно­стях углубленного психологического характера. На это у актера просто нет сценического времени. Но это не оз­начает, что артисту эстрады чужда психологическая правда. Однако, создавая сценический образ да эстраде, актер в поисках целенаправленного и целеустремленного действия прежде всего исходит из характера и психоло­гии своего персонажа. Но создает его отдельным наме­ком, движением, жестом, интонацией, словом, деталью, что является своеобразной формой перевоплощения. Стремясь выявить внутреннюю суть персонажа номера (монолога, фельетона, песни, куплетов и т. д.), актер

Стр. 58

рисует разные характеры одним каким-нибудь точно найденным штрихом1. Перевоплощение на эстраде долж­но быть изящным, легким и таким, чтобы сквозь лицо персонажа мы (зрители) все время ощущали как бы собственное лицо исполнителя, его отношение (сочувствен­ное или осуждающее) к своему герою, персонажу.

**Отступление шестое. Переживание**

В самодеятельности часто приходится сталки­ваться с тем, что исполнители любят на сцене «страдать», «пер-р-реживать», любят играть чувст­во, полагая, что это — одно из самых впечатляю­щих качеств актерской игры и яркое проявление их творческой одаренности.

А разве в жизни человек думает о чувстве, ста­рается чувствовать, переживать? Человек радуется, грустит, любит, страдает, ревнует, совсем не ста­раясь специально это делать. Чувство у него рож­дается в результате чего-то...

Попробуем разобраться — в результате чего.

Что делает человек, когда он тонет? Обычно на этот вопрос отвечают: «пугается, ему страшно» или «вспоминает всю свою жизнь». (Последнее обычно пишут в плохих романах.)

А ведь на самом деле, когда человек тонет, он пытается спастись, пытается выплыть, борется за свою жизнь, зовет на помощь. То есть действует. А чувство страха у него рождается, приходит к не­му в результате того, что все его действия не приво­дят к спасению. Можно было бы привести и другие примеры, но даже одного этого достаточно, чтобы сделать вывод: чувство — результат определенных психофизических действий человека. А раз так, то исполнитель не должен играть чувство, а действо­вать. Именно в результате верных действий к нему приходит верное чувство. «Правдоподобие чувство­ваний» вызывается действием.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Особенно это важно потому, что многие формы эстрадной драматургии (фельетон, куплеты и т. д.) требуют от актера умения мгновенно, на глазах у зрителей, переходить от одного типажа к дру­гому. Своеобразной формой перевоплощения на эстраде является трансформация.

Стр. 59

Играя же «чувство», актер становится не актив­ным и доходчивым, как он думает, а наоборот, пас­сивным, уходит в свои переживания ради пережи­ваний, то есть перестает действовать. Мало того. Такие актерские «переживания» перестают нас вол­новать, трогать, так как они остаются внутри акте­ра (особенно часто это случается при исполнении эстрадных лирических песен и романсов).

Сколько раз приходится быть свидетелем того, как актер, уйдя со сцены, недоумевает, почему его исполнение оставило сегодня публику равнодушной. «Что сегодня с публикой? Ведь я так переживал, так сегодня чувствовал!» — сетует он. А причина-то была не в публике, а в нем. Вместо того чтобы дей­ствовать на сцене, исполнитель «купался» в своих чувствах.

**ИМПРОВИЗАЦИЯ**

Ведя на страницах этой книги разговор о работе исполнителя на эстраде (агитбригаде), я несколько раз упоминал слово «импровизация». Как это ни странно, но до сих пор некоторые режиссеры и участники агитбригад ошибочно считают, что импровизация — это умение ис­полнителя что-либо выдумывать «на ходу». Глубокое за­блуждение.

На самом же деле — это стиль исполнения на эстраде (агитбригаде). Свободный, раскованный, не имеющий ничего общего с хорошо заученным и отработанным уро­ком. Когда на сцене все возникает легко и непринуж­денно. Сказанное относится как к манере действия на сцене, так и к манере ведения разговора со зрителем.

В первом случае — это точность исполнения действия при полной свободе выбора приспособлений в данную минуту, чтобы совершить его. Конечно, нельзя отрицать роль мысли, выдумки в момент импровизации. Но для мгновенной импровизации в данную минуту необходимо действие: умное, наивное, простое или сложное, но дей­ствие!

Во втором случае — импровизация не означает актер­ский произвол в тексте, отсебятину. Импровизационной должна быть форма подачи материала, а не его

Стр. 60

содержание, когда слова к исполнителю приходят «здесь», «сейчас», на глазах у зрителей.

Импровизационный стиль, импровизационная ма­нера поведения, разговора — одно из самых важных качеств эстрадного актерского творчества, на которое должен обращать пристальное внимание режиссер при работе с исполнителем над номером. Но, чтобы им ов­ладеть, актер нуждается в чуткой помощи режиссера, в «переводе» текста и приспособлений на язык испол­нителя.

**ТЕМПО-РИТМ РОЛИ, НОМЕРА**

В работе режиссера и актера над созданием номе­ра огромное значение имеет правильно выстроенный темпо-ритм роли, номера. Неверный ритм и темп, их путаница лишают номер четкости, завершенности и до­ходчивости.

Темп — понятие довольно простое. Оно относится к течению выступления во времени: как быстро или медленно ходит, говорит, действует исполнитель. Темп — внешнее проявление хода номера.

Ритм — более сложное понятие. В музыке оно озна­чает соразмерность частей. В сценическом же искусст­ве— это не просто соразмерность, но и внутренняя динамика. В театре, на эстраде, в агитбригаде ритм — понятие, раскрывающее внутреннее состояние, относя­щееся к внутреннему действию его напряженности, как каждого участника, так и всего номера.

Ритм зависит от целого ряда обстоятельств, и преж­де всего от того, чего добивается в каждый данный мо­мент действующее лицо, персонаж, насколько для не­го это важно. Иначе говоря, ритм действующего ли­ца— это пульс его мыслей, его внутреннего действия.

Так как ритм и темп в сценическом искусстве — по­нятия взаимно связанные (действующее лицо не может жить только в ритме или только темпе), поэтому мы обычно говорим о «темпо-ритме» роли, номера.

Само собой разумеется, что темп и ритм не обяза­тельно должны совпадать. Например. Как ведет себя человек, когда он настороже? Темп его внешних по­ступков, действий (походка, жесты, речь и т. д.), как правило, замедленны: ведь человек настороже! В то же

Стр.61

время он живет в напряженном, стремительном ритме, одна мысль мгновенно сменяет другую: как правильнее поступить, чтобы отразить опасность. Значит, одно и то же действие —настороженность — вызывает замед- ленный темп и стремительный ритм. Кстати, такой ха­рактер несовпадения темпа и ритма свойствен, вообще, моменту, когда человек попадает в критическую ситу­ацию.

Правильный темпо-ритм номера зависит от того, насколько точно и верно определены события, актер­ские задачи, насколько полно учитываются исполните­лем предлагаемые обстоятельства.

Но порой бывает и так: исполнитель, действуя вро­де бы «правильно» по задачам и предлагаемым обсто­ятельствам, все же внутренне остается вялым, живет в неверном темпо-ритме. В этом случае режиссеру сле­дует прежде всего проверить, не допущена ли во вре­мя разбора роли, номера какая-нибудь ошибка в опре­делении актерской задачи, действия или предлагаемых обстоятельств; не пропущена ли какая-нибудь «мелочь». Часто эти мелочи, пропущенные, как несущественные, в начале репетиции, потом оказываются решающими в роли, номере, становятся самой яркой деталью.

Вся режиссерская и актерская работа состоит из ме­лочей всегда важных и существенных. В искусстве не может быть малозначительного. Есть вещи главные и второстепенные. Но важно все, потому что второсте­пенное оттеняет главное.

Если же причина неверного темпо-ритма у актера в природных качествах исполнителя: инертность фан­тазии, трудно возбудимый темперамент, робость, зажатость, то у режиссера есть возможность помочь исполни­телю действовать в верном темпо-ритме. Для этого ему следует обострить задачу и предлагаемые обстоятельства. Например, по ходу представления один из его участников сообщает о приезде фотокорреспондента. Но делает это вяло, скучно, в неверном темпо-ритме. И тем самым «сажает» сцену. Режиссер не должен говорить актеру: «громче, быстрее».,. Эти слова толкают его к формаль­ному выполнению задачи. Правильнее в этом случае посоветовать исполнителю сообщить о приезде фо­токорреспондента, как о чрезвычайном событии, или придумать такие предлагаемые обстоятельства,

Стр.62

которые заставят актера действовать активнее. Скажем, о приезде фотокорреспондента узнали несколько человек, но он (исполнитель) хочет сообщить об этом первым... Введение дополнительных предлагаемых обстоятельств и есть обострение актерской задачи. Но при этом ре­жиссеру необходимо помнить, что дополнительные пред­лагаемые обстоятельства не должны менять сути про­исходящего события, существо взаимоотношений пер­сонажей.

К сожалению, иногда приходится быть свидетелем того, как режиссер, неудовлетворенный ритмом и тем­пом, в котором идет номер, вместо работы с исполни­телем обращается к нему с призывом: «Давай! Давай!» И хотя эти слова произносятся темпераментно, да еще подкрепляются энергичным жестом, цели они не дости­гают. Наоборот, приносят вред. По существу, это ис­кусственное нагнетание, «накачка» темпо-ритма, которые приводят к скороговорке, к механическому ускорению произнесения текста, к действию без мысли и логики, к бодрости «вообще» и в конечном счете к самому плохо­му—наигрышу. При этом в исполнителе воспитывается легкомысленное отношение к репетиционной работе, неу­важение к искусству.

Итак, мы видим, что создание исполнителем сцени­ческого художественного образа — это результат его са­мостоятельного творчества при длительной работе под руководством и совместно с режиссером во время репетиций.

Стр.63

**РЕПЕТИЦИЯ**

Репетиция — это прежде всего поиск и нахождение наиболее верных поступков в логике поведения персо­нажа в предлагаемых обстоятельствах; поиск целеуст­ремленного и целенаправленного действия, исходя из сверхзадачи и сквозного действия; отбор приспособлений и красок, наиболее точно и выразительно раскрывающих сценический образ, идею роли и всего номера.

Главная задача режиссера на репетиции заключает­ся не в том, чтобы все время подсказывать актеру, что и как ему делать, а, не нарушая течения творческого процесса, направляя и поправляя, помогать ему, чтобы сложное для него стало простым, а непривычное — при­вычным.

Если исполнитель допускает ошибку в действии или оно становится неточным, невыразительным, режиссеру следует прежде всего обратить внимание актера на предлагаемые обстоятельства, уточнить их, вернуть его к «цели», которой он добивается в данный момент, к его «хотениям».

Так, все время уточняя предлагаемые обстоятельства, «цель» и «хотения», режиссер ведет исполнителя от кус­ка к куску, от одного эпизода роли к другому. При этом режиссер следит за тем, чтобы актер, выстраивая свое действие, все время искал интересные детали и приспо­собления, фиксировал верно найденные и без сожаления отбрасывал случайные, неточные; следит за тем, чтобы смысл каждого внутреннего и внешнего движения, смысл каждого жеста был предельно ясен не только самому исполнителю, но и будущим зрителям.

Подбрасывая нужные ассоциативные примеры, за­ставляя актера искать выразительные детали в поведе­нии и действии, режиссер обращается прежде всего к его творческому воображению, будит его фантазию.

Именно на репетиции исполнитель обретает важное для эстрадного (агитбригадного) творчества умение бы­стро включаться в образ. Сочетая репетиции с уроками актерского мастерства, режиссер постепенно воспиты­вает в исполнителе умение двумя-тремя штрихами,

Стр.64

интонацией, жестом, походкой раскрыть характер играемо­го персонажа.

Неустанная и непрерывная актерская тренировка и требовательность режиссера к тому, что делает на ре­петициях актер, объяснение его ошибок и снова повтор, пусть даже самого незначительного места роли, номе­ра— вот путь, который может привести к успеху. Каж­дая найденная на репетиции деталь, актерское приспо­собление должны быть доведены до совершенства.

Только в долгой, упорной, трудной работе находится самое нужное и точное. И когда потом исполнитель вы­ходит на сцену, мы часто не замечаем, что за умением двумя-тремя штрихами создать яркий, броский, сцени­ческий образ скрывается титанический труд режиссера и исполнителя.

Репетиция — творческий процесс не только для ак­тера, но и для режиссера. Следя за действием актера, беспрерывно работают его (режиссера) воображение и фантазия, беспрестанно ведется поиск приспособлений для исполнителя. Именно это творческое «разогретое» режиссерское состояние и создает ту благоприятную почву, на которой во время репетиции иногда рождают­ся неожиданные режиссерские решения эпизода, куска роли, номера более яркие, чем они были задуманы рань­ше. Толчком к новому решению может послужить слу­чайное движение актера, жест, взгляд, неожиданно воз­никшая мизансцена, брошенная кем-то реплика, звук и т. д. Режиссерское решение куска роли, эпизода, номе­ра — не догма. Оно проверяется и находит свое заверше­ние в репетициях.

Однажды на репетиции сцены, в которой молодой актер, играя роль купчика, рассказывал о том, как он будет хоронить умершего накануне отца, он, неожидан­но для себя и режиссера, размазывая по лицу слезы, передернул плечами так, как это обычно делают, тан­цуя «Барыню». Помня, что молодому купчику нисколько не жаль умершего отца — ведь он, молодой купчпк, становился владельцем торгового дома и плакал только для приличия, режиссер тут же, «зацепившись» за слу­чайный жест исполнителя, предложил ему сыграть эту сцену по-другому: рассказывая о предстоящих похоро­нах, так увлечься представившейся исполнителю гранди­озной картиной похорон «на всю Москву», что забыть

Стр. 65

о «горе» и незаметно для себя закончить монолог раз­удалой пляской. Нечего и говорить, что такое решение было более ярким и выразительным, более соответство­вало характеру персонажа. Так случайное движение актера вызвало в воображении режиссера новое, отлич­ное от первоначального, решение монолога. И это не единственный случай. Повторяю, именно на репетициях проверяется и находится режиссером и исполнителем окончательное решение роли и номера.

Каждая репетиция — это поиск. А поиск немыслим без ошибок. Но ведя репетицию, режиссер не должен после каждой неверно произнесенной фразы или невер­ного движения останавливать ее. Обговорив перед на­чалом репетиции с исполнителем все, что ему необхо­димо знать для верного действия, актеру надо дать сво­боду поиска, дать возможность нащупать главное в эпизоде, куске. И лишь потом, остановив, обратить вни­мание на ошибки в частностях. Беспрестанно останавли­вающий репетицию режиссер напоминает плохого фут­больного судью, который беспрерывными свистками пор­тит игру. Нет ничего хуже «задерганного» режиссером актера.

Само собой разумеется, что к каждой репетиции режиссер готовится. Он должен знать, что сегодня со­бирается делать, чего будет добиваться от исполнителей.

Успех репетиции зависит еще и от того, в какой об­становке, атмосфере она протекает. Каждая репетиция должна быть желанной для ее участников и проходить в настоящей творческой атмосфере, которая во многом зависит от режиссера, от того, в каком настроении он приходит на репетицию.

Конечно, режиссеру на репетиции не следует изобра­жать «весельчака», как и не надо создавать офици­альную, казенную обстановку — она тоже не способст­вует возникновению верной атмосферы. Репетиция и для участников и для режиссера всегда должна быть празд­ником, хотя бы уже потому, что все пришли заниматься любимым и интересным делом.

Режиссеру на репетиции надо быть активным, всег­да азартным, не бояться шутки, создавая приподнятую, непринужденную и в то же время деловую атмосферу. Подлинно творческая, полная взаимного уважения об­становка освобождает актеров от зажима, позволяет

Стр. 66

им свободно фантазировать, пробовать, придумывать, делиться своими мыслями. В такой атмосфере друже­любия актер обретает веру в себя. Менторский, поуча­ющий тон режиссера, так же как и неосторожно бро­шенное слово, бьющее по самолюбию актера, мешают репетиции, психологически зажимают его. Ведь на ре­петиции (особенно в самодеятельности) актеру прихо­дится, поборов свое стеснение, раскрывать перед всеми присутствующими свою душу. А он еще не вооружен ни актерскими приспособлениями, ни действием,— они еще не найдены. Словом, ему не за что спрятаться. Он чув­ствует себя нагим или, в лучшем случае, стоящим у доски школьником, который не может ответить на во­прос не потому, что не знает ответа, а потому, что стес­няется, психологически зажат.

Трудно привести исполнителя в верное самочувствие, когда уходит зажим, когда он обретает творческую сво­боду, не боится ошибиться, забывает, что на него смот­рят. Но в тысячу раз труднее добиться всего этого, если режиссер однажды неосторожным словом, бестакт­ной шуткой ранил его сердце. Режиссер по отношению к исполнителям должен быть чутким и внимательным товарищем, искусным дипломатом и заботливым нас­тавником.

Но все это не означает, что он должен быть снисхо­дительным к проступкам. Режиссер должен быть и на­стойчивым и суровым, но всегда справедливым. Ему нель­зя забывать, что он не только руководитель, но и воспи­татель своего коллектива. Основа взаимоотношений режиссера и актера — глубокое взаимное уважение.

Часто спрашивают: можно ли на репетициях показы­вать актеру?

А почему нельзя? Все дело в том, что и как показы­вать. Если я словами не могу объяснить актеру, что он должен делать (а иногда это бывает и невозможно),— то можно показать ему. Все зависит от характера показа, от его внутреннего посыла. Если у режиссера цель: «Я тебе сейчас покажу, как надо играть, бездарь! Учись, пока я жив!» — да еще при этом он сам хороший актер, от такого показа никакого толка не будет. Ак­тер либо не пойдет на сцену: он будет думать, что ему никогда не только не переиграть режиссера, но даже не сыграть так, как он показал, либо пойдет, но

Стр. 67

постарается скопировать, запомнить его интонации, жесты и т. Д. Если же цель показа — объяснить не словами, а дейст­вием смысл куска, сцены, то исполнителю не только станет понятно, что и как ему делать на сцене, но у него появится желание проделать самому (только по-своему) все то, что режиссер объяснил.

Самое страшное — учить актера с голоса, требовать копирования интонации, жеста, то есть «натаскивать». К творчеству это не имеет никакого отношения. Показы­вая, режиссер должен раскрыть перед актером смысл действий и поступков, желаний и хотений персонажа, почему он поступает так, а не иначе, с одновременным объяснением вслух поступков персонажа, с тем чтобы актер не только видел, но и понимал ход действия, при­чины, побуждающие персонаж так действовать.

Бывает и так (на эстраде и в агитбригаде довольно часто): актер на репетиции предлагает свое решение сцены, номера, свои приспособления, порой резко рас­ходящиеся с режиссерскими. В этом случае режиссеру не следует отвергать предложенное актером, даже если оно заведомо неверное. Надо дать актеру возможность проверить свои предложения в действии и самому ре­шить, что лучше, вернее. Если этого не сделать, не дать актеру попробовать свой вариант, свои предложения, у него всегда останется неудовлетворенность.

