

монолог в образе Сатина, куплеты распевали многочисленные Челкаши... Но тогда это было актуально, это были персонажи того времени.

Сегодня невозможно выйти на эстраду с юмористическим монологом в образе Сатина! Ничего, кроме недоумения в зале, это не вызовет.

Персонажи А. Райкина, от имени которых он выступал с монологами, всегда были узнаваемы, что называется, выхвачены из жизни. И бюрократ, и чванливый чинуша, и лживообильный женопоклонник и псевдоученый — все они жили рядом с нами. Артист умел подглядеть в жизни характеры этих персонажей и силой своего искусства выйти на уровень художественного обобщения, создать типы. Вспомним, к примеру, один из самых знаменитых монологов А. Райкина «В греческом зале» (автор М. Жванецкий), который артист играл в образе опустившегося, бездуховного пьянчуги.

Умение не только подглядеть в жизни характер персонажа, но и увидеть в этом характере возможность типического обобщения — вот одна из важнейших задач режиссера в работе с артистом над эстрадным монологом.

Не менее важным обстоятельством в такой работе является умение оттолкнуться от индивидуальности артиста. Как бы ни был хорош и интересен «подсмотренный» персонаж сам по себе, он должен «ложиться» на индивидуальность артиста. Поэтому нельзя искать, «подглядывать» персонаж и образ вообще, это надо делать с учетом индивидуальности конкретного исполнителя. И здесь имеет значение все: и внешность, и темперамент, и способность к острохарактерному перевоплощению, и возраст и т.д. и т.п.

Успешная карьера замечательного артиста разговорного жанра Г. Хазанова началась с очень удачно найденного образа учащегося кудинарного техникума. Застенчивый, робкий, щуплый, забытый, стесняющийся студент кудинарного ПТУ мог быть так остро сыгран только артистом с индивидуальностью Г. Хазанова того времени — тоже по-юношески угловатым, худым, неопытным... И то, что с возрастом Г. Хазанов ушел от этого образа, вполне понятно, так как индивидуальность артиста претерпела естественные изменения, как внутренне, так и внешне.

Не все актеры эстрады учитывают это обстоятельство. Иногда они цепляются за удачно найденный однажды персонаж (вернее, за успех, который им принес этот образ), не имея мужества отказаться от «устаревшей» модели. Устаревшей как в смысле актуальности персонажа, так и в смысле возраста самого артиста. Все это приводит только к печальным последствиям. Нельзя всю творческую жизнь эксплуатировать однажды состоявшийся успех. И режиссер, который замечает это обстоятельство, может оказать неоценимым помощником артисту в поиске новой маски.

Мера перевоплощения в эстрадном монологе

Создание характера персонажа в эстрадном монологе достигается не полным перевоплощением. Здесь важнее найти несколько ярких, образных деталей.

Как только возникает полное натуральное перевоплощение (иногда вплоть до портретного грима), исчезает важнейший признак эстрадного искусства:

я не играю персонаж — я играю в персонаж, я рассказываю о персонаже.

Именно деталь является основой во всех средствах выразительности: в пластике, в манере речи, в костюме, в гриме.

На раннем этапе своего творчества на эстраде А. Райкин очень часто для создания характера в монологе прибегал к ярким и многочисленным внешним выразительным средствам. Был период, когда он активно использовал маски (в прямом смысле слова), парики, аксессуары, делал мгновенные переодевания — буквально через две секунды перед зрителями представлял совершенно другой персонаж: другое лицо, другая одежда, другой пол, другая национальность.

Постепенно артист стал отказываться от средств чисто внешней выразительности. Они оказывались лишними, потому что чрезвычайно глубоки и правдивы было внутреннее перевоплощение в характер создаваемого персонажа. Во внешней выразительности стала главенствовать деталь. Так, читая монолог