Виды, жанры эстрадного номера.

Жанр определяет тип художественного произведения в един­стве специфических свойств его формы и содержания. Он обоб­щает черты, свойственные определенным группам произведений искусства.

Основные жанры в драматургии — трагедия, комедия, дра­ма. Список этот часто дополняется прилагательными (сатиричес­кая, лирическая, бытовая и т. д.), появились смешанные дефи­ниции, как, например, трагикомедия и др.

Трудно не согласиться с образным определением Г. Товсто­ногова: «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действитель­ность, преломленный в художественном образе, и есть жанр»1.

Но в каждом виде искусства система жанров своеобразна. В отношении эстрады надо добавить: многообразна, как, вероят­но, ни в каком другом виде искусства. «Жанр есть общая катего­рия морфологии искусства, — отмечает М. Каган, — и его много­значность и многоплановость глубоко закономерны, так как по­рождены многогранностью структуры искусства. Каждый вид ис­кусства имеет собственный „набор" жанров, в котором рядом с жанрами для целого семейства искусств находятся жанры, спе­цифические только для того или иного вида»2.

Но не только природная многожанровость эстрады представ­ляет сложность в анализе общих закономерностей режиссуры эс­традного номера. Дело еще и в том, что искусством эстрады тер­мин «жанр» трактуется неоднозначно.

Определение понятия «эстрадный жанр»

По аналогии с драматургией, эстрадные номера подразделя­ются на определенные группы по общности их эмоционального адреса: комедийный номер, лирический номер и т.д. Как и в лю­бом виде режиссерской деятельности, на эстраде нельзя создать произведение искусства вне жанра. В намеренно упрощенном смысле это можно определить так: на какой тип эмоциональной реакции публики рассчитан номер.

Другое значение понятия «жанр» на эстраде определяют вы­разительные средства, посредством которых создается художе­ственный образ.

На первый взгляд, это второе значение кажется формальным. Однако оно неразрывно связано с первым.

Например, пантомима сама по себе считается эстрадным жанром. Про артиста пантомимы говорят, что он работает в жан­ре пантомимы. Но в то же время пантомимический номер может быть решен и как драма, и как фарс...

Таким образом, на эстраде сложилось неоднозначное пони­мание термина «жанр»:

— объединение номеров по признаку выразительных средств, при помощи которых создается художественный образ (сло­во, пение, танец, гимнастика, фокусы и т. д.);

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

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

Этим термин «жанр» на эстраде отличается от общеэстети­ческого, это утвердившаяся трактовка его на эстраде, которая ос­вящена традицией. Принадлежность к тому или иному эстрад­ному жанру зависит, прежде всего, от выразительных средств, ко­торыми пользуется актер при создании номера.

Выразительные средства эстрадного жанра являются как бы визитной карточкой номера. Но в любом из жанров можно вы­делить и его подвиды. На эстраде каждый жанр сам по себе до­статочно многогранен, и часто это зависит не только от истори­чески сложившихся канонов, но и от индивидуальности испол­нителя. Иногда яркая творческая индивидуальность артиста способна раздвинуть традиционные рамки жанра. «Эстрадное искусство объединяет разнообразные жанровые разновиднос­ти, — писал Евг. Кузнецов, — общность которых заключается в легкой приспособляемости к различным условиям публичной де­монстрации, в кратковременности действия, в концентрирован-ности его художественных выразительных средств»3. Существуют следующие эстрадные жанры:

— речевой (разговорный) жанр;

— вокальный жанр;

— оригинальный и эстрадно-цирковой жанры;

— инструментальный музыкальный жанр;

— танцевальный жанр.

Так сложилось, что названия этих жанров употребляют в единственном числе. Хотя правильнее для речевого и оригиналь­ного — множественное число, потому что каждый из них подраз­деляется на множество более узких направлений.

В номере любого жанра присутствует элемент актерской игры. В одних ее место более весомо. Это речевые жанры, в ко­торых искусство эстрадного артиста наиболее тесно соприкаса­ется с искусством актера драматического театра. В инструмен­тальных музыкальных жанрах ведущее место, естественно, зани­мает музыка. Но вне актерского мастерства ни один номер любого жанра на эстраде существовать не может.

