

**Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры  
Факультет музыкального искусства эстрады  
Кафедра режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-  
программ**

**В.В. Кузьмин**

## **Клоунада на эстраде**

Методическая разработка

Санкт-Петербург  
СПбГИК  
2017

УДК [792.028.67:792.78](07)

ББК 85.364.5р30

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от 16.05.2017 в качестве методической разработки.

*Рецензенты:*

Профессор Конторов В.М., президент Санкт-Петербургского культурно-просветительного общественного фонда «Бенефис»

Профессор Конович А.А., кафедра режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-программ Санкт-Петербургского государственного института культуры

**Кузьмин В.В.**

**К89** Клоунада на эстраде: методическая разработка / В.В.Кузьмин. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2017. –26 с.

Методическая разработка предназначена для студентов, обучающихся по направлению подготовки 52.05.02 «Режиссура театра», для ознакомления со всеми этапами постановки клоунады на эстраде.

УДК [792.028.67:792.78](07)

ББК 85.364.5р30

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2017

## Оглавление

Введение .....	4
1. Искусство эстрады .....	5
2. История клоунады.....	7
2.1 Клоунада в лицах.....	9
3. Клоунада .....	13
3.1 Различие цирковой и эстрадой клоунады .....	13
4. Способ существования актёра .....	14
4.1 Эксцентрика. Гротеск. Буффонада .....	14
4.2 Маска. Грим. Костюм.....	18
4.3 Музыкальная клоунада.....	20
5. Список используемой литературы .....	25

## Введение

Ещё совсем недавно эстрадная клоунада была лишь одним из оригинальных жанров эстрады, который правильнее всего было бы назвать эксцентрической, однако сегодня она представляет из себя отдельный жанр, который занял на эстраде своё обособленное место и стал очень популярным.

Клоунада – по преимуществу цирковой жанр, однако, исторически он всегда существовал на эстраде. У нас эти корни уходят в творчество скоморохов, которое представляло собой эстрадно-цирковое исполнительство. Позднее в русском балагане вместе выступали гимнасты и танцоры, акробаты и рассказчики, атлеты и звукоподражатели, фокусники и певцы. Эстрадная клоунада, возникшая как простонародное балаганное искусство, сохраняет эти черты демократичности до сих пор.

Такое существование жанров было показательным и для эстрадных программ садов и парков первой половины 19 века. После Октябрьской революции артисты эстрады, исполнители цирковых жанров, служили революции, разъезжая с 1918 года по фронтам, выступая перед солдатами Красной Армии.

В данной работе рассматриваются следующие вопросы:

1. Основа эстрадного представления.
2. Клоунада, как самостоятельный жанр эстрады.
3. Различие цирковой и эстрадной клоунады.
4. Особенности существования актёра в эстрадной клоунаде.

## 1. Искусство эстрады

Само понятие «искусство эстрады» (сокращённо – «эстрада») возникли относительно недавно – на рубеже XIX и XX веков. Более того, с тех пор эту область искусства так именуют в России и ещё в ряде соседствующих стран. Укоренению нового, более емкого термина «эстрада» способствовало увеличение жанров творчества на отечественных открытых подмостках во второй половине XX столетия.

Эстрадное искусство чрезвычайно многожанрово. Песня и акробатика, конференс и фокусы, музыкальная эксцентрика и психологические опыты, публицистический фельетон и игра с хула-хупами...

Основной формой эстрадных представлений является **концерт**, состоящий из отдельных **номеров** самых различных жанров.

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

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

Рассматривая такую первичную единицу любого эстрадного концерта как номер, мы обнаружим, что почти в каждом номере, вне зависимости от его жанра, есть своя драматургия.

Работа над эстрадным номером требует от драматурга и режиссера решения целого ряда специфических задач. Прежде всего, это умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, определить его тематику, проблематику, работать с репризой, трюком, гэгом, знать и учитывать природу специфических выразительных средств жанра и многое другое.

Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария (либретто) номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала. Часто режиссер вместе с автором работает над текстом и в этом случае становится соавтором произведения. Практически всегда режиссер становится создателем драматургии номера в вокально-эстрадных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах.

**Эстрадное искусство** (от фр. *estrade* — помост, возвышение) — синтетический вид сценического искусства, объединяющий малые формы драмы, комедии, музыки, а также пение, художественное чтение, хореографию, эксцентрику, пантомиму, акробатику, жонглирование, иллюзионизм и т. д.

Несмотря на свою интернациональную природу, сохраняет народные корни, которые придают ему особую национальную окраску.

Зародившись в эпоху Возрождения на уличных подмостках и начав с клоунады, примитивных фарсов, скоморошества, эстрадное искусство в разных странах эволюционировало по-разному, отдавая преимущественное предпочтение то одним, то другим жанрам, тем или иным образам-маскам. В эстрадных программах возникших позднее салонов, кружков и клубов, в балаганчиках, мюзик-холлах, кафешантанах, кабаре, театрах миниатюр и на сохранившихся эстрадных садово-парковых площадках преобладают жизнерадостный юмор, остро словные пародии и шаржи, едкая общежитейская сатира, заостренная гипербола, буффонада, гротеск, игривая ирония, задушевная лирика, модные танцевально-музыкальные ритмы.

Отдельные номера полифонической пестроты дивертисмента нередко скрепляются на эстраде конференсом или несложным сюжетом, а театры одного или двух актеров, ансамбли (балетные, музыкальные и пр.)— оригинальным репертуаром, собственной драматургией.

Эстрадное искусство ориентируется на самую широкую аудиторию и опирается прежде всего на мастерство исполнителей, на их технику перевоплощения, умение создавать лаконичными средствами эффектную зрелищность, яркий характер — чаще комедийно-отрицательный, чем положительный. Обличая своих антигероев, обращается к метафорическим чертам и деталям, к причудливому переплетению правдоподобия и карикатуры, реального и фантастического, способствуя тем самым созданию атмосферы неприятия их жизненных прототипов, противостояния их процветанию в действительности.

Для эстрадного искусства типичны злободневность, сочетание в лучших образцах развлекательности с серьезным содержанием, воспитательными функциями, когда веселье дополняется разнообразием эмоциональной палитры, а подчас и социально-политической, гражданской патетикой.

Будучи одним из наиболее подвижных видов искусства, в то же время более древних искусств, эстрадное искусство подвержено болезни штампования, снижения художественно-эстетической ценности талантливых находок, вплоть до превращения их в кич. На развитие сильное влияние оказывают такие «технические» искусства, как кино и особенно телевидение, часто включающее в свои программы эстрадные представления, концерты. Благодаря этому традиционные формы и приемы эстрады обретают не только большую масштабность и распространенность, но и психологическую глубину (использование крупного плана, других изобразительно-выразительных средств экранных искусств), яркую зрелищность.

В системе зрелищных искусств эстрада сегодня прочно занимает обособленное место, представляя собой самостоятельное явление художественной культуры. Популярность эстрады в самых широких и разнообразных зрительских слоях заставляет ее откликаться на противоречивые эстетические потребности различных групп населения по социальному, возрастному, образовательному и даже национальному составу.

Эта особенность эстрадного искусства в значительной степени объясняет наличие негативных аспектов в профессиональных, эстетических и вкусовых достоинствах эстрадных произведений. Массовость аудитории эстрады в прошлом и настоящем, ее разнородность, необходимость сочетания в эстрадном творчестве развлекательной и воспитательной функций, - предъявляет специфические требования к создателям произведений эстрадного искусства, накладывает на них особую ответственность.