И еще. Режиссер-диктатор убивает в исполнителе инициативу, стремление к самостоятельному творчеству, без которого немыслимы репетиции, а главное, немыс­лимо создание актером полноценного образа, номера.

И последнее. В самодеятельности бывает так: ис­полнитель считает, что ему на репетиции уже делать нечего. Он торопится выйти на публику. В этом случае полезно напомнить слова Щепкина: «Репетиция лишняя для тебя — никогда не лишняя для искусства». Только режиссеру нужно стараться каждую последующую ре­петицию делать чем-то, пусть самым незначительным, непохожей на предыдущую, чтобы исполнитель на каж­дой репетиции узнавал о своей роли, номере что-то но­вое, неведомое до этого, что будоражило бы его фанта­зию снова «сегодня», «здесь», «сейчас».

Стр. 68

Отступление седьмое. Сатира и юмор

Вряд ли стоит доказывать, что. непременное ка­чество любого хорошего эстрадного номера — его остроумие. Это качество обязательно и для агит- бригадного творчества. Агитбригада должна гово­рить о серьезном без нравоучений, риторики. Ее агитация должна быть веселой, звонкоголосой. Если во время выступления агитбригады в зале царит скука, то какие бы верные и важные вещи не произносились со сцены — они не достигнут же­лаемой цели.

В агитбригадном искусстве, как и в эстраде, его пропагандистская, воспитательная роль неотрывны от веселого и радостного зрелища. Ведь при всем разнообразии жанров и направлений эстрада тя­готеет прежде всего и больше всего к юмору и са­тире. Такова природа искусства эстрады. Выра­жая свое отношение к отрицательным явлениям, фактам через юмор и сатиру, она (эстрада) тем самым утверждает гражданственный, нравственный и эстетический идеал советского человека. Юмор, сатира, смех — выражение силы общества, частицей которого является зрительный зал. Именно смех — основная реакция на эстрадном (агитбригадном) представлении.

Но поскольку эстрадное, агитбригадное пред­ставление состоит из номеров, то все сказанное в первую очередь относится и к нему (номеру).

При этом режиссеру необходимо помнить, что, выбирая приспособления, краски, детали, способ­ные вызвать смех в зрительном зале (который создает неповторимую, веселую, непринужденную атмосферу эстрадного, агитбригадного представле­ния), нельзя пользоваться любыми средствами, вызывающими смех. Низкопробные средства, пустое комикование порождают не смех, а зубо­скальство. Режиссер не имеет права безразлично, пренебрежительно относиться к смеху и к тому, что. его порождает. Смех—обоюдоострое оружие. И им необходимо уметь пользоваться. Особенно, когда речь идет о смехе на эстраде, о смехе, целью которого является нравственное очищение общества.

Стр. 69

Смех имеет множество красок и оттенков: шут­ка, насмешка, ирония, сарказм и т. д. При этом ирония может быть злой, сарказм — гневным, а «юмор и трогательным, и мягким, задушевным, и холодным, и колким. В такой особой форме кри­тики, как юмор, эмоциональная ее сторона может быть озарена самыми различными духовными чувствами»**1**.

Смешное имеет два лица: одно — добродушное, порой ироничное — юмор, а другое — горькое, жестокое — сатиру. Сатира беспощадна, она показы­вает дурное во всей его неприглядности и гневным смехом уничтожает его. Вот почему эстрадному ре­жиссеру, как никому другому, надо помнить, что в его руках весьма действенное оружие — смех. Си­лу и меру его режиссер обязан соразмерять со сте­пенью зла, которое несет в себе явление или факт, подвергающийся осмеянию. «Правильная мера смеха — это верно найденные сила и соотношение отрицания и утверждения в смехе, это полное со­ответствие оттенка смеха предмету осмеяния; это верно найденное направление смеха, при котором вышучивается или бичуется, изобличается, осуж­дается все злое, фальшивое, несовершенное и ут­верждается все истинно человеческое»**2**. Сказанное имеет для режиссера не только теоретическое, но и прикладное значение. Например, когда перед ре­жиссером стоит выбор, в какой форме (куплетах \* или частушках) преподнести со сцены тот или дру­гой факт, то совершенно ясно: если отрицательное явление требует гневного осмеяния, уничтожения смехом, то целесообразнее для этого прибегнуть к сатирическим куплетам; если же факт или просту­пок требует осуждения, если цель выступления — помочь человеку исправиться, то здесь уместнее воспользоваться частушкой, в которой насмешка будет сочетаться с доброжелательством.

Выпячивая отрицательное явление, необходимо смотреть в его корень и помнить: чем острее пози­ция критика, тем определеннее должна быть точка

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Ю. Б о р е в. Комическое. М., «Искусство», 1970, с. 113.

Т а м же, с. 11*4,*

*Стр. 70*

зрения режиссера и исполнителя, с которой они критикуют то, что подлежит осмеянию и вызывает в них самих гражданское негодование.

Взгляд художника на отрицательные явления жизни, на человеческие пороки только тогда становится правильно осуждающим и гневно разящим, когда он (художник) влюблен в жизнь, в челове­ка, в прекрасное, когда он вооружен знаниями а теорией, дающими ему возможность понять, что есть и куда устремлены идеалы человечества.

Художническое требование соответствия, гар­моничности всех частей, составляющих номер, рас­пространяется и на характер остроумия. Мало то­го, что реприза, шутка должны быть смешными, нести в себе заряд смешного (иначе — это не шут­ка и не реприза), что смех должен быть верно ад­ресован, надо, чтобы характер, стиль шутки, ре­призы, интермедии и т. д. соответствовал стилю про­изведения в целом и индивидуальности исполните­ля, его стилю и манере. Хочет этого или не хочет актер, в каждой его шутке, остроте всегда сказывает­ся его собственное отношение к фактам и явле­ниям окружающей его жизни. Поэтому режиссер и исполнитель должны заботиться еще и о том, чтобы шутка, ирония, остроумие, без чего нельзя представить эстраду, стали органичными для ак­тера. Вообще, должен заметить, что актеру, не на­деленному чувством юмора, не имеющему опреде­ленной склонности к этому, лучше не заниматься эстрадой.

Стр.71

ЭСТРАДНЫЕ ЖАНРЫ

Одна из главных специфических особенностей эстрад­ного искусства заключается в том, что оно оперирует са­мыми различными жанрами.

Чем богаче и разнообразнее концерт по жанрам, тем он ярче и интереснее. Арсенал жанров, которыми .пользу­ется эстрада, так же широк и разнообразен, как мир сценического искусства. Но все обилие используемых эстрадой жанров обычно делят на четыре группы; раз­говорный, танцевальный, музыкальный и оригинальный жанры.

К номерам разговорного жанра относятся: конферанс, интермедия, миниатюра, скетч, пародия, эстрадный монолог, эстрадный фельетон, куплеты, частушки, мелодек­ламация и др.

К музыкальному: песня (народная, советская, жанровая и т. д.), романс, инструментальная миниатюра и др.

К танцевальным (хореографическим): танец, пляска, пантомима и т. д.

К оригинальным: жонглирование, фокусы, акробатика и другие цирковые и спортивные номера, звукоподра­жание и т. д.

Все они предстают на концерте как самостоятельные номера, как отдельные маленькие законченные выступ­ления, как краткие законченные сценические действия.

Агитбригадное творчество взяло на свое вооружение почти все эстрадные жанры. Но больше и чаще всего ис­пользует номера так называемого разговорного жанра. И это понятно. Ведь во время выступления агитбрига­ды ее участники ведут конкретный разговор со зритель­ным залом на животрепещущие темы. Естественно, что лучше всего их агитационный, публицистический харак­тер раскрывается через слово. Вот почему начинаем наш разговор об эстрадных жанрах с

**КОНФЕРАНСА**

На странице 179 Театральной энциклопедии можно прочесть: «Конферансье — буквально докладчик. (Слово французское.) Артист эстрады, объявляющий номера и

Стр. 72

выступающий перед публикой в промежутках между но­мерами эстрадного концерта... Поведение конферансье на сцене и текст его реплик носят обычно комедийный характер. Конферансье комментирует отдельные номера, в какой-то степени объединяет эстрадную программу, стремится придать ей злободневный характер».

Казалось бы, что в этой довольно обширной цитате сказано о конферансье все. И все же...

Разве задача конферансье заключается только в со­общении (докладе) зрителю, кто и с чем выступает? При нынешней технике это с успехом можно делать и по радио. (Прием, часто используемый в концертах.) В объяв­лениях конферансье есть и другая цель. Он должен еще до выхода артиста на сцену подготовить аудиторию к восприятию номера, создать в зале благожелательный настрой. И не просто «подать номер», а установить со зрителями контакт. Атмосфера непринужденного обще­ния и доверия помогает конферансье предстать перед зрителями не только посланником актеров, но и радуш­ным хозяином концерта. Именно от конферансье зависит возникновение душевной, непринужденной обстановки, без которой не может существовать эстрадный концерт.

Слова: «в промежутках между номерами» определя­ют место и время его работы. Конферансье должен не просто заполнять паузу, которая по той или другой при­чине может возникнуть: надо убрать рояль, установить деталь оформления, вынести музыкальные инструменты или радиоаппаратуру, но и сделать ее незаметной, нео­щутимой для зрителей. Само собой разумеется, что это может произойти в том случае, если он будет интерес­ным, веселым и остроумным собеседником. Настоящий успех приходит не тогда, когда конферансье сбивается на зубоскальство в поисках дешевого успеха, а когда его репризы, шутки — все, что произносится со сцены, остроумно и поднимает важные и большие проблемы.

И все же сегодня главная задача конферансье — свя­зывать в одно целое самые различные и разнохарактер­ные по жанру номера, из которых обычно верстается концерт. Он должен уметь «объединить самые разнород­ные элементы программы, превратить ее в нечто целое, в связанное между собой эстрадное представление. За­тушевать слабые места в программе, выделить сильные.

Стр. 73

приспособить весь арсенал своих острот в помощь дан­ному номеру, данной программе»**1.** Значит, речь идет не о примитивной связи по принципу: для каждого номера своя острота. А о связях других — внутренних, ассоциа­тивных. Сегодня именно неожиданная ассоциация боль­ше и лучше всего воздействует на зрительный зал и хо­рошо им воспринимается.

Природное обаяние, остроумие, находчивость, умение импровизировать вот те качества, которыми помимо всех других должен быть наделен человек этой эстрад­ной профессии, в т0 же время для конферансье особен­но важно такое качество, как чувство меры. Ведущий не будет отвечать своему назначению, если в концерте будет назойлив или многословен, ведь он появляется перед зрителями много раз. Конферансье все время должен ощущать, как он владеет вниманием зрительного зала, чутко улавливать его настроение. И когда это требуется, зритель устал, заскучал, — немедлен­но давать отдых, разрядку, находя для этого удобные предлоги.

Одна из особенностей творчества конферансье заклю­чается в том, что он всегда выступает от собственного имени. Мало этого. Актер стремится создать у зрите­лей впечатление, что весь произносимый им авторский текст (репризы, ’шутки, каламбуры, монологи, фельето­ны) принадлежит ему, рождается здесь, сейчас, в данную минуту. То есть манера выступления конферансье носит характер импровизации. Конферансье должен размыш­лять на сцене, а Не «читать» заученное, делиться со зри­телями своими мыслями.

В то же время конферансье —это прежде всего оп­ределенный сценический образ, наделенный какой-либо яркой чертой Характера, чаще всего присущей данному актеру, на которой и строится его сценическое поведение. Недаром если спросить очевидцев, кого играли, в каком образе представали перед ними те знаменитые конфе­рансье, о которых до сих пор слагают на эстраде леген­ды, то можно услышать ответ: в одном из них они виде­ли благодушного хозяина, принимающего гостей;

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1.Н. Смирнов. Сокольский. Сорок пять лет на эстраде (фельетоны, статьц1 выступления). М., «Искусство», 1976, с. 239.

Стр. 74

в другом — меланхолика, в третьем — смущающегося новичка, в четвертом — скептика и т, д.

Значит, мало выступать просто от своего имени, нуж­но найти и решить, создать определенный сценический образ, который станет органичным для актера, близким к его актерским данным и в то же время будет ярким, выразительным и интересным. При этом режиссер в ра­боте с конферансье должен помочь актеру выявить и развить лучшие стороны его дарования. Всеми имеющи­мися у него средствами помочь актеру наиболее полно выявить свое неповторимо-индивидуальное творческое ли­цо1, помочь ему выявить свое ощущение жизни, свой идейно-эстетический склад мышления. Успех творчества конферансье решает не только его исполнительское ма­стерство, не только владение своей профессией, не толь­ко опыт, но и прежде всего широкий кругозор, разнооб­разие жизненных интересов, четкость мировоззрения.

Справедливости ради заметим, что сегодня таких «чистых» конферансье почти нет.

Совершенно особое место занимает конферанс в агит- бригадных программах. Здесь чаще всего используется либо «сквозной», либо парный конферанс, так как он да­ет возможность вести действие всей программы, протя­нуть сюжетную линию, раскрыть тему представления и в то же время выполняет свою первородную функцию — является логической связью между эпизодами (номера­ми) представления.

Нетрудно заметить, что большинство агитбригадных представлений по своей форме ближе всего к эстрадно­му обозрению, в котором ряд номеров связан каким-ли­бо незамысловатым сюжетным «ходом». Этот сюжетный ход не только служит своеобразным стержнем, на кото­рый, как на шампур, нанизываются отдельные номера программы, но и определяет сквозной конферанс и роль ведущего (конферансье) или ведущих, наделяя его (их) определенными функциями с элементами театрализации. В одном случае — это может быть гид, проводящий экс­курсию, в другом — сотрудник газеты или фоторепортер,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Походка, жест, манера держаться — все эти компоненты физи­ческого поведения конферансье на сцене чрезвычайно важны для определения стиля. При этом они должны быть органичными для него, естественными и выразительными.

Стр. 75

в третьем — диктор телевидения, страховой агент, шофер такси и т. д. Все зависит от фантазии автора, ре­жиссера и исполнителя.

В парном же конферансе каждый из его исполни­телей обязательно должен быть наделен определенным, ярким, причем противоположным характером. Это уже само по себе создает между ними конфликт, дает повод к всевозможным недоразумениям, своеобразным сценкам- интермедиям, возникающим как бы по ходу концерта, представления. Скажем, один из ведущих (конферансье) из-за боязни взять на себя ответственность за очередной номер всяческими способами старается уклониться от объявления номеров; или, наоборот, считая, что партнер плохо объявляет номера, каждый раз «учит» его; или, что нравится одному, отрицается другим, а что привле­кает внимание второго, кажется недостойным первому и т. д.

Но, придумывая «ход», образы, режиссеру необходи­мо помнить, что, выбирая и монтируя интермедии и текс­ты для сквозного конферанса, следует учитывать, что сюжет, «ход», лежащий в основе сквозного конферанса, сам по себе, как бы он ни был органичен и убедителен, не вызовет интереса у зрителей, если каждая интерме­дия не будет хлесткой, занимательной, веселой.

**ИНТЕРМЕДИЯ**

Из всех разговорных жанров она чаще всего исполь­зуется исполнителями парного конферанса. Короткая сценка смешного содержания, шутливого характера, ко­торую обычно конферансье или ведущие разыгрывают между номерами.

В последнее время, особенно в выступлениях таких актеров, как Миров и Новицкий, Тимошенко и Бере­зин, Шуров и Рыкунин и других, она стала самостоятель­ным номером в эстрадной программе. В отличие от та­ких номеров, как скетчи, сценки, миниатюры, где всегда обозначены место и время действия, в интермедиях ак­теры выступают в обстоятельствах данного концерта и выступают в том виде, в каком конферируют программу.

Как самостоятельный номер, интермедия широко ис­пользуется в агитбригадных программах, так как очень удобна для сценического раскрытия местного материала.

Стр. 76

Конфликты в интермедиях обычно происходят из-за разных точек зрения актеров по самым различным пово­дам. Причина же столкновения заключается в противо­положности взглядов и характеров партнеров. Обычно для интермедии выбирается такой конфликт, который не носит непримиримого характера.

Например;

Первый. Скажите, вы смогли бы вести концерт один?

Второй. Наверное. А вы что, уходите?

Первый. Да, ухожу я от вас. На другую работу.

Второй. Обиделись на кого-нибудь или зарплата вас не устраивает?

Первый. При чем здесь зарплата? Как бы это вам объяснить... Вот думали ли вы когда-нибудь прославиться? Подвиг какой-нибудь совершить?

Второй. Нет, как-то не думал.

Первый. Вот почему я от вас и ухожу. С вами раз­ве прославишься.

Второй. Если вы уже решили, я не буду вас отго­варивать. Но, по-моему, у нас человек может просла­виться на любой работе, на любом месте.

Первый. Нет, для подвигов есть специальные места. Северный полюс, Южный полюс, целина и еще несколь­ко пунктов...

Второй. Уж не в космос ли вы собрались?

Первый. Опоздал. Там уже столько народу побыва­ло. Даже женщина. После женщины разве прославишь­ся? Нет, я человек другого полета...

Второй. Тогда, может, на целину?

Первый. Тоже поздно. Там уже все ордена и меда­ли выдали.

Второй. Услышали бы вас целинники, наверняка бы обиделись. Разве они о наградах думали? Мы с ва­ми недавно были на целине. Помните, колхоз «Победа», образцовая молочная ферма...

Первый. Я -на ферме не был. А вот бюст там заме­чательный.

Второй. Какой бюст?

Первый. Знатной доярки. Из бронзы. Перед сельсо­ветом стоит. Оторваться не мог. Стоял и мечтал — вот бы мне такой на моей родине соорудили — на Невском проспекте, в парадном. Идешь вечером с работы, а ты в

Стр. 77

парадном стоишь. По пояс в бронзе. И лифтерша тебе почтительно дверцу открывает.

Второй. У вас же в доме лифта нет.

Первый. На родине героя обязаны поставить. Так что оставаться с вами мне нет никакого смысла.

Второй. На какую же работу вы все-таки уходите?

Первый. Не ухожу, а перехожу. Перехожу в отста­ющую бригаду. Возьму какого-нибудь конферансье по­хуже вас и буду его учить.

Второй. Решили последовать примеру Гагановой?

Первый. Да. Только мне трудней будет. Разве на эстраде найдешь отстающих? Каждый себя Райкиным считает. Но я своего добьюсь — найду.

Второй. Что же вы сразу об этом не сказали? А я уже бог знает что о вас подумал. Поздравляю. Если вам трудно будет, всегда рад помочь.

Первый. Почему трудно?

Второй. Ну как же — у вас теперь зарплата умень­шится, полставки получать будете.