Уже приводился пример, что даже выступление дирижера или классического музыканта-инструменталиста может нести в себе игровой элемент. Но обращаться к нему нужно с осторож­ностью и только тогда, когда это позволяют сделать сам жанр и, главное, индивидуальность исполнителя. Если блистательный музыкант во время исполнения музыки начинает что-то неуме­ло играть актерски (вот где правильнее было бы сказать «начи­нает изображать»), — это вызывает только раздражение и в ре­зультате губит прекрасный музыкальный номер.

Актерское мастерство исполнителя номера не должно зату­шевывать выразительные средства жанра, а естественным обра­зом сливаться с ними, образуя органичный синтез актерского ис­кусства и технологии выразительных средств определенного эс­традного жанра.

«Синтетический» эстрадный номер

Нужно заметить, что в эстрадном номере возможно исполь­зование комплекса выразительных средств, что позволяет гово­рить о синтетичности номера. Например, в музыкальном фелье­тоне актер может говорить, петь, играть на музыкальных инст­рументах, пользоваться пластическими трюками и элементами пантомимы. Оригинальный (эстрадно-цирковой) жанр соединя­ется с речевым, вокальный с танцевальным и т. д.

Однако в этом комплексе всегда нужно выделять главное вы­разительное средство. Такой подход является не только тради­ционным, но имеет большое значение при практической работе над эстрадным номером. Режиссер должен понимать, что поста­вить номер вне четкого жанрового признака невозможно. Хоро­ший номер обязательно попадает в какой-нибудь один жанр — такова специфика эстрадного искусства. А если номер не имеет четкого основного жанрового признака, это свидетельствует о не­профессиональном подходе к его постановке.

Как бы блистательно ни танцевали, к примеру, Л. Вайкуле и В. Леонтьев, — они работают в вокально-эстрадном жанре, а не в танцевальном. Сколько бы ни добавлял в свои номера эле­ментов оригинального жанра А. Райкин, — он артист речевого жанра (А. Райкин пользовался, например, приемами фокусников, доставая шарики изо рта; он довольно часто, особенно в раннем периоде творчества, прибегал к пантомиме; он также и пел).

Или наоборот: в вокально-инструментальной группе можно увидеть, что исполнители поют, играют на музыкальных инст­рументах, танцуют, делают акробатические элементы. Но простое сложение выразительных средств разных жанров совсем не обя­зательно делает номер выразительнее, а чаще всего просто унич­тожает его.

Появившееся в последнее время понятие синтетического эст­радного номера весьма верно, однако его надо правильно понимать.

Возникновение его понятно. Актеры, стремясь усилить па­литру выразительности, наращивают свой профессиональный ар­сенал, и то, что такого актера называют синтетическим эстрад­ным актером, — вполне правомерно. Но то, что такое определе­ние механически переносится на номер, исполняемый актером, представляется не совсем точным.

Если в постановочной работе режиссер четко не разделяет главное и второстепенные выразительные средства, это ведет к рыхлости формы. Нельзя также забывать о сложившихся тради­циях художественного восприятия зрителей.

Номер, в котором используется разнообразный арсенал вырази­тельных средств, нужно определять как эстрадный номер конкрет­ного жанра с использованием вспомогательных выразительных средств.

Так, думается, надо трактовать понятие «синтетический эс­традный номер».

Пять основных эстрадных жанров подразделяются, в свою очередь, на множество подвидов.

Рассмотрим характеристику эстрадных жанров подробнее.

**Разговорные жанры**

«Каковы же специфические признаки этих жанров эстрад­ного искусства? На мой взгляд, — писал В. Ардов, — к ним отно­сятся те разновидности малых форм, в которых основным мате­риалом и формой выражения темы, идеи является слово; слово, организованное в драматическую форму, иногда связанное с музыкой, танцами, различными элементами зрелища (кино и волшебный фонарь, фокусы, акробатика, клоунские трюки и многое другое); слово, украшенное разнообразными аксессуара­ми и вещественным оформлением; слово, выраженное в живой человеческой речи, непосредственно или при помощи механичес­кой записи, или изображенное графически»4.

КОНФЕРАНС — искусство ведения концерта и импровизиро­ванного разговора или диалога со зрительным залом. Различают сольный и парный конферанс. Встречается инсценированный конферанс. В своем репертуаре конферансье обязательно имеет собственный номер, чаще всего речевого жанра.

