

Q 16  
1741

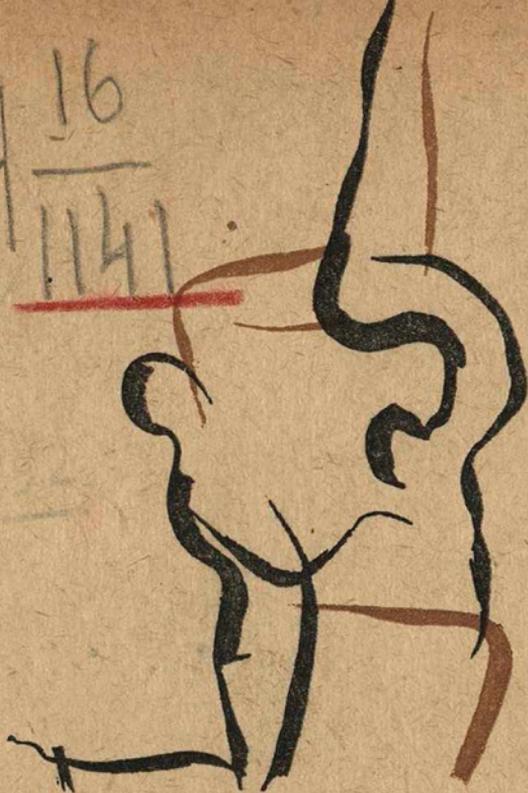






С. ВОСКРЕСЕНСКИИ

9 16  
1141

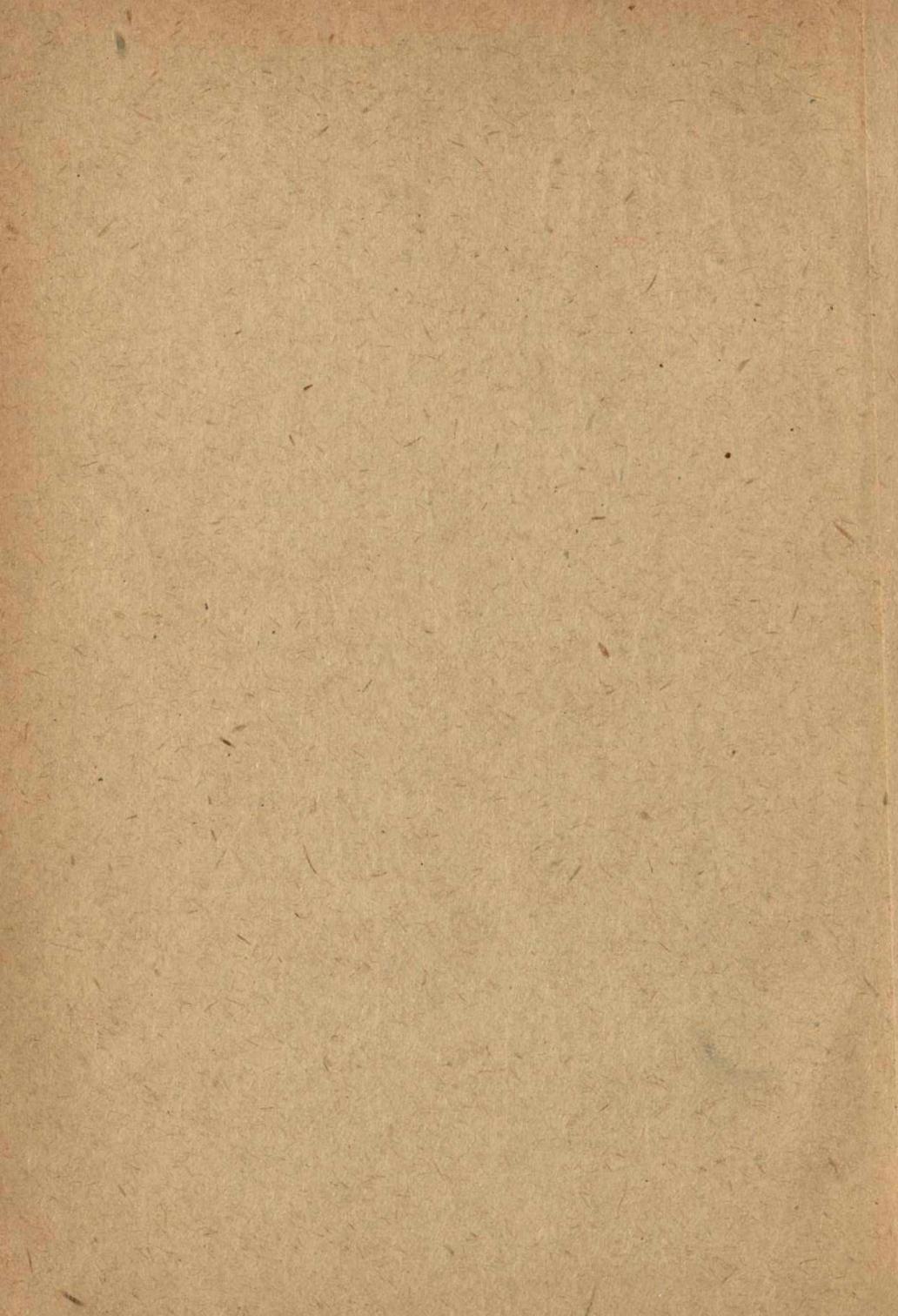


ЭСТРАДНЫЕ

ЖАНЫ

1930

ТРАКМОПЕЧАТЬ



916  
1141

Сер. ВОСКРЕСЕНСКИЙ

792  
В-76

# ЭСТРАДНЫЕ ЖАНРЫ

Под ред. Р. В. ПИКЕЛЯ



30-23775

Т Е А К И Н О П Е Ч А Т Ь

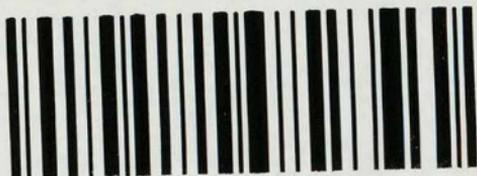
1 9 3 0

ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ  
(39) тип. „Мосполиграф“,  
пр. Скворцова-Степанова, 3.



Главлит А 49606.

Тираж 5.000 экз. Зак. 148  
сакинопечатъ 1226



2015148316

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Об эстраде не только не пишут рецензий, но и книг. Эстрадное искусство не изучают — его ругают. У нас избыток эстрадных знахарей и недостатка хороших эстрадных лекарей. Одно из наиболее массовых, популярных и любимых искусств — эстрада — растет горькой полынью на театральном поле.

Вот почему необходимо отметить работу С. Воскресенского «Эстрадные жанры», как первую серьезную попытку установить методический и методологические подходы к эстраднему искусству.

Автор взрыхляет никем нетронутую целину. Нет ничего удивительного в том, что лемех его анализа не всегда глубоко захватывает почву изучаемого им материала. Научное изучение эстрады находится в состоянии первобытного хаоса: сотни рабочих гипотез — и ни одной аксиомы. Поэтому простительны промахи, недочеты и неверные предпосылки, встречаемые в этой работе. Но в чем нельзя отказать автору — это в полной добросовестности при

---

---

подходе к изучаемому им материалу. Классификация жанров почти исчерпывающая, анализ большинства из них вполне удовлетворителен. Однако, аналитическая сторона работы не всегда на должной высоте. В ряде мест автор аналитические суждения подменяет описательным методом. Таковы у него страницы о мещанском романсе, гиньоле, детской песенке. Вообще следует признать, что вокальный жанр автором менее проработан, нежели разговорный. В этом разделе больше всего спорных мест. Мы не можем согласиться с классификацией мещанского романса, как ответвления цыганского, да и те иллюстрации к нему, которые автор приводит («Две буквы», «Смеялись две розы, любя»), по нашему мнению, никакого отношения к мещанскому романсу не имеют. Они — та же псевдоцыганщина. Генетический мещанский романс появился в России раньше цыганского. Его потребителем, с одной стороны, было мелкое чиновничество дореформенной России, с другой — купечество, но не то, которое прожигало деньги в кабаках, а домостроевское купечество, замкнутое, с патриархальным семейным бытом, трезвенное, рачительное и домовитое. И этот уклад наложил своеобразный отпечаток на мещанский романс и в форме, и в содержании.

Ни слова у автора не сказано об уголовной, каторжной, бродяжной песне, точно так же, как и разбойничьей. А оба эти жанра имеют не только исто-

рическое значение. Эти песни поются и поднесь. Проанализировать их следовало бы.

Точно так же из поля внимания выпали вокальные этнографические квартеты (Северского, еврейский) и подлинные этнографические хоры (сванов, грузин и т. д.).

Существенным недостатком следует признать полное забвение самодеятельной эстрады. Мы вполне понимаем, что автор сузил свою задачу до пределов профессиональной эстрады, но это его не освобождало уделить известное внимание и самодеятельной. К тому же, он сам в одном месте говорит о влиянии самодеятельной эстрады на профессиональную. Следовательно, надо было бы показать и доказать, в чем это влияние проявляется. Как раз на самодеятельной эстраде возникает целый ряд жанров, отличных или мало применяющихся на профессиональной (лубок, балаган, раешник).

Нельзя согласиться с автором и в вопросе о роли и значении конферанса в наши дни. С. Воскресенский считает его отмирающим жанром. Нам кажется, что конферанс еще рано хоронить. Основное тут в том, что у нас еще не найдена маска советского конферанса. Мы согласны с тем, что тот конферанс, который прозябает сейчас, нам не нужен. Но мы не согласны с тем, что по своей природе конферанс мыслим только как аксессуар «интимной обстановки театров-миниатюр». Благодаря рупору

---

---

и радиоусилителям, конференсье сейчас может быть слышен на самых людных площадях. Но такому конференсье нужен иной материал, нежели тот, какой нам в теперешних конференсах преподносят. Мы могли бы расширить свой синодик, но повторяем, что даже при всех разногласиях с автором и наличии известных недочетов, нельзя не признать ценной и полезной проделанную автором работу.

Она поможет нам сдвинуть научное изучение эстрадного искусства с мертвой точки. Работа С. Воскресенского кладет начало серьезному изучению того участка зрелищного искусства, которое нами до сих пор незаслуженно игнорировалось и третиговалось.

Р. ПИКЕЛЬ

## ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Эстрада — один из популярнейших видов современного зрелищного искусства.

Вводимая в виде дополнений к кинопрограммам, в виде вставных номеров в действие различных пьес, наконец, как самостоятельная: в театрах-миниатюр, мюзик-холлах, концертах, — всюду во всех видах она пользуется неизменным вниманием и симпатией зрителей, как легкий для восприятия, не утомляющий вид зрелища.

По разному, конечно, расцениваются различные жанры: одни любимы более, другие — менее, да и по категориям зрителей существуют в этом отношении своеобразные деления: одна аудитория особенное внимание уделяет хореографическим номерам, другая — вокальным, третья — разговорным и т. д.

Наконец, получают свою оценку и исполнители, и репертуар. Все это общеизвестно точно так же, как и то обстоятельство, что до самого последнего времени на эстраду смотрели, как на особо несерьезный вид искусства.

Отчасти такой взгляд достался нам по традиции

---

от довоенных времен, когда эстрада была служкой кабака и шантана, когда художественный уровень ее был до-нельзя низок.

Мы не будем утруждать внимание читателя приведением примеров художественной низкопробности дореволюционной эстрады; в разное время в нашей прессе эти примеры уже приводились. Приведены они частично и в сборнике «Эстрада», изд. Теакинопечатъ 1928 г.

Укажем только, что тематика эстрады того времени никогда почти не поднималась до уровня сколько-нибудь значительной критики капитализма и самодержавия.

Словом — от тогдашней эстрады никакой революционностью и не пахло, а доминирующим «амбрэ» была вонь пьяного перегара.

Все вместе взятое справедливо отодвигало эстраду на задворки зрелищного искусства.

Многое от этих задворков живет, к сожалению, и сейчас, но, кроме этого, имеется новое, свое, советское, имеются тенденции к нащупыванию новых стилей, вполне отвечающих запросам современности.

Во многих видах эстрады сказано новое слово, не только в отношении тематики, но и в области художественного оформления различного рода жанров.

Кроме всего этого, самая популярность и портативность эстрады заставляет нас обратить на нее наше пристальное внимание.

---

---

С задворков эстрада начинает постепенно выбираться во двор, а там, глядишь, не далеко за ворота, на улицу, в ряд со всеми остальными видами зрелищ.

Выше я говорил о том, что на эстраду до сих пор обращали мало внимания, отчасти по традиции: задворки — мол, и кабацкое это дело,—и именно потому увязали эстраду с пивными, хотя иначе, как печальным недоразумением, это обстоятельство считать нельзя.

Сама непритязательность эстрады, плюс низкий художественный уровень ее, создали широко распространенное мнение о том, что это-де не искусство, и рассказывать, петь и плясать на эстраде совсем не так трудно, как, например, делать то же самое на сцене театра.

Нет ничего ошибочнее подобных умозаключений. Ни один вид зрелищ, за исключением циркового, не требует от актера такой упорной и тщательной работы, такого исключительного тренажа, как эстрада. Актер — в пьесе, драме, комедии, в опере — только частица общего ансамбля; эстрадник же вступает в единоборство с публикой: он один должен занять зрителя в те несколько минут, которые положены ему характером его номера. Не на протяжении целой пьесы, не на протяжении десятков минут должен выявить свое мастерство эстрадник, а в 3—5—10 минут выступления. Эти условия работы эстрад-

ного актера заставляют его максимально уплотнить выступление, т.-е. выбирать только наиболее характерное в жесте, в мимике, в разговоре.

Те блестящие эстрадные номера, которые в настоящее время вызывают восхищение зрителей, все они без исключения создавались, если не годами, то, во всяком случае, многими месяцами.

Не в школах, не в студиях, не на площадках специальных эстрадных театров рождались лучшие номера нашей эстрады,—они создавались упорным трудом никем не руководимых одиночек, в условиях чрезвычайно скверного материального обеспечения.

Театр рос, развивался; возникали школы, направления, системы игры актеров и обучения их, а эстрада имела лишь Сарматовых, Сокольских, Жуковых и пр. мимолетных оригинальных исполнителей, что называется—«самородных», подражание которым рождало новые жанры эстрады.

Только в самое последнее время работа Центр. управ. гос. цирк. намечает в истории нашей эстрады новую полосу организацией исследовательской, в области эстрады, работы. В основном этой же цели служит и настоящая работа.

Попытка рассмотрения эстрады по жанрам, с выявлением основных особенностей каждого из них, несомненно, должна послужить общему делу создания советской эстрады, далекой от кабацкого

---

---

прошлого и всего того, что характеризует ее с отрицательной стороны в настоящем.

Здесь же мы пытаемся дать образцы эстрадных произведений, отвечающих предъявляемым к современной эстраде требованиям.

Трудности поставленных перед автором задачи ясны каждому, сколько-нибудь подробно знакомому с эстрадой. Эти трудности усугублялись еще и новизной всего задуманного к выполнению дела.

Пусть же это последнее обстоятельство послужит некоторым оправданием тех промахов и опущений, которые, несомненно, будут найдены компетентными читателями-зрителями, эстрадниками и теаспециалистами, и за указание которых автор настоящей работы будет чрезвычайно признателен.

СЕР. ВОСКРЕСЕНСКИЙ

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Всем известно, насколько разнообразна эстрада. Это разнообразие, обуславливающееся, главным образом индивидуальными особенностями исполнителей, сильно затрудняет классификацию эстрадных номеров по жанрам.

Сами эстрадники давным-давно довольно грубо, но в общем правильно подразделили себя по жанрам. Это подразделение предусматривает следующие основные, главнейшие жанры эстрады: разговорный, вокальный, хореографический и инструментальный. Принимая это подразделение в настоящей своей работе, я должен оговорить его приближенность и условность.

Если рассказ, монолог и сценка вне всякого сомнения уместаются в рамки разговорного жанра, то куплеты и частушки стоят уже на грани других видов эстрадного творчества. Различные виды эксцентриады, не являясь образцами самостоятельного жанра эстрады, сплошь и рядом близко подходят к одному из перечисленных мной основ-

---

ных эстрадных жанров, включая одновременно элементы и многих других.

Внутри основных эстрадных жанров существуют многочисленные их разновидности, в разное время и по разному характерные для того или другого эстрадного жанра.

Нынешние эстрадные жанры и большинство их разновидностей сложились еще до революции под влиянием тогдашнего потребителя эстрадного зрелища, отвечая его вкусам и потребностям. Некритическое использование современной эстрадой форм старой, дореволюционной, эстрады является одной из главнейших причин нынешнего кризисного положения нашей эстрады.

За время революции в характере эстрадных жанров произошли некоторые,— правда — довольно незначительные—изменения. Прежде всего разновидности эстрадных жанров видоизменились и и пополнились за счет притока актеров драмы и оперы, а затем и самые жанры и их составные элементы, отчасти под влиянием самодеятельного искусства, отчасти вследствие усилий эстрадного молодняка, частично обновились, дав образцы невиданного дореволюционной эстрадой зрелища.

В силу этих обстоятельств, рассмотрение ныне существующих жанров эстрады вне их связи с дореволюционной эстрадой не может дать правильного представления о существе и характере совре-

---

менного эстрадного зрелища, точно так же, как и игнорирование влияния на эстраду различных периодов революции.

Западно-европейская и американская эстрада, в особенности в последние годы, также влияла на характер некоторых видов эстрадного зрелища.

Отмечая перечисленные выше факторы различных влияний, которым подвергалась эстрада за период времени с Октябрьской революции до наших дней, мы хотим подчеркнуть здесь классовый характер этих влияний. Дореволюционная эстрада, обслуживавшая, главным образом, городское мещанство, и современная европейско-американская эстрада, целиком работающая на буржуазию, не случайно сумели закрепить за собой ряд позиций на советской эстраде.

Внедрение и укрепление враждебных пролетариату тенденций происходило и происходит до сих пор при активном содействии нынешнего городского мещанства, кулачества, городской буржуазии и тех остатков «бывших», которые еще сохранились в нашей стране.

Обострение классовой борьбы в стране, энергичное наступление пролетариата на кулака в деревне и на городскую буржуазию обязывает нас к особо тщательному выявлению враждебных рабочему классу тенденций в искусстве и, в частности, на эстраде.