Первый. Эх, вы! Человек, можно сказать, на под­виг идет, а вы... Разве я о пол ставке думаю? Я четырех отстающих возьму, за каждого полставки — уже две. Так что трудно будет — заходите. Всегда одолжу!

В. Константинов, Б. Рацер.

Интермедия «Слава»

Любой факт, явление, которые нужно показать агит­бригаде со сцены, может стать (в силу этой особенно­сти интермедии) причиной конфликта, то есть сцениче­ского действия между персонажами представления. По­этому в работе с исполнителями над интермедией режис­сер прежде всего должен заботиться о создании у них таких характеров, так разработать игровые взаимоотно­шения, чтобы мы могли поверить в то, что между ними не только может, но и каждый раз возникает конфликт. И чем занимательнее, тем лучше.

Работая над интермедией, режиссер и исполнители должны помнить, что интермедия играется от первого ли­ца, а происшествие (событие) в ней носит сиюминутный характер. Оно как бы возникает на сцене (или за ку­лисами) «здесь», «сейчас», только что с одним из парт­неров.

Стр. 78

В отличие от интермедии миниатюра — это очень ко­роткая, состоящая всего из нескольких реплик, постро­енная на точном сюжете микропьеса, мысль которой вы­ражена в одном действии, происшествии. В основе ми­ниатюры чаще всего лежит анекдот, то есть рассказ о смешном происшествии, остром необычном положении с неожиданным концом (поворотом). Причем конец ми­ниатюры не может быть подсказан зрителем, хотя и вытекает из всего предыдущего действия. Он, как пра­вило, всегда парадоксален. Например:

- Ну и молодежь нынче пошла! Волосы длинные, все в брюках: парня от девчонки не отличить. Вон полю­буйтесь-ка на это создание!

- Ну, это моя дочь.

- Ах, простите, я не знал, что вы ее отец.

- Отец? Я ее мать.

Или:

- Как ты учишься?

- Не знаю.

- А какие у тебя отметки?

- Несправедливые.

Или:

Он. Верочка, потанцуем или поговорим?

Она. Ох, я сегодня так устала!.. Давай лучше по­танцуем!

В миниатюре режиссер и исполнители заботятся не только о точности взаимоотношения действующих лиц, но и уделяют особое внимание нахождению вырази­тельного, броского отыгрывания ее неожиданного конца.

Огромное значение в актерском и режиссерском ре­шении миниатюры имеет ее темпо-ритм — действие в ми­ниатюре развивается сверхстремительно.

**СКЕТЧ**

Это маленькая пьеса для эстрады на двух-трех чело­век шутливого или сатирического характера. В основе скетча лежит одна стремительно развивающаяся интри­га, один простейший сюжет, построенный на

Стр.

неожиданных забавных положениях (поворотах), которые возни­кают по ходу действия от целого ряда нелепостей, выз­ванных заданной драматургом ситуацией (предлагаемы­ми обстоятельствами).

Характеры действующих лиц в скетче обычно только очерчены, но язык их индивидуализирован. Некоторая упрощенность образов — одна из особенностей этого ви­да эстрадной драматургии.

Комедийность ситуации и диалога в скетче создается тем, что одна нелепость порождает другую. Например, в скетче «Бодливая невеста» молодой человек получает от любимой девушки Маши записку, в которой она про­сит прийти его к ней в дом и познакомиться с будущей тещей. Случилось так, что к приходу жениха девушки не оказалось дома, а будущая теща незадолго до его прихода вывесила на воротах объявление о продаже ко­зы Машки. (С этого начинается скетч.) Жених, придя в дом, говорит, что он пришел по записке и начинает разговор о невесте. Будущая теща, уверенная, что моло­дой человек пришел по объявлению о продаже, все вре­мя говорит о козе Машке.

На нелепости ситуации построен и другой скетч, в котором заказчик, идя к портному, ошибается дверью и попадает к гробовщику. Оба думают, что они говорят об одном и том же. На самом же деле мы, зрители, по­нимаем, что один говорит о костюме, а другой — о гробе.

Из сказанного, из приведенных примеров можно сде- \_ лать вывод, что в основе скетча, его драматургического конфликта лежит нелепая случайность, которая и созда­ет комедийный эффект.

Секрет исполнительского, решения скетча заключает­ся в том, что действующие лица не осознают, не дога­дываются о нелепости ситуации, в которой они находят­ся. Поэтому режиссер и исполнители, работая над ролями в скетче, все время должны следить за тем, чтобы по­ступки их персонажей в ситуации, которую каждый вос­принимает по-своему, были абсолютно логичными и оп­равданными. Ведь каждый из действующих лиц стре­мится к своей цели и живет в своих предлагаемых об­стоятельствах.

Стр. 80

**РЕПРИЗА**

Реприза — мельчайшая форма эстрадной драматур­гии.

Пожалуй, нет ни одного конферансье, который бы в своих выступлениях не использовал репризу.

Слово «реприза» в фехтовании обозначает повторный, неожиданный удар, в драматургии, литературе —крат­кую, шуточную реплику, остроту, цель которой вызвать у слушателей смех. Достигается это резкой сменой мыс­ли. Начало текста репризы готовит нас к одному вос­приятию, а ее неожиданный конец переворачивает весь смысл, заключенный в начале: (В отличие от анекдота, где неожиданный конец не разрушает его смысла.)**1** На­пример, конферансье после очередного номера выходит и громко, торжественно, как бы объявляя выступление следующего артиста, произносит: «Народный артист СССР Аркадий Исаакович Райкин...» В зале вспыхива­ют бурные аплодисменты. Но конферансье, дождавшись, когда они стихнут, продолжает: «...однажды'сказал...» В зале — хохот**2**.

На эстраде реприза существует как самостоятельный вид драматургии. Даже вырванная из контекста моноло­га или фельетона, она не теряет своей особенности, так как мысль, в ней заключенная, имеет самостоятельное значение. Например:

- Как вас постричь?

- Молча.

- Сколько людей работает на вашем предприятии?

- Примерно две трети.

Или: «Сколько одиноких мужчин мечтают о хорошей жене! И сколько женатых!..»

На первый взгляд кажется, что произнесение, «пода­ча» репризы не составляет для исполнителя труда. Она, мол, «срабатывает» сама по себе. Считать так — заведо­мо ошибаться. Реприза не терпит педалирования,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1.**Главное, что вызывает смех,— это несоответствие формы п со­держания, несоответствие намерений и достигнутых результатов, • назначения предмета и его употребления и т. д.

2. Вообще в номерах разговорного жанра текст часто строится на неожиданном и эффектном сочетании слов — каламбурах, на быстром переходе от одной темы к другой.

Стр.81

нажима. Она требует легкости, умения до самого последнего момента не раскрывать ее истинный смысл. Так, чтобы поворот мысли был для слушателей действительно не­ожиданным. В технике произнесения, «подачи» репризы большую роль играет пауза, которая должна как бы не­заметно возникнуть перед поворотом мысли.

**Эстрадный фельетон, эстрадный монолог**

Эстрадный фельетон, так же как и эстрадный моно­лог,— это самостоятельный номер разговорного жанра, исполняемый одним актером, в котором он (актер) рас­крывает свое отношение к событиям жизни, свое миро­воззрение.

Эстрадный фельетон, жанр, наиболее публицистиче­ский из всех разговорных жанров, занимающий цент­ральное место на эстраде,— это «сатирико-публицисти­ческое обозрение на злобу дня. В фельетоне факты и явления современности излагаются от лица импровизи­рующего рассказчика» (Театральная энциклопедия). А эстрадный монолог — это «размышления, иногда речь действующего лица, обращенная к самому себе или к зрителям... Он позволяет раскрыть душевную жизнь персонажа, выявить его характер» (там же).

Слово «персонаж» нами выделено не случайно... Именно оно в первую очередь отличает монолог от фель­етона. Монолог произносится от лица персонажа, а фель­етон от собственного лица актера-рассказчика. То есть монолог предполагает его исполнение в образе, а фель­етон— от лица рассказчика, когда автор фельетона и его исполнитель сливаются воедино.

Должен заметить, что такое разделение эти номера разговорного жанра получили лишь в последние годы. Еще относительно недавно монологами в повседневной практике называли все метражные разговорные номера, произносимые конферансье, а фельетонами — только ост­ро сатирические, публицистические, наполненные граж­данским пафосом произведения. Собственно, те, блестя­щим автором и исполнителем которых был выдающий­ся советский эстрадный актер — Н. П. Смирнов-Соколь­ский.

Сегодня определение «монолог» в прошлом его зна­чении сохранилось, пожалуй, только за вступительными

Стр. 82

номерами конферансье (ведущих), которыми они обыч­но открывают концертную программу. Как правило, такой вступительный монолог носит позитивный харак­тер, а его содержание — определяет, вводит в тему кон­церта.

Определение различий между фельетоном и моноло­гом важно для нас не столько с точки зрения теоретиче­ской или литературоведческой, сколько потому, что оно, указывая на различия между ними в характере драма­тургии, определяет различие в манере их исполнения. Фельетон — от лица рассказчика, монолог — от лица персонажа.

Драматургия фельетона обычно строится так, что разговор в нем вроде бы начинается с незначительного факта, а затем постепенно открывается, к каким далеко идущим последствиям может привести этот, поначалу казавшийся мелким, факт.

Факты, которые преподносит рассказчик в фельето­не, как будто не связаны друг с другом. Мысль рас­сказчика стремительно переносится как бы с одной те­мы на другую, которые возникают как произвольные ассоциации. Но если приглядеться внимательнее, то ока­зывается, что все факты, события и явления, населяю­щие фельетон, подчинены одной теме, стремятся к обоб­щению.

Заданная характерная особенность фельетона: ис­полнение как бы от себя, от своего лица (вот почему фельетоны чаще всего написаны прозой, которая дает больше возможностей передавать живую речь),— под­черкивается его лексикой, интонациями, близкими к разговорным. В тексте фельетона обычно преобладают короткие предложения, отсутствуют описательные перио­ды, часто используются риторические вопросы, анекдоты, шутки, ирония, негодование, переходы от серьезного к смешному. Все это позволяет актеру исполнять фелье­тон в естественной, разговорной манере, создавать у зрителя иллюзию авторства рассказчика. Ведь зритель должен быть уверен, что автор и рассказчик — одно и то же лицо.

Сценическое воплощение фельетона требует эмоцио­нально звучащей речи, выразительности жеста, мимики, точности и лаконичности приемов, динамики исполне­ния. Характер речи должен быть активный, с обилием

Стр. 83

коротких пауз, которые возникают как бы от поиска нужного слова.

Конечно, режиссеру и исполнителю необходимо пом­нить, что эстрадный фельетон — это не пересказ общеиз­вестных истин, а разговор актера со зрителем о кровно его волнующем факте; не рассказ о событии и сделанный из него вслух вывод, а острая, взволнованная постанов­ка вопроса, где исполнитель, осуждая пороки и недостат­ки, искренне заинтересованный в их искоренении, стра­стно обращаясь к сердцу и уму зрителя, слушателя, зо­вет его к гражданской принципиальности. Ему (зрите­лю) должно быть предельно ясно, против чего и кого ведет атаку исполнитель.

Поскольку в драматургическом плане эстрадные фельетоны многообразны по своим стилистическим осо­бенностям, то и приемы их исполнения весьма разнооб­разны. Фельетон может исполняться от лица рассказчи­ка, а может быть разыгран от лица персонажей, кото­рые его населяют. В агитбригадных представлениях лучше и вернее всего исполнять фельетон от лица рас­сказчика, так как в этом случае не маскируется, а обна­жается гражданская позиция исполнителя. (В такой манере исполнения восприятие зрителем различных пер­сонажей достигается сменой ритма, поведения рассказ­чика, характера и манеры речи, жеста.)

Каким бы ни был найденный прием, он призван не только наиболее полно раскрывать характер, идею и тему фельетона, но и его содержание и форма должны быть неразрывно связаны с образом рассказчика. Стиль шуток, реприз, характер текста, его речевые особенно­сти обязаны соответствовать и сочетаться с образом ис­полнителя. - Тогда в полной мере могут быть раскрыты возможности этого разговорного жанра, который в со­стоянии сочетать в себе и озорную веселость и фило­софскую глубину.

Эстрадный же монолог, в том определении, в каком он сегодня бытует на эстраде, требует от исполнителя создания сценического образа, исходя из заданного ав­тором и найденного актером характера.

Обычные эстрадные монологи делятся на сатириче­ские и юмористические.

Главная цель сатирического монолога — развен­чать его героя. По сценическому приему это происходит

Стр. 84

как бы «нечаянно». Персонаж разоблачается собствен­ными действиями, поступками, которые и выявляют для зрителя его подлинную сущность, и которые в восприя­тии зрителя приводят героя монолога в конце концов к крушению. Чтобы понять сказанное, достаточно вспом­нить любой сатирический монолог, исполняемый выда­ющимся советским эстрадным артистом А. Райкиным.

Сила сатирического воздействия, сатирического ра­зоблачения необычайно действенна. Каковы бы ни были неожиданные обстоятельства действий персонажа (что является одной из стилистических особенностей эстрад­ного монолога), характер поведения, мысли, им излага­емые, при всей нелепости, а иногда фантастичности зиждется не только на обнаженности сатирического прие­ма, но и на точной психологической характеристике и на явлениях, реально существующих в жизни и знако­мых зрителям.

В отличие от сатирического монолога, монолог юмо­ристический ставит своей целью не обличать зло, а доб­родушно посмеяться над персонажем, обладающим лег­ко исправимым недостатком. Критика в таком моноло­ге носит (если прибегнуть к -выражению А. Луначар­ского) такой характер, когда критикуемый, придя до­мой, не вобьет гвоздь и повесится, а захочет хорошо вы­мыться.

Часто персонажи таких монологов выходят на сцену под каким-нибудь предлогом из зала, чтобы возразить конферансье или (навести в концерте необходимый, с его точки зрения, порядок.. Таким приемом часто пользует­ся великолепная эстрадная актриса Мария Миронова.

Если в сатирическом монологе характер персона­жа — воплощение зла, то характер персонажа монолога юмористического соединяет в себе черты положительные с чертами, которые следует изменить, то есть он отно­сительно многогранен.

Исполнение монолога на эстраде имеет пусть не очень заметное на первый взгляд, но важное отличие от исполнения монолога в театральном спектакле. Актер всегда чувствует, улавливает эту разницу. Не случай­но, говоря о своем исполнении монолога в спектакле, он всегда употребляет слово «монолог» в сочетании со сло­вом «играл». Но стоит ему этот же монолог исполнить

Стр. 85

на эстраде, как он употребляет другое определение- «произнес, исполнил» монолог. Несмотря на все несо­вершенство такого определения, именно оно и подчер­кивает разную манеру исполнения монолога на театре и эстраде. Ведь в последнем случае для актера, как мы уже говорили, зритель становится партнером и место действия ограничено подмостками, на которых он вы­ступает.

Что же касается вступительного монолога, то при работе над ним режиссеру и исполнителю необходимо помнить, что он всегда затрагивает какую-либо злобо­дневную, общественно значимую тему внутренней или международной жизни, либо его содержание связано с событием или темой, которой посвящен концерт.

По сути дела, вступительный монолог является за­певом концерта. И как всякий запев, он должен задать тон и ритм концерту, ввести в его атмосферу. Собствен­но, вступительный монолог — это первый номер концер­та. И его исполнение должно быть интересным, ярким и выразительным.

Вступительный монолог может быть и стихотворным. Тогда в работе над ним, а затем при его исполнении ре­жиссер и исполнитель должны учитывать законы чте­ния стихов.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕЛЬЕТОН**

В номерах разговорного жанра часто используется музыка. То как служебно-бытовой элемент, когда она оправданно возникает по ходу действия, то как фон, подчеркивающий определенное эмоциональное состояние персонажа, или для создания определенной сценической атмосферы.

Но есть эстрадные номера разговорного жанра, в ко­торых музыка является их органической составной ча­стью и, продолжая словесное действие, несет на себе определенную смысловую нагрузку.

Такие номера правильнее было бы называть разго­ворно-музыкальными. К ним относятся не только музы­кальный фельетон, но «музыкальная мозаика», и купле­ты, и частушки.

Что касается музыкального фельетона, то он стро­ится на использовании главным образом широко

Стр. 86

известных музыкальных, песенных цитат. Это либо популяр­ные песни, романсы, либо арии из опер и оперетт и т. д. Само собой разумеется, что музыка в таком номере пронизывает всю его ткань и влияет на его композицию.

Выбор же музыкального материала определяется ха­рактером, смыслом, содержанием фельетона и той функ­цией, которую он (музыкальный материал) должен сыг­рать в фельетоне.

Впаянные в прозу или стихи (если фельетон стихо­творный), музыкально-песенные цитаты не только явля­ются его органической частью, но в них заложен весь­ма важный для фельетона смысловой заряд, порою не­ожиданный для зрителя.

Эффект использования песенных и музыкальных ци­тат в фельетоне зависит от того, как (каким приемом) они сочетаются со словесной тканью фельетона и какая им предназначена смысловая роль.

Если текст известной песни является звеном в пове­ствовании, если слова песни служат прямым продолже­нием предыдущей фразы фельетона, то в этом случае назначение музыкальной цитаты — подчеркнуть, усилить концовку смыслового куска. Например:

«Увы, сейчас такое не скажет ни один муж­чина. Почему?»

«Потому что на десять девчонок По статистике — девять ребят».

(В. Стронгин. «Прежде и теперь»)

В зависимости от поставленной цели музыкальная или песенная цитата может придать тому, о чем говорит исполнитель, иронический характер или поменять смысл сказанного, взорвать его.

«...Возле нашего дома всю ночь трещат отбойные молотки, рычат краны, ревут экскаваторы. Словом... «Любимый город может спать спокойно...»

Или;

«А какие прежде были кавалеры. Галантные! Забот­ливые! Щедрые!

«Отвори потихоньку калитку

И войди в тихий сад ты как тень.

Ты накинь потемнее накидку,

Жемчуга на головку надень».

Подумать только — жемчуга дарили женщинам. А те­перь?

Стр. 87

«Не могу я тебе .в день рождения

Дорогие подарки дарить».

Часто в музыкальных фельетонах, особенно стихо­творных, для объединения в одно целое разнородных фак­тов используется прием музыкального рефрена. Какая- либо крылатая песенная строчка или припев повторяет­ся каждый раз, заканчивая эпизод.

Этот жанр не требует обязательного звучания музы­ки на всем протяжении фельетона. Она может исчезать и появляться вновь. Все зависит от конструкции фелье­тона и от его решения режиссером и исполнителем.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ МОЗАИКА**

разновидность музыкального фельетона. Ее основу составляют заимствованные из разных популярных песен цитаты, соединенные сюжетом, мыслью одна с другой.

«Милая,

Ты услышь меня,

Под окном стою

Я с гитарою...» («Милая». Русский романс)

«Быть может, ты забыла

Мой номер телефона?