МОНОЛОГ В ОБРАЗЕ — сольное выступление артиста, обра­щенное непосредственно к зрителю. Чаще произносится «от мас­ки», поэтому наиболее верное определение жанра — «эстрадный монолог в образе». Чаще всего носит юмористический или сати­рический характер.

ФЕЛЬЕТОН — социально-публицистическое выступление, выражающее гражданскую позицию артиста, его отношение к тому или иному актуальному явлению. Чаще всего произносит­ся не в образе, а от лица артиста. От монолога отличается боль­шей общественной звучностью, масштабом затрагиваемых тем.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕЛЬЕТОН — содержит в себе черты и мо­нолога, и фельетона, но с активным использованием музыки в форме пения, игры на музыкальных инструментах, музыкально­го сопровождения. Очень разнообразен по эмоциональному воз­действию — от лирического до гневно-публицистического. В музыкальном фельетоне музыка является не только приложе­нием к тексту, а имеет драматургически определяющий харак­тер.

СКЕТЧ — маленькая пьеска с небольшим количеством дей­ствующих лиц, чаще всего сатирического направления, с извест­ной схематичностью характеров персонажей, как в типажах, так и в моделях поведения.

СЦЕНКА — от скетча отличается отсутствием сюжета. Чаще всего в ней обозначается место действия и задаются условные предлагаемые обстоятельства.

ЭСТРАДНЫЙ ДИАЛОГ — еще более условен, чем сценка. Ме­сто действия и предлагаемые обстоятельства, как правило, — реально идущий концерт. Отличительной особенностью являет­ся насыщенность текста репризами.

ЭСТРАДНЫЙ БЫТОВОЙ РАССКАЗ — в качестве литературной основы использует произведения, не написанные специально для эстрады. От художественного чтения отличается тем, что артис­ты всегда обращаются напрямую в зрительный зал от собствен­ного лица, рассказывая историю, придуманную писателем как случай, происшедший лично с исполнителем.

МИНИАТЮРА — небольшое юмористическое, сатирическое, пародийное, лирическое произведение для эстрады — от разыг­ранного монолога до диалога нескольких действующих лиц. В строгом смысле является не отдельным жанром, а формой су­ществования самых разных эстрадных жанров. Как разнообраз­ная эстрадная форма составляет основу репертуара театра мини­атюр.

ПАРОДИЯ — искусство перевоплощения в узнаваемых и по­пулярных персонажей от политических лидеров до эстрадных звезд. Несмотря на частое использование в пародии комплекса выразительных средств (вокала, пластики), а не только слова и актерского мастерства, все пародии на эстраде относятся к рече­вому жанру (за исключением синхро-буффонады). Различают па­родии портретные (на какое-то конкретное лицо) и пародии на социально-общественные явления (чаще всего такая пародия приобретает сатирический характер), на отдельные произведения искусства (например, на конкретную театральную постановку), на штампы отдельных видов искусства (например, пародия на оперные штампы).

КУПЛЕТ — небольшое комическое, сатирическое, публицис­тическое стихотворение (буквально несколько строк, короткая строфа), положенное на какую-нибудь несложную мелодию. Все­гда проходит сериями (несколько куплетов на одну тему) и со­держит рефрен (повторяющиеся строки). Как правило, исполня­ется соло или дуэтом.

БУРИМЕ — шуточная игра со зрительным залом, когда из публики задаются рифмы и темы, а артист мгновенно импрови­зирует стихи на тему в точном соответствии с заданными риф­мами.

Все разговорные жанры в обязательном порядке требуют от исполнителя владения актерским мастерством. Это происходит даже в тех случаях, когда актер не разговаривает, а поет и дви­гается (как в некоторых видах пародии). Поэтому все без ис­ключения разговорные жанры относятся к игровым эстрадным жанрам.

Если собственно актерское искусство или отдельные его эле­менты, такие, как действие в предлагаемых обстоятельствах, со­здание характера и др., присутствуют в некоторых разновиднос­тях и других жанров, то и их можно отнести к игровым. В прин­ципе это зависит только от способности исполнителя и фантазии режиссера.

Музыкально-разговорные жанры. Музыкальный фельетон.