---

---

Лицо современной эстрады, помимо перечисленных факторов, определяется также целым рядом других, в достаточной степени немаловажных, к числу которых надо отнести проблему кадров, состава действующей армии эстрадников, вопросы материального положения работников эстрады и эстрадных авторов, плюс вопросы руководства эстрадой.

---

---

## РАЗГОВОРНЫЙ ЖАНР ЭСТРАДЫ

Разговорный жанр эстрады едва ли не наиболее распространенный жанр, едва ли не более популярный, чем другие.

Как показывает само наименование, этот жанр включает в себя все номера эстрады, построенные на рассказывании, на повествовании. Не музыка, не танец или движение вообще, а слово является здесь основой жанра.

Естественно, что гвоздем этого жанра является рассказ.

Скелет этой разновидности разговорного жанра составляет в основном из следующих частей: тема, литературное ее оформление, сценическое ее оформление в речи, жесте, движении.

В зависимости от характера избранной темы, от той или иной манеры сценической трактовки этой темы — находятся и типы эстрадного рассказа.

В большинстве случаев, выбор темы предопределяет установку эстрадника на ту или иную по-

---

---

дачу материала. Характерным примером правильности этого утверждения служит исполнение Л. Утесовым бабелевских рассказов. Манера подачи этого материала у него совершенно отлична от манеры, которой им же подается Зоценко.

Огромное значение в предопределении манеры сценического исполнения номера играет авторская трактовка темы. В популярных рассказах Зоценко тема почти никогда не захватывается глубоко—она берется в плоскости анекдотической. Естественно, что и все оформление такой темы идет по линии словесной игры и соответственного комикования.

### **АНЕКДОТИЧЕСКИЙ РАССКАЗ**

Бытовой рассказ, делающий ударение на выявлении определенных типов, на фиксации характерных бытовых моментов, обязывает рассказчика давать показ бытовых моментов, изображать действующих в рассказе лиц, передавать их речь и т. п.

На прежней, дореволюционной, эстраде рассказ касался, главным образом, пьяных купцов, армян, евреев, высмеивая тех и других, да впрочем, доставалось не только евреям и армянам, но и всем вообще «инородцам».

Обыкновенно центр тяжести этого рода номеров лежал в безбожном перевираании русских фраз

---

---

и слов—игре на акценте. Это была внешняя сторона подобного рода эстрадных произведений; внутренняя—сводилась к анекдоту, выставлявшему инородца с самой невыгодной стороны.

Нет сомнения, что социальный заказ самодержавия, сеявшего и разжигавшего национальную рознь, этим выполнялся вполне добросовестно.

Анекдотический рассказ не погиб безвозвратно, вернее—не погиб целиком: частично он сумел приспособиться к послереволюционной действительности, соответственным образом видоизменившись. Что сохранилось от него в настоящее время? Самый трюк акцентирования, игры на этом невероятном перевираии слов и фраз, сохранился, прицелившись к тому же анекдоту.

Несомненно, что вред акцентирования заключается не столько в нем самом, сколько в традиционном его применении. Дело в том, что изображая представителя какой-либо национальности и передавая присущие этой национальности речевые особенности в утрированном, парадированном виде, издеваясь над ними, эстражник, независимо от своих субъективных симпатий или антипатий, объективно занимается издевкой над национальностью. Не понимая этого, гонясь во что бы то ни стало за дешевым смешком, эстрадники не могут удерживаться на грани художественной передачи речевых особенностей представителя той или иной

---

национальности (если это вообще необходимо) и неизбежно скатываются к утрировке.

Художественная, не утрированная, передача акцента не вызывает нареканий и контрольных органов—многие пьесы тому примером!—в то время как антихудожественная, рассчитанная на грубый гогот, подача акцента с эстрады сплошь и рядом вызывает репрессивные меры.

Мы знаем ряд довольно крупных эстрадников, до сих пор выступающих с рассказами, представляющими собой повествования о разных анекдотических случаях и являющимися благодарным материалом для культивирования утрированной акцентировки.

Впрочем, утрированная акцентировка сплошь и рядом применяется не только в анекдотическом рассказе, но и в бытовом, в куплете, даже в монологе.

Одним из виднейших мастеров эстрадного рассказа является Владимир Хенкин.

Вслед за Утесовым, а может быть—и одновременно с ним, он пустил в оборот разговорной эстрады рассказы Зощенко.

Материал этих рассказов, взятый из быта наших дней, подбирался и подбирается автором по принципу отбора наиболее курьезных анекдотических фактов.

---

Литературная обработка этого материала соответственно подчеркивает курьезность излагаемого. Сплюшь и рядом рассказ ведется от лица некультурного, деклассированного элемента, злоупотребляющего произношением иностранных слов, дико расценивающего совершающееся и т. п.

Хенкин не только использует целиком эти особенности зощенковских рассказов, но и подчеркивает их введением новых слов, повторениями, мимикой и интонациями. Обыкновенно, описательная часть рассказа им сокращается до минимума и, елико возможно, выделяется диалог, в передаче которого Хенкин является действительно мастером.

Краткий рассказ, изображающий какие-либо курьезные стороны нашего быта, является одним из распространенных видов эстрадного творчества. Не трудно проследить его генеалогию.

Это реформированный на новый лад рассказ-анекдот старой, довоенной эстрады. Стоит только сравнить всем известный рассказ Сладкопевцева о купце, купчихе и соловье, рассказ, ведущийся от лица пьяного и построенный целиком на анекдотических положениях и смешном коверканьи фраз, с той же самой зощенковской «Аристократкой», да еще в исполнении любого эстрадника, для того, чтобы родство, жанровое родство этих произведений, стало совершенно очевидным.

Социальная значительность такого эстрадного произведения совершенно ничтожна. Те зерна сатиры, которые иногда заключены в литературном материале, теряются совершенно за словесной обработкой, установка которой вызывать взрывы смеха в зрительном зале во что бы то ни стало.

Если допустить несколько упрощенные аналогии, то можно сказать, что действие таких рассказов — автоматическое — равносильно, приблизительно, чесанию пяток или щекотанию под мышками.

Определенная категория зрителей определенным образом реагирует на рассказываемое. Некоторые, например, смеются, когда упоминается слово «пуп», другие — при фразе «дал по кумполу», третьи — в момент изображения боли от воображаемой пощечины и т. п.

Воспитательное, прогрессивное значение такого рода произведений равно нулю.

Это не значит, конечно, что бытовой рассказ-анекдот должен быть изгнан с эстрады, но всему должна быть известная мера, — во-первых, а во-вторых — содержательность и веселье совершенно друг друга не исключают.

Мы имеем советских юмористов, больших художников слова, материал которых эстрадой совершенно не используется.

Рассказ, как таковой, имеет разнообразные

---

---

формы, разнообразную установку и соответственно-разнообразных исполнителей.

Выше, мы приводили в пример Вл. Хенкина, как мастера анекдотического рассказа.

В том же плане работает целая плеяда эстрадныхников; разрабатывающая этот вид рассказа в меру своих способностей.

В силу специфичности анекдотического рассказа, а также в силу того, что культурный уровень и актерская техника массы эстрадныхников чрезвычайно низка—с этим видом разговорного жанра неблагополучно.

В самом деле: погоня за анекдотом и смешным словом может не сводиться к грубости и пошлятине только в том случае, если анекдот будет умело подобран и достаточно умело подан—без двусмысленностей, нажима на определенные места и т. п. Какой бы рассказ из этой серии мы ни взяли, во всяком мы обнаружим характерные для всех анекдотических рассказов черты: курьезность изложения какого-либо события (в отношении точки зрения на него) и ассортимент смешных слов и выражений.

В знаменитой «Аристократке» Зощенко: курьезы — в описании посещения театра, ухаживания; смешные слова — «чулочки фильдеперсовы», «зуб золотой во рте»<sup>1</sup>, «пальцем прижмата» и пр.

---

<sup>1</sup>) Транскрипция выражений берется мной у эстрадныхников, исполняющих этот рассказ.

---

---

В не менее знаменитом рассказе об убийстве инвалида («Нервные люди»), курьезность в возникновении ссоры: из-за «ежика», и смешные слова: о «кумполе», убитый инвалид «лежит скучает» и пр.

Рассказ «Крематорий»<sup>1)</sup>: дикие толки о том, как будет работать крематорий, и словечки: «балаец», «клематорий» и т. д.

Этот же рассказ характерен третьей особенностью анекдотического рассказа—наличием анекдотической репризы.

Так как на одних смешных словечках далеко не уедешь и повторять их до бесконечности невозможно, в рассказ вводятся остроты, в большинстве связанные с диалогом, и лишь иногда только с темой рассказа.

Например, из вышеупомянутого рассказа: «В газетах пишут: У нас проценты смертности очень громадные. — Какие громадные?! Нехватает. Народ даже обижается».

«А отчего это народ мрет сверх количества?».

«Снижение цен на гробы... Покуда по льготному тарифу — поспеть стараются».

Здесь острословие втиснуто в рамки немногих фраз по образцу клоунской репризы; имеет то же значение и по существу почти самостоятельно, так

---

<sup>1)</sup> Из репертуара Вл. Хенкина.

---

---

же как и остальные элементы этого рассказа, тема и смешные слова.

К анекдотическому рассказу приближается и своеобразный конференс, практикуемый некоторыми конференсье, и бытовой рассказ, отличающийся от анекдотического лишь большей стройностью и попытками отображения подлинных, а не вымышленных событий действительности, при том в менее кривозеркальных тонах. Таковы, хотя бы, многие из рассказов Полевого-Мансфельда и некоторых других.

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧТЕНИЕ

За анекдотическим и бытовым рассказом идет художественное чтение.

К этой категории мы относим в первую очередь эстрадные выступления Закушняка.

Нет нужды останавливаться здесь сколько-нибудь подробно на творчестве этого артиста. Оно достаточно общеизвестно.

Отмечу только, что и репертуар его, составленный в большинстве из отрывков классических произведений<sup>1)</sup>, и высокое актерское мастерство, направленное, главным образом, на работу над словом, резко отличают по установке этот вид рассказа от остальных.

---

<sup>1)</sup> В полном игнорировании Закушняком современной художественной литературы и современной тематики — основная слабость его выступлений.

---

Одно время пытался приблизиться к Закушняку Л. Утесов с серией бабелевских рассказов. Уступая Закушняку в отделке подачи словесного материала, Утесов достигал большой выразительности в том же по существу плане читки бабелевских рассказов.

Самая манера читки, — сидя у столика, без резкой жестикуляции и мимики, — манера, подчеркивающая упор на подачу слова, до чрезвычайности характерна для эстрадного художественного чтения.

Несомненно в деле окультуривания эстрады — этот жанр должен сыграть видную роль.

Утесов не нашел подражателей по весьма понятным причинам — то, что он делал, делать очень трудно: необходимо большое серьезное мастерство, которое у эстрадников, как правило, отсутствует.

Да и сам Утесов забросил этот вид рассказа, вероятно, по той причине, что многое другое дается куда как легче!

Энергичная поддержка жанра художественного чтения поможет утверждению на эстраде современной тематики, облеченной в высокохудожественные формы.

Какой бы из анекдотических или бытовых эстрадных рассказов мы ни взяли, в любом мы найдем установку на краткость и сжатость, т.е. на поверхностную трактовку темы и большее или меньшее приближение к репризному тексту.

---

В отличие от различных видов эстрадного рассказа, художественное чтение предполагает выбор литературного произведения значительно более высокого качества: более глубоко трактующего тему и более совершенного в отношении литературного материала. Между бабелевской «Солью» и «хенкинским» «Крематорием» разница в указанном смысле достаточно характерная, не говоря уже о результатах сравнения «Пышки» с «Нервными людьми».

### ЛИТО-МОНТАЖ

За художественным чтением следует лито-монтаж — эстрадная форма, совершенно неизвестная дореволюционной эстраде.

От других форм эстрадного рассказа лито-монтаж отличается своим конструктивным своеобразием: куски разнообразной в стилистическом отношении прозы соединяются со стихотворениями, или наоборот: стихотворный материал преобладает, и проза является только в виде немногочисленных фрагментов. Вместе с тем весь литературный материал, объединяемый тематически или сюжетно, представляет собой, хотя пестрое, но зато яркое, хотя разнородное по материалу, но зато крепко спаянное идейно целое произведение.

Пользование различным литературным материалом для художественного изображения каких-либо

событий, для выявления определенной идеи, чрезвычайно выгодно. Разнообразный материал дает возможность лучше оттенять отдельные места произведения, в особенности — при смене, при чередовании стиха и прозы. Вместе с тем, эта форма зрелища предоставляет возможность использовать тот литературный материал, который до сих пор художественным рассказыванием не использовался, ибо трудно было только на нем строить рассказ; здесь же газетный материал, мемуарный и т. п. не беллетристического порядка используется в виде отдельных кусков, чередующихся с материалом беллетристическим.

Введение в лито-монтаж декламационного и даже песенного материала, самая мозаичность произведения, сильно способствовали тому, что лито-монтаж, как форма эстрадного произведения, стал использоваться коллективами исполнителей, дал толчок к развитию хорового чтения.

Впервые и особенно блестяще лито-монтажная форма эстрадного чтения была применена Яхонтовым в его «Ленине».

Я нарочно оговариваю «Ленина», так как большинство следующих за «Лениным» работ идут по линии театрализации лито-монтажа, по линии усложнения его моментами актерской игры с вещами, постепенного увеличения общего количества этих вещей и далее к «театру одного актера». «Ле-

---

---

нин» произвел на меня совершенно исключительное впечатление.

Как сейчас, помню небольшую залу одного из ленинградских клубов, битком набитую внимательными, настороженными слушателями.

Ни одного оратора, ни одного актера не слушали так, как слушали Яхонтовского «Ленина», затаив дыхание, не шевелясь, не сводя глаз.

Между тем, читающий не делал ни одного лишнего жеста, ни одного почти порывистого движения, и редко, редко менял интонацию. Эта-то простота вместе с прекрасным подбором материала и подкупала и захватывала.

Конечно, личные мои впечатления не есть выражение какой-либо пристрастности к Яхонтову.

Я не встречал ни одного человека, из слышавших его «Ленина», кто не отзывался бы подобно мне о впечатлениях от этой читки.

С легкой руки Яхонтова, лито-монтаж занял почетное место в ряду остальных эстрадных жанров, став одним из любимейших у клубного зрителя.

## **ДЕКЛАМАЦИЯ И МЕЛОДЕКЛАМАЦИЯ**

Одно из почетнейших мест среди прочих видов разговорного жанра в дореволюционное время занимали декламация и мелодекламация.

Надо сказать, что сейчас и то и другое не в почете.

Вероятной причиной этого явления следует считать известную статичность этого вида эстрадных выступлений — с одной стороны, с другой — отсутствие необходимых для читки под музыкальное сопровождение или без него актерских данных у нынешнего кадра эстрадников.

Голая передача рассказа или монолога невысказана вне мастерского владения культурой слова и заранее обречена на неуспех у публики.

Поэтому все рассказчики вводят жестикуляцию и мимику в дополнение к словесной передаче рассказа или монолога, оживляя, подчеркивая нужные слова и фразы именно этими дополнительными средствами.

Хенкин, рассказывая о том, что инвалид побежал на шум в кухне, тут же изображает бегущего хромого инвалида.

Утесов, повествуя о том, как армянин нашел часы, тут же изображает это, приближаясь или отдаляясь от места нахождения часов, и т. д.

Совершенно естественно, что применение мимики и жеста, не говоря уже о приемах театрализации рассказа (напр., игры с вещами), при декламации и мелодекламации ограничены. Отсюда — меньше возможности в смысле динамической передачи декламируемого.

Еще большую, пожалуй, роль играет умение владеть словом. Народный артист Ю. М. Юрьев, читаю-

---

---

щий отрывок из какого-либо классического произведения, исключительно скуп на мимику, а в жесте прямо бедно-однообразен. Однако, впечатление от декламации огромно, ибо умение владеть словом, умение подчеркнуть музыкальную сущность стиха у него поразительны.

При всем том, и мелодекламация, и декламация, несомненно, незаслуженно на задворках.

Стилистически очень многие произведения советских поэтов чрезвычайно благодарный для чтения материал, используемый крайне слабо.

Если и встречаем мы декламацию на эстраде, то зачастую — все те же глубоко чуждые и даже враждебные нам «Двенадцать», сменовсховские «Скифы» или надрывная лирика Есенина, а не Демьян Бедный, Маяковский, Асеев и многие др.

## МОНОЛОГ

На ряду с рассказом, значительнейшим из числа различных видов разговорного жанра является монолог.

Здесь мы различаем довольно резкое деление на монолог **театрализованный** и **обыкновенный**. Обычная форма обоего типа монологов стихотворная, при чем гораздо чаще встречается белый, чем рифмованный стих.

Впрочем, стопроцентной выдержанности здесь не наблюдается, и зачастую белые стихи перебиваются по разному рифмующимися строчками, и наоборот: в рифмованном монологе сплошь и рядом вводятся нерифмованные стихи и даже проза.

Монолог — речь одного из персонажей произведения к публике или обращение к самому себе —



Арт. А. Е. Муралов.

мысли вслух, — излюбленный прием классической драматургии всех времен и народов. История появления монолога, как разновидности разговорного

---

жанра на эстраде, несомненно, связана с подражанием героям классических произведений драматургии. Еще и сейчас попадаются монологи, подражания монологам Гамлета, Чацкого и др., на дореволюционной эстраде их было еще больше.

С течением времени стерлись следы этой связи и осталась лишь форма эстрадного выступления: своеобразная речь эстрадника к публике.

По существу, монолог—это фельетон обозревателя, произвольно берущего в поле зрения те или иные факты окружающей нас жизни.

Из наиболее характерных представителей эстрады, выступающих с театрализованными монологами, назовем Муратова и Гущинского.

Первый на эстраде носит маску Хлестакова и, исходя из нее, строит свои выступления.

Каких бы тем он не касался, всегда эти темы связаны в монологе с тем, что рассматривает их и расценивает Хлестаков, а не кто-нибудь иной.

В принципе — это интересная затея, дающая возможность автору значительно оживлять подаваемый материал и заострять сатиру.

На ряду с интересом повествования от лица Хлестакова — спорен вопрос о целесообразности гримировки и переодевания под него.

Несомненно, этим ограничиваются авторские возможности: речь может исходить уже только от **того** Хлестакова, а не **обобщенного Хлестакова**, носителя

хлестаковщины — типа, характерного и для нашего времени.