Быть может, ты смеешься

Над верностью моей?» («Позвони скорей». Муз. Бюль-Бюля-Оглы)

«И родная отвечала...» («Прощание. Муз. Д. Покрасса)

В музыкальной мозаике используется подлинный, точный текст песенных отрывков, как в только что при­веденном примере. А иногда на известные мелодии пи­шется новый текст.

При работе над этими жанрами режиссеру следует помнить, что для их исполнения от актера требуется на­личие определенных музыкальных данных: развитое чув­ство ритма, умение интонационно верно передать, пре­поднести музыкальную фразу, «дизировать»**1**-, «выходить» из прозы на пение и органично возвращаться обратно к прозе.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Дизер (франц.) — певец, певица, исполняющие музыкальное произведение говорком.

Стр. 88

Куплеты — это «сатирические, политические песенки злободневного характера с повторяющимся припевом (рефреном)1 в конце каждого куплета». Но бывают куп­леты и бытовые, и просто развлекательные, и даже ли­рические.

Как правило, они исполняются в сопровождении му­зыки, точнее — полупоются-полупроговариваются. Обыч­но их мелодия несложна и доходчива, часто в куплетах используются широко известные мелодии. Делается это порой сознательно, для того чтобы с помощью установив­шихся ассоциаций, связанных с определенной мело­дией, выявить истинный смысл, подтекст куплетов. Есте­ственно, что они имеют ценность лишь тогда, когда зло­бодневны.

Чаще всего в номере исполняется 5—6 куплетов, при этом каждый из них имеет свою тему. (Существуют и написанные на одну тему. Но их гораздо меньше.) Объе­диняются куплеты в единый номер иногда внешним приемом: спортивные, дорожные, курортные и т. д., но обычно связываются они рефреном. Рефрен в куплетах определяет истинное отношение автора, а значит, и ис­полнителя к поднятой теме, каждый раз как бы «пово­рачиваясь» к слушателям новым смыслом. Такие «пово­роты» позволяют глубже раскрыть тему номера.

Точно найденный рефрен, помимо смысловой сатири­ческой или иронической нагрузки, может создать успех куплетам.

Например:

Мы в тайны мирозданья

Сумели заглянуть,

Ракеты по заданью

Уходят в дальний путь.

Космические дали

Уже покорены,

Луну — и ту засняли

С обратной стороны.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1.** Рефрен (франц.) — часть стихотворения, песни, повторяю­щаяся после каждой строфы, куплета, несущая особую смысловую нагрузку.

Стр. 89

Но в облаках сатире

Витать пока нельзя —

Ей и в подлунном мире

Хватает дел, друзья.

Мы многие явленья

И на земле должны

Подвергнуть рассмотренью

С обратной стороны.

Истратил я зарплату

На новый пылесос,

Шумит, как экскаватор,

Свистит, как паровоз.

Вся пыль в него влетает

С ковров и со стены

И тут же вылетает

С обратной стороны.

В артели «Грампластинка»

Наметился прогресс;

Записана новинка —

Соната ля-диез.

Но испугались сами

Подобной новизны

И «Мамбу» записали

С обратной стороны.

Фруктовою водою

Четыре дня подряд

Без всяких перебоев

Торгует автомат.

Монета не застрянет,

Стаканы вмиг полны,

Когда сидит механик

С обратной стороны.

Живу я в новом доме,

Согласен на обмен,

Здесь все прекрасно, кроме

На редкость тонких стен.

Вчера я над кушеткой

Прибил портрет жены,

А гвоздь попал в соседку

С обратной стороны.

Стр. 90

Был нами здесь отмечен

Явлений целый ряд,

В которых безупречен,

Казалось бы, фасад.

Но доверять фасаду

Мы не всегда должны —

Порой вглядеться надо

С обратной стороны.

В. Константинов, Б. Рацер.

Куплеты «С обратной стороны».

Считается, что трудно сочинить, написать куплеты, а исполнять их, мол, не составляет труда. Глубочайшее заблуждение. Хорошо, по-настоящему исполнить купле­ты— трудно. Кажущаяся простота исполнения, без на­жима и наигрыша — результат упорного и долгого труда. Исполнителю немало времени придется затратить на то, чтобы текст куплетов доносился предельно четко; чтобы легко, незаметно для зрителей соблюдались все цезуры и паузы, необходимые для подчеркивания неожиданных финалов, которые заключены в рефрене, и т. д. Режиссер и исполнитель должны помнить, что главная их задача — с наибольшей полнотой раскрыть содержание и донести до слушателей их остроту.

Исполняются куплеты либо от лица автора, исполни­теля, либо в образе персонажа или персонажей. Зависит это, во-первых, от того, как они написаны, а во-вторых, от творческого склада самого исполнителя, проходит ли в них галерея типажей, или в них просто рассказаны смешные эпизоды, ситуации, положения. В последнем случае вопрос о том, как исполнять: от лица исполните­ля или в образе—решают режиссер и актер. Если от образа, то исполнитель должен суметь найти для не­го выразительную точную характерность. Но когда куп­леты исполняются и «от своего лица», все равно необхо­димо найти характер исполнения: разнообразие интона­ций, мимики, жестов. И чем они разнообразнее, тем ост­рее и ярче будет созданный номер.

К сожалению, при исполнении куплетов агитбригадчики не всегда ищут свою манеру, а копируют известных артистов: Венецианова, Рудакова, Белова и других. Пусть несовершенная, но своя собственная манера испол­нения принесет гораздо больше успеха, чем самое точное подражательство.

Стр. 91

**ЧАСТУШКА**

Один из самых распространенных на эстраде жанров народной поэзии. Она занимает значительное место в агитбригадных программах. Не потому, что в коллекти­вах, как правило, есть участники, которые любят и умеют исполнять частушки, а еще и потому, что из всех жанров они (частушки) наиболее доступны для самодеятельного творчества.

Двенадцать-шестнадцать слов в четырех строчках ча­стушки несут в себе не только законченное смысловое содержание, но и отношение к нему. Обычно оно выра­жено в неожиданно возникающей последней строчке, не­сущей в себе главный смысл. Например:

Мы о крыше ряд вопросов

Задаем не первый год.

Управдом наш, как философ,

Отвечает: «Все течет».

Или:

Милый пишет письмецо:

Дроля, носишь ли кольцо?

Я в отвег ему пишу:

Распаялось —не ношу.

Часто в частушках используется юмор нелепости:

Мне залетка изменила, '

В речке с горя утоплюсь.

А не в речке, так в чулане

Из ухвата застрелюсь.

Частушке свойственна острая выразительность языка, тонкий юмор, хлесткость выражений. Она многогранна, емка и в то же время проста, что дает возможность акте­рам и режиссеру найти самые разнообразные образные решения их исполнения.

Частушки создаются на злободневные темы общест­венной жизни, комедийно-бытовые, любовные, лириче­ские. И все они окрашены добрым чувством юмора.

Частушка как жанр — весьма оперативна, поскольку в ней легко использовать злободневный материал.

Из особенностей частушек, их характера вытекает и манера их исполнения. Частушки можно исполнять и в образе задорной, лукавой девушки, застенчивого или не­лепого парня, болтливой старушки, первого парня на де­ревне и т. д. Нередко частушки исполняются не одним, а

Стр. 92

двумя и более актерами. В этом случае режиссеру следу­ет позаботиться не только о чередовании слов между ис­полнителями, а чтобы между ними возникало определен­ное действие, были выстроены взаимоотношения. Это мо­жет быть спор двух подружек или приятелей, вопросы и ответы, соревнование между исполнителями. Он или она, пропев частушку, как бы приглашает другого или другую «перекрыть» его частушку и сопровождающую ее подтанцовку. Последняя так же должна стать предметом режиссерской разработки. Ведь подтанцовка— один из элементов исполнения частушки.

Мне не раз приходилось видеть, как интересно испол­няемые частушки многое теряют от того, что отыгрыш между ними заполняется формальным, ничего не выра­жающим притоптыванием, изображающим «веселье». А подтанцовка — продолжение действия и так же несет мысль частушки.

Поскольку в частушке слово первично, а вокальные и инструментальные элементы — вторичны, исполнителям и режиссеру нужно прежде всего заботиться о том, чтобы при любом решении зритель понимал смысл частушки, ее слова.

**МЕЛОДЕКЛАМАЦИЯ**

Мелодекламацией называется чтение стихов или рит­мической прозы под музыкальный аккомпанемент.

Мелодекламация — жанр, возродившийся сегодня в совершенно новом качестве, получил в последнее время признание на советской эстраде. Если раньше главным содержанием мелодекламаций были довольно слабые в литературном отношении «чувствительные» стишки и та­кая же сентиментальная музыка, их сопровождающая, то теперь мелодекламация преследует цель прежде всего эмоционального раскрытия героического, гражданского, а не только лирического содержания номера.

Музыка, создавая эмоциональный звуковой фон и подчеркивая выразительность отдельных фраз текста, обогащает сценическое действие, слово актера, делает его (слово) более емким.

Выбирая литературный материал (Стихотворение, прозу), на основе которого будет создаваться

Стр. 93

мелодраматический номер, режиссеру и исполнителю необходи­мо помнить: взятое произведение, помимо ярко выражен­ного ритмического строя, должно иметь такое содержа­ние, тема и идея которого позволяли бы включить в него музыку, как равный компонент номера, а не только как его фон.

При этом следует помнить, что музыка в мелодекла­мации может существовать и как самостоятельно звуча­щая часть номера. Но в любом случае важно, чтобы вся музыкальная ткань номера имела динамику, подчерки­вающую развитие текста, была выдержана в его стиле и духе и работала на раскрытие замысла номера, его идеи и темы.

Подобрав музыку, что занимает немалое время и тре­бует от режиссера музыкальных навыков, понимания музыки, ее стилей и характеров, постановщик определяет характер звучания, аккомпанемента (состав инструмен­тов, музыкантов), определяет моменты ее исполнения в номере, паузы, способ введения и остановок.

Работу над номером мелодекламации режиссер с ис­полнителем начинают с текста, а затем постепенно вводят музыку, все время уточняя силу звучания, соотнося му­зыку с текстом и замыслом номера.

**Речевой хор. Хоровое чтение**

«Речевой хор» (хоровое чтение) как жанр сегодня на эстраде не встречается, но зато как постановочный прием широко используется в агитбригадных представлениях.

Речевой хор — это одновременное произнесение всеми участниками представления или его отдельными группа­ми определенного текста, чаще всего стихотворного.

Совсем еще недавно этот прием был основным поста­новочным решением многих агитбригадных программ. Выстроившись в линию (в лучшем случае по группам), участники представления громко и дружно произносили весь текст представления. Нечего и говорить, что такое использование речевого хора свидетельствовало о при­митивности режиссерского мышления, так как не несло в себе никаких элементов образного решения. К счастью, сегодня почти не осталось таких агитбригад. Сейчас ре­чевой хор используется (наряду с другими) как одно из

Стр. 94

выразительных средств агитбригадного представления. Так в представлении «Подсчеты на счетах» (Курганская агитбригада, автор и режиссер В. Андреев) речевой хор играл роль своеобразного комментатора действия, давая оценку происходящему на сцене событию, призывая зал выразить свое отношение к показанному агитбригадой.

В других агитбригадных представлениях речевой хор используется либо для объявления заголовков эпизодов, номеров или в качестве связок между ними. В этом слу­чае речевой хор становится как бы ведущим программу, представление. Прием речевого хора может быть исполь­зован и в качестве основного постановочного решения представления, как это сделала агитбригада Московского завода имени Владимира Ильича, воскресив в про­грамме «Просто — окна нашего Роста» форму вы­ступлений «Синей блузы». Словом, приемов использова­ния «речевого хора» может быть бесчисленное множест­во. Все зависит от цели, которую преследует постанов­щик, и от того, какую он отводит ему роль в представле­нии. Важно только, чтобы речевой хор не был использо­ван формально.

В технике исполнения речевой хор во многом исходи? из законов многоголосного пения. Режиссер, работающий над речевым хором, так же должен добиваться от испол­нителей дикционной четкости, яркости произношения, вы­деляет солистов, определяет силу звучания в каждый момент его исполнения (нарастания и спады), определяет общую мелодическую окраску текста. И делает это, ис­ходя из идеи, темы и цели, которую должен сыграть ре­чевой хор в представлении.

**ПАРОДИИ**

Сегодня один из самых распространенных жанров на эстраде.

Подлинная пародия, как эстрадный жанр, заслужи­вает внимания, поскольку может быть с успехом исполь­зована в агитбригадных представлениях.

Пародия — в буквальном переводе с греческого озна­чает «наизнанку». Действительно, артист, выступающий с пародиями, как бы выворачивает наизнанку первона­чальный смысл пародируемого литературного произведе­ния, романса, песни и т. д. В одном случае, для того, что­

Стр. 95

бы высмеять, скажем, псевдо поэтов и их манеру чтения стихов, в другом — «роковые страсти» псевдо цыганского романса, в третьем — надрывно-чувствительную, слезли­во-мещанскую манеру исполнения песни, в четвертом— театральные или эстрадные штампы и т. д. То есть истин­ная пародия — это произведение, представляющее собой комическое или сатирическое переосмысливание какого- либо явления искусства или быта.

Как правило, пародия высмеивает те или другие не­достатки, прибегая к приему их «сгущения», доведения до нелепости. Часто для создания пародий используются характерные отличия внешней формы пародируемого произведения или явления.

Иногда содержанием пародии становится и сама внешняя форма произведения, когда в нее вкладывают несоответствующее ей содержание.

Исполнение подлинных пародий — вещь тонкая, тре­бующая от актера определенных способностей, опреде­ленного, что ли, человеческого настроя, склада ума, кото­рые позволяют ему чутко улавливать возможности паро­дии, избирать выразительные средства, понимать, что и как следует подчеркнуть в пародии.

Само собой разумеется, что исполнителю пародий, если речь идет о пародиях на цыганские романсы, необ­ходимо хорошо знать специфические особенности их ис­полнения; пародируя поэтов, исполнитель должен хорошо знать манеру авторского чтения стихов, когда поэт, порой вопреки смыслу, подчеркивает ритм, рифму, аллитерации и другие технологические приемы стихосложения и т. д.

Конечно, исполнитель пародий должен обладать чув­ством меры, безупречным вкусом. Так как именно в этом жанре стремление подчеркнуть пародируемое может лег­ко привести к комикованию, примитиву.

**Отступление восьмое. Чувство меры, вкус**

Одним из мерил степени гиперболизации, окарикатуривания того или другого явления, факта яв­ляется вкус режиссера, который целиком зависит от его гражданских позиций, его профессиональной и общей культуры, принципиальной взыскательно­сти к своему творчеству и непримиримости ко всему недостойному. Не случайно когда-то понятие «вкус»

Стр. 96

определялось словами: «чувство изящного, красоты, приличного».

В понятие «режиссерский вкус» его неотъемле­мой составной частью входит и такое качество, как «чувство меры». Страшное дело для режиссера его потерять. На сцену сразу же «полезут» различного рода дешевые приемы и приспособления, наигрыш, нажимы, комикование ради комикования, зубоскаль­ство, то есть все нетерпимое в подлинном художест­венном творчестве. Как тут не вспомнить слова Нарокова из пьесы А. Н. Островского «Таланты и по­клонники»: «А мера-то и есть искусство...»

Следует заметить, что вкус режиссера (как и ис­полнителей) не есть что-то застывшее или приобре­тенное, воспитанное раз и навсегда. Вкус постоянно корректируется не только современностью, эстети­ческим идеалом современного общества, но и общим уровнем, состоянием искусства.

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ НА ЭСТРАДЕ**

Из всех музыкальных жанров, бытующих на эстраде (в агитбригаде), больше всего приходится работать ре­жиссеру над песней. Поэтому дальше разговор пойдет

о ней, а о работе над другими музыкальными жанрами следует вести разговор прежде всего музыкантам-профессионалам.

**ПЕСНЯ**

Пожалуй, нет ни одной агитбригадной (эстрадной) программы, в которой бы добрую половину не занимала песня. При всем многообразии актеров и оттенков песен: от гражданской, героической, лирической до шу­точной, плясовой, требующих от певца разной манеры вокального исполнения и подачи, работа над песней любо­го жанра для режиссера в первую очередь начинается (наряду с проникновением в ее музыкальный строй) с по­стижения ее смыслового содержания, с анализа текста песни: о чем она, что хотели ею сказать авторы — компо­зитор и поэт. Ведь хорошая песня всегда несет в себе выражение действительности, в ней проявляются чело­веческие судьбы и характеры.

Стр. 97

Определив основную мысль песни, режиссер и испол­нитель должны определить для себя «сверхзадачу», цель исполнения.

При работе над песней очень важно определить сло­ва, которые несут в песне главный смысл, найти и опре­делить смысловые акценты, которые подчеркиваются простым, но чрезвычайно выразительным приемом: уси­лением или ослаблением звучания (крещендо и димину­эндо).

Анализ текста позволяет режиссеру и исполнителю, проникнув в содержание песни, найти нужный эмоцио­нальный строй всего вокального произведения; дает воз­можность (с одновременным анализом музыкальной тка­ни песни) найти для ее исполнения ясную и четкую форму.

Режиссеру и исполнителю следует помнить, что песня на эстраде (агитбригаде) —это всегда своеобразный мо­нолог, обращение певца к слушателям. Вот почему в пе­нии должно быть не просто вокальное исполнение, а глу­боко личное обращение к слушателям. Особенно это важно в лирических произведениях. В песне надо уметь размышлять и жить тем, о чем поешь. Тем более что большинство песен написано от первого лица. В тех же песнях, где речь идет от лица персонажа, исполнитель должен прибегнуть к элементам перевоплощения, чтобы, как и в произведениях любого другого эстрадного жанра, создать образ.

Работая над песней, режиссер и исполнитель должны знать и учитывать, что, например, русской народной пес­не свойственны искренность чувств, эмоциональная на­полненность, широта и раздолье, особая напевность, и в то же время она требует простоты и строгости испол­нения. Искренности чувств, эмоциональной наполненно­сти, глубины проникновения в смысл, раскрытия внут­реннего мира героя требует исполнение романса. Успех в жанровом пении достигается сочетанием той же глуби­ны раскрытия смысла, силой чувств с актерской вырази­тельностью. Жанровое пение — это непринужденное вы­разительное исполнение, сочетающее вокальную сторону с элементами актерской игры. Это умение в каждой пес­не создавать и доносить до слушателя, зрителя не только музыкальный, но и сценический образ. И здесь одним из выразительных средств для выявления «жизни человеческого

Стр. 98

духа» песни является точно найденный скупой, но предельно выразительный жест.

Исполнителям песен любого жанра следует также помнить, что песня должна рождаться на глазах у слу­шателей «здесь», «сейчас», в данную минуту.

Словом, исполнение песни на эстраде (агитбригаде) требует от режиссера и актера-певца такой же предвари­тельной работы, как и все номера других эстрадных жанров.