Разговорные жанры вообще хорошо сочетаются с музыкой. Художественное чтение часто сопровождается аккомпанемен­том. Введение музыки, мотивированное обстоятельствами быта (использование на самой сцене радио, гармоники, рояля) вполне «укладывается» в исполнение сценок и рассказов. Но если в обычном эстрадном фельетоне музыка возникает лишь как вспомогательный момент, то в музыкальном фельетоне она уже является одним из основных его компонентов. Тематиче­ское задание музыкального фельетона остается тем же, что и в эстрадном фельетоне обычного типа — это тоже явление своеобразной публицистики на эстраде. Но к методам выра­жения, свойственным просто фельетону, здесь добавляются те преимущества, которые дает музыка. Правда, музыкальный фельетон далеко не всегда идет целиком на музыке. Музыка может появляться и исчезать, сопровождая текст только там, где в этом есть необходимость или где это наиболее выгодно.

Музыка может быть использована в целях сатирического разоблачения. Например, она может подчеркнуть низменность поведения отрицательного героя (для этого может пародичес­ки звучать возвышенная мелодия). Усиливая звучание тек­стовых повторов (рефрена), музыка своими повторами лучше подчеркнет связь между отдаленными, казалось бы, явле­ниями, а это приведет аудиторию к нужным ассоциациям и выводам. Характер мелодии, которую цитирует фельетонист, сатирически окрасит и героя фельетона и какое-то положение вещей в действительности,— например, о лице, претендующем на величие, поется опереточная ария или пошлая песенка. Все это говорит о том, что умело подобранная музыка, включенная в сатирический фельетон, не только дает эстетическое удов­летворение, но усилит сатирическое звучание произведения.

Однако даже для ограниченного пользования музыкой от исполнителя требуются определенные природные способности. Начать хотя бы с наличия хорошего слуха, голосовых данных (не в певческом смысле, конечно, однако в таких масштабах, чтобы это давало возможность аудитории без труда постиг­нуть, что именно ей поют). Музыка на эстраде требует повы­шенного чувства ритма и умения применять пародичность и пародийность. Не обладая этими качествами, нельзя прибегать к музыкальным цитатам, а на них-то главным образом и строятся разговорно-музыкальные жанры.

Все это становится особенно важным, когда речь заходит не просто о фельетоне с музыкальными вставками, а о таком, где музыка доминирует, то есть о чисто музыкальном фелье­тоне, в котором роль текста без аккомпанемента сведена к минимуму. Подобного рода вещи часто называют музыкальной мозаикой.

/Музыкальная мозаика — это попурри из цитат, заимство­ванных в ряде мелодий. Разумеется, такие.цитаты подбирают­ся по смыслу фельетона (мозаики): каждая из них либо пародически откликается на явления действительности, с точ­ностью используя и музыку и текст цитируемого произведения; либо снабжается новым, но близким к подлиннику текстом (а иногда, наоборот, намеренно далеким от него).

Немало примеров очень удачного, порой просто виртуозного подбора мелодий, точной и занимательной их подтекстовки можно найти в творчестве, пожалуй, лучшего нашего мастера музыкальной мозаики — Ильи Семеновича Набатова (музы­кальная часть выполняется им при участии брата, Л. С. Наба­това, профессионального дирижера и пианиста).

В своей книге, посвященной работе сатирика на эстраде, Илья Набатов приводит полностью одну музыкальную мозаи­ку, текст которой (написанный им самим) положен на спе­циально подобранные готовые мелодии.

«...Примером такой мозаики,— пишет артист, — может служить песенка «Ноев ковчег», которую я исполнял в эстрад­ном спектакле «Вот идет пароход», шедшем в «Эрмитаже» в 1953 году. «Ноев ковчег» был написан по поводу газетных сообщений о том, что под видом поисков остатков Ноева ков­чега на горе Арарат в Турции оказались иностранные развед­чики. Во вступлении говорилось несколько слов о библейской легенде о Ное».

«Первая часть,— продолжает Набатов,— поется на мотив арии Баринкая из оперетты Штрауса «Цыганский барон»;

Я ваш прапрадед, я — Ной, Я старый, седой и больной... С женой прожил пять тысяч лет. Есть три сына — Сим, Хам и Иафет.