Кроме этого, довольно нелепо выглядит странно-нарядная фигура на общем бедном фоне любой эстрадной площадки. Об актерских затруднениях для эстрадника одевшегося под Хлестакова и, следовательно, вынужденного играть его, — я уже не говорю, это ясно каждому кто видел Муратова.

Несмотря на все указанные недостатки, повтсряем,—затея Муратова должна быть признана интересной, и галерея отрицательных типов, осуществляющих критику наших недостатков, восполняется новым типом воскресшего Хлестакова.

Муратов-Хлестаков один. Гущинскому же, с его типажем, подражает бесконечное количество эстрадников.

Впрочем, кажется, и сам Гущинский стал выступать в качестве фантастического люмпена, подражая некоторым более старым эстрадникам и, в частности, москвичу Александрову.

Маска Гущинского общеизвестна. До-нельзя рваный и грязный костюм из самой простой материи состоит из пиджака и брюк, грудь прикрыта остатками какой-то невероятной фуфайки, шея повязана грязно-красным платком, а ноги обуты в опорки.

Грим соответствующий: лысый парик, делающий голову яйцевидной, наклейки на нос, густые бро-

ви. В общем, Гуцинский изображает<sup>1)</sup> веселого забулдыгу, философствующего по поводу различных случаев из окружающей действительности.

Особенностью Гуцинского, как и ряда эстрадников-разговорников, является то обстоятельство, что он никогда не ограничивается рамками монолога.

В большинстве, монолог занимает в его выступлениях подчиненное место, перемежаясь с пением куплетов, танцами, репризами и рядом чисто клоунских трюков.

Многие эстрадники, работающие под Гуцинского, не обладая его талантливостью, ограничиваются монологами. Нет сомнения, что при всех усилиях исполнителей, трудно избежать идеализации того типа, с нашей точки зрения — явно отрицательного, который изображается Гуцинским или его подражателями. Среди прочих отрицательных типов, используемых эстрадниками в качестве глашатаев сатиры, тип забулдыги, безусловно, неприемлемый для советской эстрады тип.

Представителей обыкновенного монолога очень много, но в то же время, кроме Афонина, нет ни одного достаточно характерного, чтобы на его примере можно было проследить особенности этой части разговорного жанра.

---

<sup>1)</sup> Если не ошибаюсь, в последнее время Гуцинский уже отказался от этой маски и выступает просто: без костюмировки и грима.

---

---

Основное, что характерно для этого рода монологов, выступление рассказчика в качестве обыкновенного человека-повествователя.

Здесь театрализация заменяется рядом актерских приемов жеста, мимики, произношения.

Одной из характернейших особенностей выступлений Афонина является исключительное мастерство его в скороговорке.

В бесконечном ряду рифмующихся слов или коротеньких фраз он умело выделяет нужные ему, «взлетая и ныряя» по этим лестницам слов с исключительным умением.

И жест, и мимика Афонина, ограниченные и скудные, применяются им с достаточным умением, выделяя его актерски из среды всех остальных эстрадников.

Нужно сказать, что Афонина выдвинуло на вершину эстрады не только описанное мастерство в произношении, жесте и мимике. Кроме всего этого, Афонин один из немногих культурных эстрадников, хорошо знающий и главное — понимающий то, что он читает.

Именно это обстоятельство было причиной того, что помимо целого ряда ценных в художественном и политическом смысле монологов, он создал исключительное по силе произведение «Москву».

Особняком среди эстрадников стоит Ник. Смирнов-Сокольский. Особняком стоит он не только по-

---

---

тому, что монологи его не подходят ни под определение «театрализованные», ни под — «обыкновенные», но и потому, что культурно и политически он не имеет себе равных.

Если несколько лет тому назад можно еще было говорить о театрализации им монолога, о попытке утвердить на эстраде маску своеобразного глуповатого обывателя или даже люмпена, говорившего в стиле героев зощенских рассказов, то в последующее время Сокольский доказал, что сужать рамки своего творчества он не намерен и, если и не бросает раз навсегда намеченную маску, то и втискивать себя в нее он не хочет.

Что характерно в творчестве Смирнова-Сокольского?

В книжечке своей, посвященной Смирнову-Сокольскому, В. Недоброво<sup>1)</sup>, пытаюсь установить характерную особенность выступлений этого эстрадника, корни его успеха находит в том, что зритель воспринимает его, как выходца из зрительного зала, как простодушного человека из восьмого ряда, залезшего на минуту на эстраду потолковать о том, о сем с собравшейся здесь «братвой».

«Мы подошли к самому поразительному и интересному в мастерстве Смирнова-Сокольского. К доминанту маски, как ассоциации зрительного зала,

---

<sup>1)</sup> Вл. Недоброво. Н. Смирнов-Сокольский. 1927 г. Театринопечать.

---

---

над тем, что актер **фактически** исполняет на сценической площадке, и тем, что кажется на первый взгляд **ярко противоречивым** вкладываемому зрительным залом классовому содержанию в облик самого исполнителя».



**Н. Т. Смирнов-Сокольский.**

Какой вывод можно сделать из этой цитаты. Пожалуй, лишь один: пролетарский зритель, по мысли Недоброво, считает Смирнова-Сокольского своим, что бы и как бы он ни говорил в своих фельетонах. Вряд ли это соответствует истине.

---

Правда, простой наряд Смирнова-Сокольского располагает к себе больше, чем смокинг или фрак, или даже модный пиджак иного из эстрадалников. Правда, простое обращение к зрителю на близком ему разговорном языке также протягивает нити симпатии от зрителя к исполнителю, но главное— не в этом, а в специфическом актерском мастерстве Смирнова-Сокольского и его репертуаре.

Мало одеть бархатную блузу, мало повторять через пятое в десятое слово «братишки» или ему подобные,—нужно еще уметь держаться на эстраде и уметь должным образом подавать текст.

Мы знаем же примеры бесчисленных подражаний Смирнову-Сокольскому, подражаний, доходящих до простого копирования его, и неудачи преследуют копировщиков, ибо они не обладают техникой и талантом оригинала.

Я много раз наблюдал Смирнова-Сокольского.

Бедность движений и жестикulations у него нарочитая, для того, чтобы не отвлекалось внимание от произносимого им, а те из движений и жестов, что составляют арсенал его внешних комментариев, так же нарочито просты и знакомы каждому: точно так же режет воздух открытой ладонью какой-нибудь порячающийся спорщик, точно так-же, наклонив голову, слегка расставив ноги, слушает вас приятель при встрече.

И голос Смирнова-Сокольского, приятный по тембру, слегка хриповатый, используется им достаточно искусно.

И ударения, и паузы — в тех местах, где он передает простую разговорную речь, — строятся им с расчетом наиболее натуралистической передачи слов и целых фраз, т. е. так, чтобы это походило на обыкновенную речь обыкновенного человека.

К этому присоединяется умение выделить своевременно ударные места своих монологов, умение подать их.

Пример, литературной пародии:

«С головы моей листья сколятся —  
Я помру, как шес, за околицей;  
Коль один помру, так и все помрем,  
Приходи ко мне, погнем вдвоем».

предшествует почти монотонная скороговорка и только от начала стихов голос идет, непрерывно усиливаясь. После окончания приведенного четверостишия делается небольшая пауза.

Помимо всех этих, так сказать, внешних моментов, колоссальную роль, как указывалось выше, играет и качество исполняемого.

Монологи Смирнова-Сокольского не равноценны: одни — посильнее, другие — послабее, но все они, безусловно, политически грамотны и, за редким исключением, вполне литературны.

В том случае, если основной мотив более или менее остро проникает всю толщу отдельных при-

водимых им в каждом монологе этюдов и если этот мотив не слишком мелок по выбору темы для сатиры,—монолог выигрывает в социальной значимости да, пожалуй, и литературно это значительнее; стоит сравнить хотя бы «Отечественные Чемберлены» с «Пушкиным» («Пушкин, наденьте шляпу») для того, чтобы убедиться в правильности сказанного. «Чемберлены» куда глубже и цельнее «Пушкина», а, следовательно, интереснее и значительнее.

«Отечественные Чемберлены» — это мотив достаточно политически значительный. Если его расшифровать (что и делается в тексте монолога) — речь должна идти об отечественных головотях, о своеобразных внутренних вредителях.

В этом же монологе основной мотив повторяется в тексте несколько раз, несколько раз расшифровывается, всегда в связи с новым приводимым автором фактом.

Не то в «Пушкин, наденьте шляпу». Там, по существу, никакого мотива нет, и само название — только случайная фраза из финала монолога. Весь он отрывочен, мозаичен и поэтому неизбежно легковесен, по крайней мере, сравнительно с рядом других фельетонов Смирнова-Сокольского.

К недостаткам монологов Смирнова-Сокольского, помимо указанной лоскутности их, надо отнести не всегда удачно кончающуюся погоню за острословием.

В упоминавшемся «Пушкине», например, мы находим такое место: «Вот тоже поэт один, знаменитый, Маяковский Владимир Владимирович, своему приятелю Александру Сергеевичу смелые стихи написал... Мы, говорит, в веках стоим почти что рядом, только вы на «п», а я на «м»... Понимаете, какой смелый человек. Вы, говорит, Пушкин на «п», а я Маяковский на «м»... Ну, Пушкину, конечно, не особенно приятно... стоять на «п» рядом с «м»... Казалось бы, на этом и кончить. Ан нет—погоня за дешевым смешком увлекает дальше... «Недалеко от «г»... Вот Жуковскому, тому наплевать, с кем рядом стоять... У него фамилия на такую букву начинается, что, с кем рядом ни стой, все равно нехорошо. Потому, он на «ж».

По счастью, сравнительно редки подобные места в монологах Смирнова-Сокольского, но и редкие — они все же достаточно неприятно режут слух.

## КУПЛЕТ

На ряду с монологом и рассказом видное место в разговорном жанре занимает куплет.

Обычно — это ряд меняющихся четверостиший, заключающихся в каждый раз каким-либо рефреном в одну, две или четыре строки.

Для музыкальной части куплета берутся мелодии романсов и песен, в большинстве, достаточно известных,



---

---

На дореволюционной эстраде куплет занимал исключительное положение, породив целую плеяду в свое время знаменитых, выдающихся куплетистов (напр., Савояров, Троицкий и др.).

После революции эстрадный куплет потерял свое прежнее положение.

По крайней мере, эстрадников, выступающих с одними куплетами, становилось все меньше и меньше, а в настоящее время специально куплетистов и вовсе не имеется.

Эстрадник-разговорник обыкновенно дает синтетическое выступление: куплеты, плюс монолог, плюс рассказ и т. п.

Вот пример куплета с рефреном в одну строчку:

**«УЧАСТВУЮТ ЛУЧШИЕ СИЛЫ»<sup>1</sup>.**

«Мне кажется, нет артистичней Москвы,  
У многих род рьянства пейсов,  
А русские пьют даже пиво, увы!—

Под выход различных артистов;  
Идет пивоваренное дело на лад,  
Но мы даже в пьянстве не хилы,  
И в зале штейном кричит нам плакат:  
«Участвуют лучшие силы».

Друзья зарубежные нам говорят,  
Что бьют капитал они верно,  
Но им пока я промолвить бы рад  
Слова вот такие, примерно:  
Как вы не гордитесь, а только у нас  
Буржуев подняли на вилы,

Лишь тут из всемирных трудящихся масс  
Участвуют лучшие силы»...

---

<sup>1</sup>) Взято из репертуара С. Гарина,

Я не привожу весь куплет целиком, так как дальнейшее мало отличается от приведенного. К сожалению, это типичный образец эстрадного куплета, типичный—и в смысле политической, и литературной безграмотности. Что стоит хотя бы фраза: «У многих род рьянства неистов» (?), или какой-то нелепый упрек зарубежному пролетариату, заключенный во второй строфе.

Следующий пример демонстрирует умноженный куплет, куплет, так сказать, модернизированный.

Простая, несложная мелодия, бравшаяся в основу старого куплета, обуславливала несложность стихотворного его оформления и «мирную повторяемость» рефрена, во сколько бы строчек он ни был.

Современная синкопическая музыка предъявила куплету новые требования. В такт музыке старый эстражник подтанцовывал чечетку или медленно ритмически покачивался и передвигался по эстраде. Фокстрот и чарльстон не дают покоя тем из эстрадников, которые моды ради, во что бы то ни стало, хотят приспособиться.

И уже не чечетка, не мерное притоптывание, а конвульсивные движения чарльстона сопровождают куплет.

«Под шум авто»<sup>1)</sup>.

«Шумливей всех,  
Город утех.

<sup>1)</sup> Взято из репертуара Л. Утесова.

Это он — веселый Париж.

Словно магнит,

Всех он манит:

Этот город Луврских ниш.

Ночью и днем,

С ярким огнем,

Как тени, повсюду ползут авто.

Так везде,

Проскочить нельзя нигде,

И куда ни кинешь взор,

Всюду гудит мотор...»

Почему надо «кидать взор», для того, чтобы услышать гудение мотора, — неизвестно.<sup>1)</sup>

Последние четыре строки являются как бы основным рефреном этого модернизованного куплета, повторяясь и после второй его части. Однако, тут же мы находим и второй дополнительный рефрен:

...«Гудки гудят нестройным хором,

Париж живет под шум мотора»...

К сожалению, оттого, что куплет сделан на модную музыку, художественные его достоинства не увеличились.

По существу — это апологетика буржуазного Парижа. — «города утех».

Здесь в виде примера были взяты два рода куплетов: первый — образец примитивного куплета

---

<sup>1)</sup> О низком качестве эстрадного репертуара говорилось и писалось очень много. Поэтому здесь мы ограничиваемся попутно приводимыми образцами и констатированием факта, не умножая примеров просто и политической безграмотности эстрадного репертуара. На это понадобилось бы слишком много места, которым здесь мы не располагаем.

с однострочным рефреном, и второй — усложненный двухрефренный куплет.

На примере второго мы особенно явственно видим, насколько значительна роль музыкальной основы куплета: ею определяется его стихотворная форма, она же зачастую реформирует куплет, приближая его к песне.

На примере тех куплетов, которые используют музыку известных песен,—это всего яснее. Мы знаем, например, довольно распространенную подтекстовку куплетов под музыку: «Шумел, тремел пожар московский», или «Ехал на ярмарку ухарь купец» и т. п.

Иногда мы встречаем оригинальную смесь песни и куплета. Вряд ли кто-нибудь не слышал одесскую уличную песню «Бублики». По первоначальной структуре своей она походит более на интимные песенки. Однако, эстрада, изменив музыкальную основу «Бубликов», приспособила ее к куплетному исполнению. На несколько измененный мотив «Бубликов» стали распевать куплеты о «рубliках» и пр.

В известной мере определяет характер куплета и рефрен. План построения номера при объявлении одного только рефрена обыкновенно вырисовывается с достаточной ясностью.

Очень редко куплеты исполняются без всякого актерского их оформления. Обыкновенно музыкальное сопровождение используется и для танца. Если

позволяет музыка, танцуются чечотка, вальс, чарльстон и т. д. Иногда, так сказать, по ходу действия куплетов исполняется несколько танцев. Например, довольно распространенными являются куплеты о свадьбе, на которой танцевали представители нескольких национальностей. Эстрадник демонстрирует мазурку, русскую и т. д. Нечего и говорить, что исполнение куплетов требует: известной музыкальности, умения свободно владеть телодвижениями и разработанной мимики.

К сожалению, редкие эстрадники обладают этими данными. Обычно, хуже всего обстоит дело с мимикой и движением.

Неуклюжие, деревянно-заученные жесты и полное отсутствие мимики усугубляют скверное впечатление, выносимое аудиторией от низкопробного текста.

Выше мы указывали на известную зависимость эстрадного куплета от музыки. Устанавливая это обстоятельство, мы должны подчеркнуть подчиненную роль музыки в создании эстрадного куплета. Решающее значение все же остается за словом. Сплошь и рядом музыка, сопровождающая куплет, меняется, не вызывая в соответствии с этим изменения текста, а то и вовсе отбрасывается. В последнем случае эстрадник прибегает к речитативу или скороговорке.

Эта второстепенность музыки в эстрадном ку-

---

---

плете, упор на подачу слова, не требует от эстрадных артистов наличия сколько-нибудь значительных голосовых данных и их специальной певческой обработки.

Правильность этого утверждения свидетельствуется опытом многих видных драматических артистов, с успехом исполнявших куплеты в старинных водевилях с пением и плясками, не обладавших сколько-нибудь значительными голосовыми данными. Если уж приводить примеры, то назовем Варламова.

Установить связь нынешнего рассказа, монолога и куплета с дореволюционным не особенно трудно. Гораздо труднее отыскать корни различных эстрадных жанров, установить их истоки и направление их развития.

Задача эта чрезвычайно важна для определения места, занимаемого эстрадой в ряду других зрелищ, для определения взаимодействия эстрады и других видов искусства, форм этого взаимодействия, путей и особенностей. Более или менее полно это сделает кто-либо в специальной работе (вероятнее всего в «Истории эстрады»), необходимость которой в настоящее время особенно остро ощущается. Здесь же мы дадим лишь общую наметку генезиса различных эстрадных форм.

Эстрадный рассказ не имеет за собой длинной истории. Как целый ряд разновидностей эстрады,

---

он попал на эстраду, выбравшись из стен различных любительских кружков, интересовавшихся литературой, организовывавших чтение различных литературных произведений, высоко ставивших хорошую читку их и культивировавших в рядах своих искусство художественного чтения. Ряд анекдотических бытовых сценок неизвестных авторов эпохи 40-х и 60-х годов, позднее рассказы Горбунова и еще позднее Чехова — вот материал рассказчиков на заре возникновения эстрадного рассказа.

Бесчисленное количество всяких юмористических листков и журнальчиков также в немалой мере питало эстрадников репертуаром, вплоть до последнего времени. За период революции эстрадники почему-то стали игнорировать наши журналы, и редко можно встретить в репертуаре какого-либо рассказчика, материал, взятый из прессы.

Прообразы нынешнего куплета встречаются и в выступлениях площадного театра и театра Мольера, в выступлении шекспировского «клоуна», и в интермедиях школьной драмы, и, наконец, в старинных водевилях. Нынешний куплет, в основном сохранивший стиль куплета из водевиля с пением и плясками, подвергся сильному влиянию интимной песенки и шансонетки, конкретным выражением чего служит не только характер музыкальной части куплета, но и стремление к сюжетной цельности, отказ от обозречества.