## 2. История клоунады

Истоки клоунады восходят к искусству придворных шутов, европейскому карнавалу, итальянской комедии дель арте. Маска Арлекина послужила прототипом амплу Августа, неунывающего простака Рыжего. Персонаж Пьеро стал прообразом Белого клоуна. На возникновение клоунады повлияли также французская арлекинада, английская пантомима, испанские и голландские интермедии, конная клоунада, восходящая к средневековым рыцарским турнирам.

Впервые клоун появился на сценах лондонских комедийно-фарсовых театров Друри-Лейн, Сэдлерс-Уэллс в 1700. Это были Дж. Гримальди, Дж. Рич. Позднее во Франции в театре Фонамбюль работал мим Ж. Дебюро.

Дальнейшее развитие клоунады протекало в первых стационарных цирках, появившихся во второй половине 18 века в Англии и Франции. Первые цирки давали конно-акробатические выступления, поэтому клоуном стал наездник, изображавший неумение справиться с лошадыю.

К концу 18 в. началу 19 в. сформировались два направления клоунады: конная пантомима и театральная (говорящая клоунада), исторически происходящая из итальянской комедии дель арте.

Говорящие клоуны повлияли на становление амплу Рыжей маски, наездники и акробаты впоследствии трансформировались в Белого клоуна.

Впервые две традиции объединил в своем творчестве Ж-Б. Ориоль-Арлекин, выступавший в костюме средневекового шута (цирк Франкони, 1835, Париж). Он владел и пантомимой, и разговорным жанром. Окончательно маска Августа оформилась к 1870-м, когда на арену цирка Франкони вышел новый персонаж в рыжем парике. Вскоре клоуны стали выступать дуэтом, в основе которого читалась социальная антитеза: Белый глупый господин, Рыжий пройдоха слуга.

Клоунские дуэты по жанру были буффонадными антре, содержание раскрывалось не словом, а трюком с неожиданной комической концовкой. Антре русских клоунов С. Альперова и Бернардо Печенье стало оригинальным номером, придуманным самими исполнителями. Позднее клоуны стали выступать не только дуэтом, но и трио или группой.

В ходе развития клоунада дифференцировалась на следующие жанры:

Коверный клоун работал у ковра (ковер готовили для следующего номера) между выступлениями других артистов цирка. Выполняя роль неудачливого униформиста, вначале он был самой незаметной фигурой в цирке. Постепенно репризы коверного оформились в особый жанр выступлений.

Клоуны-дрессировщики (в России прославились братья Дуровы, Л.Селяхин, А.Кисс, М.Бекетов, Ю.Куклачев, Ю.Якубовская и С.Ребгардт.)

Клоуны-музыканты – профессиональные музыканты, владеющие акробатикой, эквилибром, оригинальным жанром.

На Западе в этом жанре прославились Грок (1880–1959), Джеретти и Феррони, в России – Бим-Бом (1890), братья Костанди (1920–1950), Е.Амвросьева и Г.Шахнин (1960–1980).

Клоуны-мимы: К.Ф.Лоран, Лоуренс и Редиша, братья Хэплон Ли (Англия), Э.Декру, Ж-Л.Барро, М.Марсо (Франция), Л.Енгибаров, В.Полунин (Россия). В настоящее время – очень популярный цирковой жанр, вытеснивший разговорные антре.

Клоуны-акробаты: У.Ольшанский (Дания, 1890-е), В.Лазаренко (1930-е), В.Феррони (Италия, 1950-е).

Истоками клоунады в России были традиции праздников, ряженые на святках, игры на масленице, обряды сватовства, приемы ярмарочного театра – карусельные деды, зазывалы, петрушечники, паяцы, традиции русского балагана, скоморохи, медвежья потеха.

В цирке братьев Никитиных (1873) средний из братьев, А. Никитин, смешил публику в маске Иванушки-дурачка или Николая Ивановича. Из балагана ушли в цирк А. и В. Дуровы. Типы русского клоуна окончательно сформировались в 1880-х: это были разговорник и акробат. Дуэтом впервые выступили в 1895 году С. Альперов и Б. Мухницкий (Бернардо) с номером Буффонадная клоунада.

С 1919 в России культивировался жанр публицистической клоунады. С 1927 буффонада постепенно исчезает из цирка. Исчезли гротесковые гримы, рыжие парики, трюковая атрибутика, исчезла пантомима, ее вытеснил разговорный жанр. Часто копировались образы зарубежных комиков: Антонов и Бартенев (Пат и Паташон), Л.Ружанский (Гарольд Ллойд), Карандаш (Ч.Чаплин).

На арене воцарился Клоун с легким гримом в обычном бытовом костюме, содержание антре стало публицистически-агитационным.

П.Алексеев создал комическую маску бухгалтера с портфелем под мышкой, прославился М.Н.Румянцев-Карандаш в мешковатом костюме. С творчеством группы Румянцева (Н.Антонов и В.Бартенев, Х.Мусин, К.Лерри, Ю.Никулин и М.Шуйдин) связан взлет русской клоунады в конце 1950–1960-х.

В 1950-е набирает силу среднее поколение клоунов, в том числе О.Попов (вновь в русском цирке появилась маска Иванушки-дурачка).

С 1955 возродилась музыкально-эксцентрическая клоунада. Появляются клоунессы: Е.Амвросьева, Г.Богомолова, Е.Можаева.

В 1958 приехал М.Марсо. Кинозрители увидели фильм М.Карне «Дети райка», Барро в роли Дебюро. Это время расцвета лирической клоунады, и Л.Енгибаров, представитель этого течения, развивал традиции беспредметной поэтической пантомимы и был также великолепным акробатом и жонглером.

Возникали клоунские группы (первая под руководством Л.К.Танти работала еще в 1940-е). Из позднейших стали известны «Семеро веселых», «Шутки в сторону», «Ребята с Арбата», группа «А».



Появляются тематические спектакли: Лечение смехом О.Попова, Причуды клоуна Енгибарова, Город-мир Ю.Куклачева.

В настоящее время наблюдается тенденция сокращения разговорной и сатирической клоунады. В 1990-х на арену пришло новое поколение клоунов-мимов, которое принесло с собой новую образность. Это – возврат к буффонаде, к гротеску, но есть и сторонники реализма.

С 1960-х распространилась также клоунада театральная, для которой характерны форма спектакля, импровизация, вовлечение в действие зрителя. Лидер этого направления – В.И.Полунин и созданный им театр «Лицедеи».

## 2.1 Клоунада в лицах

**Джозеф Гримальди** (1778-1837) - этот английский актер считается отцом современной клоунады. Полагают, что именно он стал первым клоуном с европейским лицом. Благодаря Гримальди комический персонаж стал центральной фигурой английской арлекинад. Отец Джозефа, итальянец, сам был пантомимистом, художником и балетмейстером в театре. Да и мать выступала в кордебалете. Уже с двух лет мальчик выступает на сцене театра. Неудачи в личной жизни обратили взор молодого Гримальди к работе. Славу ему принесла постановка в Королевском театре «Сказок матушки гусыни». Актер стал явным новатором, ведь его персонаж, клоун Джой, схож с современными образами. Клоун являлся центральным персонажем в номерах, он придумывал буффонады и визуальные трюки, неизменно вызывая смех зрителей. Образ простака и дурачка берет свое начало еще со времен комедии дель арте. Гримальди принес в театр женскую пантомиму и заложил традицию участия в представлениях самой публики.