Заканчивая разговор об эстрадных жанрах, мне хоте­лось бы обратить внимание режиссера на то, что, не­смотря на всю их определенность и разграниченность, они не являются чем-то застывшим, непоколебимым. Не го­воря о том, что в современном сценическом искусстве происходит проникновение одного жанра в другой. Эст­радные жанры непрерывно изменяются, обогащаются. Со сцены уходит все примитивное, устаревшее, а на смену ему приходит новое, отвечающее современным требова­ниям.

Стр. 99

**ЗАМЫСЕЛ ПРОГРАММЫ**

**И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ**

**ЗАМЫСЕЛ**

Итак, режиссер должен приступить к созданию агит- бригадного представления.

Определив тему (чему будет посвящена, какие про­блемы поднимет будущая программа), собрав или полу­чив факты, режиссер начинает переводить их на язык сце­ны. То есть отбирает, придумывает номера для будущего представления. Он либо берет опубликованный в печати готовый сценарий и приспосабливает его к своим нуждам (заменяет в нем фамилии, цифры и т. д., поскольку без местных фактов, местного материала выступление агит­бригады теряет смысл); либо сам или совместно с уча­стниками агитбригады ищет и подбирает опубликованные отдельные произведения: стихи, песни, монологи, сценки и т. д., которые легко можно приспособить к местным фактам, событиям, явлениям**1**. Затем соединяет их ка­ким-либо конферансом и интермедиями, которые‘будут разыгрывать ведущие**2**. Либо на основе идеи и темы ищет сюжетный ход, который сможет соединить воедино все но­мера**3** представления и определит логику перехода от номера к номеру; ищет форму будущего представления, а затем сам или вместе с автором или авторской группой, в которую чаще всего входят участники агитбригады, на­чинает создавать сценарий.

Таковы пути создания сценариев для агитбригад.

Нечего говорить, что самый интересный и плодотвор­ный из них — третий. Особенно наглядно это проявилось во время проведения I Всесоюзного фестиваля самодея­тельного художественного творчества трудящихся.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1.** Такое обращение с авторским текстом в агитбригадном твор­честве правомерно, в какой-то степени традиционно и не является нарушением авторского права.

**2.** Когда-то это был самый распространенный метод создания агитбригадных сценариев.

**3.** Создание будущего представления при любом подходе к сце- парию начинается с отбора и определения номеров.

Стр. 100

В самом деле, такое создание сценария, когда собранные факты переводятся- на язык сцены, язык эстрады, нераз­рывно связано с процессом режиссерского обдумывания будущего выступления, с режиссерским замыслом. То есть у агитбригадиого (эстрадного) режиссера одновре­менно с поиском сюжетного хода возникает и режиссер­ский замысел всего представления.

Режиссерский замысел часто является решающим в подсказе путей драматургического построения будуще­го представления. Дело здесь не в том, что режиссер при­сваивает себе чужие функции — автора, а в том, что имен­но режиссерское видение является основой драматурги­ческого замысла, в отличие от театра, где первична драматургия. Такова специфика эстрадного (агитбригадного) творчества. На эстраде чаще всего именно режиссер или актер задумывают, «изобретают» номер, а уж затем в работу вступает драматург, литератор.

Творческий процесс — дело сугубо индивидуальное, поэтому рецептов, годных для любого режиссера и на все случаи жизни, быть не может. У одного режиссера замы­сел представления рождается во время отбора фактиче­ского материала. У другого — в результате поиска сю­жетного «хода», который мог бы интересно связать отдельные номера программы, а главное, мог бы наибо­лее ярко и точно выразить идею и тему будущего пред­ставления.

Практика показывает, что поиск сюжетного «хода» является наиболее эффективным приемом, помогающим рождению верного режиссерского замысла, поскольку в этом случае замысел отталкивается от действия и не­разрывно связан с действенной линией будущего пред­ставления. Например, режиссер придумал объединить номера поездкой агитбригады на машине по району. Об­думывая этот «ход», у него одновременно возникло решение использовать машину не только как средство передвижения, но и как своеобразное «действующее ли­цо» представления, которое будет активно вмешиваться в действие, реагировать па те или другие факты, собы­тия. Одни факты (положительные) будут ускорять дви­жение машины, другие (отрицательные) — задерживать, останавливать, ломать. Так в номере о плохих дорогах машина может буксовать, «рассыпаться» на ухабах и т.д. То есть одновременно с рождением замысла будущего

Стр. 101

представления у режиссера возникнет видение целого ряда сценических действий, которые помогут ему зримо выразить отношение агитбригады к разыгрываемому па сцене событию, выразить наглядно, без назидания и в за­бавной острой форме. В другом случае режиссер нафан­тазировал, придумал в качестве образного хода «бег вре­мени». В этом случае положительные явления будут ускорять бег времени, а отрицательные — замедлять. Та­кой замысел может подсказать ад решение образов веду­щих в виде трех персонажей: «часовой», «минутной» и «секундной» «стрелок», подсказать оформление и его глав­ный элемент — циферблат часов. В третьем — у режиссе­ра возникло решение построить все выступление, как выпуск сценического варианта боевого листка. Такой замысел может подсказать характер действия: сбор ма­териала для «публикаций» и форму подачи номеров: «передовая», «фельетон», «подвал», «происшествия», «последние известия» и т. д. и наметить действующих лиц представления: редактора, корреспондентов, фото­графа, художника, корректора и т. д.

В результате поиска решения будущего представления у режиссера может родиться замысел: привести в се­годняшний день сказочного героя. В его видении возник­нет целый ряд сцен, приключений, происходящих от столкновения сказочного персонажа с сегодняшней дей­ствительностью; может прийти и другое решение:1'вы­строить представление в виде ярмарки и т. д.

Сюжетных ходов, которые могут соединить отдельные номера программы в единое агитбригадное (эстрадное) представление, которые явятся основой режиссерского замысла, может быть бесчисленное множество. Все зави­сит от творческой фантазии режиссера.

Выступления агитбригад на I Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества трудящихся и ранее — в дни празднования столетия со дня рождения В. И. Ленина и на Всероссийском смотре сельской худо­жественной самодеятельности показали, что ныне лучшие коллективы используют самые разнообразные формы представлений. Например, агитбригада Ломоносовского СДК Архангельской облает показала представление «Холмогорская кадриль», в основе которого действитель­но лежали разнообразные фигуры кадрили, а Серафимовичевский народный театр малых форм

Стр. 102

Волгоградской области показал представление в виде все время перемежающихся казачьих величальных песен-кар­тин.

Нетрудно заметить, что поиск образного хода, кото­рым соединяются номера в единое представление, нераз­рывно связан с обдумыванием характера представления, с рождением режиссерского решения, с режиссерским замыслом, который преследует цель: наиболее точно, ярко раскрыть тему и идею представления.

В то же время режиссеру необходимо помнить, что успех выступления агитбригады определяется смелым поиском, оригинальным решением, неожиданными откры­тиями, отказом от шаблонов и штампов. Ведь живое ис­кусство постоянно разрушает разграничительные линии жанров, постоянно расширяет свои рамки. Нужно пом­нить, что режиссерский замысел представления и его сю­жетный ход не должны повторять тысячу раз виденное и слышанное, многократно использованное в других представлениях. Каждая новая агитбригадная програм­ма требует от режиссера бездну выдумки и нахождения все новых и новых приемов. Ведь то, что было интерес­ным и новым для зрителей вчера, завтра будет для них неинтересным, скучным.

К сожалению, часто приходится сталкиваться с ремес­ленным подходом режиссера к созданию программы. Если такого режиссера спросить: «Как делается концерт?» — он, не задумываясь, ответит: «Очень просто. Начнет все хор. Затем чтение, пение... В конце первого отделения — танец... Второе отделение начнет оркестр...» — «А если он посвящен празднику Урожая?» — «Пожалуйста!.. Начнет хор... Затем что-нибудь о новом уро7кае... В конце перво­го отделения — пляска. Начнет второе отделение ор­кестр...» Такой режиссер будет «выпекать» агитбригадные программы. Зачем ему мучиться, утруждать себя, что-то выдумывать, когда за тебя уже давно придумали другие...

А ведь каждое представление, каждая новея програм­ма агитбригады должна иметь не только свое содержа­ние, но и свой неповторимый образ. То есть для каждой новой программы должен рождаться свой оригинальный режиссерский замысел.

Но поиск нового не означает выдумывания чего-то сверхъестественного, оригинального ради

Стр. 103

оригинальности. Поиск нового основывается на знании и ощущении сегодняшнего дня, сегодняшней жизни во всей ее слож­ности и полноте.

Конечно, в поисках сюжетных ходов, в поисках ре­жиссерского замысла, в поисках того, в какой сцениче­ской форме (спектакле, обозрении, «Голубом огоньке», КВН и т. д.) решать будущее выступление агитбригады, в каком жанре (разговорном, песенном или танцеваль­ном) решать тот или другой факт, нужно руководство­ваться прежде всего тем, какая нз этих форм наиболее полно раскроет идею представления. При этом безжало­стно отбирая из подсказанного фантазией самое яркое, броское и доходчивое. Одновременно режиссер (как и в работе над номером) должен соотносить свой замы­сел с исполнительскими, техническими и постановочными возможностями своего коллектива, возможностями и ус­ловиями сценической площадки.

Режиссерский замысел не есть что-то застывшее, сра­зу определившееся во всех подробностях. Как мы уже говорили, в первоначальном, еще во многом схематиче­ском виде, туманно, как на фотографии, только что опу­щенной в проявитель, он возникает, когда режиссер обду­мывает тему, идею, содержание представления (концер­та) . Затем, когда режиссер обдумывает характер концерта и определяет нужные ему номера, замысел уточняется. Ведь отобранные номера вносят (не могут не внести) корректуру в задуманное режиссером, поскольку они (отобранные номера) сами по себе уже имеют

Образно-художественное решение.

Потом, после того как известны номера, намечены способы их смены, выяснены постановочные возможно­сти и т. д., режиссер, выверяя, как соотносятся все ком­поненты будущего концерта с его замыслом, окончатель­но определяет образное решение представления.

Следует заметить, что режиссерский замысел нераз­рывно связан с характером темперамента и творческими симпатиями самого режиссера. Так у режиссера С. Найхина, много лет работающего на эстраде, выступления агитбригад всегда облечены в форму ярких эстрадных сюжетных спектаклей. У режиссера Е. Собиневского (ру­ководителя народного агиттеатра «Спутник» завода «Красное Сормово»), любящего и понимающего музыку, почти все агитбрнгадные представления насыщены

Стр. 104

музыкальными номерами: куплетами, частушками, музыкаль­ными пародиями, а несколько программ были сделаны в виде пародийных микро опер и микро оперетт.

Но как ни велика роль режиссерского замысла пред­ставления в первоначальном периоде, еще большее зна­чение он приобретает в процессе сценического воплоще­ния программы.

Режиссерский замысел подсказывает и распределение смысловой нагрузки, и ритмическое построение, и харак­тер оформления, и прежде всего композицию (порядок номеров) будущего представления.

**Композиция**

Композиция программы — это не просто порядок но­меров, а такое их чередование, которое дает возможность теме представления развиваться последовательно, и ко­торое обеспечивает нарастание эмоционального воздей­ствия представления на зрителя. Собственно, компози­ция— один из самых важных компонентов режиссерского решения агитбригадного представления (концерта).

Конечно, тот единственно правильный порядок про­граммы, который принесет успех представлению, опреде­ляется не сразу. Режиссер, исходя из своего замысла, еще до первой репетиции перебирает десятки вариантов по­рядка номеров. Работа эта нелегкая, как может пока­заться на первый взгляд, она требует одновременного учета самых различных данных: и характера номера, его жанра, и количества участников, и временную протяжен­ность, и возможность перестановок оформления, выноса и уноса музыкальных инструментов и т. д.1.

Облегчить эту работу режиссеру поможет весьма про­стой, но в то же время необычайно эффективный прием. Окончательно отобрав номера будущего представления, следует каждый номер (его название) выписать на от­дельную небольшую карточку, в которую помимо назва­ния записываются все нужные данные (количество уча­стников, метраж, какой аккомпанемент и т. д.). Затем, разложив карточки на столе, режиссер начинает «форми­ровать» будущее представление (концерт), то есть начи­нает раскладывать своеобразный «пасьянс», ведя поиск

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Подробно об атом — в следующей главе «Формы эстрадных представлений».

Стр. 105

,наилучшего варианта. Такой способ не только технически облегчает работу: переложить карточку с одного места на другое значительно легче, чем каждый раз заново переписывать порядок программы, но и дает возможность все время соотносить поиск порядка номеров с замыслом представления, ибо при каждой новой комбинации в соз­нании режиссера возникает новое его видение.

Начинать раскладывать «пасьянс» лучше всего с пред­варительного распределения номеров по отделениям (ес­ли выступление идет в двух отделениях) и с определения начальных и заключительных номеров всего представле­ния и каждого отделения.

**МИЗАНСЦЕНА**

Мизансцена — одно из важнейших средств режиссера для образного выявления содержания номера, представ­ления.

Выражая конкретный смысл каждого данного момента сценического действия, мизансцены в их непрерывной сме­не раскрывают логику поведения действующих лиц, отно­шения между ними. «Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия пьесы вы­раженными пластически, через актеров». Эти слова, взя­тые из книги одного из крупнейших советских режиссеров А. Д. Попова — «Художественная целостность спектак­ля», целиком относятся и к агитбригадному (эстрадному) режиссеру. Более того,, именно умение мыслить пласти­ческими образами позволяет агитбригадному (эстрадно­му) режиссеру решать номер, представление в миниму­ме сценического оформления, при отсутствии декораций.

Разработка режиссером мизансцен представления — один из существеннейших компонентов идейно-художест­венного образного решения его режиссерского замысла.

В буквальном переводе — мизансцена обозначает «расположение на сцене», размещение актеров на сцене в определенных сочетаниях друг с другом, в сочетании с декорацией, оформлением в тот или иной момент пред­ставления (номера). Это внешнее сочетание движений, поз и расположений артистов не может быть случайным. Оно должно выражать внутреннее отношение между действующими лицами, выражать их действие, сущность

Стр. 106

происходящего в данный момент события. Только тогда мизансцена будет выразительна и понятна зрителям.

Поскольку в характере построения мизансцен находит свое выражение стиль и жанр представления (номера), то, естественно, в агитбригадном (эстрадном) представ­лении мизансцены должны быть легкими, подвижными, графически точными, быстро и непринужденно сменяю­щими друг друга.

Но это ни в коем случае не означает, что при каждой новой фразе, слове режиссер должен менять мизансцену (ошибка молодых режиссеров). Кроме мельтешения на сцене, сумбура ничего не получится. Новая мизансцена должна возникать только тогда, когда для этого есть вну­тренняя причина, когда она порождена мыслью и дей­ствием. Вот тогда мизансцена становится точной и выра­зительной.

Следует заметить, что нахождению выразительных мизансцен большую пользу приносит изучение режиссе­ром лучших произведений живописи (особенно жанро­вой). Композиционное построение картины — это уже готовая выразительная мизансцена, вскрывающая внут­ренний смысл запечатленного художником момента жиз­ни. Не меньшее, а может быть, и большее значение в умении режиссера строить мизансцену имеет наблюда­тельность. Подсмотренная в жизни мизансцена порой бывает куда выразительнее, чем умозрительно придуман­ная. Поскольку мизансцена — выразительный язык ре­жиссера, то наблюдательность обогащает его язык, его «словарный состав».

Выбирая мизансцену, режиссер должен отобрать ту, которая может волновать зрителя не только своей выра­зительностью, но и содержанием.

Как ни грустно об этом говорить, но часто приходится сталкиваться с тем, что к поиску и нахождению мизансцены агитбригадный режиссер подходит формально, меха­нически. Вот откуда в программах такое обилие всевоз­можных перестроений, маршировок, неоправданных ни мыслью, ни содержанием представления (номера).

Да, мизансцена должна отвечать стилю и жанру агитбригадного (эстрадного) представления, но в первую очередь она должна выражать мысль режиссера, должна быть психологически оправдана исполнителями и возникать естественно и органично.

Стр. 107

В той же книге «Художественная целостность спек­такля» А. Д. Попов пишет: «Нельзя лепить мизансцены из пассивной актерской массы. Необходимо иметь разбуженного к действию, целесообразно действующего актера». Это означает, что режиссер, несмотря на предвари­тельную для себя разметку мизансцен, передвижений актеров, не должен на репетиции механически «разводить»**1** актеров по заранее намеченным местам, а обязан проверить, уточнить и развить мизансцены вместе с акте­ром; не требовать от актера формального подчинения придуманному дома, а, объяснив причину того или дру­гого передвижения по сцене, той или другой позы, доби­ваться сознанного поведения, внутреннего оправдания актером мизансцены. И конечно, ни в коем случае, отстаи­вая «честь мундира», не отвергать интересные мизансце­ны, им предложенные.

Процесс нахождения мизансцен тесно связан с рабо­той художника, который вместе с режиссером находит определенное пространственное решение представления и создает необходимые условия для сценического дей­ствия. Большое значение для построения мизансцен имеет наличие на сцене так называемых «опорных точек», то есть определенным образом поставленных ширм, кубиков, мебели и т. д., а также «разбитая» поверхность пола:, возвышения, площадки, ступени, те же кубики, чемоданы и т. д.

**ТЕМПО-РИТМ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

Мы уже подробно говорили о значении темпо-ритма в номере. Особенно важно наличие верного темпо-ритма в агитбригадном представлении. Сама природа агит представлений не терпит вялого, размазанного темпо-ритма. Ошибки и просчеты в ритмическом построении вы­ступления агитбригады зачастую сводят на нет все усилия режиссера в создании интересного представления, лишают его четкости, нарастания действия, порождают на сцене скуку и ослабляют интерес к нему зрителя.

Темпо-ритм представления (концерта) прежде всего

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Пресловутая «разводка» — наиболее ремесленный, в самом плохом смысле, подход режиссера к творчеству.

Стр. 108

зависит от его композиции, от того, насколько точно ре­жиссер выстроил программу по нарастанию внутренней динамики номеров. И конечно, от способов их смены, чет­кости переходов от одного номера к другому, продуман­ности входов и уходов актеров со сцены.

Репетируя, режиссеру нельзя забывать о правильном чередовании темпо-ритма во всем представлении и в каж­дом его эпизоде. Выстраивать его надо так, чтобы он (темпо-ритм) все время нарастал. Хорошо продуманное, верно темпово и ритмически построенное выступление (концерт) агитбригады помогает воспринимать его как единое представление, содействует рождению верной сце­нической атмосферы.

Но верный темпо-ритм представления (концерта) отнюдь не означает постепенное, плавное его развитие. На­оборот, современная эстрадная режиссура, как и теат­ральная, чаще всего прибегает к синкопированному построению ритма представления (концерта), к чередо­ванию номеров, приводящих к резкой, контрастной смене ритмов. Все это делает представление более ярким, дина­мичным. Иногда режиссеры, чтобы подчеркнуть значи­мость номера (эпизода), сознательно прибегают к «сбою» ритма перед ним или в нем.