---

Не меньшей древности предки нынешнего эстрадного монолога.

### РАЗГОВОРНЫЙ ДУЭТ

Так называемый, разговорный дуэт поразительно напоминает выступления неизменных персона-



Миллич.

жей итальянской «Comedia dell'arte», — комических слуг — цани, возможных родоначальников нынешних разговорных дуэтов.

*Кривошеин →*

---

В настоящем своем виде разговорный дуэт является своего рода конденсатором разговорного жанра. Помимо диалога, мы имеем здесь и небольшой монолог и куплеты и частушки. Зачастую этот дуэт строится, как развернутый между двумя лицами обыкновенный эстрадный монолог или обыкновенный же куплет.

Разговорный дуэт довольно часто встречается на эстраде.

К сожалению, мы не имеем достаточных материалов, для того, чтобы с уверенностью констатировать преемственность разговорного дуэта от «Comedia dell'arte»; в нынешнем своем виде этот вид разговорного жанра продолжает традиции соответствующих форм дореволюционной эстрады, в свою очередь подвергавшихся влиянию различного рода балластных представлений. В частности, необходимо отметить черты сходства у разговорного дуэта с многими кукольными представлениями.

С легкой руки Громова и Милич, этот вид эстрадного творчества стал особенно популярен среди эстрадников.

Схема разговорного дуэта не сложна: один из актеров представляет революцию, другой контрреволюцию. Сторона революционная разоблачает контрреволюционную.

Названные Громов и Милич установили маски буржуа и агитатора. Нельзя сказать, чтобы маски

были удачные. «Буржуй» слишком примитивен. толстый, с цилиндром на голове, человек все время, что называется, «Ваньку валяет». Для изображения классового врага нужен иной рисунок. «Агитатор» — маска еще менее удачная: бархатная блуза с открытым воротом, позволяющая различить одетую под блузу ярко красную рубашку; на голове берет; при всем том, чрезвычайная напыщенность в речи, фальшивая декламационность.

Технически Громов и Милич сильная пара, в особенности удачно использует Милич свои богатые мимические данные.

Приблизительно того же плана, что и номер Громова и Милич, разговорный дуэт Неклюдовской и Муравского. Здесь наличие женщины-артистки используется для дискуссий, главным образом, по бытовым вопросам. Например, затрагивается тема «женщина и семья»: «он» — поклонник домостроевских отношений, «она» — за новый быт и т. д.

По типу указанных выше разговорных дуэтов строятся и все остальные.

Не отрицая за номерами этого рода некоторых преимуществ, например, разнообразия в подаче материала, удобства для разоблачения всяческих вражеских личин, мы не можем не отметить неблагоприятия и на этом участке эстрады. Причины все те же: низкий культурно-политический уровень эстрадника и эстрадного автора, а следствие — по-

стоянное преимущество отрицательной стороны над положительной. Революционная сторона говорит сухо политграмотно-увещевательно; контрреволюционная живо, весело, с шуточками и приба-



**Громов.**

уточками. Самый материал, который дается той и другой стороне, качественно отличен: контрреволюционная сторона снабжается лучше сделанным материалом, чем революционная. Понятно, что авто-

ру-обывателю легче работать на обывателя же, чем на передового рабочего зрителя, с которым он органически не связан и мировоззрение которого ему далеко.

По форме разговорный дуэт сродни куплету и монологу. Диалог между обеими сторонами происходит или в форме куплетной (чередуются в исполнении куплета), или в форме монолога, то-есть, в сущности, в форме двух самостоятельных монологов, увязанных друг с другом общей тематикой и взаимными обращениями.

Куплеты исполняются обычно под музыку популярных романсов и песен.

Сравнительно недавно Громовым и Милич введены в обиход разговорного дуэта анкеты и викторины. Суть этого приема заключается в обыгрывании комических несовпадений. Милич, например, заучивает готовые ответы на анкету, полагая, что этот вопросник будет ему предложен и именно в таком порядке; спрашивают же его о другом — он механически отвечает заученное, и получается смешная бессмыслица, а иногда и многозначительная окрошка.

### СКЭТЧ

Мало распространенным видом разговорного жанра, но, однако, достаточно интересным, являются сценки и скэтчи.

Скэтч—слово английское и означает оно беглый обзор, эскиз, очерк.

Обыкновенно это небольшая сценка, разыгрываемая двумя-тремя актерами и, как правило, театрализованная. К особенностям этого вида разговорного жанра, отличающего его от простой инсценировки какого-либо рассказа, надо отнести установку скэтча на эстрадный язык, короткие отрывистые фразы и общую максимальную краткость всего действия. Да и самое название этого рода произведений в достаточной мере характеризует их именно, как эскизные, как беглые произведения.

Скэтчи, на ряду с инсценировками, приобрели особенную популярность в тот период времени, когда драматические артисты вынуждены были пойти на эстраду подрабатывать. Естественно, что исполняли они то, что было более всего им близко по их природе. Только очень немногие из драматических артистов сумели остаться на эстраде, ибо необходимо было овладеть особенностями эстрадного творчества, к чему большинство не было совершенно подготовлено. Овладение жанром больше всего удавалось артистам малых жанров—театральных форм наиболее близких эстрадным.

### СЦЕНКИ

Несколько отличны от скэтчей — сценки. По существу—это инсценировки различных рассказов и стихотворений.

---

---

В. В. Максимов когда-то выступал с инсценировкой «Курантов» Чуж-Чуженина и Пергамента. Под аккомпанимент рояля он читал текст произведения.

По ходу действия появлялось какое-то видение, танцовало и далялось. Это уже боле развернутый вид инсценировки, в котором дается соединение нескольких жанров эстрады — мелодекламация плюс хореография. Инсценировка рассказа или стихотворения (при чем количество участников может доходить до трех-четыре человек), с применением театральных аксессуаров — грима, примитивных декораций и пр., т.-е. построенная только на актерской игре участника или участников, — таковы характерные черты этого вида разговорного жанра.

Из числа также мало распространенных на эстраде видов разговорного жанра мы должны упомянуть о раешнике и пародии.

## РАЕШНИК

Раешник является промежуточным видом разговорного жанра между рассказом и монологом. С рассказом сближает его частое отступление от рифмовки фраз и общая повествовательная форма изложения, с монологом — своеобразная стихотворная форма, правда, редко когда выдерживаемая целиком.

---

---

Раешник интересен своей связью с народным творчеством. Форма повествования, в котором отдельные фразы рифмуются между собой, характерна для некоторых видов крестьянского сказа. Отсюда через анонсы балаганных комедиантов тянется линия родства народного творчества с раешником.

## ПАРОДИИ

Что касается пародий, то формально—это не самостоятельные виды эстрадного творчества.

Если мы возьмем пародии Дестрема, то увидим, что для пародирования Афонина он берет форму афонинских монологов, Хенкина — зоценковских рассказов и т. д.

Однако, пародии характерны не только выбором той же формы, что и употребляемая объектом пародирования; они характерны также тем, что актер, пародирующий комически, повторяет жесты, мимику, фразировку того, кто им пародируется. Последнее обстоятельство требует от актера незаурядных способностей и квалификации.

Жанр пародий мы можем разбить на три основных разновидности. Первая — пародирование лиц с упором на высмеивание именно этим лицам присущих особенностей. Вторая — пародирование жанров, где под обстрел берутся характерные для жан-

ра, а не для отдельных лиц, особенности исполнения и репертуара.

Если характерным представителем первой разновидности является упоминавшийся выше Дестрем, пародирующий Смирнова-Сокольского, Афонина и ряд ругих эстрадных столпов, то представителем второй — является в настоящее время Вл. Хенкин с той частью его репертуара, которая посвящена пародированию цыганских романсов.

Третья разновидность эстрадной пародии характерна тем, что в ней некий комический сюжет заключен в рамки более или менее известного классического произведения. Было бы ошибочным предположить, что это делается с целью пародирования классического произведения (хотя подобные пародии были особенно популярны на дореволюционной эстраде и изредка встречаются и сейчас). Форма классического произведения в данном случае берется лишь для контраста с содержанием, лишь для подчеркивания этого контраста.

Совершенно особенной разновидностью эстрадной пародии является начинание молодых ленинградских артистов Черкасова, Чиркова и Березова.

С большим мастерством эти артисты изображают всем знакомые персонажи кино-комедий: Пата, Паташона и Чарли Чаплина. Элемент пародирования почти отсутствует в этих выступлениях: артисты просто-на-просто переносят фигуры тероев

кино на площадку эстрады и там заставляют их комиковать в характерном для них плане. В отличие от многих эстрадников, избирающих различные маски, Черкасов, Чирков и Березов держатся в рамках пантомимы и совершенно избегают текста.

Все рассмотренные нами виды пародий в настоящем своем виде имеют очень незначительную социальную ценность, будучи лишены установки на сатирическое изображение наших недостатков, болезненных явлений и всяческих злоупотреблений, носят так сказать «капустнический» характер.

## ЧАСТУШКИ

В заключение обзора разговорного жанра эстрады остановимся на интереснейшем виде его — частушках.

Вначале частушка проникла на эстраду, как кусочек этнографического материала. Соответственно этому исполнялись только подлинно народные частушки — деревенские и городские (фабричные).

Однако, вскоре популярность этого вида народного творчества толкнула эстрадников на фальсификацию этнографии. Частушки стали сочиняться ими самими, или специально эстрадными авторами. В настоящее время подлинная народная частушка редко-редко появляется на эстраде. Место ее твердо занято частушкой — плодом профессионального эстрадно-литературного творчества, подается же

---

---

она все еще под этнографическим соусом. Иногда эта этнография сильно отдает дореволюционным шантаном или, по меньшей мере, трактиром средней руки.

Известные эстрадники Жуков и Громов до сих пор исполняют частушки, выходя в наряде, фантастически воспроизводящем одежду крестьянина или рабочего.

Никто уже не носит ни таких поддевок, ни таких сапог бутылками. Эта этнография вся в прошлом, да и для прошлого она не была правдивой.

Иное дело Глебова и Дарская. Надо отдать им справедливость: их выход производит прекрасное впечатление. Костюм представляет удачные копии праздничных деревенских нарядов<sup>1)</sup> и сама манера держаться во время исполнения приближается к манере исполнения в деревне на посиделках частушек и песен.

Каменская и Райская в большей степени стилизируют свои выступления, преподнося этнографию в стиле лубка.

Наконец, бесчисленное количество, так называемых «лапотников», выступает с глупой стилизацией крестьян-исполнителей. Они наряжаются в фантастические поддевки, обуваются в лапти и украшают себя вихрастыми париками. Непремен-

---

<sup>1)</sup> За исключением разве лаптей, иногда ими употребляемых и не типичных для праздничного крестьянского наряда.

---

---

ная принадлежность этих лапотников — репризы на столь же фантастическом деревенском языке, сколь необыкновенен и карикатурен их наряд.

Обычно частушки поются на оригинальные народные мотивы. Ограниченное количество последних заставило исполнителей прибегать к использованию песенных мотивов в роде «Сирень цветет» и др.

Большого распространения эти попытки не получили и в большинстве — они мало удачны. Сплошь и рядом пение частушек сопровождается стилизованными русскими танцами.

Содержание частушек охватывает различные темы, начиная от международного положения, кончая мелочами быта.

Последняя категория особенно обширна. Здесь можно найти отклик на все, начиная с клопов в гостинице, кончая... витаминами.

«Здесь в гостинице для всех  
Цены деликатные;  
Безь кровать дают с клопами,  
То клопы бесплатные».

### Неизменный Маяковский:

«Выступает Маяковский  
С декламацией таковой:  
Пушкин, дескать, не поэт,  
Я, мол, сбоку — ваших нет».

---

---

## Об омоложении:

«Ездить я в Сухум не стану,  
Там питомник базовый.  
Примут вдруг за обезьяну,  
А потом доказывай»...

## О витаминах:

«Не встречай в столовой блюд  
С кислыми ты минами,  
Коль во щах червя дадут,  
Все ж он с витаминами»...

Очень распространены частушки с различными припевами, как, напр., «видели, видели, слышали, слышали» и т. д.

«Ангел мира смотрит в Лигу,  
Вместо Лиги, видит фигу.  
За елеем мирной речи  
Притаился свист картечи,  
И того гляди тайком  
Тыкнул ангела штыком».

## Из той же серии, из раздела о культуре:

«Меня грамоте учили.  
В лавке книги мне всучили:  
Завернули сыр в Толстого,  
Осетрину в Гончарова,  
Колбасу в Карамзина  
И селедку в Куприча».

---

Того же порядка:

«Мы торговлю наблюдали:  
Всюду цены ниже стали,  
Но высоки, как и ране,  
Выраженья русской брани.  
Надо б снизить не тужа,  
Хоть бы на три этажа».

Частушки, использующие песенную основу («Сирень цветет»):

«Флот британцы строят шире,  
Ах, Волга-матушка река,  
А в Женеве врут о мире,  
Заливают берега»...  
Рефрен: «Дела на ять, хоть ставь им пять,  
Эх, братцы, ах, грудь больно,  
Поврали, довольны»<sup>1)</sup>.

Мы привели здесь частушки из репертуара лучших исполнительниц этого вида эстрадного творчества.

Репертуар остальных — не лучший, а худший во всех отношениях.

Подлинные деревенские частушки относятся к области песенного и музыкального вообще народного творчества. Частушечные четверостишия или двустишия всегда неразрывно связаны с припевами, с определенной мелодией и гармошечным аккомпаниментом. Меткая характеристика, едкая

---

<sup>1)</sup> Все частушки из репертуара Глебовой и Дарской.

ирония, добродушная насмешка, захватывающие вопросы быта или даже общей политики, заключены в лаконичные образные фразы, в строки, ловко рифмованные. Метод комических аналогий (...«голова, как у вола»...), гиперболы применяются чрезвычайно успешно творцами частушек. Олитературенная, создаваемая вне влияния народной музыки, народного песенного творчества, нынешняя эстрадная частушка даже формально сплошь и рядом слабее, невыразительнее частушки народной. Вместе с тем, самая форма лаконичных, распеваемых на простой мотив, рифмованных строчек, несомненно, удобна и выгодна для того, что бы с помощью ее откликаться на наиболее значительные явления вашей современности.

Используя только литературный материал, поставляемый полуграмотными эстрадными авторами, эстрадники делают большую ошибку, ибо подлинное народное творчество непрерывно дает им прекрасный материал, который, конечно, надо уметь собрать.

С другой стороны, авторы при создании частушек особенно внимательно обязаны относиться к музыкальной, песенной, основе куплета.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Все выше сказанное о разговорном жанре с достаточной ясностью свидетельствует о лоскутности, мозаичности этого вида эстрадного творчества.

---

Роль рассказа, история его появления на эстраде так же отлична от роли и истории куплета, как, скажем, отличны друг от друга мелодекламация и частушки. Каждый из видов разговорного жанра, не исключая, пожалуй, и анекдотического рассказа, в зависимости от тематической установки авторов и исполнителей, может и должен выполнять часть общей задачи, стоящей перед искусством нашей страны — содействовать делу социалистического строительства в Советском Союзе.

---

## ВОКАЛЬНЫЙ ЖАНР.

Исполнители романсов, песен, песенок, различного рода хоры,—все это исполнители, принадлежащие к разряду вокалистов,—артисты, в основе творчества которых лежит стремление к овладению техникой пения—в первую очередь. Для разговорника характерно совершенствование по линии рассказывания, декламации: у него текст, и передача этого текста—основные моменты его творчества; у вокалиста, в первую очередь,—стремление передать музыкальную и певческую суть произведения. Таким образом, общим характерным для вокального жанра признаком является пение исполняемого репертуара, акцент именно на этой части исполнения.

Сказанным выше мы не хотим утверждать об отсутствии у вокалистов умения владеть словом или нежелании их в том совершенствоваться, но, именно, характером жанра плюс односторонностью учебы вокалистов объясняется отсутствие в среде оперных актеров людей с более или менее совершенной фразировкой.

---

---

Упор на выявление своих голосовых данных или на передачу музыкальных особенностей произведения, на ряду с общим низким культурным уровнем эстрадных исполнителей, — это одни из главнейших причин того, что мы до сих пор имеем чрезвычайно недоброкачественный в текстуальном отношении репертуар. Певец или певица, в первую очередь, смотрят на то, насколько данное произведение выгодно в вокальном отношении, насколько оно (его музыка, подбор и комбинации слов) выразительно передает те или иные настроения, и, только в последнюю очередь, обращают внимание на смысл той комбинации слов, которая в соединении с музыкой получает наименование романса или песни.

## **РОМАНСЫ**

Основными видами вокального жанра являются романсы — классический и цыганский.

## **КЛАССИЧЕСКИЙ РОМАНС**

Романсы первого рода на дореволюционной эстраде отсутствовали по вполне понятным причинам: потребитель не нуждался в серьезной музыке, да и тогдашний эстражник не обладал данными и (главное) школой для исполнения классических романсов.

---

---

После революции на эстраду хлынула волна высококвалифицированных артистов из б. императорских и прочих театров, пооткрывались школы и студии — поставщики актерского молодняка. Вместе с оперными артистами и студийным молодняком, на эстраду пришел и классический романс.

После полного отсутствия его наступило изобилие и даже... засилье, ибо сплошь и рядом творчество революционных композиторов отвергалось под прикрытием «дымовой завесы» из классиков.

«К чему мы будем петь какого-то Корчмарева, когда в нашем репертуаре Глинка, Даргомыжский, Шуберт и пр.»,—так приблизительно рассуждали исполнители-классики. Было бы нелепо, однако, отрицать ту прогрессивную роль, которую в свое время сыграло появление классического романса на эстраде в деле усовершенствования художественных навыков нашего зрителя.

Классический романс кое-как противостоял напору цыганской пошлятины.

Вместе с тем, создавшийся в определенные периоды господства феодальной знати или буржуазии классический романс, естественно, отражал идеологию этих классов, различные настроения различных групп буржуазии, буржуазной интеллигенции, дворянства и, в небольшой мере, разночинцев.

Салонный характер классических романсов, по крайней мере—огромного большинства их, исклю-

---

---

чает всякий общественный интерес, общественную их ценность. Классический романс до появления на эстраде циркулировал по гостинным, служил любимым развлечением представителей правящих классов.

В конце-концов, и зародился он именно в салонной обстановке литературных и музыкальных кружков; стоит только вспомнить историю создания первых романсов Глинки и целого ряда других виднейших композиторов.