**Жан-Батист Ориоль** (1806-1881). В начале XIX века как такового образа клоуна еще не было. На арене шутили комические конные акробаты, был наездник-мим и паяц. Такое положение дел изменилось, когда во французском цирке появилась фигура Жана-Батиста Ориоля. Ребенком он был отдан на обучение в семью канатных плясунов. Вскоре Жан-Батист стал самостоятельным артистом заштатного бродячего цирка. Карьера артиста быстро пошла в гору, наездник-акробат с комическими талантами был замечен. В начале 1830-х его пригласили в труппу Луассе. С ней Ориоль начал путешествовать по Европе. Следующей ступенью стал Парижский Олимпийский театр-цирк. Дебют состоялся 1 июля 1834 года. Жан-Батист показал себя разносторонним мастером - он и канатоходец, и жонглер и силач. К тому же это был еще и гротескный актер. Сильное и мощное тело было увенчано веселым личиком, гримасы которого смешили зал. Клоун носил особый костюм, который представлял собой модернизированный наряд средневекового шута. А вот грима у Ориоля не было, он пользовался только общим гримом. По существу работа этого клоуна может считаться коверной. Он заполнял паузы между выступлениями, пародировал основной репертуар. Именно Ориоль сформировал образ клоуна, придал ему легкий французский юмор и привнес в цирк романтизм.

**Грок** (1880-1959). Настоящее имя этого швейцарца - Шарль Адриен Веттах. Его семья была обычной крестьянской, однако отец смог привить сыну любовь к цирку. Талант Шарля заметил клоун Альфреде, который и пригласил молодого парня в труппу бродячего цирка. Получив в нем опыт, Шарль оставил своих партнеров и уехал во Францию. К тому времени клоун научился владеть несколькими музыкальными инструментами, умел жонглировать, был акробатом и канатоходцем. Только вот в Национальном швейцарском цирке в городе Ним молодой артист добился только работы кассиром. Шарль смог подружиться с музыкальным эксцентриком Бриком, заменив со временем его партнера Брока. Новый клоун выбрал себе псевдоним Грок. Дебют артиста в Национальном швейцарском цирке состоялся 1 октября 1903 года. Труппа много гастролировала. С ней Грок побывал в Испании, Бельгии и даже в Южной Америке. В 1911 году в Берлине клоун потерпел фиаско, однако гастроли в Австро-Венгрии и Германии в 1913 году прошли куда удачнее. Грока стали называть королем клоунов. Гастроли по России также обернулись триумфом. После окончания войны Грок снова возобновил выступления, побывав с гастролями даже в Америке. В начале 30-х клоун даже снял фильм о самом себе, который успеха не возымел. Уже после окончания Второй мировой войны артист выпустил еще две ленты со своими лучшими номерами, а в 1951 году даже открыл собственный цирк «Грок». Последний выход на арену знаменитого клоуна состоялся в 1954 году. Именем Грока названа маска, которую вручают в качестве приза на Европейском международном цирковом фестивале клоунов.

**Михаил Румянцев** (1901-1983). Клоун Карандаш является классикой советского цирка. Приобщение Михаила к искусству началось в художественной школе, однако обучение интереса не вызвало. Трудовая карьера будущего артиста началась с рисования афиш для театра. В 1925 году Румянцев переехал в Москву, где стал рисовать плакаты для кино. Судьбоносным для молодого художника стал 1926 год, когда он рядом с собой увидел Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса. Подобно им Румянцев решил стать актером. После курсов сценического движения была школа циркового искусства. С 1928 по 1932 года клоун появлялся на публике в образе Чарли Чаплина. С 1935 года Румянцев начал использовать свой новый имидж Каран д'Аша. В 1936 году клоун работает в московском цирке, финальной точкой формирования его нового образа стал небольшой скотч-терьер. Выступления клоуна были динамичными, наполнены сатирой на самые острые проблемы в обществе. Приезжая на гастроли в новый город, артист старался вставить в свою речь название какого-то местного популярного места. В 40-50-х годах Карандаш начинает привлекать в свои выступления помощников, в числе которых выделялся Юрий Никулин. Клоун был настолько популярным, что только его выступления гарантировали цирку финансовый успех. Веселый клоун добросовестно отдавался своей работе, но и за пределами арены требовал полной самоотдачи от своих помощников. Карьера Карандаша в цирке насчитывает 55 лет. В последний раз он появился на арене всего за 2 недели до

смерти. Работа артиста отмечена многочисленными наградами, он являлся Героем Социалистического труда, Народным артистом России и СССР.

**Леонид Енгибаров** (1935-1972). Несмотря на короткую жизнь, этот человек успел оставить яркий след в искусстве. Мим сумел создать новое амплуа - грустный клоун, к тому же Енгибаров являлся еще и талантливым писателем. Леонид с детства полюбил сказки и кукольный театр. В школе он стал заниматься боксом и даже поступил в институт физкультуры, однако быстро понял, что это не его призвание. В 1955 году Енгибаров поступил в Цирковое училище, где стал обучаться клоунаде. Еще будучи студентом, Леонид стал выступать на эстраде в качестве мима. А полноценный дебют состоялся в 1959 году в Новосибирске. Уже к 1961 году Енгибаров объездил множество советских городов и везде имел оглушительных успех. Тогда же состоялся и выезд за границу, в Польшу, где клоуну также рукоплескали благодарные зрители. В 1964 году на Международном фестивале в Праге Енгибаров был признан лучшим клоуном мира, стали публиковаться его новеллы. О талантливом артисте снимают документальные фильмы, сам он привлекается в кино, сотрудничая с Параджановым, Шукшиным. Знаменитый клоун на пике славы уходит из цирка и создает свой собственный театр. Енгибаров вместе со своим неизменным режиссером Юрием Беловым ставят спектакль «Причуды клоуна». За 240 дней гастролей по стране в 1971-1972 годах это представление было показано 210 раз. Умер великий клоун в жаркое лето от разрыва сердца. Когда его хоронили, в Москве вдруг пошел ливень. Казалось, что само небо оплакивает потерю грустного клоуна. Енгибаров вошел в историю цирка, как представитель философской клоунской пантомимы.

**Юрий Никулин** (1921-1997). Большинство людей знает Никулина, как блестящего киноактера. А ведь его призванием был цирк. Отец и мать будущего клоуна являлись актерами, что и предопределило, должно быть, судьбу Никулина. Он прошел всю войну, получив боевые награды. После окончания боевых действий Никулин попытался поступить во ВГИК и другие театральные институты. Но нигде его не принимали, так как актерских талантов приемные комиссии разглядеть в молодом человеке не могли. В итоге Никулин поступил в студию клоунады при Цирке на Цветном бульваре. Молодой актер стал вместе с Михаилом Шуйдиным ассистировать Карандашу. Пара много ездила на гастроли и быстро набралась опыта. С 1950 года Никулин и Шуйдин стали работать самостоятельно. Их совместная работа продолжалась до 1981 года. Если у Шуйдина был образ рубахи-парня, который все знает, то Никулин изображал ленивого и меланхоличного человека. В жизни же партнеры на арене отношений практически не поддерживали. С 1981 года Никулин стал главным режиссером своего родного цирка, а уже со следующего года и директором. Нельзя обойти стороной и участие знаменитого клоуна в кино. Дебют на большом экране состоялся в 1958 году. Всенародную любовь Никулину-актера принесли комедии Гайдая («Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»). Однако за его плечами и немало серьезных картин - «Андрей Рублев», «Они сражались за Родину», «Чучело». Талантливый клон проявил себя серьезным и

глубоким драматическим актером. Юрий Никулин получил звание Народного артиста СССР и Героя социалистического труда. Возле цирка на Цветном бульваре установлен памятник знаменитому клоуну и его партнеру.