Созданию верного темпо-ритма агитбригадного пред­ставления помогает музыка, особенно вступительная пес­ня, которая сразу придает представлению приподнятый, праздничный тон и энергичный темпо-ритм. Стремитель­ный, энергичный темпо-ритм, пронизывающий все пред­ставление,— отличительная черта агитбригадного выступ­ления.

Конечно, никакой энергичный темпо-ритм не может заменить или подменить художественное несовершенство работы режиссера и исполнителей, убогость их фантазии, идейную слабость представления. Можно построить вы­ступление агитбригады со знанием и соблюдением всех законов темпо-ритма, но только он не создаст сценического произведения. Главное на сцене — человек с его мировоззрением, поступками и действиями. Только тогда сценическое произведение обретает подлинно художест­венную силу.

Стр. 109

**МУЗЫКА В АГИТПРЕДСТАВЛЕНИИ**

Широкое использование музыки, песен — одна из от­личительных особенностей агитбригадного творчества.

От задорной вступительной песни**1** до заключительной — музыка буквально пронизывает все выступление агитбригады. Четкий, обычно маршеобразный ритм всту­пительной песни, «свой» текст, сочиненный на известную мелодию,— все с самого начала, с первой ноты, с первого слова задает агитбригадному представлению энергичный, целенаправленный характер, сразу вводит зрителя в ат­мосферу действия и устанавливает контакт между сценой и залом.

Агитбригадный режиссер (как и эстрадный) должен знать музыку, понимать ее и уметь ею пользоваться. Пра­вильно отобранная и введенная в ткань представления музыка, в силу присущих ей качеств, не только придает ему мажорное звучание, звонкий и четкий ритм,-но и ста­новится своеобразным действующим лицом представ­ления.

Режиссер совместно с музыкальным руководителем (баянистом, пианистом, руководителем инструментально­го ансамбля), который в современном эстрадном творче­стве (так же как и художник) является одним из созда­телей агитбригадного (эстрадного) представления, продумывая музыкальное оформление, решая каждый эпизод, номер программы, должны исходить из режиссер­ского замысла представления, из того, чтобы музыка по­могла наиболее полному раскрытию его темы и идеи.

При всем разнообразии приемов использования музы­ки в агитбригадных представлениях все они могут быть сведены к нескольким основным:

Первый — музыка используется как лейтмотив всего представления, помогающий развитию действия, подчер­кивая неожиданные повороты, трюковые элементы и т. д.

Второй — как самостоятельный номер: песня, куплет, частушка, шуточный хор, танец, инструментальный номер и т. д.

Третий — как характеристика действующего лица, когда выбранная мелодия, возникая при его появлении,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Во многих агитбригадах вступительная песня стала постоянной и является ее «визитной карточкой», фирменным знаком.

Стр. 110

служит музыкальной характеристикой персонажа, по- скольку любая известная песня, ария, романс и т. д. вы­зывает в сознании слушателя определенные прочно уста­новившиеся ассоциации. Чаще всего этот прием исполь­зуется для отрицательных персонажей как элемент сати­рической характеристики, элемент пародии. Вот почему режиссер и музыкальный руководитель должны очень осторожно подходить к выбору песни, в которой они со­бираются изменить текст, вложить в существующую ме­лодию новое содержание. Особенно когда речь идет о куплетах и других сатирических номерах. Есть такие мелодии, которые в сознании зрителя, слушателя связаны с большими патриотическими, гражданскими и личными событиями. Например, «Песня о Родине», «На безымян­ной высоте», «Землянка», «День Победы» и др. Выбор мелодии должно определять содержание номера, его тема.

Четвертый — как действенный фон. Когда во время эпизода (номера) музыка создает определенную атмос­феру, помогая его эмоциональному восприятию, создавая соответствующее настроение у слушателей. Например, когда мелодии времен революции, гражданской и Отече­ственной войн используются как фон, сопровождающий номера боевого и героического содержания. В то же время фоновая музыка может работать и на сценическую ситуа­цию. Так, например, когда известная всем мелодия, со­провождающая ту или другую сцену, тот или другой эпи­зод, вдруг заостряет имеющиеся в нем комические поло­жения персонажей. В таком случае содержание номера, эпизода должно быть связано с его музыкальной окрас­кой. Или как элемент, преувеличивающий ситуацию, или контрастирующий с ней.

Пятый — как заставки между номерами, эпизодами.

Музыка в агитбригадном творчестве — верный союз­ник режиссера. Она помогает не только вести представле­ние в верном темпо-ритме, помогает раскрытию темы Л и идеи, помогает обрисовке сценических образов, но и об­ладает способностью «прикрыть» исполнителя, компенси­ровать несовершенство его актерского исполнения. Конеч­но, в том случае, если она (музыка, песня, мелодия) соответствует характеру персонажа.

Коль скоро мы говорим о том, что музыка в агитбри­гадном представлении является его своеобразным дей­ствующим лицом, то само собой разумеется, что и

Стр. 111

музыкантов, которые обычно во время выступления агитбрига­ды находятся на сцене, грешно оставлять только безучастным аккомпанирующим элементом представления и не включать их в действие наравне с другими участни­ками агитбригады. При этом, конечно, не забывая, что актерская нагрузка на музыканта создает для него и для режиссера определенные трудности и требует дополни­тельного упорного труда. Но результат этой работы на­столько эффектен, что сторицею окупает все «страдания» музыкантов и режиссера.

**ОФОРМЛЕНИЕ В АГИТПРЕДСТАВЛЕНИИ (КОНЦЕРТЕ). РАБОТА С ХУДОЖНИКОМ**

Принципы оформления агитбригадных представлений диктуются особыми условиями выступления агитбригады. Если сегодня агитбригада выступает на сцене Дома культуры, клуба, а завтра — на полевом стане или в крас­ном уголке, не может быть и речи о том, чтобы делать оформление сложным. Оно должно быть портативным, транспортабельным, способным в любых условиях легко и быстро устанавливаться, и в то же время сохранять художественную цельность и выразительность представ­ления. В какой-то мере и сегодня правомерен лозунг синеблузников:

Оформление в «Синей блузе»

Не должно быть громоздким,

Складывай его в узел -

Удобный для переноски.

В оформлении агитбригадного представления прежде всего должна быть использована точная деталь. Вообще, деталь, помимо всего прочего, имеет необыкновенную способность: дополненная фантазией зрителя, она в со­стоянии передать место действия и атмосферу происходя­щих на сцене событий гораздо полнее, чем самая под­робная декорация. Сегодня одна березка, сделанная просто и выразительно, может сказать зрителю гораздо больше, чем выгороженная на сцепе целая березовая роща.

Современный сценический язык режиссера и худож­ника и на театре избегает декораций, оформления, ис­пользует для обозначения места действия и создания вер­ной сценической атмосферы деталь.

Стр. 112

Такой принцип решения оформления в агитбригадном представлении позволяет режиссеру «открытым спосо­бом», на глазах у зрителей менять место действия и спо­собствует быстрой смене эпизодов и номеров. Именно такой подход к оформлению в агитпредставлении (кон­церте) делает творчество режиссера и художника изоб­ретательным, оригинальным и неповторимым.

Естественно, что в этом случае огромное значение имеют фантазия, зоркость взгляда самих режиссера и художника, их договоренность; желание облечь представление в яркую художественную зримую форму; стрем­ление помочь деталью раскрыть мысль и идею пред­ставления, а не просто обозначить место действия; создать определенный сценический зрительный образ.

Отбор деталей оформления диктуется теми же «ус­ловиями игры», свойственными эстраде: условностью, лаконичностью, выразительностью. Например, в агит­бригаде Заюковского сельского Дома культуры Боксанского района Кабардино-Балкарской АССР в одной из программ все оформление заключалось в очерченном лентой контуре Эльбруса на «горизонте»; в агитбригаде «Северянка» Дворца культуры города Северодвинска Архангельской области сцена была превращена в палубу парохода частью лееров, протянувшихся вдоль сцены, на которых висел спасательный круг с надписью «Северян­ка»; в представлении агитбригады «Красноярские озор­ницы» Красноярского сельского дома культуры Энгельсского района Саратовской области оформление создава­лось комбинацией разноцветных кубов.

Участники агитбригадных представлений часто «путе­шествуют» на машинах, вездеходах, ракетах — словом, на всем, на чем можно ездить. Когда режиссер и художник пытаются в этом случае создать на сцене натуралистически подробную машину или ракету, зритель все равно не верит в их подлинность. Да она и не нужна, эта подлин­ность. Гораздо интереснее, а главное, современнее посту­пать так, как это было сделано в представлении агит­бригады «Подсолнушек» Дома культуры колхоз «Ком­мунар» Каневского района Краснодарского края. Режиссер И. Доронин так выстроил актеров на сцене, построил такую мизансцену, которая говорила зрителю, что участники забрались в кузов грузовой машины и она (машина) поехала. Более того, выстроенное режиссером

Стр. 113

точное действие заставило зрителей «увидеть», как маши­на тронулась с места, останавливалась, как трясло ее на ухабах и т. д. Никто из зрителей не был в обиде на ре­жиссера и художника. Наоборот, они с благодарностью воспринимали эту, выраженную условным языком поезд­ку еще и потому, что все участники представления дела­ли это с огромной верой, озорством. Такая «договорен­ность» режиссера и исполнителей со зрителем, такая «игра в машину» принесла представлению гораздо боль­ше успеха, чем если бы они пользовались всамделишной машиной.

**На сцене нет ничего интереснее, доходчивее, зарази­тельнее, чем актерское исполнение, которому подвластно все.**

Если раньше в качестве основного элемента оформле­ния агитбригады использовали только ширмы (для обо­значения сценической площадки) и стулья, из которых делали буквально все: скамейки, изгороди, заборы, ма­шины и т. д., и различные транспаранты, то теперь агит- бригадчики в качестве деталей оформления чаще всего прибегают к помощи различных кубиков, которые могут быть однотонными, раскрашенными в разные цвета, или на каждой грани которых нарисованы отдельные элемен­ты оформления (картинки). Во время представления эти кубики превращаются то в мебель, то в станки, на кото­рые поднимаются участники, то в другие элементы офор­мления.

Если в большинстве театральных спектаклей оформ­ление, создавая зрительный образ спектакля, является элементом «обстановочным», то в агитбригадном (эст­радном) творчестве оно становится активно действую­щим. Из элементов, деталей оформления на сцене долж­но появляться только то, что может быть максимально обыграно. Такое же отношение должно быть у режиссе­ра и художника к реквизиту.

В агитбригадном творчестве часто используется прием «одушевления вещей», когда участники агитбригады играют роли: «брака», «сорняков», «штурмовщины», соз­даются «живые диаграммы» с использованием для этого разницы в росте участников.

Весьма выразителен и эффективен в агитбригадных представлениях прием так называемой «театрализации вещей» — сценического обыгрывания предметов,

Стр. 114

в котором они приобретают новое свойство. Например, протас­кивая бюрократов и волокитчиков, можно на сцене иг­рать мячом, который как бы превращается в «вопрос», перебрасываемый от одного к другому. Можно устроить показ «исторических предметов», объявив самую обыкно­венную самоварную трубу «исторической», так как в нее «пролетела смета клуба». Можно преподносить со сце­ны подарки «со смыслом». Скажем, огромные очки — ре­визору, чтобы он лучше видел; бутафорский стетоскоп — народному контролю, чтобы он ставил «диагноз» той или другой «болезни»; фонарь — комсомольскому посту — высвечивать недостатки и т. д. Короче говоря, режиссер, если ему нужно, может использовать любой предмет, ко­торый так или иначе (лучше всего ассоциативно) помо­жет наглядно выразить желаемую мысль. К тому же та­кие приемы предоставляют огромное поле деятельности для выражения режиссерской фантазии.

Несколько слов об использовании сценического света в агитбригадных представлениях.

К сожалению, многие режиссеры и художники при постановке агитбригадных программ злоупотребляют световыми эффектами: «пистолетами», темнотой, ПРК, стробоскопами и прочими фокусами, думая, что тем са­мым они создают особо выразительную сценическую ат­мосферу. В то время, как верная сценическая атмосфера создается прежде всего действиями актеров, а все поста­новочные приемы: свет, кино, оформление — должны по­могать им осуществлять свой номер в представлении, а зрителю — воспринимать его мысль, идею. Вообще же, в агитбригадном представлении лучше всего меньше «играть» светом и пользоваться ярким. Ибо такой свет со­здает праздничную атмосферу и подчеркивает жизнера­достность жанра.

Конечно, это совсем не значит, что нужно вообще от­казаться от постановочных приемов, световых эффектов и от всех тех выразительных средств, которые имеются в арсенале режиссера и художника. Но использовать их надо разумно, а не для эффекта ради эффекта, для трю­ка ради трюка. Я за режиссерскую фантазию, за любой эффект, за любой трюк — в этом природа агитбригады (эстрады), но за такие, которые помогают исполнителю неожиданно раскрыть идею и тему номера, а режиссе­ру — идею, тему и замысел представления.

Стр. 115

Каждое выступление агитбригады — это праздник. И он должен ощущаться и в том, как одеты исполнители. Внешний вид исполнителей определяет культуру коллек­тива, его отношение к сцене, к искусству, к зрителю, для которого важно все: и прическа, и одежда. Это не значит, что костюмы участников представления должны быть вы­чурными или роскошными. Совсем пет. Они должны быть без претензий, аккуратными и в то же время яркими, вы­разительными, по возможности одного стиля (мы уже говорили об униформе, как едином костюме участников агитбригады), удобными для действия на сцене.

Для создания же внешнего облика того или другого персонажа, которые исполняют агнтбригадчики по ходу действия, то агитбригада, так же как и эстрада, не нуж­дается в театральном костюме. Здесь также лучше поль­зоваться точно найденной характерной деталью. Весьма выразительной деталью для этого является головной убор: фуражка, пилотка, шляпы разного фасона, косынки и т. д. Этой же цели могут служить халат, куртка, фар­тук, которые исполнители могут надевать на униформу на глазах у зрителей.

Словом, ставя агитбригадное представление, режис­серу и художнику нужно помнить, что все, начиная от оформления, кончая внешним видом,— все должно созда­вать неповторимую праздничную атмосферу выступления агитбригады.

**СВОДНАЯ, ПРОГОННАЯ, ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦИЯ**

После того как режиссер вчерне закончил работу над номерами программы (окончательное завершение они получают на прогонных репетициях), продумал и опреде­лил порядок номеров, заранее подсчитал хронометраж каждого номера, он приступает к сбору разрозненных номеров, эпизодов в одно целое — представление.

Поначалу репетиции идут по частям (эпизодам). Ре­жиссер определяет и устанавливает порядок выходов исполнителей, кто где находится, кто за кем и куда вы­ходит, репетирует связки номеров и эпизодов. Проводит отдельные репетиции тех номеров и эпизодов, которые связаны со светом, звуком, сценической техникой. За­тем назначает первую сводную репетицию, на которой впервые проходит все эпизоды представления подряд.

Стр. 116

Репетиция эта долгая. С постоянными остановками, правками, уточнением. Поэтому обычно представление сводится не на одной, а на двух репетициях. В первый день -г- первая половина (первое отделение) представле­ния, во второй — вторая (второе отделение). Именно на этих репетициях проверяются связки между номерами, правильность их чередования, развитие сквозного дейст­вия представления, выверяются костюмы, окончательно уточняются световая и звуковая партитуры и все мон­тажные (монтировочные) переходы.

Бывает так, что именно на этих репетициях обнару­живается, что один номер идет слабее, чем другие. Хотя режиссер работал над всеми номерами одинаково добро­совестно. Причин тому может быть несколько. Одна — Заключается в исполнителях, другая — в драматургии номера, третья — в режиссерской работе. И если убрать этот номер из программы по той или другой причине нель­зя, то режиссеру необходимо позаботиться, чтобы слабая сторона такого номера не бросалась в глаза' зрителям. То есть он должен найти такой прием «подачи» номера, который в какой-то степени скроет его слабые сто­роны.

Скажем, дело в исполнителях. Например, в программе есть хор девушек, который исполняет очень нужную для представления лирическую песню. Но их вокальные воз­можности, мягко говоря, далеки от совершенства. Если решать этот номер традиционно, то, естественно, через минуту-другую после выхода хора все внимание зрителей будет обращено на вокально-исполнительскую сторону номера. А сами по себе девушки хороши, лукавы, задор­ны. И тогда режиссер придумывает хору такое сценичес­кое действие, где главным становится не. столько пение, сколько поведение девушек на сцене, при котором смогут ярко проявиться их обаяние, задор, лукавство. Скажем, дав участницам простейшую актерскую задачу, можно.) выход хора и исполнение им песни превратить в сценку «На вечерке». На сцене — вечер. Садится солнце. Разда­ется вступление к песне. Слева, из-за кулис, с пением по­является одна группа девушек, с другой стороны, спра­ва, выходит другая группа, из глубины сцены выходит еще одна и т. д. Кто-то из девушек присаживается, кто- то останавливается, кто-то проходит вперед... Так на сце­не образуется живописная мизансцена, которая

Стр. 117

логически возникает из придуманного режиссером сценического действия. Это же действие создает на сцене соответствую­щее настроение, атмосферу, которая, с одной стороны, помогает девушкам, а с другой — вызывает у зрителя доброжелательное отношение к ним. Значит, и к номеру, Если девушки в своем поведении будут точны и искренни, то зритель, слушатель простит им некоторое вокальное несовершенство, так как будет с интересом следить за их действием.

**Отступление девятое. «Прикрыть» актера**

Человеку, знакомому с творчеством агитбригад, нетрудно заметить, что в выступлениях даже наибо­лее успешно действующих коллективов режиссер стремится не оставлять актера одного на сцене, на­едине со зрителем, когда ясно видны все достоин­ства и недостатки исполнителя. Даже в номере, ко­торый, по существу, требует единственного актера, режиссер вводит других участников: то для раскры­тия истинного смысла, подтекста, истинного отноше­ния агитбригады к факту, явлению — в качестве комментаторов происходящего; то для создания определенной сценической атмосферы, то как живой фон, а иногда даже как элемент остроумно решен­ной «одушевленной» декорации, обогащая тем са­мым зрительное восприятие номера.

Например, вот как была сделана одним режис­сером песенка «О влюбленных и городских часах». Во время музыкального вступления на сцене появ­лялись юноши с большими циферблатами в руках. Остановившись в разных местах сцены, они подни­мали их над головой, как бы изображая городские часы. Затем, исполняя первый куплет, появлялся певец. Прогуливаясь между «часами», к концу куп­лета он оказывался на авансцене. На втором купле­те на сцене появлялись девушки. Они подходили к юношам. Перед нами возникали влюбленные пары. Во время третьего куплета, в котором говорилось о счастливых минутах влюбленных, циферблаты в руках юношей, опущенные вниз, превращались в смешные улыбающиеся маятники. В конце песни вальсирующие пары одна за другой постепенно

Стр. 118

исчезали за кулисами, уведя за собой певца. Несмотря на то, что вокальные возможности исполнителя бы­ли минимальными, они не помешали успеху номера. Вр?& ли это произошло, если бы режиссер оставил исполнителя одного на сцене.