Гражданские мотивы в романсе чрезвычайно редки, и, если встречаются, то в большинстве случаев, как отражения патриотических настроений тогдашнего общества. Весьма часты в классических романсах религиозные мотивы, глубокий пессимизм, мистика и т. п.

Сравнительно невелико количество классических романсов, отражающих бунтарские настроения, бодрых, жизнерадостных.

В вокальном отношении классический романс представляет для исполнителя большой интерес: помимо оригинальной мелодики, мы имеем такое построение романса, которое учитывает вокальные возможности певца, эффектно заканчивает фразы, дает легкую возможность переходов и т. п., не говоря уже о том, что общее качество музыкального, а во многих случаях, и литературного, материала, в формальном отношении чрезвычайно значительно.

По существу, каждый вокалист классического порядка редко ограничивается исполнением только романсов: обыкновенно в свой репертуар он включает также отрывки из опер. Отсутствием новой советской оперы обуславливается и выбор оперных отрывков из имеющихся классических, по большей части, произведений. Арии из «Пиковой Дамы», «Евгения Онегина», «Князя Игоря», «Бориса Годунова» исполняются по существу романсно, ибо никакой связи с оперой при отрывочном исполнении они не имеют, и зрителю очень трудно представить себе, что вот этот, одетый во фрак, молодой эстражник в данный момент является престарелым Пименом или, что та, обряженная в фантастически-модный наряд женщина—Ярославна, тем более, что ни условный Пимен, ни еще более условная Ярославна и не задумываются над всей этой несообразностью, ни о какой актерской игре не заботятся, а беспокоятся лишь о том, насколько чисто будет звучать та или иная «гвоздевая» нота.

Нельзя сказать, чтобы наша эстрада в достаточной степени критически отнеслась к той части классического наследия, каким является классический романс. До последнего времени эта часть буржуазного наследия не критически использовалась нашей эстрадной, главным образом, благодаря своеобразной фетишизации классиков, культивируемой в наших музыкальных школах и

вузах. В настоящее время меняются преподавательские установки и пора подумать о том, чтобы установки наших регулирующих и контролирующих репертуар органов соответствующим образом также изменились.

## ЦЫГАНСКИЕ РОМАНСЫ

Между новым цыганским романсом и старым — непроходимая пропасть. Прежде всего: никакого старого цыганского романса, как продукта подлинного народного творчества цыган, никогда не было. Обыкновенно, когда говорят о старом цыганском романсе, подразумевают не романс, а «песню», и это только в том случае, если говорящие действительно отличают фольклорный материал от разнообразных подделок.

Старая цыганская песня черпала тематику из быта своего племени: пропажа лошади, уход на новое кочевье, сватовство и женитьба — вот некоторые сюжеты старой цыганской песни. Музыкальная основа бралась из родной мелодики или заимствовалась у русской народной песни.

Начиная приблизительно с 30-х годов прошлого века цыгане в их песенном творчестве интересуют представителей тогдашней российской интеллигенции. Знакомство с цыганской песней осуществляется не иначе, как в кабаке. Первое знакомство Пушкина с цыганами было в загородном

---

кабачке по дороге в Петергоф, именно в кабачке, несмотря на то, что цыганский табор был расположен поблизости.

В сущности, интересоваться цыганами начали гораздо раньше. В 1740 году, при постройке «Ледяного Дома», было выписано (кажется, гр. Орловым) несколько цыганских семей из Алексинского уезда, Тульской губ.

По окончании торжеств, связанных с открытием дома, цыгане обосновались за городом и с тех пор пользовались столичной аристократией, как развлечение, на различных балах и попойках. Для них были придуманы специальные наряды, ибо в своих лохмотьях они не могли появляться среди господ, те самые наряды, которые почти без изменений дошли до наших дней в виде казакинов мужчин и пестрых юбок и кофт женщин.

Так цыгане, бывшие до тех пор далекими городам, интересовавшие лишь отдельных помещиков, во владения которых они забредали, были извлечены из родной первобытной обстановки, принаряжены и приспособлены к развлечению кутящих бар.

К 20—30 годам прошлого столетия мы относим заинтересованность цыганским творчеством со стороны представителей тогдашней дворянской интеллигенции;—заинтересованность, связанную не только с приспособлением цыган к обслуживанию

---

кутежей, но и с изучением особенностей их песенного творчества.

Своеобразная экзотика цыганского пения: переходы от грусти к бурному веселью, особая акцентировка, — все это пленяло многих.

Увлечение цыганским пением породило попытки иммитации цыганской песни и подражания ей. Ряд видных поэтов дали тексты (Апухтин, Апшолон Григорьев) цыганских песен. Собственно, с этих подражаний и началась фальсификация цыганской песни, тогда именно и появился на свет цыганский романс.

Подлинная песня кочевого племени стала все более и более подменяться подражательной и стилизаторской.

Цивилизовавший Россию русский капитализм широко развил кабацкую сеть. Цивилизация России на западный манер неотъемлемо включала и организацию шикарных комфортабельных кабаков. Промотаившиеся феодалы, ошалелые от барышей фабриканты должны были иметь там развлечение.

Одного пьянства и куртизанок оказалось недостаточно. Пьяный разгул требовал пения и пляски, а феноменальные басы и казачки надоели.

Интерес определенных кругов тогдашней интеллигенции к цыганскому пению кабатчиками

был учтен по-своему, и цыгане были втянуты в орбиту кабака.

Необходимость «соответствовать» пьяным слезам или пьяному буйству породила соответствующее песенное и романсовое творчество.

Все эти величания и застольные — типичные продукты кабацкого периода цыганского творчества.

Однако, не всякому буржуа доступно посещение отдельного кабинета и наслаждение слушать целый хор.

Отсюда появление ряда цыганских певиц — Паниных, Вяльцевых и пр., несших цыганский романс из отдельного кабинета на подмостки открытой сцены какого-либо шантана или даже концертной эстрады.

### **ПСЕВДОЦЫГАНСКИЙ РОМАНС**

Будучи совершенно оторван от подлинного цыганского фольклора и удовлетворяя спрос широких слоев буржуазии и буржуазной интеллигенции, псевдоцыганский романс не мог не отражать настроений этих слоев. Так, в эпоху после первой революции, когда характерными настроениями для определенных кругов буржуазной интеллигенции являлись упадочничество, мистицизм и т. п., рождаются соответствующие пессимистические псевдоцыганские романсы, и этот пессимизм все

более усиливается в предчувствии близкого конца старого строя.

Типичными романсами этого рода являются:  
Пуаре — «Лебединая песня».

«Я грущу, если можешь понять  
Мою душу доверчиво нежную...

.....  
Как-то скучно и грустно... В тоске по ночам  
Думы мрачные сон отгоняют,  
И горячие слезы невольно к очам,  
Как в прибое волна, приливают».

Знаменитое «У камина».

...«Ты грустишь, но о чем? Не о прошлых ли днях,  
Полных ласки, любви и приветя?  
Так чего же ты ищешь в потухших углях?  
Все равно не найдешь в них ответа».

А дальше целая серия всяких «Жалобно стонет ветер осенний», «О позабудь былые увлечения», «Налей бокал! В нем нет вина», «Тени минувшего» и т. п.

Помимо этой ноющей лирики, было и другое — продолжение иной линии псевдоцыганского романса, а именно — линии кабацкой разухабистости.

Здесь типична хотя бы гремевшая в свое время «Гай-да, тройка», «Чорт с тобой» и прочие в том же роде.

После революции начинается новый расцвет псевдоцыганского творчества. Ни о какой преем-

---

---

ственности от старой подлинной цыганской песни не может быть и речи. Преемственность исключительно от предреволюционного псевдоцыганского романса. Пореволуционный рецидив цыганщины пытался приспособиться к времени, выкраситься в нейтральный цвет, а иногда даже щегольнуть революционностью. Именно это творчество составляет репертуар бесконечного числа цыганских певцов и по сей день.

### МЕЩАНСКИЙ РОМАНС

Ныне жанр цыганского романса включает в себя не только собственно псевдоцыганскую песню, но и **мещанский романс**.

Главным потребителем мещанского романса в дореволюционное время был, по преимуществу, мелкий служилый люд.

Характерными образцами старого мещанского романса, в свое время популярного и в среде обывателей-буржуа, были, например: «Крики чайки», распространенный дуэт «Накинув плащ»:

«Накинув плащ, с гитарой под полою  
К ее окну приник в тиши ночной.  
Не разбужу ль я песней удалою  
Роскошный сон красавицы молодой...»

при чем последний нередко служил материалом для хорового исполнения.

---

Не помню сейчас названия некоего чувствительного мещанского романса, в котором после соответствующего вступления фигурировали такие стихи:

«Ветер листву не колышет,  
В воздухе нега и лень,  
Нас здесь никто не услышит  
Мы удалимся в сирень».

Мещанский романс и прежде, как и теперь, проникал и в деревню. Вот образец подобного, так сказать, «деревенского» мещанского романса, слышанный мной в одной из деревень Олонецкой губ. более двадцати лет тому назад:

«... Прихожу я на ту скамейку,  
Где евойной была названа,  
Все подруги меня примечали —  
Почему я сегодня одна...»

Как правило, романсы этой категории, как прежние так и настоящие, на ряду со слащавой сентиментальностью, упадочническими настроениями или описаниями нечеловеческих страстей, значительной степени безграмотны.

Примеров соответственно можно было бы привести массу, но здесь, в отношении старого мещанского романса, мы ограничимся уже приведенными и приведем только некоторые образцы, характеризующие нынешний мещанский романс.

«ДВЕ БУКВЫ» <sup>1)</sup>.

Слова Кар. Осенина.

Музыка П. Прозоровского.

«В густой пыли заброшенной беседки,  
Заваленной листвою тополей,  
Нашел я две засохшие отметки,  
Две маленьких отметочки давно минувших дней.

О, этот час мне в жизни самый яркий,  
Так радостно, так больно вспоминать...  
Все заросло, заброшено в том шарке...  
Но мне ли буквы две в беседке не узнать?..

Вот видишь, там знакомая калитка,  
На месте дуба старый, старый пенек,  
Ах, если б знать, мой друг, какая пытка  
Забуть про все, уйти давно, но помнить этот  
день...

Но не поймете, знаю, этих букв вы,  
Как же понять отныне больше мне,  
Что все равно остались только буквы.  
Две буквы только, буквы две в беседке на стене...»

«СМЕЯЛИСЬ ДВЕ РОЗЫ ЛЮБЯ» <sup>2)</sup>.

Слова И. Мельгорского.

Музыка В. Трахимовича.

«Две розы в хрустальном бокале,  
Две розы из сказочных грез,  
Две розы приветно кивали,  
Ласкали, ласкали до слез...

1) Москва, изд. автора, 1926 г.

2) Ленинград, издан. автора, 1926 г.

У себя я сегодня застал их  
Нежданно, как солнце зимой.  
Две розы... О, как целовал их,  
Сжимал их дрожащей рукой.

Две алые розы шептались,  
Горели огнем их цвета,  
Две розы друг другу признались:  
Смеялись две розы, любя».

«НАШИ ВСТРЕЧИ»<sup>1)</sup>.

Слова Е. Ермака.

Музыка П. Эрлиха.

«Были, мой друг, у меня и другие,  
Но ты между ними один, как звезда.  
И дни, что с тобой сочтены, дорогие,  
Я их не отдам никому никогда.

Рефрен: Я шла вчера от вас домой.  
В ушах звучали песни валги.  
И думала я все с тоской:  
Не оборвать ли (2 раза) встречи наши».

. . . . .

«Ты первый сказал мне заветное слово.  
Ты первый сорвал поцелуй с моих уст.  
А то, что с другими, так гадко, не ново.  
И мир без тебя так печален и пуст».

Это образцы бессмысленной и безграмотной  
лирики мещанского романса.

А вот образцы явно упадочнического, с кабац-  
ким надрывом, романса, тоже современного, но уже  
псевдоцыганского.

---

<sup>1)</sup> Ленинград, изд. автора, 1927 г.

«ЧТО БУДЕТ ЗАВТРА — ВСЕ РАВНО» 1)

Слова и музыка Л. Дризо.

«Сегодня пьем мы и поем,  
Забыв о том, что тяжело.  
Мы песней жгучей грусть зальем,  
Что будет завтра — все равно...»

«ОБИДНО, ДОСАДНО!» 2)

Слова А. Кусикова.

Музыка Бакалейникова.

«Как раньше любил я цыганские пляски,  
Тройки лихие и хмельный угар!  
Все кануло в вечность, как в призрачной сказке...  
Один я без ласк и без сладостных чар...»

Обидно, досадно, до слез и до мученья,  
Что в жизни так поздно я встретился с тобой».

«АХ, ВСЕ, ЧТО БЫЛО» 3).

А. Бессмертного.

«Все равно года проходят чередою  
И становится короче жизни путь.  
Не шора ли мне с измученной душою  
На минуточку прилечь и отдохнуть...»

Ах, все, что было,  
И все, что ныло,  
Это давным-давно ушло,  
Истомились лаской губы

---

1) Москва, скл. изд. нотного абонемена МОНО. 1923 г.

2) Петроград, изд. Л. Валящик.

3) Петроград, изд. Л. Валящик.

И натешилась душа...  
Ах, все, что мело,  
Все, что млело,  
  
Все давным-давно истлело.  
Только ты, моя гитара,  
Прежним звоном хороша».

## НОВЕЙШИЕ МОДНЫЕ РОМАНСЫ

Та же линия, те же настроения, но в более за-  
тушеванном виде видны и в новейших модных  
романсах:

«ВСЕ ПРЕКРАСНО, ВСЕ ПОНЯТНО И ПРОВЕРЕНО...»

Слова Осенина.

Музыка Кручинина.

«Ты смотришь на меня и холодно, и грозно...  
Зачем ты так глядишь? Мне страшно, ше-  
рестань...

Я поняла тебя, быть может, слишком поздно.  
Не мучь, не говори, и сердце мне не рань...

Рефрен: Все прекрасно, все понятно и проверено...

Не вернуть того обратно, что потеряно.

А прорвется иногда из сердца крик —

Ведь это только, только миг.

В душе одни следы и вновь неповторимы  
Далекие штрихи в бесхитростной судьбе.  
Все в жизни пронеслось, ушло, промчалось  
МИМО...

И хочется сказать безжалостно себе:»

. . . . .

В большей или меньшей степени и остальные модные романсы такого лирического толка — ноющие, упадочнические, будут ли это **«Не надо встреч»** или **«Мы только знакомы»** или **«Вам 19 лет»** и т. п.

Однако, последнее время торговля сожалениями о прошлом уже продолжаться более не могла, и поэтому репертуар жанра стал перестраиваться на новый лад.

Появились **«Бубна звон»**, **«Цыганка Зара»**, **«Мы с тобой не пара»** и пр. «тари-тари».

«Бейте в бубны, пусть звенят гитары,  
Сегодня у Зары,  
Сердце рвется вдаль.  
Эй, пляшите, на родной полянке,

Ведь молодой цыганке  
Ничего не жаль». (**«Цыганка Зара»**)  
«Эх, душа моя! Мы с тобой не пара.  
Ты уйдешь — не станет мне больней

Дорогая самая у меня гитара;  
Никогда я не расстанусь с ней».

(**«Мы с тобой не пара»**.)

«Там бубна звон, гитары стоны,

Там пляски воли, воли и полей.  
И там в кибитке  
Забудем пытки  
Далеких призрачных страстей».

(**«Бубна звон»**.)

Характерной особенностью этого рода романсов является их кажущаяся жизнерадостность.

Однако, строфы, к которым рефренами идут вышеприведенные стихи, остались теми же над-рывными, и по словам и по мелодии. Что и родственные им лирические, не говоря уже о том, что вся жизнерадостность этих романсов весьма отдает «Гай-да тройкой».

Интересны попытки революционирования этого рода романсов.

Вот «революционированный» мещанский романс:

«ПОКА ТЫ МОЙ<sup>1)</sup>).

Слова Коварского.

Музыка Я. Фельдмана.

«Пока ты мой, в последний раз  
Я то же слово повторяю:  
Пусть не шорвется цепь стальная,  
Что на пути сковала нас.

На старый мир ты поднял руку,  
Настал борьбы тяжелый час,  
Останусь я твоей подругой.  
Пока ты мой... В последний раз!

Пока ты мой, в последний раз  
Я тень бывшего повторяю,  
От нашей цели ты, я знаю,  
Не отведешь глубоких глаз.

---

<sup>1)</sup> Москва, изд. автора, 1925 г.

Пусть на пути к победе новой  
Смерть без пощады встретит нас,  
Тебе шепну я то же слово:  
Пока ты мой, в последний раз!»

Совершенно комическое впечатление производит попытка втиснуть, «страха ради реперткомска», идеологию в типично-упадочный цыганский романс из модных.

«ДОРОГОЙ ДЛИННОЮ»<sup>1)</sup>.

Слова Подревского.

Музыка В. Фомина.

«Да, выходит, пели мы задаром,  
Понапрасно ночь за ночью жгли.  
Если мы покончили со старым,  
Так и ночи эти отошли!

Дорогой длиною,  
Погодой лунною,  
Да с песней той, что вдаль летит звеня.  
Да с той старинною,  
Да семиструнною,  
Что по ночам так мучила меня!

В даль родную новыми путями  
Нам отныне ехать суждено,  
Ехали на тройке с бубенцами,  
Да теперь проехали давно!  
Дорогой длиною...»

Чем характерны псевдоцыганские романсы и романс мещанский? Для цыганского романса,

<sup>1)</sup> Издание автора, Ростов-на-Дону, 1927 г.

прежде всего, характерна его специфическая тематика: не найдется, вероятно, ни одного старого и нового псевдоцыганского романа, в центре внимания которого не была бы тема любви и любовных отношений. Здесь мы находим и объяснения в любви, облеченные в форму романа, жалобы покинутого или покинутой любимым или любимой и т. д., и т. п. Конечно, мы ведем борьбу с «цыганщиной» не потому, что основная и единственная тема «цыганских» романсов — любовь: нам важно, с какой точки зрения освещаются в них любовные проблемы, какой комплекс переживаний и чувствований неизбежно увязывается с основной темой. Любовь в представлении цыганщины — это смысл, цель, единственное содержание жизни; любовь — это забвение, иногда хмельное, иногда покойное. Соответственно этому, забвение влечет за собой и подходящий антураж сравнений: «бокал вина», «тройка», «могильный покой» и пр.