**Олег Попов (1930 - 2016).** Знаменитого артиста называют отцом-основателем советской клоунады. В 1944 году, занимаясь акробатикой, юноша познакомился со студентами циркового училища. Олега настолько увлек цирк, что он тут же поступил в училище, получив в 1950 году специальность "эксцентрик на проволоке". Но уже в 1951 году Попов дебютирует в качестве коверного клоуна. Артист смог создать артистический образ «Солнечного клоуна». Этот неунывающий человек с копной русых волос носил чрезмерно широкие штаны и клетчатую кепку. В выступлениях клоун использует самые различные приемы - акробатику, жонглирование, пародию, эквилибристику. Особое внимание уделяется антре, которые реализуются с помощью эксцентрики и буффонады. Среди самых известных реприз Попова можно вспомнить «Свисток», «Луч и «Повар». В своем самом известном номере клоун пытается поймать солнечный лучик в сумку. Творчество артиста не ограничивалось одним лишь театром, он много снимался на телевидении, участвовал в детской телепередаче «Будильник». Попов снимался даже в кино (более 10 лент) и режиссировал цирковые спектакли. Знаменитый клоун принимал участие в первых гастролях советского цирка по Западной Европе. Выступления там принесли Попову поистине мировую славу. Клоун стал лауреатом Международного циркового фестиваля в Варшаве, получил премию Оскара в Брюсселе, получил приз «Золотой Клоун» на фестивале в Монте-Карло. В 1991 году Попов уехал из России, по личным причинам, а также не в силах принять развал великой Родины. Ныне он живет и работает в Германии, выступая под псевдонимом Счастливей Ганс.

**Вячеслав Полунин (род. 1950).** Полунин получил образование в Ленинградском государственном институте культуры, а затем и на эстрадном отделении ГИТИСа. В 1980-е годы Слава (именно так он просит себя называть) создал знаменитый театр «Лицедеи». Он буквально взорвал публику номерами «Асисяй», «Низзя» и «Голубая канарейка». Театр стал очень популярным. В 1982 году Полунин организовал Мим-парад, на который со всей страны съехалось более 800 артистов пантомимы. В 1985 году в рамках Всемирного слета молодежи и студентов состоялся фестиваль, в котором поучаствовали уже и международные клоуны. С 1988 году клоун переезжает за границу, где и получает всемирную славу. Его «сНежное шоу» на сегодняшний день считается театральной классикой. Работы клоуна отмечены премией Лоуренса Оливье в Англии, наградами в Эдинбурге, Ливерпуле, Барселоне. Полунин является почетным жителем Лондона. Западная пресса называет его «лучшим клоуном мира». Несмотря на «несерьезное» занятие клоун основательно подходит к своей работе. Даже самое сумасшедшее и авантюрное шоу в его исполнении на самом деле тщательно продумано и взвешено. Полунин много работает и совершенно не умеет отдыхать, правда, его жизнь - удовольствие, на сцене и вне ее. А самое главное - этот человек создает праздник.

### 3. Клоунада

**Клоунада** - искусство создания комического образа – маски на приемах эксцентрики, гиперболы, гротеска, пародии, буффонады, шаржа, широко применяется в цирковом жанре.

Различают три основные разновидности клоунады: **пантомима, разговорный и музыкальный жанры**, и соответственно, существуют три типа клоунов: артист разговорного жанра, мим, музыкальный эксцентрик.

Они могут выступать в одиночестве, дуэтом, трио, группой. Такие выступления получили названия **антре** (от фр. entree – выход, клоунская сценка). Содержание антре составляют лацци (шутки с комедийными трюками), пантомима, куплеты, частушки, репризы, содержащие сатиру на злобу дня.

Антре должно быть коротким, лаконичным, метафоричным и избегать бытовизма, детализации. Смелая условность клоунады требует клоунского мышления: ассоциативных связей, алогичных поступков, парадоксов, сопровождается активным использованием трюкового реквизита: цветных париков, пестрого костюма, утрированного грима с накладным носом, сценических эффектов наподобие слез фонтаном, клубов дыма, взрывающихся предметов. Клоуны – артисты синтетические, они владеют также приемами эквилибра, акробатикой, верховой ездой, дрессурой и т.д.

#### 3.1 Различие цирковой и эстрадой клоунады

В современном цирке сложилась следующая система разновидностей клоунады:

- буффонные клоуны,
- коверные клоуны,
- музыкальные клоуны (музыкальные эксцентрики),
- клоуны-дрессировщики,
- клоуны-сатирики,
- клоуны-мимы.

Из разновидностей клоунады на эстраде в основном встречаются две:

- клоуны-мимы,
- клоуны — музыкальные эксцентрики.

Если в цирке клоуны, как правило, насыщают свои выступления цирковыми трюками, то эстрадные клоуны чаще строят свои номера на основе ярких сюжетных поворотов и комических трюков. Конечно, и эстрадные клоуны используют иногда цирковой трюковой арсенал, но для них это скорее исключение.

Таким образом, основным признаком, отличающим эстрадную клоунаду от цирковой, является **мера использования циркового трюка**.

В цирке выступления клоунов, основанные на коротком и лаконичном сюжете, называются **репризой** (не путать со словесной репризой); если сюжет развернут и подробен — это уже **антре**. На эстраде выступление клоуна — **номер**. Поэтому клоунада на эстраде, с одной стороны, подчиняется всем

общим закономерностям построения драматургии эстрадного номера, с другой — неизменно несет в себе признаки драматургии циркового искусства.

### Способ существования актёра

Клоунада один из самых сложных жанров, если не самый сложный.

Она требует особого существования актёра:

**Эксцентрика** - художественный прием комедийного изображения действительности, основанный на специальном нарушении логики, последовательности и взаимосвязи в изображаемых событиях, явлениях и т.д.

**Гротеск** - (фр. grotesque, буквально — «причудливый», «комичный»; итал. grottesco — «причудливый», итал. grotta — «грот», «пещера») художественный приём, в основе которого лежит странное и причудливое сочетание реальности и сказочности, красоты и кошмара, мудрости и безумия.

**Буффонада** - (от итал. buffonata, буквально — шутовство, паясничанье) приём актёрской игры (обычно комедийный). Для Б. характерно стремление исполнителя максимально подчеркнуть внешние характерные признаки персонажа, склонность к резким преувеличениям. Б. возникла в народном площадном театре мимов, скоморохов, использовалась в итальянской комедии дель арте.

С. Макаров пишет, что «**маска клоуна** включает оригинальный **грим**, гиперболизированные черты характера, самобытный **костюм**, своеобразную манеру речи и поведения, индивидуальную алогичную логику мышления. Создавая клоунскую маску, артист часто наделяет ее чертами собственного характера, разумеется, значительно преувеличивая их.

Это может быть, к примеру, добродушная общительность, любознательность, застенчивость, дотошность, меланхолическая задумчивость, доведенные до комической назойливости. В маске обыгрываются также внешние данные исполнителя: небольшой рост или чрезмерная полнота, худоба или сутуловатость. Клоуны чаще всего создают постоянные маски, выступая в них долгое время, порой до конца творческой жизни».

#### 4.1 Эксцентрика. Гротеск. Буффонада

В клоунаде, как, пожалуй, ни в каком другом жанре, и драматург, и режиссер, и сам клоун сталкиваются с одной из главных профессиональных проблем в создании эстрадного номера — особой правдой жанра.