Эта же причина побудила другого режиссера в другом представлении во время исполнения чтецом стихотворения М. Львова «Русь» прибегнуть к жи­вым картинам, которые в виде фресок: «1905 год», «Война», «Революция», «Гражданская война», «Мы строим страну», «Великая Отечественная», «Мирный труд», «К звездам» — возникали по ходу чтения сти­хов на пьедесталах (кубиках), расположенных по всей сцене.

Как в первом, так и во втором случае режис­серское решение песни, стихотворения было выз­вано желанием помочь исполнителю, «прикрыть» его.

Другое дело, что эти конкретные поводы вызва­ли к жизни интересные режиссерские решения но­меров. Но такова вообще специфика творчества режиссера. Порой неожиданное препятствие или какая-нибудь локальная задача в работе с испол­нителем дает такой толчок режиссерской фанта­зии, что результат ее выходит за рамки первона­чальной цели.

Словом, режиссер в агитбригаде всегда должен помнить, что он обязан помочь исполнителю, обя­зан подчеркнуть его достоинства и прикрыть не­достатки. Для этого у режиссера есть много самых различных приемов, в том числе и те, о которых было только что рассказано.

Вообще, чем разнообразнее приемы подачи но­меров, чем шире круг выразительных средств, тем ярче сценическая форма представления, тем боль­ше режиссер может рассчитывать на его успех.

\* \* \*

Но вернемся к разговору о репетициях.

Конечно, во время сборных, а тем более прогонных репетиций, когда все представление проходит подряд, без остановки, поправлять и исправлять номера не сле­дует. Все это нужно делать в специально выбранное

Стр. 119

время. Иначе у исполнителей и режиссера пропадет ощущение цельности своего действия, цельности представления. К тому же такие остановки расхолаживают участников.

На прогонных репетициях, которые режиссер ведет «под карандаш», записывая замечания с тем, чтобы сде­лать их после прогона, режиссер проверяет, нет ли в представлении ненужных пауз, затяжек, действенных и ритмических «дыр»; приводит ритм номеров в соответ­ствие с ритмом всего представления; устанавливает темп его. Вёдь действие агитбригадного представления, как мы уже говорили, должно развиваться стремительно, как бы на одном дыхании.

Во время прогонных репетиций режиссер следит за тем, чтобы сценическое действие исполнителей не огра­ничивалось только моментами пребывания актера на сцене. Ведь в агитбригадных представлениях, как пра­вило, если не все, то несколько персонажей (например, ведущие) проходят через все выступление. Жизнь та­ких персонажей начинается и продолжается за сценой. Вот почему, отыграв эпизод или, номер представления, нельзя исполнителю уходить за кулисы «не в образе», бросая сценическое действие, как это делают обычно эстрадные актеры в концерте.

На прогонных репетициях устанавливается нужная атмосфера всего представления. Именно тогда возника­ет тот особый наступательный, празднично-озорной дух агитбригадного выступления, который окончательно ус­тановится при встрече со зрителем.

Число прогонных репетиций зависит от сложности программы, от того, насколько слаженно начинает идти представление. Обычно режиссер проводит две-три прогонных репетиции. Но это не означает, что их не может быть и больше. Важно только, чтобы они не набили оскомину у исполнителей.

Зафиксировав все на прогонных репетициях, проведя все нужные корректуры, режиссер назначает генераль­ную репетицию и день сдачи представления.

Собственно, генеральная репетиция — это спектакль, который идет без зрителей, или при их ограниченном числе, после которой режиссер, выслушав замечания принимающей комиссии, художественного совета, с уче­том своих собственных замечаний, возникших по ходу

Стр. 120

генеральной репетиции, вносит окончательные поправ­ки в представление.

Но на этом работа режиссера над представлением не заканчивается. Какие-то уточнения и дополнения в представлении режиссеру придется сделать после пер­вой встречи исполнителей со зрителем, после первого выступления**1**.

\* \* \*

Создание агитбригадного (эстрадного) номера, кон­церта, агитбригадного (эстрадного) представления — это сложный творческий процесс. И все в этом процессе: замысел, воплощение, работа с актером, художником, автором, музыкантом, постановочной частью — служит единой цели: наиболее полно и ярко раскрыть идею и тему представления.

Труд режиссера, ставящего в агитбригаде (на эст­раде) программу, представление,— труд нелегкий. Если режиссура отдельного номера требует от режиссера уз­кой жанровой специализации, то постановка агитбригад- ной (эстрадной) программы, представления в идеале тре­бует от режиссера универсального знания агитбригадно­го творчества, эстрады. Без боязни ошибиться можно сказать, что одной из главных, если не самой главной, особенностью режиссера в агитбригаде (эстраде) явля­ется синтетичность его труда, его профессии.

**Отступление десятое.**

**Положительное в агитпредставлении, в агитбригаде**

Нередко в выступлениях агитбригад наиболее уязвимым оказывается показ и пропаганда положительного. Это не случайно. Показ положительного — один из труднейших моментов в дея­тельности агитбригады. Да к тому же, как показа­ла практика, в работе над положительным мате­риалом порой возникают схоластические,

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Кстати, режиссеру агитбригады во время выступления лучше всего находиться за кулисами, особенно во время первого представ­ления. так как при любой неожиданности он сможет сразу прийти своим исполнителям на помощь.

Стр. 121

не имеющие никакого значения споры, которые не облег­чают, а только затрудняют решение этого слож­ного вопроса.

Конечно, не так просто раскрыть положительное явление, поступок. Мы всегда относительно легко можем найти действия и яркое сценическое выра­жение поступков лодыря, тунеядца, хулигана, пья­ницы. У нас даже выработался некий стереотип в показе отрицательных персонажей. Но как только дело доходит до показа положительных фактов, фантазия режиссера становится куцей и неинте­ресной. Режиссера словно подменяют. И это про­исходит не с одним или двумя, а со многими! Ду­мается, что причина заключается в самой природе отрицательных и положительных явлений.

Что такое отрицательное явление в нашей жиз­ни? Это, как правило, исключения и нарушения морали, норм поведения человека и т. д., и т. п. И проявляются они в поступках, которые выходят за рамки нормального человеческого поведения в на­шем обществе и которые резко бросаются в глаза всем окружающим.

А положительное?

Положительное — это норма поведения, к ко­торой стремится каждый. Положительные дейст­вия чаще всего проявляются в повседневных по­ступках. (В данном случае мы не говорим о под­виге.) И хотя положительное многообразно в сво­ем проявлении, оно менее заметно потому, что не всегда бросается в глаза: совершивший его человек действует бескорыстно, не афиширует его. Поло­жительному герою присуща скромность. Он не считает себе действие чем-то особенным, выдаю­щимся. Оно для него нормальное проявление дея­тельности.

Очевидно, вся трудность показа положитель­ного явления и заключается именно в этом. В том, что драматургу, режиссеру и исполнителю нужно разглядеть в простом — яркое, в повседневном — праздничное, и не просто разглядеть, а образно раскрыть внутренние качества положительного ге­роя, мотивы его поступков, а не только внешний результат действий.

Стр. 122

Обычно же, показывая положительное, режиссер и исполнитель забывают об этом. Вот откуда рож­даются формальные, примитивные приемы: чтение приветствий, телеграмм, хоровое произнесение (точ­нее, выкрикивание) фамилий передовиков, вынос плакатов с нарисованными на них цифрами или изображений бидонов, снопов и т. д. Такая не имеющая образного решения пропаганда не воздей­ствует на зрителя эмоционально (основное оружие сценического искусства) и не раскрывает, почему и как тот или иной человек добился хороших ре­зультатов.

Не способствует глубокому показу положитель­ного и желание автора и режиссера в одном агит- бригадном представлении упомянуть как можно больше фамилий передовиков.

Для раскрытия положительного в агитбригад- ном представлении существует единственно верный путь — показывать его в сценическом действии, в драматургическом конфликте.

Как понять «в драматургическом конфликте»?

Ну, хотя бы так. В одном из выступлений сормовского народного агиттеатра «Спутник» была сценка. Девушка и юноша приходят на свидание. Юноша приглашает девушку на вечер в заводской клуб, где должны чествовать его бригадира. Де­вушка, в свою очередь, предлагает юноше пойти в клуб их фабрики, где тоже чествуют ее бригади­ра. Все было бы хорошо. Влюбленные решили, куда им идти, если бы девушка не сказала, что ее бригадир лучше. Разгорается спор. Каждый в до­казательство правоты, отстаивая преимущество своего бригадира, приводит самые различные до­воды и факты из биографии и жизни своего брига­дира; рассказывают друг другу (в споре) об их деловых и человеческих качествах. Влюбленные ссорятся. Но затем, к взаимной радости, выясня­ется, что вечера начинаются в разное время и они успеют побывать на обоих. Происходит примире­ние. Так, в довольно веселой, а главное, в дейст­венной сценической форме зритель узнает не толь­ко фамилии передовиков-бригадиров, но для него раскрываются их человеческие качества.

Стр. 123

Другой пример. Два нерадивых колхозника, два лодыря хотят стать знаменитыми на всю область, как их односельчанин полевод Давыдов. Сами они не работают, да и не хотят работать. Они уверены, что и другие тоже не работают, а владеют какими- то секретами, «волшебными словами», которые по­могают без особых трудов стать знаменитыми. Уверены они, что и Давыдов владеет таким «вол­шебным словом». Стараясь раскрыть «секрет», ло­дыри следят за Давыдовым, допытываются, что он делает в поле, сами вспоминают, как он работает, чтобы докопаться, когда же он произносит это «волшебное слово». И в конце концов выясняют, что никаких секретов у Давыдова нет. Просто он по-настоящему трудолюбив, в дружбе с агротехни­кой, пользуется передовыми методами труда и т. д. Словом, весь секрет его успеха в том, что у него нет никаких секретов и особых волшебных слов. Каждый может стать передовиком, если будет так же честно работать, как Давыдов.

Нетрудно заметить, что и такая сценка дает возможность показать и раскрыть положительною героя в сценическом действии. И одновременно вы­смеять лодырей.

На заключительном показе сельских агит­бригад Российской Федерации в Москве в 1965 го­ду агитбригада Егорлыкского района Ростовской области выступила с программой, целиком постро­енной на показе положительного. В основе ее пред­ставления лежало действие: столкновение участни­ков агитбригады с демобилизованным солдатом, который решил после армии не возвращаться в колхоз, а уехать в город. Особенно интересной бы­ла сценка, когда участники агитбригады предлага­ли солдату, бывшему танкисту, любую профессию, в которой он с успехом сможет применить свой талант механизатора. Во время исполнения девуш­ками песенки: «Хочешь быть трактористом? — По­жалуйста. Шофером? — Пожалуйста» (в такой песенной форме был построен диалог девушек с парнем), юноши складывали из кубиков веселые картинки, изображающие солдата как бы овладев­шим этими профессиями.

Стр. 124

Словом, для показа положительного очень много возможностей. Только режиссеру, автору и ис­полнителям не нужно идти проторенными дорож­ками, а искать свое необычное, неожиданное, яркое решение.

При показе положительного героя, хорошо зна­комого аудитории, перед режиссером и исполни­телем встает проблема: как его играть? Что, ис­полнитель должен «перевоплотиться» в человека, существующего в жизни? Или сделать портретный грим, чтобы стать внешне похожим? Может быть, надеть точно такой же костюм, какой носит изо­бражаемый герой?.. Конечно, нет. Такой путь не приведет ни к чему хорошему. Он просто вреден.

Как же поступить режиссеру и исполнителю? Где выход из такого положения?

А выход заключен в самих «условиях игры» агитбригадного творчества. В том, что в агитбригадном представлении, как и на эстраде, обо всем можно договориться со зрителем. Так и в данном случае.

Если по ходу действия исполнитель, которому нужно сыграть, скажем, того же Давыдова, дого­ворится со зрителем, что он (исполнитель) на не­сколько минут будет Давыдовым, то отпадет не­обходимость не только делать портретный грим или надевать похожий костюм, но и надобность вообще какого-либо подражательства действитель­но существующему герою.

Как договориться со зрителем?

Ну, хотя бы так. По ходу действия, перед тем как сыграть сценку «Секрет без секретов», веду­щий обращается к участникам представления: «Пе­тя, в этой сценке ты будешь Давыдовым, а Ваня и Леша — лодырями: Семеновым и Васильевым.

Поняли?» — «Поняли»,— отвечают Петя, Ваня и Леша. Участники могут и сами договориться об этом. Один из агитбригадчиков обращается к дру­гим: «Давайте так: ты сыграешь Давыдова, а я с Лешей — лодырей... Неважно, какой из этих ва­риантов больше по душе режиссеру и исполните­лям (может быть и другой вариант). Важно, что сговор совершился на глазах у зрителей. Теперь

Стр. 125

участники сценки могут действовать от имени пер­сонажей. Произошла договоренность со зрителем о том, что они не есть Давыдов и лодыри, а на время, пока будут играть сценку «Секрет без се­кретов», станут Давыдовым и лодырями. Такая до­говоренность освобождает исполнителей от необ­ходимости копировать, подражать и предоставляет им творческую свободу. Конечно, хорошо, когда исполнители для большей убедительности исполь­зуют какие-нибудь характерные черточки, прису­щие действительным героям, которых они играют: жесты, манеру говорить, ходить и т. д. Желатель­но, чтобы и надеваемые на глазах у зрителей детали костюмов тоже не были случайными.

Формула «я буду» ни в коем случае не снимает поиска и создания полноценного сценического об­раза, характера, не означает отказа от овладения актерским мастерством.

О положительном можно рассказать и в ча­стушке, и в песне, сюжетном танце, пантомиме и т. д., а не только в сценке или интермедии. Но везде и всегда режиссер и исполнитель должны стремиться к нахождению сценического образа, к раскрытию характера, человеческих качеств по­ложительного героя.

Коль скоро мы затронули проблему «узнавае­мости», то несколько слов о той дополнительной трудности, которая возникает у исполнителя в агитбригадном представлении.

Узнаваемость исполнителя в условиях представ­ления на своем заводе, цехе, колхозе, бригаде ста­вит перед участником задачу: ему нужно не про­сто изобразить, к примеру, бюрократа, лодыря, хулигана, а конкретного Ивана Ивановича или Петра Петровича, и не просто изобразить, а так, чтобы за ним стоял обобщенный тип бюрократа, лодыря, хулигана. Только тогда персонаж, создан­ный актером, станет реалистическим образом, а не натуралистическим изображением, фотографией конкретно изображаемого человека.

Почему-то, когда возникает разговор о положительном, немедленно заходит речь о соотношении положительного и отрицательного в выступлениях

Стр. 126

агитбригады. Не знаю, на каких весах можно заранее взвесить, сколько в представлении должно быть номеров положительных, а сколько отрица­тельных. Соотношение положительного и отрица­тельного зависит прежде всего от идеи представле­ния, которая и является тем мерилом, теми весами, определяющими это соотношение.

Другое дело — положительное должно присут­ствовать в каждой программе. Ведь агитбригада призвана пропагандировать передовое, положитель­ное в нашей жизни, агитировать за них. Но это не означает, что не может быть сатирических прог­рамм, программ, целиком построенных на бичева­нии отрицательных явлений, фактов, поступков. Заблуждаются те, кто думает, что когда на сцене показывают отрицательное явление, то якобы агитбригада пропагандирует его. Наоборот, выво­дя на сцену отрицательное, агитбригада выступает против него, борется с ним оружием сатиры, ору­жием смеха, ратуя тем самым за положительное.

Однако при показе отрицательного режиссеру и исполнителям надо всегда помнить: нельзя быть снисходительным к отрицательному, смаковать его, забывать, ради чего оно выводится на сцену. Как нельзя не учитывать свойство сцены — обобщать показанное на ней явление, событие. Забвение этих свойств сцены может привести к тому, что борьба с. отрицательным помимо воли режиссера и

Стр. 127

исполнителей обернется либо пропагандой отрицатель­ного, либо искажением действительности. Когда-то, создавая агитбригадное представление, один ре­жиссер, желая «протянуть» нескольких работаю­щих в цеху пьяниц, придумал и поставил такую сценку: в день получки около заводской проход­ной собираются женщины, чтобы «перехватить» мужей-пьяниц, пока они не пропили зарплату. Каж­дая из жен .сетовала на своего мужа, делилась своим горем с другой. Но желательного результата режиссер не получил. Наоборот, поскольку по ходу действия у проходной собирались только жены пьяниц, помимо воли режиссера складывалось впе­чатление, что не только в цеху, но и на заводе (дело происходит у заводской проходной) пьют все. Нечего и говорить, что такой результат про­тиворечил действительности и, конечно, не дости­гал цели. Только тогда, когда режиссер ввел в эту сценку еще нескольких женщин, которые собира­лись у проходной по другим причинам: одна жда­ла мужа, чтобы пойти с ним в кино, другая при- несла мужу, идущему после работы на учебу, кон­спекты, сценка приобрела нужное звучание и стре­ляла в конкретных выпивох.

Мы уже говорили, что при показе положитель­ного героя мало упомянуть его фамилию и сообщить о результатах его труда. Режиссер и исполнитель обязаны раскрыть характер и образ мышления положительного героя, показать, как он работает, не прибегать к голой информации (кстати, как правило, хорошо известной присутствующим в за­ле), а должны стремиться создать- сценический образ, в котором раскроются индивидуальные осо­бенности и душевные свойства героя.

При таком подходе к показу положительного героя режиссеру при отборе исполнителя необхо­димо учитывать индивидуальные качества акте­ра: его сценическое обаяние, характер темперамен­та, мышления, выразительность и т. д.

Стр. 128

**ФОРМЫ АГИТБРИГАДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

**СБОРНЫЙ КОНЦЕРТ**

Основной, традиционной формой эстрадного пред­ставления .является сборный концерт, в котором соче­таются выступления (со своим номером) артистов са­мых разнообразных жанров: чтецов, певцов, исполните­лей сценок (скетчей, миниатюр и т. д), танцоров, куп­летистов, музыкантов, акробатов, жонглеров, фокусни­ков и т. д. Мастерски сделанный номер — сущность лю­бого эстрадного концерта.

Поскольку концерт — это качественно новое произ­ведение эстрадного искусства (о чем, к сожалению, за­бывают некоторые режиссеры), то режиссер, выстраи­вая эстрадный концерт, должен в первую очередь ду­мать о целостности его воздействия на зрителя, о том, чтобы концерт шел четко, слаженно и легко восприни­мался.