Далее при рассказе о потопе используется мелодия песенки Л. Лядовой «Дождик». Когда Ной выходит из ковчега, он поет уже на мотив песни М. Табачникова на слова Н. Коваля «Приезжайте, генацвале!», которую сделал популярной ар­тист В. Канделаки.

И на день на сорок первый, на-ни-на, на-ни-на, Вдруг не выдержали нервы, на-ни-на, на-ни-на, Вылез я, открывши зонтик, на-ни-на, на-ни-на, Посмотреть на горизонтик — как идут дела.

Хорошо на Арараге, на-ни-на, на-ни-на, Буду жить здесь обязатель-на-ни-на, на-ни-на, Тысячи лет прошли спокойно — на-ни-на, ни-на, И жена мнэ сразу тройню деток родила.

Средний сын мой хамоватый, на-ни-на, на-ни-на, Мной был сброшен с Арарата, на-ни-на, на-ни-на, И теперь он, скажем прямо, на-ни-на, на-ни-на, Поделом зовется Хамом за его дела.

И по прошествии тысячелетий старый Ной видит вдруг группу людей, роющих землю, и поет об этом на мелодию песенки Б. Мокроусова «Вечерком на реке»:

Вечерком на горах всякое бывает: То баран, то ишак в гости забредает. Вдруг смотрю — человек. Что ж это такое? С ним отряд в сто солдат мою землю роет.

Подошел я к нему: — Ну-ка, документы! Дескать, кто? Дескать, что? Что за джентельмен ты?

А в ответ джентельмен так облаял Ноя: Дескать, хрыч, дескать, xpenl — ну и все такое.

После слов «Уберите фотоаппараты от советских рубежей» я переходил на мелодию чешской народной песни «Я не верю в чудеса»;

Нынче в Ноя и потопы

Верят только остолопы.

Слушай, Хам, слушай, Хам,

Мы не верим чепухам!

Шесть раз менялись мотивы и ритм, причем, конечно, все эти технические приемы имели не самоцельное значение, но помогали раскрыть то содержание, которое я старался вло­жить в исполняемые куплеты. Любой, даже самый эффектный словесный или актерский трюк, не помогающий раскрытию содержания, не может иметь настоящего успеха и, как я в этом множество раз убеждался, только мешает восприятию произведения»,— заключает Набатов1.

'Музыкальную мозаику наиболее удобно использовать в том случае, если намечено обозрение или пересказ сравнительно длинного сюжета. Но в репертуаре музыкально-разговорных жанров гораздо чаще встречаются вещи небольшого разме­ра — здесь уместнее использовать одну-две мелодии.

Разнообразие форм в этом жанре очень велико. А если номер сопровождается танцами, которые тоже пародийны, то получается целая программа внутри одного номера.

Само собой разумеется, никто не запрещает исполнителю музыкально-разговорного номера пользоваться и прозаически­ми репликами, и забавным конферансом к своим номерам, и любыми другими приемами, способствующими лучшему вос­приятию программы. Например, выступления известных артистов А. Шурова и Н. Рыкунина, чаще всего занимающие целое отделение, а иногда и весь вечер, показывают большое разнообразие форм. Тут и пародии, и куплеты, и частушки,

'Илья Набатов. Заметки эстрадного сатирика. М, «Искусство». 1957, стр. 71—73.

и танцы, и мимические сценки, и инструментальная музыка, сопровождаемая неожиданными комическими эффектами. Реплики и диалог между этими артистами носят репризный характер. Причем здесь не соблюдаются обычные амплуа раз­говорного дуэта комика и резонера — оба делят между собой и смешные реплики, и необходимые пояснения по ходу номера.

Куплет

Куплет родился во Франции. Там и по сей день куплет есть форма народной песни. У нас этот термин приобрел двойное значение — это и строфа текста в песне и самостоятельная литературно-музыкальная (главным образом сатирическая) форма эстрадного выступления. Во втором случае куплет чаще всего сопровождается музыкой; однако и без аккомпанемента куплет не теряет своего смысла.

В песне обычно бывает от двух до пяти куплетов. Для эстрады необходим минимум в три сатирических куплета. На практике чаще всего исполняется один вводный куплет, затем три-четыре куплета на разные темы, а затем — куплет заклю­чительный.