Дело в том, что поведение клоуна, как правило, эксцентрично, форма очень условна. Но в этой предельно условной форме должна быть выстроена железная логика.

Если начать искать бытовые оправдания алогичных поступков клоуна, это будет громадной ошибкой. В клоунаде, как нигде, существует своя правда жанра. И опирается она на дотошнейшую и глубочайшую веру клоуна в правильность того, что он делает. Здесь, даже несколько трансформируется понятие «вера в предлагаемые обстоятельства», так как ведущим

предлагаемым обстоятельством для клоуна является алогизм его мышления и детская вера в происходящее.

Ведь большинство и цирковых, и комических трюков в клоунаде с обыденной точки зрения не могут быть оправданы. Но драматург, пишущий сценарий клоунского номера, бытовую логику заменяет контрлогикой клоуна, которая, будучи выраженной в маске, и создает правду жанра. Вера клоуна в совершенно необычные вещи и позволяет надувать человека насосом, рвать (в буквально смысле) на себе волосы, исторгать фонтан слез и т. п.

Почти детская вера в нелепость позволяет клоуну логически оправдывать один из основных приемов клоунады — преувеличение, вплоть до гротеска.

Если такого чувства правды и веры в абсурд нет, то все старания артиста кончаются кривлянием, непонятными ужимками и прыжками; все становится формальным и неинтересным. «Конечно, цирк не театр, — отмечает А. Викторов. — Свою мысль в репризе клоун выражает порою в абсурде, в невозможном, в анекдоте. А раз так, значит, и театральные законы не годятся для цирка. У него должны быть свои приемы, свои изобразительные средства. Приемы эти могут быть разнообразны, эксцентричны, но точны так же, как дозировка сильнодействующего лекарства: переборщишь — получишь обратный эффект».

Конечно, все это находит окончательное выражение в специфических художественных приемах клоунады, которые закладываются в сценарий номера.

На первом месте, конечно, стоит гротесковое преувеличение во всем: ботинки — так длинной в полметра, улыбка — так до ушей. И не только во внешнем виде. Один из основных приемов преувеличения в поведении — доведение действия до абсурда. Часто драматург заставляет клоуна намеренно заострять внимание на каком-то незначительном действии, превращая его в дело огромной важности.

Преувеличение находит выражение и в оценках, при этом часто используется трюковое оснащение. Например, от недоумения очки, в буквальном смысле, лезут на лоб; желание отойти от партнера превращается в каскад из нескольких сальто, и т. д.

Распространенным приемом является использование предмета не по назначению при внешнем сходстве признаков: так, на хвост осла навешивается автомобильный регистрационный номер; лохматая собачка «надевается» на голову вместо парика, и т. д.

Часто используется прием контраста: знаменитый Грок выходил с огромным футляром, из которого доставал маленькую скрипочку; здорового детину вывозят в детской колясочке, и т. д.

К типичным приемам клоунады относятся многочисленные и разнообразные передевания (однако они всегда совершаются таким образом, чтобы за ними проглядывала основная маска клоуна, чтобы он был узнаваем).

Клоун-мим в одинаковой степени принадлежит и цирку, и эстраде. Например, Л. Енгибаров выступал не только в манеже, но и в эстрадных концертах, в том числе и с сольными программами. Но если в цирке клоун-мим — одна из разновидностей цирковой клоунады, то в клоунаде на эстраде он занимает ведущее место.

Какие средства выразительности и приемы присущи эстраднему клоун-миму?

Клоун-мим на эстраде, в отличие от артиста пантомимы, активно использует не воображаемые, а настоящие предметы.

Это клоун-мим перенес на эстраду из цирка. Огромное количество эстрадных номеров в жанре клоунады строится на обыгрывании предмета.

Необычное использование предметов или игра с необычными (трюковыми) предметами — очень распространенный прием в работе эстрадных клоун-мимов. Такое обращение с предметами характерно для многих эстрадных жанров, но у клоуна-мима оно становится одним из основных приемов.

Это могут быть «классические» предметы: надувная гиря, которую клоун пытается поднять сначала с большим трудом, а затем легко закидывает ее в зал, вызывая в публике испуг. Аналогично используется спортивная штанга, и клоун сначала изображает тяжеловеса, а затем легко гнет «металлический» гриф трюковой штанги. Однако — это своего рода штампы клоунады.

Задача сценариста, если он строит клоунаду на обыгрывании предмета, — найти новое и интересное решение, то есть — интересный и необычный предмет.

Приведем пример из репертуара клоун-мим-театра «Лицедеи». В спектакле «Доктор Пирогофф» (реж. Б. Уваров) артист В. Соловьев (маска «Тетка») захотел заменить перегоревшую лампочку на фонарном столбе. Несколько раз он безуспешно пытался влезть на столб. Наконец клоун нашел решение проблемы: он пригнул столб к земле, подобно деревцу, и спокойно заменил лампочку. Логика выполнения задачи — совершенно клоунская, предмет же, с которым работал клоун, — трюковой.

Трюковой предмет всегда увеличивает элемент зрелищности и неожиданности, но для эстрадного клоуна, пожалуй, важнее уметь совершать необычные поступки с совершенно обычными предметами. Так возникает обыгрывание предмета, игра с предметом. И через эту игру надо попытаться выразить тему и идею номера. Р. Славский отмечал:

«За его (клоуна) кажущейся простоватостью кроется глубокий подтекст. В настоящей клоунаде всегда есть своя мораль.

И какой бы важной и ценной эта мораль ни была, она лишь в том случае способна находить дорогу к сердцам зрителей, если облачена в подлинно художественную форму. А это немисливо без высокой исполнительской техники. Можно смело утверждать: мало отыщется ролей труднее, чем роль мудрого глупца. Она требует полного внутреннего вживания в образ, абсолютной искренности и не терпит внешнего наигрыша».

На обыгрывании предмета построены многие номера В. Полунина, начиная с его ранней работы в спектакле «Фантазеры» (1967). Артист демонстрирует потрясающую фантазию в работе, к примеру, с мячами (кстати, мяч — один из самых любимых предметов, которые В. Полунин использует для обыгрывания).

Поскольку даже грустная, лирическая клоунада немислива на эстраде вне юмора (все дело в чувстве меры), то к драматургии номера клоуна-мима



применимы все без исключения принципы построения комического вообще. Но нужно обратить внимание на ряд особенностей, диктуемых спецификой жанра.

Сегодня и в цирке слово практически ушло из репризы и антре или же выполняет лишь служебную функцию. Основное выразительное средство — пластика.

Эстрадный клоун потому еще и мим, что практически не прибегает к слову, все его действия выражены преимущественно движениями.

Следовательно, в сценарий номера должна быть заложена такая ситуация, которая будет понятна без словесного действия, без монолога или диалога. Иногда все же возникает потребность что-то сказать, объяснить. Если словесное объяснение трансформируется в объяснение жестами — это безошибочный признак того, что драматургия неверна и не соответствует специфике жанра.

Сам сюжет в клоун-мим-номере редко представляет самостоятельную ценность. Он должен быть основой, которая логично связывает комические трюки, гэги. Сюжетная линия должна вести от гэга к гэгу (желательно в развитии, по нарастающей). Только в этом случае сюжет отвечает специфике жанра.

Фабула номера должна быть очень проста, однолинейна, лучше всего, если она «вертится» вокруг какого-то одного события. Это, однако, не означает, что клоун-мим не может создать глубокого и емкого образа (достаточно вспомнить пантомимы-клоунады Л. Енгибарова).