Достигается это построением концерта. Номера, вхо­дящие в программу концерта, должны быть расставле­ны в таком порядке, чтобы рядом не шли номера, оди­наковые по жанру и стилю, чтобы каждый последующий номер не был похож на предыдущий. То есть последо­вательность номеров определяется непременным прави­лом разнообразия жанров, их контраста, с учетом на­растания зрительского интереса. При этом режиссеру следует помнить, что не все жанры стыкуются, могут находиться в соседстве. Так, например, выступление скрипача, исполняющего классический репертуар, не со­четается с выступлением, скажем, фокусника, а номер классического балета будет плохо восприниматься пос­ле выступления вокально-инструментального ансамбля и т. д. Словом, выстраивая программу концерта, режис­сер каждый раз должен думать о том, как зритель вос­примет тот или другой номер в данном месте концерта, воспримет то или иное сочетание номеров**1**. Ведь не­

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В конечном счете порядок построения номеров определяется режиссерским замыслом концерта. Поэтому могут быть случаи, когда «неграмотное» на первый взгляд сочетание номеров может быть оправдано.

Стр. 129

продуманный порядок номеров в концерте, особенно когда в нем нет так называемых «ударных» номеров (выступлений больших мастеров), не оставляет у зри­теля целостного впечатления и быстро утомляет его.

Выстраивая программу концерта, режиссер должен тщательно продумать и определить место каждому но­меру для того, чтобы он прошел с наибольшим успехом и вызвал нужную реакцию зала. Если в одном концер­те должны быть показаны номера филармонического плана и эстрадного, то лучше серьезные номера выпус­тить в начале концерта, а затем эстрадные. Заканчивать концерт стоит массовым номером, а не сольным танцем или выступлением чтеца. Эти положения — не догма. Режиссер может построить концерт и на неожиданном чередовании номеров. Вообще-то, в процессе репетиций многое, и в том числе порядок номеров, будет уточнять­ся, а порой и изменяться. Но бояться этого не следует. Создание программы — процесс творческий. И он не может быть решен сразу, умозрительно.

Немаловажным в работе режиссера над концертом является решение вопроса: с чего начинать и чем его заканчивать. Когда-то считалось, что наиболее эффект­ные номера нужно приберегать на конец концерта, а с чего начинать — это, мол, неважно. Такое построение концерта дает возможность заранее обеспечить яркую точку концерта, и успех будет расти от номера к номе­ру. Действительно, концерт (выступление агитбригады) надо строить так, чтобы зрительский интерес к нему и успех нарастали. Как и в эстрадном номере, где ди­намика развития тяготеет к концовке, так и динамика представления (концерта) тяготеет к заключительному номеру. Такова специфика эстрадного искусства. И все же при этом не стоит забывать, что успех всего концер­та не в меньшей степени зависит и от первого номера, от начала' концерта. Ибо первый номер должен дать ему верный ритм, заинтересовать зрителя. Придя на концерт, зритель, с одной стороны, пребывает в состо­янии ожидания чего-то интересного, а с другой — несколько насторожен: он не знает точно, что его ждет. Он как бы находится в состоянии неустойчивого равно­весия. И от первого номера зависит, потянется ли он (зритель) к исполнителю, или, разочаровавшись в своих надеждах, обманутый, откинется на спинку

Стр. 130

кресла. Ох, как потом трудно вернуть доверие зрителя к представлению, заинтересовать его происходящим на сцене!

Режиссер при выборе первого номера должен пом­нить это психологическое состояние пришедшего на кон­церт (представление) зрителя. Вот почему первый но­мер концерта (представления) всегда должен быть ин­тересным, ударным, таким, который целиком завладеет его вниманием.

И хотя выступление агитбригады обычно начинает­ся со вступительной песенки и выхода всех участников представления на сцену и заканчивается заключитель­ной песней, все равно, это не снимает проблему первого и последнего номера.

Одним из самых современных приемов композицион­ного построения эстрадных концертов является выстра­ивание его по «блокам», когда отдельные номера раз­ных жанров группируются в эпизоды концерта по ка­ким-либо внутренним или внешним признакам. Напри­мер, в концерте номера русский хоровод, балалаечник, исполнительница русских народных песен, ложкари и т. д. можно сгруппировать в один «русский народный блок», а жонглера, акробатов, прыгунов, велосипеди­стов можно выпустить в одном «цирковом блоке» и т. д.

Огромную роль в создании целостного впечатления от концерта играет конферанс, который и создает един­ство представления. Идущие подряд, без пауз, даже разноплановые номера не только много теряют сами без конферанса, но и продолжают оставаться разроз­ненными номерами, а не концертом. К тому же в агит- бригадном представлении, построенном по принципу сборного концерта, конферанс (вместе с номерами раз­говорного жанра) несет на себе основную идейную, аги­тационную нагрузку, является, по существу, основным идейным стержнем программы.

Выстраивая концерт, режиссеру необходимо одно­временно решать организационные и технические вопро­сы. В том числе и такие, как чередование номеров дает возможность готовиться исполнителям к следующему номеру, эпизоду. (Ведь в агитбригадном представлении участнику приходится играть несколько ролей.) Устано­вить такой порядок номеров, при котором перестановка элементов оформления, рояля, музыкальных

Стр. 131

инструментов, радиоаппаратуры не образовывали бы «дырок» в ритмическом течении концерта. Обратить внимание на метраж (временную протяженность) каждого номера и всего концерта в целом. Даже самое разнообразное сце­ническое действие, длящееся непрерывно более полутора часов, утомляет зрителя. Не случайно агитбригадные представления продолжаются 45—50 минут.

\* \* \*

Принципы работы режиссера над построением и соз­данием сборного эстрадного (агитбригадного) концерта лежат в основе любого по форме эстрадного (агитбригадного) выступления. Поэтому дальше мы будем гово­рить лишь об отличительных особенностях той или дру­гой формы эстрадного (агитбригадного) выступления, о том, что должен принимать во внимание режиссер, работая над ними.

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ**

Как правило, агитбригады в своем творчестве редко прибегают к обычным сборным концертам. Чаще всего, если они и выбирают такую форму представления, то в виде тематического концерта: (агитационной, эстрад­ной, тематической программы.)

Тематический концерт строится по всем тем же за­конам, что и сборный концерт. По от последнего его отличает то, что все составляющие его номера подчине­ны и так или иначе раскрывают основную тему концер­та, которая является его стержнем, и работают не толь­ко и не столько на себя, сколько главным образом на тему.

Поэтому режиссер, ставящий тематический концерт, определив его тему, приступает к поиску или созданию ‘номеров, которые смогут наиболее глубоко и разнооб­разно ее раскрыть. Обычно в тематическом концерте основную роль в раскрытии темы играет «сквозной конферанс» (текст ведущих). Начинается он со всту­пительного монолога, посвященного теме концерта. А за­тем продолжается в виде различных специально напи­санных связок (реприз, интермедий, миниатюр и т. д.), которые ведущий или ведущие исполняют между номе­рами.

Стр. 132

ОБОЗРЕНИЕ

Наиболее распространенной формой выступлений агитбригад является агитобозрение1.

Обозрение, например, дает режиссеру возможность объединить в едином сюжетном представлении не толь­ко разные по жанру номера, но и самые различные события и факты. Часто обозрения строятся на возник­шей для героя или героев необходимости искать что- либо или кого-либо. Во время поисков герои стал­киваются с разными персонажами, фактами и явления­ми. Номера в обозрении могут быть связаны комичес­кими персонажами и т. д.

Но почему-то из всех возможных видов обозрения авторы и режиссеры выбирают форму путешествий. Од­но время в программах агитбригад расплодилось столь­ко различных путешествий: на машинах, самолетах, ра­кетах и других мыслимых и немыслимых видах транс­порта, да и не только транспорта, что прием этот (пу­тешествие) стал бичом агитбригадных выступлений. А ведь путешествие — далеко не единственная возмож­ность для создания обозрения.

Обозрение, как правило, предполагает смену мест действия. (В отличие от концерта, в котором место дей­ствия всегда одно и то же — сами подмостки.) Но ведь разные места действия на сцене могут возникать не потому, что действующие лица представления, его уча­стники путешествуют, а потому, например, что за осно­ву сюжетного хода взято содержание, скажем, извест­ной книги. (Как это было сделано когда-то в представ­лении агитбригады Весьегонского районного дома куль­туры— «Год с винтовкой и плугом». По одноименной книге А. Тодоровского.)

Обозрение дает возможность режиссеру создать свое­образную агитбригадную (эстрадную) программу, це­лостную по форме и содержанию, пронизанную единой мыслью. Обозрение преследует и еще одну цель — пре­вратить эстрадное представление в спектакль.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Обозрение — вид эстрадного представления, которое состоит из ряда номеров, связанных между собой обшей темой, незамысло­ватым условным сюжетом или смысловым ходом, который позволяет показать эту тему в самых различных сценических поворотах.

Стр. 133

**АГИТСПЕКТАКЛЬ**

Говоря об агитационном спектакле, необходимо под­черкнуть, что эта наиболее сложная и трудная форма эстрадного выступления сегодня успешно осваивается лучшими агитбригадами страны. Доказательством то­му — выступления в Москве на заключительной декаде Российских агитбригад — лауреатов I Всесоюзного фе­стиваля самодеятельного творчества трудящихся. Из 24 показанных программ 16 без всяких скидок можно на­звать агитационными спектаклями. Это и «У нас в районе ярмарка» (агитбригада «Карусель» поселка Ола Мага­данской области), и «Донцы-молодцы» (агитбригада Азовского городского дворца культуры Ростовской об­ласти) и др.

Создание агитационного эстрадного спектакля пред­полагает подчинение единому идейно-художественному замыслу всех его компонентов: сюжета, эпизодов (номе­ров), актерской работы, музыки, танца, костюмов, офор­мления и т. д.

Основой агитационного эстрадного спектакля явля­ется хорошо продуманный и разработанный сюжет (сю­жетный ход), который позволяет связать в одно целое отдельные эпизоды (номера) спектакля. При этом ре­жиссеру приходится решать довольно сложную зада­чу — создать в таком цельном по мысли и сюжету дей­ствии оправданные условия для исполнения номера в его завершенности без нанесения ему (номеру) худо­жественного ущерба. Правда, здесь режиссеру помога­ет особенность сюжета и действия эстрадного спектакля, которая заключается в том, что герой или герои его по ходу действия сталкиваются с другими эпизодически появляющимися персонажами так, что они (эти персо­нажи), в силу возникающих в этот момент обстоя- г тельств, «вынуждены» исполнить свой номер.

В эстрадном спектакле обычно один эпизод логи­чески вытекает из другого, и поэтому он не нуждается в конферансье или ведущих. Их функцию, если можно так сказать, выполняют главные персонажи, проходя­щие через весь спектакль.

Агитспектакли, так же как и агитобозрения должны сочетать в себе значительность содержания с напряжен­ностью ритма, стремительность действия с яркостью

Стр. 134

и неожиданностью режиссерских постановочных прие­мов, правду актерского поведения со зрелищностью.

Конечно, каждый режиссер выбирает ту форму вы­ступления, которая диктуется содержанием сценария и которая наиболее соответствует возможностям и условиям работы коллектива. И все же в наши дни режис­сер агитбригады должен стремиться к тому, чтобы и ему, и коллективу была под силу постановка агит представлений, агит спектаклей — этих более сложных, чем концерт, форм агитбригадного творчества.

Постановка агитбригадных представлений, спектак­лей неразрывно связана с поиском новых форм вы­ступлений. Но ведь агитбригадное творчество (как и эстрадное) не может существовать без открытий и на­ходок. Конечно, открытия и находки не совершаются каждый день. К ним надо идти, постоянно и неустанно работая, терпеливо собирая все новое, а главное, ре­жиссеру надо все время находиться в гуще жизни, быть Художником, Человеком и Гражданином.

**Отступление одиннадцатое, последнее.**

**Про вдохновение**

Очень часто некоторые участники художествен­ной самодеятельности считают, что творческий процесс неуправляем. Мол, можно все определить, выучить, сделать, но если к тебе не придет вдох­новение, то все равно все сделанное тобою оста­нется за гранью искусства. Такая позиция не толь­ко не верна, но и вредна. Вредна потому, что ею прикрываются бездельники и лентяи, ждущие, ког­да на них «снизойдет» вдохновение, и прежде всего потому, что отрицает роль труда в творчес­ком процессе.

Великий русский ученый-физиолог И. П. Пав­лов говорил, что у каждого человека нормальная умственная деятельность условно делится на две( части: первая — это работа сознания, когда чело­век думает, изучает, наблюдает, копит впечатле­ния и все это делает сознательно; вторая — это ра­бота подсознания, когда накопленные сознанием впечатления, знания, ощущения независимо от во­ли человека перерабатываются в подсознании и в

Стр. 135

определенный момент, зависящий от различных факторов: физического, физиологического, нервно­го, психологического порядка — порождают мысли­тельный или эмоциональный скачок, создающий то особое состояние приподнятости, которое потрясает весь организм человека и предельно выявляет его способности,—это состояние принято называть вдохновением.

Следовательно, вдохновение не есть привилегия гениев, не приходит само по себе, а результат кропотливого, напряженного труда, и нм можно управлять. Нужно только так работать и так соз­нательно копить материал, знания, впечатления, наблюдения, действия, чтобы подготовить и вы­звать к жизни работу подсознания, когда исполни­телю в момент выступления кажется, что он игра­ет роль как бы «само собой», не задумываясь над предлагаемыми обстоятельствами, событиями, «хо­тениями», линией роли и т. д., то есть над всем тем, что он делал и над чем работал на репетиции.

Собственно, подсознание и позволяет актеру в момент исполнения номера «забыть» все, что он знает о роли, и вести себя на сцене так, как будто все для него неожиданно, незнакомо и рождается «здесь», «сейчас», впервые.

Стр. 136

**ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ**

Любая игра, будь то игра в футбол или шахматы, требует абсолютного внимания. Так же игра актера требует от него абсолютной сосредоточенности. Не про­сто внимания, а внимания для выполнения задачи, ра­ди которой он вышел на сцену. «Служение муз не тер­пит суеты. Прекрасное должно быть величаво!» Добро­желательная, дружеская (но не панибратская) атмосфера в коллективе, поддерживаемая всеми его участниками, и прежде всего режиссером,— вот условие, без которого невозможно режиссерское и актерское твор­чество.

«Театру,— говорила великая русская актриса М. Н. Ермолова,— половины тебя —мало. Ты нужен театру целиком!» Эти слова, как и весь ее этический кодекс:

Успех дела — выше личного успеха.

Рассматривай себя только как члена коллектива.

Радуйся чужому успеху и огорчайся неудаче това­рища.

Не криви душой, если не нравится.

Не говори громких слов. Заменяй их делом.

Будь к себе строгим критиком, не занимайся само­любованием...— все это можно в полной мере отнести и к агитбригаде. Больше того, эти слова должны стать заповедью каждого ее участника.

В агитбригаде, да и не только в ней, перед лицом искусства все равны. Вот почему режиссеру так важно воспитывать в участниках чувство коллективизма и от­ветственности всех и каждого за общую работу. Именно это является основой настоящей творческой дисципли­ны в коллективе. Без этого и без внутренней творческой самодисциплины каждого исполнителя подлинное искус- ство немыслимо.

Работая над представлением, номером, режиссер и исполнители должны всегда помнить, что они занима­ются не только искусством, но и политикой. Не случай­но агитбригады называют «боевым жанром». Передний край борьбы не терпит равнодушия, инертности и в то

Стр. 137

же время шумихи, показухи. В своей практической дея­тельности режиссер и исполнители всегда должны руководствоваться словами**:**

**«Поменьше поли­тической трескотни, побольше внимания самым простым, но живым, из жизни взятым, жизнью проверенным фак­там сегодняшнего времени — этот лозунг надо неустанно повторять всем нам, нашим писателям, агитаторам, пропагандистам, организаторам и так далее».**

Заканчивая разговор о работе режиссера в агит­бригаде, о постановке агит представления, нужно под­черкнуть: конечно, он не исчерпывается тем, что было сказано. Деятельность агитбригад обширна и много­гранна. В этой книге мы стремились раскрыть главные особенности творчества режиссера в агитбригаде, подчеркнуть те стороны его работы и работы исполнителей, без которых немыслимо существование агитбригады, призванной, как и любой вид сценического искусства, не только пропагандировать положительное, бороться со всем отрицательным, но и воспитывать эсте­тические вкусы зрителей — самой обширной аудитории, которой, пожалуй, нет ни у одного другого вида само­деятельного сценического искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо вступления 3

Агитбригада. Что это такое? 7

Специфика жанра . 10

Отступление первое. Особая или особен­ность? 10

«Условия игры» . 12

Отступление второе, очень важное. Актер в агитбригаде ......... 15

Работа режиссера над номером 20

Замысел номера 22

Отступление третье. Фантазия ... 23

Выбор исполнителя 25

Сценический образ . " 25

Характер . . 27

Предлагаемые обстоятельства 29

Действие — основа сценического искусства . 35

Магическое «если бы» 37

Словесное действие 40

Подтекст . 41

Видение 42

Внутренний монолог 44

Общение 46

Отступление четвертое, короткое ... 47

Характерность 49

Манера человека говорить 50

Пластический рисунок роли ..... 52

Костюм 53

Отступление пятое. Копирование ... 57

Перевоплощение ......... 58

Отступление шестое. Переживание , , 59

Импровизация . 60

Темпо-ритм роли, номера 61

Репетиция ..... . 64

Отступление седьмое. Сатира и юмор . 69

Эстрадные жанры 72

Конферанс 72

Интермедия 76

Миниатюра ... 79

Скетч '. 79

Реприза . 81

Эстрадный фельетон, эстрадный монолог . 82

Музыкальный фельетон 86

Музыкальная мозаика . 88

Куплеты . 89

Частушка 92

Мелодекламация 93

Речевой хор, хоровое чтение 94

Пародии 95

Отступление восьмое. Чувство меры, вкус 96

Музыкальные жанры на эстраде 97

Песня . . 97

Замысел программы и его воплощение . . . 100

Замысел 100

Композиция ..... 105

Мизансцена' 106

Темпо-ритм представления 108

Музыка в агит представления 110

Оформление в агит представления (концерте). Ра­бота с художником •. . . 112

Сводная, прогонная, генеральная репетиции . . 116

Отступление девятое. «Прикрыть» актера 118

Отступление десятое. Положительное в агит представления, в агитбригаде . . 121

Формы агитбригадных представлений . . . 129

Сборный концерт 129

Тематический концерт 132

•Обозрение 133

Агитспектакль 134

Отступление одиннадцатое, последнее.

Про вдохновение 135

Вместо заключения 137

**Рубб А. А.**

Р82 Режиссер пришел в агитбригаду.— М.: Сов. Россия, 1979.— 144 с.— (Б-чка «В

помощь худож. самодеятельности» № 23.)

Эта книга адресована участникам художественной самодеятельно­сти. увлеченным агитбригадами. Читатель узнает из нее о различных аспектах постановки агитбригад и многое сумеет применить в своей практике.