

песнях и романсах А. Вертинский, выглядели бы неуместными при автоматическом перенесении их на индивидуальность, скажем, В. Леонтьева. То, что было подвластно в этом смысле Л. Утесову, никогда не стало бы органичным в творчестве, допустим, Л. Дещенко и т. д.

Исходить нужно из, казалось бы, простого принципа — определить, в чем наиболее сильная сторона артиста. К сожалению, этот элементарный принцип довольно часто предается забвению, и режиссер начинает демонстрировать свою собственную фантазию, не в меру используя приемы театрализации, выполнить которые органично и правдиво артист не может.

Важнейшее условие при работе над эстрадной песней состоит в том, чтобы верно и точно понять, насколько само текстовое и мелодическое содержание песни, ее жанр и стиль терпят привнесение в нее приемов собственно театральной выразительности.

Вообще, к синтезу музыки, литературы и театра, который выражается в эстрадной песне, нужно подходить осторожно, бережно, с пониманием того, что главное — это сама песня, а не театральная игровая сценка, созданная на ее основе. Пример того, как «режиссура» может помешать эстраднему вокалисту, — одна из программ Е. Камбуровой начала 70-х годов:

«Все это было отрежиссировано добровольными помощниками певцы до такой степени жестко, что духовный контакт сцены и зала улетучился мгновенно. Пластические фигуры, многозначительные позы и мизансцены, потаковая раздробка выходов и уходов, мимические диалоги с пианисткой, кружение вокруг рояля и микрофона, световые контрасты и цветовые блики — каких только активных постановочных средств не было продемонстрировано в этот вечер! Все делалось с искренним желанием помочь талантливому человеку найти форму выступления, но беда заключалась в том, что поиск шел по линии универсальных приемов и невольно обходил стороной индивидуальность артистки»⁵.

Если использование других выразительных средств отодвигает песню, ее содержание на второй план, то лучше их не применять. Это ведет к тому, что у публики возникает примерно следующее впечатление об артисте: «Что это он тут кривляется, что-то неумело разыгрывает, зачем все это? — лучше бы просто хорошо спел!».

Эстрадный вокальный репертуар можно разделить на две части (специально употребляется термин «репертуар», а не песня, так как это может быть и песня, и романс, и баллада и т. д.):

- репертуар, в котором возможно использование игровых приемов, вплоть до создания игровой сценки-песни;
- репертуар, в котором актерское мастерство исполнителя отнюдь не исключительно к внутренним процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности.

Песня-сценка

Рассмотрим подробно первый тип вокально-эстрадного репертуара, где в текстовом материале содержится некое сюжетное построение, которое позволяет сыграть песню, как маленький спектакль. Это возможно и в сольном исполнении, но особенно, конечно, в дуэтом.

Режиссер в песне-сценке выстраивает взаимодействие действующих лиц, которыми становятся эстрадные певцы. Чаще всего — это песня, в тексте которой выписан диалог между героями песни.

Классическим образом такой песни-диалога является исполнение Л. Утесовым песни «Все хорошо, прекрасная маркиза!», которую он исполнил дуэтом с Э. Утесовой, солисткой джаза. Обязательства этой песни-сценки — разговор между хозяйкой богатого поместья, которая интересуется тем, как идут дела, — и слугой (слугами), который дает ей ответы по поводу прошедшего.

Причем такие песни не обязательно должны исполняться дуэтом. Их может петь и один артист. Тот же Л. Утесов исполнил приведенную в качестве примера выше песню и в сольном варианте, перевоплощаясь в разных героев сюжета.

Подобный репертуар в режиссерской разработке может органично включать яркое игровое начало. Более того, без него он бы проиграл, так как в нем авторами текста и музыки изначально заложено своеобразное «приглашение к игре». Чаще всего в таких песнях события и отношения персонажей выражаются в юмористической манере, что находит отражение как в тексте, так и в соотвествующей легкости мелодического построения.