Сложность и особенность жанра в том (и в первую очередь для сценариста), что емкий философский образ вырастает в результате из очень простых действий, буквально, — из пустяков.

Таким образом, сюжет должен быть очень прост и предельно понятен, не допуская никаких других толкований. Здесь уместно вспомнить М. Твена, который новые рассказы в первую очередь читал своей кухарке. Если она чего-то не понимала, он переделывал написанное. И в этой шутке есть огромная доля правды, которая подчеркивает демократизм клоунады, то есть понятность ее самым широким слоям публики, а не только высокоинтеллектуальной элите общества.

И, конечно, как и в любом номере, особое внимание следует уделить финалу. Финал клоунского номера — это всегда трюковой финал, сюда ставится самый эффектный трюк. Но важно, чтобы это был не просто эффектный трюк сам по себе. Нужно, чтобы он подчеркивал основное содержание всей клоунады. И здесь иногда имеет смысл перемонтировать фабулу, чтобы финальное событие могло быть выражено эффектным финальным трюком, вслед за которым должен следовать эффектный уход с эстрады.

Но все-таки без текста иногда бывает очень трудно обойтись. И здесь уместно вспомнить два классических приема клоунады, которые применяются для его замены.

Первый — **звуковой, или шумовой диалог**. Этот прием очень часто и успешно использовали и используют «Лицедеи», когда ведут «разговор» при помощи свистков-пищалок разных тембров. «Аси-сяй разыгрывает вариант традиционного для пантомимы сюжета о Давиде и Голиафе, — рассказывает Н. Тихонова. — Его герои спорят за обладание воздушным шариком, пришпиленным к занавесу. Пантомимически и интонационно (артист обозначает речь персонажей с помощью двух различного тембра свистков) они пугают друг друга всевозможными вариантами расправы, а в результате шарик лопается, повергая в неизбывное горе обоих (исполнитель имитирует плач на двух свистках одновременно)».

Второй прием — **разговор на тарабарском языке**. Бессмысленные звукосочетания, соединенные в якобы слова и предложения, только усиливают комический эффект, подчеркивают условность происходящего. И в первом и во втором случае объяснение ведется при помощи тембров, тесситуры, интонации, смены ритмов. А фантазия зрителей превращает тарабарщину в осмысленный диалог.

Несколько слов о частном, но важном аспекте в ремесле клоуна — подсадке, который необходимо учитывать уже на этапе создания драматургии номера.

Подсадкой называют артиста, который сидит в зрительном зале, «маскируясь» под обыкновенного зрителя. В нужный момент его вызывают для участия в репризе, чтобы подыграть клоуну. А чтобы публика не догадалась о подсадке, такому артисту обычно отводится роль застенчивого, смущающегося человека, которого против его воли случайно вытащили на манеж.

Подсадка — преимущественно цирковой прием, на эстраде она используется гораздо реже. Дело в том, что подсадной в цирке иногда помогает в исполнении того или иного циркового трюка, а это требует специальной подготовки и срепетированности. На эстраде клоун-мим к цирковым трюкам прибегает гораздо реже, чем циркач. Поэтому, если для номера требуется человек из зрительного зала, то артист выбирает настоящего зрителя, а комические трюки клоуна в этот момент обыгрывают неловкость вышедшего на эстраду человека.

Планируя по ходу номера вызов зрителя из зала, драматург должен построить клоунату так, чтобы ему досталась органично-пассивная роль, а клоун берет на себя основную активную функцию в общении с ним. Надо выстроить ситуацию со зрителем таким образом, чтобы его поведение могло быть только таким, какое необходимо по задуманному движению сценария номера.

Но, конечно, клоун в такие моменты должен быть готов импровизировать, так как возможны всякие неожиданности в поведении вызванного на эстраду зрителя.

## **4.2 Маска. Грим. Костюм.**

Одной из важнейших особенностей, на которую опирается эстрадный драматург и которая взята из цирка, — клоунская маска.

При всем разнообразии клоунских масок, в основе их две — Белый и Рыжий. Рыжий более «молод», он появился в XIX веке. Сначала они существовали по отдельности, затем стали объединяться. С тех пор любая клоунская пара, — в цирке это происходит или на эстраде, — так или иначе является разновидностью двух масок, а именно — Белого и Рыжего.

Белый клоун всегда разумен и логичен. Рыжий же — нелеп, глуповат, неуклюж, он является предметом насмешек, все делает невпопад. И какой бы сюжет ни разыгрывали Белый и Рыжий, в его основе всегда лежит конфликт их характеров. Рыжий постоянно стремится обмануть, перехитрить Белого. Но даже когда они выступают не вместе, а создают сольные номера, эти черты основных клоунских масок сохраняются.

Поскольку Рыжий несет основной смеховой эффект в парной клоунаде, может показаться, что он в паре — главный. Но суть в том, что наиболее ярко, заразительно, смешно выступление Рыжего проходит только тогда, когда находящийся рядом Белый всем своим поведением (а если есть, то и текстом) оттеняет поведение Рыжего и как бы сосредоточивает внимание зрителей на последнем.

Эти две маски всегда контрастны, что выражается не только в гриме и костюме, но в их характерах, устремлениях, системе жизненных ценностей персонажей, их мировоззрении.

Иногда сценарий пишется для артиста, который уже нашел маску, постоянно работает в одном и том же образе. Сам персонаж порой подсказывает драматургу ситуации, сюжетные ходы, приемы и выразительные средства, которые будут логичны и оправданы для того или иного клоуна.

Гораздо сложнее начинать с «чистого листа», когда перед драматургом оказывается молодой начинающий артист, решивший посвятить себя клоунаде. Здесь важно помочь артисту в поиске маски. От чего отталкиваться в этом поиске? Только от индивидуальности самого артиста.

Б. Вяткин рассказывал, что он долго не мог найти подходящий грим и буквально часами просиживал перед зеркалом. И однажды во время этих творческих мук к нему в гримерную зашел старейший артист цирка Б. Кох. Он сказал Вяткину, что тот «танцует не от той печки», что сперва надо решить, кого из себя хочешь сделать, а грим приложится. Надо прежде всего определить характер героя, понять, что он за человек. И в конце разговора Б. Кох добавил: «Отталкиваться надо от самого себя».

В поиске внутренней основы образа главное — найти единственную своеобразную логику мышления персонажа, которая и может стать фундаментом правдоподобного алогизма поведения клоуна.

Очень помогает в этом точное определение «зерна образа», которое, как правило, должно укладываться в односложное, но емкое понятие. Зерно однозначно, оно не может быть выражено, к примеру, таким описанием: дотошный, но юркий человек, одновременно несколько рассеянный. Такое определение — не зерно. Одним из признаков того, что зерно образа определено верно, является возможность выразить его одним словом: назойливый, застенчивый, нахальный, и т. д.

Важная особенность маски — она должна быть располагающей к себе, обаятельной. И, как правило, — вызывать улыбку. Это касается и грима, и костюма, но это относится и к характеру персонажа, который выражается в манере поведения и в тех поступках, которые он по преимуществу совершает. Если, к примеру, артист выступает в амплуа грустного клоуна, то его маска должна вызывать сочувствие у зрителей.

Маска клоуна должна быть созвучна своему времени. Она может быть создана на классической основе, но все равно требует как бы взгляда на нее через сегодняшний день. Только тогда она найдет отклик у зрительного зала.

Угадать, подметить типические черты современности и соотнести их с классическими чертами Белого или Рыжего — одна из главнейших задач в драматургии клоунады.