Подобный взгляд на любовь есть выражение определенного мировоззрения, совершенно чуждого материалистическому мировоззрению пролетариата.

Если в далекие дореволюционные времена для определенных слоев населения уход от действительности или утробно-потребительское к ней отношение можно было считать естественным и законным, то пропаганда ухода от действительности в наше

---

время, пропаганда, подкрепляемая пессимистической оценкой окружающей нас действительности, совершенно недопустима.

Мещанский романс мало чем отличен от цыганского. Внешнее различие между ними сводится к отсутствию в мещанском романсе специфической терминологии: «кибитки», «шатры»; просто отдельные цыганские слова в мещанском романсе отсутствуют. Внутреннее отличие, в сущности, одно: в то время как цыганский романс делает ударение на самой теме любви, мещанский — акцент переносит на комментарии, на своеобразную мораль, почти всегда заключенную в романсе.

По линии исполнительской грань между обоими видами романсами также довольно отчетливо проводится: по традиции, исполнение цыганского романса сопряжено с большим или меньшим растягиванием отдельных слов, с выработкой особого гортанного акцента и обязательной цыганской гнусавостью. Что касается мещанского романса, то он исполняется почти так же, как всякий классический.

При исполнении, традиции в отношении цыганских произведений сводятся к достижению душещипательности.

Делается это удлинением пауз, добавлением слогов, протяжным пением отдельных фраз, а иногда и слогов и букв, или наоборот, скороговоркой.

---

---

Типичен для иллюстрации этого романс «Мы только знакомы»:

Обычно это поют так:

«Спокойно и просто я встретился с В-а-а-ми,  
В душе зажила уже старая ра-а-на,  
Но пропасть разрыва легла между нами,  
Мы только знакомы (удлиненная пауза). Как  
стран-анно...»

и. т. д.

Или «СТАКАНЧИКИ ГРАНЕННЫЕ».

«... Мне на полу стаканчиков разбитых да\* не собрать,  
И некому тоски своей и горя д\* рассказать...»<sup>1)</sup>).

Приведенных примеров, надо думать, совершенно достаточно для того, чтобы убедиться в том, что нынешний репертуар цыганского жанра накрепко связан с дореволюционным репертуаром того же самого жанра и по линии мещанского и по линии псевдоцыганского романсов.

Главным потребителем (да и производителем) этого репертуара была и есть российская обывательщина, мещане, лелеющие мечты о «красивой жизни», да остатки бывших или выбитых почему-либо из колеи революцией, стремящихся забыться, уйти от действительности.

С другой стороны, музыкальная примитивность репертуара этого жанра вместе с лирически-

---

<sup>1)</sup> Означенное звездочками введено в текст при пении.

ми мотивами, заключенными в нем, встречали, и до сих пор встречают, положительную оценку у многих слоев рабочих и учащейся молодежи.

В этом огромная отрицательная роль этого рода жанра.

Нынешний цыганский и мещанский романсы укрепляют мещанские навыки и вкусы пролетарской аудитории и являются чуждыми ей и даже враждебными идеологически.

## ПЕСНЯ

Следующий раздел вокального жанра — **песня**.

Между подлинно народной песней, заключающейся только в словах и постоянно варьирующейся мелодии, и романсом различие явное: в песне отсутствует гармонизация.

Что же касается нынешней песни, то отличие ее от романса все более и более стирается и проявляется лишь в размере стиха и темпе.

Внутреннее отличие песни заключается в том, что песня обыкновенно повествует о каком-либо конкретном событии, факте. Повествовательное изложение определяемых событий для песни в значительной мере характерно.

Романс же, как правило, далек от этого, стремясь, главным образом, к передаче определенного **настроения**, вне связной, более или менее законченной, передачи определенных событий и фактов.

Вот почему так называемые песенки настроений очень близки к романсу, а всякие бытовые, экзотические и т. п. далеки от него, несмотря даже на схожесть стихотворного размера и темпа музыки.

Мы рассмотрим здесь песню в следующих ее подвидах:

1) народную, 2) псевдонародную, 3) детскую, 4) гиньоль, 5) экзотическую, и наконец, 6) современную бытовую.

### **НАРОДНАЯ**

Народная песня, в значительной степени искаженная записями, сопровождавшимися обычно гармонизацией ее, даже в этом виде на эстраде не фигурирует.

Некоторые песни, созданные композиторами, проникли в деревню и привились там, несколько видоизменившись; таковы, например, «Соловей» Альябьева, некоторые песни Гурилева. Они довольно часто исполняются с эстрады, но уже не как народные: тот же «Соловей» употребляется обыкновенно для демонстрации виртуозности различных колоратур, а Гурилева всячески подстригают под цыганщину.

### **ПСЕВДОНАРОДНАЯ**

Зато псевдонародная песня исполняется довольно часто. Обыкновенно это плохая подделка или неумелая стилизация.

---

---

Особенно много подделок различных «Ямщи-  
ков», ~~ничего~~ общего, конечно, не имеющих с под-  
линными ямщицкими песнями.

Вот образцы подделки и стилизации:

«СОЛОВЕЙ СОЛОВУШКА» <sup>1)</sup>.

Слова М. Стренина.

Музыка Чернявского.

«Над ручьями, меж ветвей,  
Пел залетный соловей,  
Залитой песней той  
Бор звенел, как золотой.

Соловей-соловушка,  
Буйная головушка.  
Ты звени,  
Ты звени,  
Скуку разгони.

У ручья на лужку  
Думал шарень думушку,  
Одинок шаренек,  
Любушку забыть не мог.

Припев:

Нехорош, непригож,  
Разлюбила, ну, так что ж!  
Затаю грусть свою  
И скажу я соловью».

Припев.

---

<sup>1)</sup> Ленинград, изд. автора, 1927 г.

---

В этом же роде целая серия песенок. Центральным моментом во всех этих песнях является подделка под народный язык. До чего она доходит, видно хотя бы из того, что одна из боевых песенок некоей певицы этого жанра называется «Ничяго», после этого названия идет соответственно фантастический текст.

Довольно явственно намечается в некоторых случаях связь со старой шансонеткой. Такие произведения, как песенки о гармонистах, посетивших деревню, в результате чего через определенный срок рождаются маленькие гармонисты и т. п., — достаточное этому подтверждение.

### ДЕТСКИЕ ПЕСЕНКИ

За немногими исключениями от тех же шансонетных проистекают и так называемые «детские песенки».

«Детскими» называются они, конечно, не потому, что это репертуар для детей, а потому, что рассказ в песне ведется от лица ребенка.

Здесь простор для передачи различных детских анекдотов и для смешного перевираания слов.

В эти песенки вкладывается содержание таких приблизительно анекдотов: «Мать в Гостином дворе потеряла ребенка. Когда он нашелся, она задала ему вопрос: почему он не держался за ее юбку. Ребенок ответил, что юбка так коротка, что он не

мог до нее дотянуться. Или: «Отец, ухаживающий за гувернанткой, дает ребятам конфеты с тем, чтобы они ушли. Ребята взвесили: друг дома дает больше, когда хочет остаться наедине с матерью» и т. д.

Бряд ли этот вид эстрадного творчества нуждается в каких-либо комментариях!

## ГИНЬОЛЬ

В первые годы революции необыкновенное распространение имели песенки, воспевавшие всякие кровавые события, самоубийства и убийства, главным образом, на романтической подкладке.

Таковы, напр., «Джон Грей», «Шумит ночной Марсель», «Синкопэт», «Шелковый шнурок» и др.

Здесь мы условно называем этот род песенок гиньоль.

Были целые циклы песен, воспевавших поножовщину, и популярные исполнительницы этих песен, в роде Загорской, жанр которой определяется, как жанр песен улицы.

К этому циклу принадлежали почти все песенки Тагамлицкого. Из песен улицы наиболее известны: «Ну-ка, Трошка, двинь гармошку», «Папироська моя, что не куришься», «Вьюга» и др. Рецидивом этого рода песен является довольно распространенная в наши дни одесская воровская песня, правда,

более близкая к подлинному люмпенскому творчеству, чем стилизация Тагамлицкого — «С одесского кичмана — бежали два уркана»...

Попытки легализовать жанр песен улицы встречались сравнительно недавно. Однако, их очень немного. Образцом может служить песенка «Беспризорная» (слова Осенина, музыка Л. Рохмана<sup>1</sup>):

«Ох, ты ночка, моя ночка, ночка черная,  
Ты найди мне потемнее уголок.  
Я девчонка, сиротка беспризорная,  
На ночлег не настреляла шятачок».

Рефрен: «Что теперь, как лютый зверь, я шатаюсь,  
И с одною со шпанюю только знаюся.  
Каждый вечер выхожу я на прогулочки,  
Эх, в переулочки, да в закоулочки...»

Поток песенок гиньоль в наши дни иссяк. Однако, актеры не захотели расстаться с готовой музыкой и занялись приспособлением упадочных вещей на революционный лад. Что из этого получилось, мы можем видеть хотя бы из следующих примеров:

«ДЖОН ГРЕЙ».

Слова К. Подревского.

Музыка М. Блянтера.

«Джон Грей — рабочий с дока.  
Работы в доке много.  
Строго глядит он, на бок сдвинув кэпи.  
В небе столбом густым

<sup>1</sup>) Изд. автора, Москва, 1926 г.

---

---

Над ним встал фабри́к дым...

И важен, как бульдог, премьер покинул док.  
Вам впрок про док рассказ: как раз в сезон...

Персон всех вон: пусть бросят свой фасон.  
Народ возьмет всю власть на свой манер,  
Как это, например,  
У нас в СССР».

Или —

«ШУМИТ НОЧНОЙ МАРСЕЛЬ»<sup>1)</sup>.

«Шумит ночной Марсель.  
В притоне «Трех бродяг»  
Там пьют дешевый эль.  
И курят женщины отравленный табак.

На всем печать щепей  
Тяжелых черных дней,  
Там призраки теней  
В труде измученных, обманутых людей.

Не даром по ночам  
Владельцы кабаков  
В угоду богачам  
Держали в заперти затравленных рабов.

За то, что ночь в подвале  
Смеялись и плясали,  
Весь месяц голодали  
Они потом.

.....

---

<sup>1)</sup> Автор слов неизвестен.

Скоро будем без оков,  
И рассеется туман.  
И владельцам кабаков  
Не поможет их обман.

И когда пора придет,  
То настанет наш черед,  
И за травлю по ночам  
Отомстим мы богачам».

Некоторым ответвлением этого рода песен являются кабацкие песенки, не заключающие в себе мотива убийства или самоубийства, но родственные гиньолью, так как их сюжет неразрывно связан с кабаком, пьянством и пьяным разгулом.

Таковы: «Нэлли», «Дочь Селестена», «Фаншетта» и др.

### ЭКЗОТИЧЕСКАЯ

Экзотическая песенка, по всей вероятности, проникла к нам с Запада. Мода на экзотику характерна для послевоенных настроений западно-европейского потребителя зрелища.

Экзотическая песня естественно отразила различные виды песни, начиная от псевдонародной (музыкальное влияние) и кончая гиньолем.

Лирика дана в «Персидской колыбельной песенке»—слова Б. Тимофеева, «На Таити»—слова М. Карелиной, юмореска в «Таити-трот»—слова Головина, «Фузияма»—слова Подревского, гиньоль,

---

---

в «125» — слова Б. Тимофеева и, наконец, приспособление к революции в целом ряде песенок: «**Фиум**» — слова Подревского, «**Глаза Андозии**» — его же, и другие.

Любопытно, что и здесь приспособление шло сплошь и рядом путем подтекстовки нового текста на старую музыку, в свое время написанную к песенкам гиньоль. Характерный образец — «**Ли-ю-ан**».

«ЛИ-Ю-АН».

Слова Масса.

Музыка М. Бляндера.

«Кто знает песнь о верном сыне  
Одной из дальних, дальних стран,  
Солдат китаец жил в Пекине,  
Простой китаец Ли-ю-ан.

На свете странного не мало.  
В Пекине есть такой закон:  
Там вдоль посольского квартала  
Проход китайцам воспрещен.

В квартале том вино и танцы,  
И зорко смотрят патрули,  
Чтоб жить беспечно иностранцы  
В китайском городе могли...»

. . . . .

Первоначально этой мелодии соответствовали другие слова — из песенки «**Кожаный ремень**»:

---

«Он был апащ, она — апашка.  
И вот в один прекрасный день  
Она ему с железной пряжкой  
Купила кожаный ремень.

Сама купила и надела  
Она его на апаша.  
И у него заныло тело,  
А в теле вспыхнула душа.

Подарок был ли наговорный,  
Иль по какой другой вине,  
Но только взгляд, как бездну, черный,  
Три раза видел оон во сне». И т. д.

## СОВРЕМЕННАЯ БЫТОВАЯ

Современная бытовая песня должна быть поделена на две неравные части. Большую — составляют скверные, неправильные попытки отразить наш быт, т. е. псевдобытовые песенки, и меньшую — удачно отражающих наше сегодня.

Образцовой макулатурой является песенка **«Маринкин пруд»**, правда, не из современного, а из быта крепостных крестьян. К сожалению, она была довольно популярна среди эстрадников, и в подражание ей появились новые и новые «пруды», такие же качественно, и даже худшие.

### «МАРИНКИН ПРУД».

Слова В. Волховой.

Музыка А. Левина.

«Колонны стройные в изящном стильном зале,  
Где нынче клуб свободного труда,

---

---

Мне правду старую сегодня прошептали,  
Что затаили черные глаза.

Хозяин-барин в раззолоченном камзоле,  
Любил собак и крепостной балет  
И заллушал пощечин звук и стоны боли  
Мелодией певучей «минуэт»<sup>1)</sup>).

Плывут в жеманном танце пары,  
Улыбкой тешат барский взор,  
А за стеною шлет удары  
Ременный кнут — веков позор.

.....

Заметил барин стана стройного истому,  
Глубоких глаз таинственный экстаз,  
Мигнул слуге, свидетелю немому  
Всех барских прихотей и злых шпроказ.

А ночью в уголке любовных возжелений,  
Маринка, как испуганный зверек,  
С безумным криком, опускаясь на колени,  
Молила раззолоченный шорок...

А за стеною плыли шары,  
Звенел манящий «минуэт»,  
А здесь среди винного утара  
Загашен внешней жизни свет». И. т. д.

Это исторический экскурс беспардонных эстрадных халтурщиков. Но более часты экскурсии в современность.

---

<sup>1)</sup> Кавычки мои. Это слово повторяется здесь трижды с всегда неверной транскрипцией, так что безграмотность тут всеобщая.

---

---

Родоначальником этого рода песен являются знаменитые **«Кирпичики»**. О том, как удачно сплелась здесь у автора революция с устройством личной судьбы персонажей песенки, уже достаточно говорилось. **«Кирпичики»** — типичная мещанская песенка, отнюдь не революционная, как полагали некоторые в момент ее появления.

В настоящее время мы имеем продолжение линии **«Кирпичиков»**, как разновидности песенного жанра, в 2-х направлениях: создание мещанской и советской песенок.

Первую ветвь составляют: **«Котенок улыбается»**, **«Айзик»**, **«Савур Могила»** и мн. др.; вторую — **«Марш десятилетнего пионера»**, **«Физ-культ-ура»** и некоторые другие.

Особо приходится отметить полубытовые песенки-шутки, во многих случаях более близкие советским, чем мещанским, песенкам. Таковы, напр.: **«Серая кепка и красный платок»**, **«Два аршина ситца»**, **«Деревенские девчонки»** и т. п. Здесь же необходимо сказать несколько слов об изданиях Музсектора ГИЗ'а, пользующихся слабой популярностью среди эстрадников. Только отдельные вещи из изданий Музсектора, и таких очень немного, поются с эстрады, как, напр., **«Красный Кремль»** — Пасхалова.

Причины, помимо общих, в малой культурности эстрадников, в отсутствии у Музсектора **установки**

---

на жанр. Произведения, выпускаемые им, сплошь и рядом невыгодны, выражаясь языком эстрадника, для исполнения. Невыгодность проистекает из-за слабого подчеркивания мелодики, вокальных трудностей, и т. п. Это — несомненная истина, так же, как и то, что качество продукции Музсектора сплошь и рядом вызывает большие сомнения, пример: **За пролетарскую свободу** — слова Куликова, **«Когда умирает вождь»** — В. Каменского.

Наши композиторы-старики и молодые очень мало сделали для революционной эстрады. Значительная часть того, что ими издано за время революции, тематически совершенно неудовлетворительна. Беру для примера имеющиеся у меня под рукой романсы: С. Василенко — «Я в этот мир пришел» — слова А. Блока; «Предчувствие» — слова Тэффи; «Покраснели и гаснут ступени» — слова А. Блока, его же — «Зимний ветер играет терновником»; «Ее монолог» — слова И. Северянина; П. Рязанов — четыре романса на слова А. Блока — «Ненужный день так ярок», «В темной комнате», «Кошмар», «Улица, улица»; В. Щербаков в той же пропорции использовал Блока — «Косы Мэри распущены», «Я сегодня не помню», «Не спят, не помнят», «Дым от костра»; Л. Половинкин написал романс на мистический бред П. Орешина — «Месяц»; наконец, А. Мосолов написал музыку на текст четырех газетных объявлений следующего содержания:

1) «Скажите всем, что высшего качества пивьяки покупайте и ставьте только П. Н. Артемьева».

2) «Собака сбежала, сука, английский сеттер, белая, с кофейными пятнами. От покупки и продажи предостерегаю. Доставившего вознагражу».

3) «Гражданин **Заика**, Стефан Наумович, происходящий из граждан хутора Бабич, Донокруга, переменяет фамилию «**Заика**» на «**Носенко**». Лиц, имеющих препятствие к перемене фамилии, просят сообщить в Краснодар».

4) «Лично хожу **крыс**, **мышей** морить... Есть отзывы, 25 лет практики».

Попробуйте спеть это с эстрады!

Здесь перечислена небольшая часть музыкально-талантливых произведений, совершенно далеких по тематике от нашей действительности; на самом деле их неизмеримо больше.

В заключение упомянем об опереточных ариях и дуэтах, часто исполняемых с эстрады.