Стихотворное построение всех куплетов должно быть иден­тичным. Исключения допускаются только в том случае, когда они оправданы смыслом или если с их помощью создается комический эффект.

Существует два основных типа построения куплета.

Первый из них состоит в том, что в начале куплета изла­гается с известным преувеличением, с иронией, но в сущности достаточно точно какое-то явление, бытующее в действитель­ности, а финал представляет собой вывод или предложение автора, якобы развивающие реальное положение дела, а на самом деле доводящие до абсурда противоречие, которое существует в жизни. Так, популярные во время революции 1905 года куплеты с удивительной лаконичностью сообщали очень многое в четырех строках:

По-французски — «ле савон»,

А по-русски — мыло.

По-французски — «милль пардон!» (тысяча извинений),

А по-русски — в рыло!

По-французски — «парлеман» (парламент), А по-русски — шайка! По-французски — «либертэ» (свобода), А у нас — нагайка!.

Надо сказать, что это были на редкость удачные куплеты, которые метко ударяли по произволу царских властей.

Второй тип построения куплета состоит в том, -что в нем излагается нечто, по сути являющееся гиперболой по отноше­нию к реальности. Допустим, куплетист хочет осудить казно­крадство— и в куплете речь идет о том, что казнокрады разграбили государственный мага'зин до такой степени, что не осталось ни крыши, ни окон, ни дверей. Слушатели (зрители) охотно примут гиперболу, ибо им известно истинное положе­ние вещей: да, казнокрады существуют, и, если с ними не бороться, бни способны разворовать все. Для сатирического отображения неважно, что на деле нельзя разворовать мага­зин так, как это описано в куплете,— тут важна правильная тенденция в оценке положения. И если зерно в нашей гипер­боле верное, нет надобности в комической антитезе или каких-либо дополнениях: все ясно само собой.

Иногда сатирический удар куплета переносится в его припев или рефрен.

Если в песне периодически повторяется одна или несколько строчек, их обычно называют припевом. Когда же припев, то есть повторяющиеся строчки или слова в конце каждого куплета, несут особую смысловую нагрузку — сатирическую или драматическую, его принято у нас определять как рефрен.

Технику и возможности рефрена особенно легко проследить на примерах песен Беранже. Беранже самую песню строил так, чтобы она помогала играть рефрену. И в некоторых его стихотворениях рефрен оборачивается иным смыслом по не­скольку раз — в конце каждого куплета.

Вот пример:

Я всей душой к жене привязан: Я в люди вышел ,..Да чего! — Я дружбой графа ей обязан. Легко ли,— графа самого! Делами царства управляя, Он к нам заходит, как к родным. Какое счастье! Честь какая! Ведь я — червяк в сравнены) с ним! В сравненьи с ним.

И после пяти куплетов заключительная строфа звучит так:

А как он мил, когда он в духе! Ведь я за рюмкою вина Хватил однажды: «Ходят слухи... Что будто, граф... моя жена.., Граф,— говорю,— приобретая... Трудясь... я должен быть слепым *.»*Да ослепит и честь такая! Ведь я червяк в сравненьи с ним! В сравненьи с ним.

С лицом таким,— С его сиятельством самим!1

Как известно, русские поэты-сатирики прогрессивного на­правления, группировавшиеся вокруг сатирического журнала «Искра» (60-е годы XIX века), продолжили традиции демо­кратического куплета Беранже. Они отлично переводили стихи французского поэта и писали сами. Знаменитое стихотворение Василия Курочкина «Тик-так» написано в форме куплетов. В нем трактуется важная прогрессивная тема: время работает против царя, дворянства и буржуазии. Ход времени символи­чески передан подражанием тиканью часов.

.. По-прежнему исправно Кружась, как белка в колесе, Вдруг слышать явственно недавно Тик-так, тик-так мы стали все. Мы маршируем, пляшем, пишем, Дни корогаем кое-как, А ночью все с тоскою слышим: Тик-так! Тик-так!

И далее:

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

Я вижу, канцелярский гений, Твой кабинет, и труд ночной, И ряд твоих соображений, Где распустить, где крикнуть: «Стой!» Но тщетны мудрые уловки! Ты стал бледней своих бумаг, Услышав стук, без остановкиз Тик-так! Тик-так!