### **4.3 Музыкальная клоунада**

Отдельная разновидность клоунады на эстраде — музыкальная эксцентрика.

В музыкальной клоунаде соединяется искусство эстрадного клоуна-мима и музыканта-инструменталиста. В музыкальной эксцентрике важны обе составляющие, но все-таки ведущим выразительным средством является музыка. Поэтому значительную роль начинают играть принципы музыкальной драматургии.

И прежде всего — огромное значение имеет выбор репертуара для музыкально-эксцентрического номера.

Музыкальная клоунада не терпит серьезной и сложной классической и современной музыки.

Если же музыкальные клоуны и прибегают к классическим произведениям, то это чаще всего так называемая «облегченная» классика. Правильнее, конечно, называть — «популярная» классика, но среди артистов бытует рабочий термин «облегченная». Это произведения достаточно короткой (малой) музыкальной формы, обязательно популярные, знакомые и любимые. Такие произведения отличает ярко проявленной мелодизм, выразительные, простые, запоминающиеся музыкальные темы. В музыке очень четко должен быть выражен характер: расслабляющий, зажигающий, и т. д. Может быть, поэтому музыкальные эксцентрики, к примеру, так любят вторую Венгерскую рапсодию Ф. Листа. Очень хороши для репертуара музыкальных эксцентриков популярные танцевальные мелодии. И, конечно, золотой фонд репертуара музыкальной эксцентрики составляет народная музыка, а также популярные песни и романсы.

Особенно важно подчеркнуть — любая музыка в музыкальной клоунаде должна быть узнаваемой публикой. Популярная мелодия сразу же объединяет клоуна со зрителем. Скоротечность номера, - необходимость быстро выявить его сюжетно-действенное содержание не позволяют концентрировать внимание публики на погружении в новую, сложную, незнакомую музыку. Популярность музыки дает зрителю возможность сосредоточиться собственно на происходящем — на клоунаде.

Важно, чтобы выбор музыкального материала давал возможность клоуну продемонстрировать виртуозность игры на музыкальном инструменте. Бывают очень сложные для техники исполнения произведения, но эта сложность понятна только специалистам, она, что называется, «не выставлена па продажу». Виртуозность музыкального клоуна другого порядка.

Исполняемое музыкальным эксцентриком произведение может быть и средней технической трудности, но должно производить впечатление виртуозного владения инструментом.

К таким произведениям, которые очень часто используют музыкальные эксцентрики, относится, например, «Чардаш» В. Монти.

Существует несколько основных приемов, на которых строятся номера музыкальной эксцентрики:

использование в качестве музыкального инструмента совершенно неподходящих, часто обыденных предметов;

использование эксцентричных и необычных, малоизвестных музыкальных инструментов;

использование трюковых музыкальных инструментов;

борьба с «непокорным» музыкальным инструментом;

игра на музыкальных инструментах необычным способом;

музыкально-инструментальный диалог;

человек-оркестр.

В качестве музыкальных инструментов эксцентрики используют дрова (вариант ксилофона), пилы, трости, метлы, бокалы с разным уровнем воды (что дает возможность тональной настройки), большие шахматные доски (каждая клетка — нота, и на доске может возникнуть танец, вызывающий мелодию и одновременно сопровождаемый ею), детали сценических костюмов (звучащие башмаки, шляпы, и т. д.), музыкальные пуговицы (каждая при нажатии издает определенный тон) и многое другое.

Здесь — огромное поле для фантазии драматурга. Найти новый, ранее не использованный предмет, который можно приспособить в качестве музыкального инструмента, — основа успеха музыкальной клоунады при использовании этого приема.

«Однажды, что-то мастера, Петров (музыкальный эксцентрик С. Петров, исполнитель уникального номера „Музыкальные ролики“, где соединялись элементы фигурного катания на роликах и вибрирующие звуки, издаваемые этими роликами.), сбросил с напильника дюралюминиевое кольцо, и оно, пролетев, пропело в воздухе ноту. «А почему бы на этом принципе не сделать инструмент?» — подумал пытливый артист, и вот уже в номере появился новый реквизит «Поющие кольца». Перебрасывая от партнера к партнеру с зазубренных металлических палочек, наподобие игры в серсо, кольца, трое артистов исполняют довольно сложные музыкальные пьески».

Играть можно на всем, даже — на костях. Так однажды автором с артистом Г. Ветровым был сделан музыкально-эксцентрический номер «На приеме у невропатолога». В костюме клоуна были незаметно для зрителей вшиты пластины ксилофона. И когда больной приходил к врачу, а тот начинал

проверять его рефлексы, ударяя молоточком по разным частям тела, — возникала мелодия. Хочется обратить внимание на следующее.

Прием применения в качестве музыкального инструмента необычного предмета сам по себе важен, но он позволяет использовать его в музыкальной клоунаде только тогда, когда дает возможность на этой основе создать сюжет, комическую сценку, то есть проявить игровую ситуацию на основе музыки.

Так при работе над номером «На приеме у невропатолога» трюковое использование ксилофона явилось толчком к созданию номера. Но номер стал номером только тогда, когда родился эксцентрический сюжет. В качестве проб Г. Ветров делал трюковой костюм человеческого скелета и пытался играть на обнаженных ребрах; был вариант с гусарским костюмом, когда музыкальные пластины вшивались в гусарский мундир... И все было, что называется, «мимо». А когда появились персонажи — клоун-больной и клоун-доктор (Ю. Гальцев), появилась возможность выстроить их взаимоотношения, оценки, конфликт (по классическому ходу доктор оказывался таким же, как и больной, — он тоже начинал «звучать»).

В финале номера артисты скидывали с себя костюмы больного и врача, открывался трюк, но номер на этом не заканчивался. Далее следовал дивертисмент (бисовка), когда артисты виртуозно исполняли «на самих себе» фрагмент Второй Венгерской рапсодии Листа.

Дивертисментное построение финала присуще многим номерам музыкальной эксцентрики, использующей прием превращения необычных предметов в музыкальный инструмент. Это позволяет наглядно продемонстрировать зрителям высокий уровень исполнительского мастерства без всяких скидок на шутки.

Так поступали, например, замечательная пара музыкальных эксцентриков Е. Амвросьева и Г. Шахнин в знаменитом номере, поставленном М. Местечкиным: в финале номера они на тромбоне и рояле без всяких скидок блистательно исполняли фрагмент... Второй Венгерской рапсодии Листа.

Второй прием музыкальной клоунады — использование необычных и эксцентричных музыкальных инструментов.

Инструмент в этом случае вроде бы и похож на настоящий, но... не такой. Чаще всего обыгрывается размер инструмента, не соответствующий общепринятому. Миниатюрная скрипочка (еще меньше пошетты), маленькая гитарка, гигантских размеров баян, на котором надо играть вчетвером, — вот примерный арсенал этого приема музыкальной эксцентрики. Иногда используются редкие музыкальные инструменты, как, например, концертино или флейта Пана.

Трюковой музыкальный инструмент обычно содержит в себе какой-то фокус, такие инструменты (как и большинство в музыкальной эксцентрике) требуют специального конструирования. В этом случае клоуны должны демонстрировать чистое и точное исполнение независимо от трюка, заложенного в инструмент.