## ОПЕРЕТОЧНЫЕ АРИИ И ДУЭТ

В большинстве исполнители их — это опереточные актеры. На эстраде они, как дома, ибо современная оперетта, в сущности, собрание отдельных вставных номеров, очень близких по структуре эстрадным жанрам. Арии героев и героинь, или же дуэты, представляют собой вариации мещанского

или псевдоцыганского романсов. Куплеты и репризы комиков и протаков — варианты разговорников-куплетистов.

Мещанский и псевдоцыганский романсы редко сопровождаются пляской. Опереточные же дуэты и даже арии — сплошь и рядом.

Это делается, конечно, не потому, что музыка или текст требуют пляса, а просто в силу своеобразной инерции: по ходу действия, дуэт или ария в оперетте почти всегда начинаются и кончаются, а то и просто прерываются танцем. Никакой другой вид зрелища так неизгладимо не штампует актера, как оперетта; поэтому свой эстрадный номер артисты оперетты исполняют точно так, как они изо дня в день выполняют свои роли в своем театре, не глядя на то, надо все то, что они делают, или не надо.

Обыкновенно опереточные номера на эстраде производят невыгодное впечатление, ибо опереточные танцоры гораздо менее квалифицированы, чем эстрадные. То же можно сказать и о вокалистах.

Что касается качества репертуара опереточных номеров на эстраде, то оно определяется качеством оперетт, из которых выдергивается материал для выступления. Отсутствие до последнего времени сколько-нибудь доброкачественных советских оперетт и незначительная актуальность даже подновленных классических заставляли эстрадников

---

оперировать кусками низкопробных, в художественном и идеологическом отношении, «Сильво-мариц».

## ХОРЕОГРАФИЯ

### ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Если разговорная эстрада не может похвастаться тем, что она оказала сколько-нибудь заметное влияние на театр драматический, то балетная как раз и замечательна именно тем, что она в последнее время серьезно влияет на своего старшего собрата — на балет больших балетных театров.

Так называемый «эксцентрический» танец, до последнего времени совершенно не знакомый большому балету, но зато хорошо знакомый эстраде и ею порожденный, начинает использоваться большим балетом и призван, вероятно, сыграть некоторую роль в деле создания совершенно новых балетных форм.

Авторы нижеприводимой статьи, втиснув в понятие свободного танца и чистый танец и эксцентрики, вслед за этим утверждают, что термин «свободный» потерял свой исконный смысл. Чем туманнее определение, тем меньше в нем смысла, это ясно каждому; в данном случае ясно также, что подобная классификация могла возникнуть лишь благодаря классическому уклону авторов, вольно или невольно становящихся на позицию: «классический балет есть вещь, а прочее все — гниль».

В № 38 журнала «Жизнь искусства» за 1928 год была помещена записка (вернее, часть ее) комиссии по хореографическому образованию при ленинградском профобре. Эта комиссия, составленная из компетентных театроведов, разбила существующие танцы на две группы: танец классический и танец свободный. В дальнейшем, однако, комиссия делает немаловажное пояснение к своей разбивке следующего содержания:

«Оба термина в данный момент потеряли свой исконный смысл, оставаясь, однако, относительно понятными для специалистов; первый из них определяет танец балетный, культивируемый б. императорскими, ныне академическими театрами; второй танец — босоножный, культивируемый со времен Дункан и Жана Далькроза преимущественно интеллигентскими группами и пользуемый почти исключительно на эстрадах.

Надо признать, что обе эти системы за последние годы, именно в своих профессиональных продукциях, стремятся к формальному синтезу (взять, напр., танцы Мунгаловой и Гусева, с одной стороны, и танцы Марии Понны и Каверзина — с другой), хотя обе системы, в отношениях подготовки, воспитания и методики обучения, остаются глубоко разными.

Генетическая природа обеих систем определяет и другие их существенные черты. Классический

---

танец выработался практикой профессионального театра, почему целиком и зиждется на театральной традиции, что в свою очередь обуславливает, с одной стороны, блеск форм, но с другой — замедленность развития и отсутствие достаточно сознательного отношения в оценке форм со стороны его исполнителей. Свободный танец выработался, как знак протеста интеллигентских групп против канонов классического балета, и поэтому борется с традициями, стремится к сознательному строительству новых форм, с одной стороны, но страдает весьма расплывчатыми чертами, как идеологическими, так и формальными, — с другой».

Противопоставляя классическому танцу свободный, авторы этой записки остаются, однако, достаточно расплывчатыми в характеристике самого свободного танца.

Между тем, мы имеем в нем — свободном — довольно резкое подразделение на чистый танец, так назыв. «салонный» и, наконец, акробатический.

Если ко всему этому мы добавим «характерный» танец, имеющий в свою очередь ряд подразделений, мы будем иметь весь комплекс элементов, составляющих хореографический жанр нашей эстрады.

#### **КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ**

Классический танец проник на эстраду после революции.

Точно так же, как прочие артисты государственных театров, балетные потянулись за заработком на эстраду, исполняя отрывки из различных балетов и (впоследствии) специальные, приготовленные для эстрады этюды. Нечего и говорить, что для эстрады это было неважное приобретение.

Анахронизм, терпимый нами в стенах государственных театров по необходимости <sup>1)</sup>, в кусочках своих выглядел и выглядит с эстрады нестерпимо дико и пошло.

Если в целом какой-либо классический балет и представляет для нас зрелищный интерес (в роде того, напр., как театр «Кабуки»), то куски его, вынесенные на лишенную декораций эстраду, поставленные рядом с реальнейшими номерами других жанров, совершенно обесмысливаются. Реакционный по своему существу, потерявший вместе с революцией своего зрителя-покровителя, — этот танец служит в настоящее время удовлетворению тех же мещанских настроений и вкусов, что и романс, плачущий или только вздыхающий о какой-то ушедшей (или далекой вообще) красивой жизни, противопоставляемой нашим творческим дням.

---

<sup>1)</sup> Мы сохраняем театр классического балета для критической перестройки его, для того, чтобы взять от него то важное в смысле техники танца, что могло бы послужить созданию нового балета. Законченной методики этого танца не существует. Ее можно выявить только на основе изучения балетного традиционизма.

Совсем жалкое зрелище представляют собой балетные пары, которые не обладают достаточной техникой и которых в изобилии поставляют на эстраду производящие без учета потребностей в артистической силе государственные школы и подозрительные частные студии.

### ЧИСТЫЙ ТАНЕЦ

Уже цитированная мной выше записка довольно точно определяет характер чистого танца, культивируемого в Ленинграде студией «Гептахор».

«Чуждаясь формальных достижений современного классического балета — акробатики, физкультуры, сценической пантомимы и театральности вообще,—студия оперирует крайне скудным словарем выразительных средств, одинаково элементарно передающих любое произведение музыкальной литературы. Считая музыку обуславливающим моментом, студия тем не менее ограничивается лишь чисто интуитивным ее постижением, не придавая должного значения анализу»...

Нужно сказать, что всегда музыка обуславливает внешнюю сторону чистого танца (ритм и пр.), однако, не всегда она обуславливает его содержание. В репертуаре таких, напр., чистых пластичек, как Зинаида Вербова, мы находим египетский танец, т.-е., конечно, стилизацию египетского танца.

Никакой внутренней связи между ним и той музыкой, которая определяет всю схему движений Вербовой, в этом танце, конечно, нет.

С другой стороны, когда речь идет о передаче настроения, обусловленность тематики (если в этом случае можно говорить о тематике) несомненна.

Идеологически чистый танец не только далек пролетариату, но и враждебен. Кладя в основу интуитивное постижение окружающего, он неизбежно ведет к мистическому символизму, абстрагированию от окружающей жизни, и в лучшем случае, к пустой стилизации.

Танцы: «Смерть», «Отчаяние», «Любовь» и прочие, кого бы из исполнителей мы ни взяли, в одинаковой степени подтверждают вышесказанное.

Классовая природа этого танца, созданного и культивируемого буржуазной интеллигенцией, лучше всего проявляется в тех случаях, когда мотивом чистого танца берется излюбленная одно время тема «свобода». Шаблон построения танца таков: мучение в оковах, затем борьба, и апофеоз — цепи разбиты. Иногда, если танцующий один, цепи сбрасываются самостоятельно, если двое — с помощью второго (избавление «свыше»).

### САЛОННЫЙ ТАНЕЦ

Так называемый «салонный танец» занесен к нам из американских и западно-европейских

дансингов. Во время войны и после нее сеть этих учреждений неизмеримо разрослась.

Буржуазия отдыхала от ужасов войны, желала танцевать и к услугам ее открывались разных рангов танцульки и сочинялись модные танцы.

Для привлечения почтеннейшей публики устраивались конкурсы на лучших танцоров и содержались при дансингах специальные пары и одиночки, задачей которых являлась демонстрация танцевальных образцов.

Танец отдыха во время войны и после нее был массовый, т.е. он должен был удовлетворять требованию массовости: не быть слишком головоломным, ни в смысле характера фигур, ни в смысле их количества.

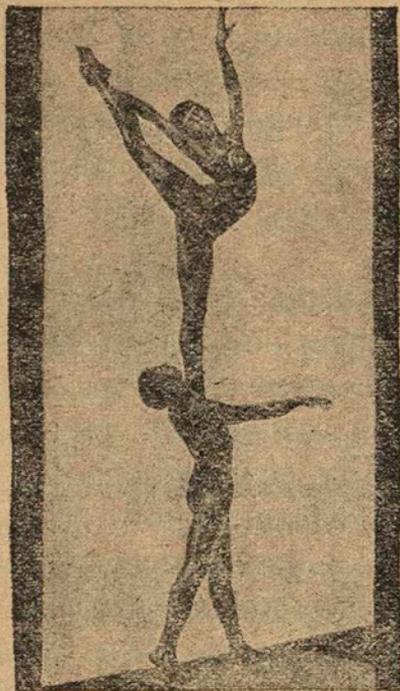
Темп эпохи определял темп танца.

Различные «стэпы», а впоследствии фокстрот, чарльстон и блэк-ботом, явно отражали быстрый темп и напряженность жизни большого капиталистического города.

Этот прогресс не ограничился выработкой новых перечисленных нами танцев. Он захватил и популярнейший из старых — вальс, создав модернизированный вальс-бостон.

Демонстраторы танцев из дансингов явились тем кадром, который выделил из своей среды виртуозов танца, немедленно использованных кабацкой эстрадой Запада.

В сущности, и в дореволюционный период кабак использовывал популярность танца, создавая кадры танцовщиц, откалывавших перед столиками различные модные в то время «матчиши», «ой-ры»,



Мария Понна и Наверзин.

зачастую приправленные соответствующими песенками.

Репертуар салонных танцев составлялся преимущественно из различных «танго». Тут были и арген-

тинские, и последние, и смертельные танго; и танцевали их в сущности, на один манер, с некоторыми вариациями, в зависимости от индивидуальности исполнителей и особенности музыки.

Характерной особенностью этого рода танцев, как отчасти указывает и само их наименование, была их салонность — отсутствие акробатики, гротеска, элементов пляски, т.-е. по существу, это был пластический танец, декорированный в бальные одежды исполнителей, одобренный обязательной сексуальностью.

Основной стержень этих танцев: джентельмен объясняется в любви во время танца, или объяснение джентельмена с лэди во время танца.

В чистом виде салонный танец в настоящее время на эстраде не сохранился.

Осталось его оформление — туалет танцовщицы — вариация бального и просто вечернего туалета, приспособленные таким образом, чтобы не мешать движениям, во-первых, и демонстрировать тело, во-вторых; костюм мужчины — фрак, реже — смокинг.

### **ЭКСЦЕНТРИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ**

Салонный танец видоизменялся в т. н. «эксцентрический».

Сущностью последнего является наличие в обыкновенном салонном танце акробатики и элементов гротеска.

Причины этой эволюции ясны.

С одной стороны — ограниченность салонного танца, однообразность его, с другой — маскировка физкультурой (в кавычках).

На самом деле физкультуры здесь нет и в помине, а есть изощренная акробатика, рассчитанная зачастую на щекотание нервов зрителя.

У хорошей техничеки пары Арнольд и Люси был когда-то номер, в котором Арнольд крутил партнершу в непосредственной близости от пола, держа ее за руку и ногу.

Это типичный образчик изощренной акробатики, предназначавшейся на искупление пошлости остальной салонной части танца.

До сих пор акробатический танец в различных его видах занимает довольно видное место на нашей эстраде.

Типичными его представителями и вместе с тем глубоко отличными друг от друга являются пары: Ивэр и Нельсон, Понна и Каверзин.

Ивэр и Нельсон — техничеки блестящая пара, почти безупречная. Культивирует эта пара эксцентричеки танец, т.е. видоизмененный салонный.

Обычный их выход типичен для салонного танца: с обеих сторон сцены навстречу друг другу появляются одновременно <sup>1)</sup>: он — офраченный

---

<sup>1)</sup> Иногда выход изменяется: и он, и она выходят вместе.

джентльмен, и она, драпирующаяся в накидку, сбрасываемую впоследствии, леди. Первая часть танца — чистый салон, а уже дальше идут акробатические трюки, отделенные друг от друга кусками того же салона.

По сути своей танцы этого рода ничего общего с нашей современностью не имеют. Действующие в них персонажи сделаны по образу и подобию людей враждебного нам класса, а самая установка танца сводится к демонстрированию красоты, изящества и ловкости этих людей. Если в данном случае эксцентрический танец является исправленным акробатикой салонным танцем, то у другой упоминавшейся нами пары акробатика реформирует пластический, чистый танец. Танцы Понны и Каверзина можно было бы назвать акробатической пластикой или пластической акробатикой, но в том и в другом случае они сигнализируют кризис бо-соножного танца и дают представление о попытках разрешить этот кризис.

В известной мере в танцах этой пары мы имеем и наличие элементов классического танца, что еще более подчеркивает их своеобразность.

Однако, так же, как в танцах Ивэр и Нельсон, здесь центр тяжести в акробатическом трюке. Все остальное только фон этих трюков или связь между ними.

Технически Понна и Каверзин — пара не менее, если не более, совершенная, чем Ивэр и Нельсон.

В приемах показа трюка они в достаточной мере своеобразны.



**Артисты балета Мария Понна  
и Ал. Каверзин.**

Начать с того, что костюм Понны и Каверзина иной, вернее — костюма никакого ни у нее, ни у него нет, кроме небольших повязок на бедрах.

Это дает возможность лучше демонстрировать скульптурность любимых ими положений.

Помимо этого, показ самих трюков дается ими с меньшей, чем у Ивэр и Нельсон, подчеркнутостью, с большей непосредственностью.

Линии танцевальных движений у Понны и Каверзина почти незаметно переходят в трюк, тогда как Ивэр и Нельсон неизменно отделяют паузами переход от танца к трюку и обратно.

Этого рода танцы неизмеримо безобиднее салонно-акробатических. Отрицательной стороной их является их отвлеченность, присущая каждому виду босоножного танца, и тяга к красивым позам, как к самоцели, т.е. достаточно явственное эстетство.

Характерный танец — многообразен.

## ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ

Тут мы найдем и попытки изображения народной пляски (различных народностей), и стилизацию этой народной пляски, и различные виды танцевальной пантомимы.

Подлинной народной пляски на эстраде мы не найдем.

Точно так же, как и народная песня, она, попадая на эстраду, подвергается обработкам профессионалов, в большей или меньшей степени ее видоизменяющих. На примере знаменитой «рязанской» Лопуховой и Орлова мы это видим с доста-

точной ясностью. Вся игра, которая сопровождает «рязанскую» — целиком от стилизации, точно так же, как и целый ряд движений в самой пляске.

Но упомянутая «рязанская» — еще сравнительно благополучное изображение народного творчества.

Сплошь и рядом мы встречаемся с пошлой и грубой карикатурой на народный пляс, выдуманной танцующими или постановщиками и выдаваемой за достоверный этнографический материал.

Примером подобной этнографии могут служить хотя бы украинские пляски «трио Орлик», безусловно, технически выдающихся танцоров.

Босоножками излюблены танцы некоторых наших национальных меньшинств, напр., татар и грузин.

Нечего и говорить, что согласно общему характеру этого рода танцев, мы имеем здесь дело со свободными импровизациями на музыку людей, в жизни не видавших ни разу ни танцев татар, ни танцев грузин.

Классическими танцовщиками и танцовщицами особенно облюбованы бытовые народные танцы, сплошь надуманные и ничего общего не имеющие с подлинными танцами венгров, голландцев, испанцев, поляков, евреев и т. д.

Зачастую, особенно возмутительны еврейские танцы в исполнении различных балетных мастеров.

Антисемитизм проявляется здесь в ловко завуалированном виде — в виде карикатурного изображения танцующих «Фрейлихес» или какой-либо иной танец евреев.

Сплошь и рядом сами исполнители не отдают себе отчета в том, что они льют воду на мельницу антисемитов.

### **БЫТОВАЯ ПАНТОМИМА**

Сравнительно мало распространенный вид танца — бытовая пантомима. Это объясняется, главным образом, совершенным отсутствием актерских навыков у балетных артистов.

В арсенале их мимических средств и жестикуляции имеется крайне ограниченное количество штампов, которыми они и пользуются во всех случаях жизни. Иному их не учили, а учиться заново они не находят нужным. Отдельные попытки создания нового характерного танца с широким использованием пантомимы мы находим в работах Л. Спокойской («Интернационал»), В. Ланде («Красноармеец») и некоторых других.

Сплошь и рядом, при рассмотрении работ различных студий и школ, мы встречаемся с особыми наименованиями танцев, отличными от нами перечисленных.

Это отнюдь не значит, что на эстраде (или вне ее) существуют какие-то особые виды танца, резко

отличные от классического, характерного, пластического или салонного.

Использование движений, характерных при трудовых процессах, специфических физкультурно-спортивных движений и, наконец, приемов актерской игры только варьируют основные виды танца, как бы особенно эти вариации ни назывались.

Засилье на эстраде классики, салона и чистого танца — явление, несомненно, печальное. Слабое использование эстрадниками пантомимы, физкультурно-спортивных движений, слабый уклон в жанровость, в быт, заставляют обратить их внимание в этом направлении.

#### ЧЕЧОТКА

В заключение обзора хореографического жанра эстрады необходимо остановиться еще на одной разновидности эксцентрического танца — на чечотке. Типичными представителями этого рода эстрадного творчества являются Блэк энд Уайты.

Вначале они работали вдвоем на специальном настиле, усиливавшем звуки отбиваемой чечотки.