И финальный куплет:

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

На эстраде и в прошлом и теперь уделяется особое внима­ние рефрену, ибо хорошо найденный рефрен сам по себе спо­собен создать успех куплетам. В качестве рефренов употреб­ляются иногда заведомые прозаизмы1 — речения, бытующие в языке, неологизмы, связанные со злобою дня или опреде­ляющие какое-нибудь новое понятие, возникшее в действи­тельности недавно.

Хороши также в качестве рефренов цитаты из популярных стихов или песен; одна цитата на все куплеты или несколько цитат, меняющихся в зависимости от содержания данного ку­плета.

В качестве рефрена иногда используются междометия {«ой», «ах», «уфф», «трах», «раз» и т. д.).

Рефрен может представлять собой небольшой повторяю­щийся диалог, особенно если куплеты исполняются двумя-тремя артистами. В одном из спектаклей-шуток («капустни­ков») Ленинградского дома актера ВТО был такой рефрен в форме диалога:

* А как у вас дела насчет картошки'
* Насчет картошки?
* Насчет картошки!
* Она уж поднимается на ножки.
* Уже на ножки?.. Я рад за вас!

Разумеется, этот рефрен — пародийный, он высмеивает бессмысленность дурного эстрадного репертуара. Но он инте­ресен как прием.

Вот удачный рефрен из эстрадного репертуара:

Сказать, что взятка — это чересчур, Сказать, подарок — слишком деликатно.,

Назвать нахальством — это чересчур, Сказать, нескромность — слишком деликатно2.

Бывают рефрены, которые выражены не словами, а музы­кой. Например, вместо словесного рефрена может трубить ро­жок, и эти звуки будут означать то уход поезда, то хищение (дескать, товары-то ту-ту!), то арест преступника. Возможен рефрен в виде свиста, игры на фаготе, саксофоне и других ин­струментах.

Известная пара музыкальных клоунов Бим и Бом в течение полувека пользовались рефреном, исполнявшимся на трубе (у Бима) и на барабане (у Бома).

Существуют рефрены и в виде танца, одного или нескольких. Танец может носить характер отражения бытовых явле­ний: мол, так вот танцует такой-то персонаж, а этак—другой.

Возможны и чисто пантомимические рефрены; рефрены, построенные по методу игры с воображаемыми предметами. А иногда для рефрена достаточно встать в определенную по­зу. Интересную смысловую нагрузку способен нести рефрен в виде жестов — одного или нескольких, повторяющихся или разнообразных.

Авторы В. Медведев и В. Брагин как-то написали куплеты, в которых рефреном были позы исполнителей, означающие пооекты памятников героям только что спетого куплета. И по­воды поставить памятник и сами позы «статуй» разработаны были сатирически.

Возможны акробатические рефрены. В трюки внести из­вестный смысл не так уж трудно. Например, автор куплета желает сказать, что где-то дела идут кувырком. И вот вместо произнесения этого слова исполнитель совершает кульбит...

Как в манере построения куплетов, так и в способах их подачи возможны вариации — от тонкой иронии до буффон­ного стиля.

Работа режиссера, как и во всех разговорных жанрах, в куплетном номере начинается с тщательной разработки текста. Нужно учитывать, что в куплетах иногда даже зна­чительная часть текста (не говоря уже о рефрене и предрефренных словах) повторяется несколько раз, поэтому здесь особенно необходимо постараться как-то разнообразить все последующие повторения: интонационно, мимически, жестами, доступными аксессуарами.

Как и всякий эстрадный номер, куплеты выигрывают, если их исполнение соответствующим образом оформлено свето­выми эффектами, музыкальным сопровождением, декоратив­ными деталями и театрализацией костюмов исполнителей. Из­вестный артист эстрады Афанасий Белов (в прошлом конфе­рансье) исполняет куплеты в пародийном костюме лихого куплетиста из шантана начала нашего века. Этот костюм со­стоит из соломенной шляпы (канотье) с широчайшей чер­ной лентой в белых «мушках», палевых штанов, ярко раскра­шенного пиджачка и кричащего галстука «бабочка». Все это дает артисту возможность вести себя на сцене более свобод­но, чем позволил бы ему современный концертный костюм. Разумеется, при таком оформлении требуется соответствую­щий текст.