Так, например, в группе музыкальных эксцентриков п/у Ф. Шап-мала был сделан номер «Разборный кларнет». Один клоун начинал играть ми-бемоль мажорный ноктюрн Шопена, другой же все время хотел ему «насолить» и снимал с инструмента его части, постепенно разбирая его, начиная с раструба. В

результате в распоряжении музыканта оказывался лишь мундштук, однако музыка звучала не прерываясь, без всякого ущерба для исполняемого произведения. Трюк номера принадлежит к классическим трюкам музыкальной эксцентрики, когда конферансье или шпрыхштальмейстер отбирает у музыканта части инструмента, желая заставить его прекратить игру (подобный номер был в репертуаре знаменитого музыкального клоуна П. Петроли, он исполнялся с трубой).

Предлагая такой прием, эстрадный драматург должен очень внимательно проработать клавишную часть произведения и партию инструмента, чтобы можно было соответствующим образом сконструировать последний.

Однажды автору довелось увидеть замечательный номер музыкальной эксцентрики в Праге (дело происходило на уличном празднике и не было возможности выяснить название коллектива). На эстраду выходил и садился классический струнный квартет — две скрипки, альт, виолончель; конферансье очень серьезно объявлял сонату Гайдна, которая и начинала звучать. Играли музыканты очень хорошо. Но неожиданно один из артистов цеплял смычком рукав соседа (трюковой смычок с крючком на конце), и тот отрывался. И дальше — больше... В финале номера музыканты сидели в совершенно разорванных фраках, но с достоинством доиграли первую часть сонаты до конца. Самое замечательное — если бы зрители закрыли глаза, то услышали бы настоящее исполнение произведения, как будто это происходит на филармоническом концерте. Это очень высокий класс музыкальной эксцентрики.

Еще один прием этого жанра — борьба музыкального клоуна с «непокорным» инструментом. Для построения драматургии номера очень важно, что здесь проявляется природа конфликта многих разновидностей оригинальных жанров — борьба с миром вещей и победа человека над вещью. Инструмент как бы одушевляется, он становится строптивым партнером-соперником музыкального эксцентрика.

Этот прием использовался еще скоморохами, когда игра на балалайке превращалась в борьбу с ней, в результате чего человек демонстрировал полную власть над инструментом: балалайка во время игры подбрасывалась, перекидывалась, вертелась вокруг корпуса, и т. д. В качестве примера можно привести известный номер А. Рутби, где скрипка сначала не желала исполнять скрипичные мелодии, все время переходя на балалаечный репертуар.

Разные приемы музыкальной эксцентрики могут объединяться в одном номере. Например, — борьба с непокорным музыкальным инструментом соединяется с использованием необычного, трюкового инструмента. Так клоун А. Ирманов доставал из футляра скрипку с двумя грифами, безуспешно пытался играть на ней, затем отламывал лишний гриф... и в результате натягивал струны между пальцами.

Игра на музыкальном инструменте необычным способом всегда хорошо принимается публикой, так как изначально содержит в себе наглядно-зримый трюк.

Например, в репертуаре заслуженного артиста России М. Смирнова (лауреата Первого открытого российского конкурса артистов эстрады «Антре-96») есть

номер, где он играет на скрипке в разных положениях. Владелец Гран-при того же конкурса М. Рави исполнял на баяне заливчатскую мелодию, но у него на мехах инструмента стоял бокал вина, наполненный до краев. Музыка не прерывалась, меха двигались, при этом бокал перемещался то вправо, то влево, и из него не пролилось ни капли.

Когда музыкальные эксцентрики выступают парой, то они редко обходятся без музыкального диалога. «Лучшие номера музыкальной эксцентрики всегда построены на комическом конфликте. Это может быть одновременно и конфликт характеров, и конфликт с вещами. Музыкальные инструменты являются моими партнерами и в то же время противниками. Они считают меня глупцом, а я стараюсь их перехитрить», — рассказывает о своем творческом принципе популярный на Западе немецкий эксцентрик Нук.

Если для музыкального диалога используются обычные инструменты, то музыкальные фразы в соответствующие моменты подбираются таким образом, чтобы они интонационно повторяли интонации вопроса и ответа; чаще всего это делается музыкальным приемом глиссандо вверх и вниз.

Для музыкального диалога часто используются музыкальные цитаты из популярных песен.

Музыканты исполняют только мелодии без текста, но, поскольку песни известны, то в воображении зрителей мелодия неотделима от текста, и они про себя «подкладывают» текст под известную музыкальную фразу. Причем здесь также более выигрышным является использование вопросно-ответного хода. Например, один музыкант играет «Мишка, Мишка, где твоя улыбка?», а второй мелодией известной песни отвечает «Там, за горизонтом...».

Для музыкального диалога применяются и необычные музыкальные инструменты. Например, известные музыкальные эксцентрики В. и А. Макеевы вели музыкальный диалог, нажимая на пуговицы-помпоны.

Очень демократична разновидность музыкальной эксцентрики, которая носит условное название «Человек-оркестр», недаром так часто встречается эта разновидность жанра в репертуаре уличных клоунов.

Набор музыкальных инструментов здесь очень разнообразен, в него включаются даже детские дудочки. Номер «Человек-оркестр» тем эффектнее, чем больше инструментов может одновременно привести в действие артист. Мелодии, исполняемые человеком-оркестром, популярны и просты, но их подбор требует тщательного расчета. Например, такой номер есть в репертуаре Г. Ветрова, где он играет одновременно на баяне, губной гармонике, детских дудочках, ксилофоне (ноги), тарелках (колени), ударных (локти) и звуковых резиновых грушах.

Музыкальная эксцентрика — это комический сюжет, сыгранный клоунами с помощью музыкальных инструментов.



## 5. Список используемой литературы

1. Анастасьев А. Эстрадное искусство и его специфика // Русская советская эстрада. 1917-1929. М., 1978. С. 9.
2. Богданов И.А. Драматургия эстрадного представления : учебник / И.А.
3. Богданов, И.А. Виноградский. – Санкт-Петербург : Изд-во СПб ГАТИ, 2009. - 424 с.
4. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие / И.А.
5. Богданов. – Санкт-Петербург : Изд. СПбГАТИ, 2004. – 319 с.
6. Борев Ю. О. О комическом / Ю. О. Борев. — М.: Искусство, 1970. – 272с.
7. Викторов А. С пером у Карандаша. М., 1971. С. 43.
8. Вяткин Б. Один из моих дней // Искусство клоунады. С. 231.
9. Дудник, Г. Я. «Я встретил Вас...» / Г. Я. Дудник // Советская эстрада и цирк. — 1984. — № 2.
10. Дмитриев Ю. Без клоунов нет цирка // Искусство клоунады. М., 1969.
11. Клитин С. С. История искусства эстрады : учебник /С. С. Клитин. — СПб., 2008. – 445 с.
12. Макаров С. Советская клоунада. М., 1984. С. 8.
13. Пропп В. Проблемы комизма и смеха / В. Пропп. — М., 1976. – 445 с.
14. Рубб А. А. Теория и практика эстрадной режиссуры / А. А. Рубб. - М., 1994. – 52 с.
15. Славский Р. Рыжий + Белый = ? // Искусство клоунады. С. 29.
16. Тихонова Н. Возвращение комической эксцентрики. С. 239.
17. Уварова Е. Д. Эстрада // Эстрада России. XX век: Энциклопедия. С. 767.
18. Шароев И. Г. Многоликая эстрада / И. Г. Шароев. — М., 1995. – 414 с.
19. Шароев И. Профессия: режиссер! // Советская эстрада и цирк. 1989. № 10. С. 2.
20. Юткевич С. Благодарность вдогонку // Миронова М., Менакер А. ...В своем репертуаре. М., 1984. С. 303-304.

Учебное издание

**Кузьмин Владимир Владимирович**

**Клоунада на эстраде**

Методические рекомендации