Весь номер строился на абсолютном совпадении движений обоих партнеров и технически выполнялся блестяще. Сухость и однообразность подобной сплошной чечотки заставила Блэк энд Уайтов ввести в свой номер еще одно лицо — танцовщицу, пародирующую звезды западного ревю, в частности — Жозефину Беккер.

Подражатели Блэк энд Уайтов — два Деллан<sup>1)</sup> сумели разнообразить номер трюками из арсенала



Артистка балета Людмила Спокойская.

эксцентрической акробатики, выполнявшимися с тем же, что и весь номер, невозмутимым видом.

Прекрасный чечоточник Скопин — из пары Скопин и Деляр — обыкновенно вмонтировывал

---

<sup>1)</sup> По существу, Уайт, Деллан, Кэт и Вилли, и целый ряд других эстрадных артистов с разным успехом копируют гастролировавших у нас несколько лет тому назад иностранных артистов — Гизетис.

чечотку в салонную акробатику; так же поступали очень многие. Нужно отметить, что за последнее время чечотка все более и более освобождается от специальных приспособлений, ранее бывших обязательными для чечоточников, как, например, деревянные и двойные подошвы и специальные настилы.

Хотя чечотка и именуется «американским» танцем, но по существу она интернациональна: элементы чечотки мы встречаем во многих национальных плясках — цыганской, русской и др. Как специальный вид танца, чечотка появилась у нас в конце прошлого века и первыми ее исполнителями были американские артисты—негры (Гопкинс и др). Требования потребителя в дореволюционное время сумели наложить свой специфический отпечаток и на чечотку (исполнялась она обыкновенно в шантанах), и танец сплошь и рядом украшался рядом порнографических подробностей. Характерным для дореволюционной чечотки является сольное ее исполнение и пользование приспособлениями, усиливающими звук.

Чечотка — наиболее безобидная разновидность салонных танцев. Она чрезвычайно распространена, как своего рода прикладной танец, и насчитывает очень небольшое количество эстрадников, специализировавшихся только на исполнении чечотки.

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ЖАНР

Инструментальный жанр эстрады представлен солистами: балалаечниками, скрипачами, виолончелистами, арфистами и гитаристами.

Встречаются солисты, играющие и на разных других инструментах (напр., английском рожке), но их чрезвычайно мало.

Балалаечники и гитаристы, можно сказать, искони украшали эстраду. Основным репертуаром балалаечников всегда являлись русские песни. Однако, конкуренция других, более сложных инструментов заставила балалаечников осерьезить репертуар включением в него ряда классических произведений. Мне приходилось слышать в исполнении балалаечников и «Осеннюю песню» Чайковского и «Траурный марш» Шопена, и многое другое.

Гитаристы, в прежнее время специализировавшиеся на исполнении различных цыганских и мещанских романсов, также пошли по линии усложнения и репертуара, и самого инструмента. Вместо обыкновенной семиструнной гитары, появилась концертная — с добавочным грифом, а репертуар стал насыщаться более художественными, чем цыганщина, произведениями.

В последнее время, с легкой руки Данкера, популярным эстрадным инструментом стала т. н.

---

---

«гавайская гитара», т.-е. та же гитара, только несколько видоизмененная и требующая новых приемов игры на ней<sup>1</sup>).

Возвращаясь к балалайке, необходимо отметить наличие в репертуаре балалаечников, помимо русских песен, и кой-какой классики, значительного количества всякой дряни. Тут мы находим и «Попурри» из различных танцев, включая такие, как «Пупсик», «Ой-ра», «Матчиш», и мотивы шансонеток в роде «Машинка швейная моя», «Шарабан» и т. п.

Рассадником подобного рода репертуара являются, в значительной мере, различные мэтры, поучающие публику на дому, или же через печатные самоучители.

Что касается техники исполнения, то характер ее в значительной мере обуславливается характером исполняемого репертуара. Так, например, преобладание в репертуаре балалаечников бравурных мелодий заставляет их развивать виртуозность в

---

<sup>1</sup>) Гавайская гитара отличается от обыкновенной испанской, во-первых, настройкой, во-вторых, — количеством струн (на одну меньше, чем у испанской), в-третьих, расположением струн: они высоко приподняты над ладами, и, в-четвертых, тем, что в левой руке, скользящей по струнам, находится металлическая пластинка, с помощью которой и достигается знаменитый поющий звук. Щиплются струны или пальцами в специальных наперстках, или для игры употребляется обыкновенный медиатор.

---

направлении максимального ускорения темпа исполнения.

Для того, чтобы лучше оттенить эту ускоренность, балалаечники упражняются в различного рода фокусах: переворачивании балалайки на паузах, игре одной рукой и т. д.

Преобладание романсов в репертуаре гитаристов заставляет их технику исполнения строить на максимальной выразительности настроений. Бурные аккорды, неожиданно обрываемые паузами, лирические места, передаваемые путем заглушенных — дрожащего и поющего — звуков и пр.

Виолончель, скрипка, арфа появились на эстраде после революции тем же путем и по тем же причинам, что и классический романс и классический балет. Правда, скрипач фигурировал на дореволюционной эстраде в виде представителя румынского жанра, но такового в наше время, к счастью, нет и в помине.

Кабацкие румынские оркестры были, по существу, разновидностью дореволюционной, кабацкой цыганщины. Солисты этих оркестров появились на эстраде и исполняли тот же репертуар, что и многочисленные цыганские певицы. После революции скрипач пошел другой, — это был работник государственного оркестра или ученик консерватории, и репертуар его соответственно отличался от репертуара различных Гулеску.

---

Серьезность и сложность репертуара виолончелистов, скрипачей и арфистов и были причиной того, что их выступления не пользовались равной с другими эстрадными номерами, более легкими для восприятия, популярностью.

Некоторая доля вины лежала на самих исполнителях, мало считавшихся с уровнем развития слушателей и «загибавших» им слишком длинные и сложные произведения. Между тем, как правило, эстрадный номер должен быть краток. Трудно определить максимум продолжительности его; очевидно, для различных жанров он различен. Вряд ли возможен, например, занимающий зрителя 15-минутный концерт или номер классического балета.

В то же время эта продолжительность не может быть признана чрезмерной для выступления эксцентриков или для массовых номеров.

### **ЭКСЦЕНТРИКИ**

К эксцентриаде мы относим те синтетические номера, в основе которых лежит гротесковое обыгрывание различного инструментария.

Типичными представителями этого жанра являются различные Вим-Бомы. Суть их номера заключается в игре на различных необычайных инструментах: на бычьем пузыре, привязанном к метелке; на автомобильных рожках, металлических пластинках, колокольчиках и т. д. Однако, только

---

---

этим Бим-Бомы не ограничиваются. К демонстрации своей игры они подводят зрителя путем более или менее продолжительной смены диалогов, сценок, включающих сплошь и рядом куплеты и частушки на злободневные темы.

Наличие в эксцентриаде элементов разговорного жанра предопределяет и часть недостатков этого рода номеров. Разговорный жанр, как выше отмечалось, чрезвычайно неблагоприятен в смысле малой грамотности, антихудожественности исполняемых текстов.

Та же картина в отношении разговорной части эстрадной эксцентриады.

Вот типичные образцы разговора и пения эксцентриков:

#### Частушки:

«Для французской булки более  
Нет уж сбыта, вот беда...  
Видно, знать, английской соли  
Поднасыщали туда...

Скоро будет отблеск красный  
На китайских на стенах:  
Сильно светит месяц ясный  
У Чжан Цзо-лина на штанах».

Общий рефрен к этой ерунде: «Это все документально, это верно, это факт»...

Или:

«Вот Китай, Шанхай, Пекин  
На Мукден все двинулись,  
У Пей-фу, да Го Сун-лин  
В прах обгосунлинились».

Власть Советов всем в пример.  
В том враги уверились,  
Все с Союзом ССР  
Переэсесерились».

Или т. ч. «Газета» (т.-е., в сущности, те же частушки):

«Есть и сообщение из Антанты,  
Как живут там эмигранты:  
Кипятятся, суетятся,  
Совроссии все грозятся,  
А соввласть не унывает  
И спокойно отвечает:  
Подождите, не кричите,  
На-те фигу пососите».

Припев к куплетам этой санкционированной Главреперткомом «культурной» газеты: «Во- и боле ничего»<sup>1)</sup>).

Настоящие Бим-Бомы, основоположники этой разновидности эстрадно-циркового зрелища,— Радунский и Феликс. После смерти последнего, по прошествии некоторого времени, настоящие Бим-Бомы возобновили свою деятельность, при чем в пару, вместо Феликса, вошел Вильтзак. Радунский и Вильтзак не только действительно настоящие

---

<sup>1)</sup> Вышеприведенные частушки из репертуара эксцентриков, братьев Кальпетти.

---

Бим-Бом, но и лучшие среди существующих. К сожалению, даже у этих лучших репертуар оставляет желать многого.

Вот к примеру имеющийся у нас под рукой образец из юмора «Радио»:

«Бим: Скажи, слышал ли ты про величайшие достижения техники? Знаешь ли ты, что такое радио?»

Бом: Знаю. Радио — это шапирасы. Да. Действительно величайшее достижение техники; на одной улице журишь, а на другой — мухи дохнут.

Бим: Ха-ха... хороши шапирасы. Но раз ты журишь шапирасы «радио», то ты должен знать, что такое радио.

Бом: А на что мне знать?

Бим: Как, на что? Радио каждый должен знать — это научно очень интересно знать, ведь оно налаживает связь.

Бом: Что? Налаживает связь? Спасибо. Я с одной надних наладил связь, так до сих пор развязаться не могу.

Бим: Да ты не о том. Ведь радио — это аппарат, который можно настроить на волне различной длины. Можно настроить на тысячу метров, можно настроить на тысячу пятисот метров.

Бом: Какое счастливое это радио, а я вот вчера настроился всего на три метра дралу на пальто, так вошел в магазин настроенный, а вышел совсем расстроенный.

Бим: Да ну, тебя — ты ничего не понимаешь.

Радио, радио — шовость, прогресс,

Век наш себя им прославил.

Бом: Да на крышу высокую кто-то засел

И палку с веревкой поставил.

Бим: Пойми ты. Без линий воздушных, без проводов

Мы властвуем в воздухе с жаром.

Бом: То-то сосед мой стал от радио нездоров

И в меня запустил самоваром.

Бим: Нет, радио нынче повсюду царит  
Техники высшая стадия.

Бом: Ха-ха... Думаешь, кто-то в чахотке хрипит,  
Смотришь... А это лишь радио.

Бим: Хочет не хочет, а слушать Европа должна,  
Что наш СССР ей предложит.

Бом: А если мне даже изменит жена,  
То радио чем тут поможет.

Бим: Радио вмиг облетает весь мир,  
Слушай концерты бесплатно.

Бом: Но ведь по радио даже кассир  
Не может сделать растраты.

Бим: По радио можно в момент передать  
Какое ты хочешь приказанье.

Бом: А попробуй по радио в долг денег занять,  
Так не обратит никто и вниманья.

Бим: И что мы не скажем, что ни споем,  
По радио мигом разносит.

Бом: Тогда сыграем скорей и уйдем,  
А то ведь нас чество попросят» (играют и уходят).

А вот образец их же репризы.

### «СОН В РУКУ».

«Бим: Какой интересный сон я видел; вижу, будто вместо моей маленькой комнаты я получил большую, роскошную квартиру, и сам председатель домоуправления поздравляет; протягивая мне руку. Уж не получу ли я на самом деле квартиры. Ведь это сон в руку.

Бом: Как ты говоришь? Председатель протягивал тебе руку. Так это не сон в руку, а сунь в руку».

---

Как видно из всех приведенных выше примеров, безусловно типичных для разговорной части эксцентриады, здесь царит та же безграмотность и то же засилье пошлости, что в собственно разговорном жанре.

Политический и культурный уровень эксцентриков не выше, если не ниже соответствующего уровня разговорников.

Резюмируя сказанное, отметим те элементы, из которых складывается описываемый нами жанр, — это:

1. Игра на различных оригинальных инструментах, 2) репризы, частушки, куплеты и сценки, строящиеся в зависимости и в тесной связи с характером той музыкальной части эксцентриады, что является все же основной базой, стержнем каждого эксцентрического эстрадного номера.

### **ЦИРКОВОЙ ЖАНР НА ЭСТРАДЕ.**

Наличие реприз, связанных с применением музыкальных инструментов, сближает эстрадную эксцентриаду с цирковой клоунадой.

Взаимодействие этих жанров не трудно проследить на репертуаре любого циркового клоуна и любой пары эксцентриков. Этой же жанровой близостью объясняется та легкость, с которой номера эксцентриков переносятся с арены цирка на эстраду и обратно.

---

---

Старые бим-бомные формы эстрады не остались вне влияния времени. Попытки реформирования этого жанра мы находим в работах Утесова и Зинаиды Рикони — работах, явно копирующих номера заграничных обзрений.

И тот и другая во время исполнения номеров танцуют модные танцы; и тот и другая на мотив этих танцев исполняют песенки, в некоторых случаях весьма сходные с эстрадными куплетами разговорников; и тот и другая строят эти свои выступления на демонстрации игры на саксофоне, бэнджо, флекساتоне, пиле (Утесов).

Эксцентриада весьма популярный жанр эстрадного творчества, имеющий широкое поле для своего развития и нуждающийся в первую очередь в политически- и литературно-грамотной текстовой канве.

Эстрада и цирк были гораздо более близки друг другу в прошлом, нежели сейчас. Скоморохи, бродячие циркачи, ярмарочные фигляры, шуты и фокусники — это прообразы и нынешних эстрадников-разговорников, трансформаторов, эксцентриков и цирковых клоунов, партерных гимнастов и акробатов.

Элементы старинного народного зрелища, дифференцировавшись и соответственно изменившись со временем, легли в основу специфических жанров — разговорного и эксцентрического: на эстраде — клоунады, и партерной акробатики — в цирке.

---

В этом была органическая близость эстрады и цирка, сохранившаяся до известной степени и сейчас.

Помимо указанной нами близости эстрадной эксцентриады цирку, мы имеем отдельные примеры заимствования эстрадой различных элементов из арсенала цирковых жанров.

Для примера укажем на некоторые трюки упоминавшегося уже разговорника Гуцинского, например: применение аппаратов, с помощью которых он может выпускать струйки воды из головы (из под парика, конечно!), из груди и т. д.; применение крошечных электрических лампочек им же и т. п. типично-клоунские трюки. Нередко эстрадниками используется традиционная маска клоуна.

В последнее время цирк начинает **механически** включаться в серию жанров эстрады.

Не случайно, что значительное большинство цирковых номеров, демонстрируемых с эстрады, — номера иностранные. Ревю, колоссально популярное на Западе, развивалось и развивается за счет целого ряда зрелищ (оперетты, комедии, собственно эстрады), в том числе и цирка.

Наименее громоздкое и наиболее интересное переходит с опилочной арены цирка на подмости обозроческой сцены. Отсюда изобилие цирковых номеров, в равной мере пригодных и для демонстрации с обыкновенной сцены, и с арены цир-

---

ка. Характерной особенностью этого рода номеров является их обособленность от прочих видов эстрады, наличие специальной, более или менее громоздкой, аппаратуры или акробатической основы номера.

Погоня за сенсационной виртуозностью сплошь и рядом делает этого рода эстрадные номера совершенно неприемлемыми для нашего зрителя. В цирковых номерах буржуазия ценит не демонстрацию образцов человеческой силы и ловкости, а риск жизнью и технику, доведенную до пределов здравого мысла. Чем опаснее для жизни актеров номер, тем он ценнее.

Примером популярного номера на Западе и вместе с тем абсолютно неприемлемого для нас, ибо в нем техника акробатического трюка доведена до абсурда, до ужаса и отвращения, могут служить «клишники»<sup>1)</sup>, «Бронзовые люди», не так давно выступавшие в Москве и Ленинграде.

Вместе с тем, за вычетом указанных недостатков циркового жанра, этот вид зрелища должен быть признан интересной и нужной частью эстрадного творчества, призванной демонстрировать силу, лов-

---

<sup>1)</sup> «Клишником» называется артист цирка, выступающий с демонстрацией исключительной гибкости своего тела: «Человек без костей», так рекламировали себя в старину клишники.

---

кость и физическое совершенство человеческой природы.

## ИЛЛЮЗИОНИСТЫ И ТРАНСФОРМАТОРЫ

Прежде чем перейти к разбору массовых эстрадных номеров, остановимся на немногочисленных, но стоящих особняком от других жанров, — иллюзионистах и трансформаторах. Кефало, Данте, Касфигис — иллюзионисты новейшего времени, центр тяжести своих манипуляций переносят на специальную машинерию.

Хотят они этого или не хотят, однако, обилие аппаратуры подавляет их собственную ловкость и сноровку. Машинерия вылезает на первый план, и зритель не столько удивляется самому иллюзионисту, сколько хитро задуманной и сделанной аппаратуре.

Это преобладание механизмов над искусством человека, несомненно, характерно для всех европейских иллюзионистов. Быстрый рост техники и изобретательства во всех областях накладывает свой отпечаток и на искусство.

Наши отечественные иллюзионисты и фокусники, не обладающие средствами и возможностями западных коллег, центр тяжести своих номеров переносят на личную ловкость и сноровку. Манипуляции с исчезающей и вновь появляющейся колодой карт, мячиками, носовыми платками и т. п. со-

ставляют в совокупности номер рядового иллюзиониста-фокусника.

Характерной особенностью иллюзионистов и фокусников до недавнего сравнительно времени являлось тяготение к игре в сверхъестественное, ко всякой мистической белиберде.

Еще и сейчас в провинции можно встретить гастролирующего иллюзиониста, возвещающего о своем появлении лубочными афишами, полными изображения чертей, скелетов, обещаний продемонстрировать тайны черной и белой магии, и т. п.

Однако, подобные приемы уловления публики — игра на темных инстинктах некультурного зрителя — почти вывелись. Появился новый прием: научное обоснование нехитрых, в сущности, комбинаций.

Тяга широких масс к науке послужила поводом для спекуляции ловких эстрадныхиков на научности.

Характерным примером таких приемов рекламы являются гастролы некоего заграничного иллюзиониста, имевшего особый двойной шкаф. В одну половину этого шкафа забиралась его помощница, в другой находился скелет женщины. Иллюзионист в объяснении к этому номеру пытался уверить публику в том, что скелет, который он показывает, — это скелет именно той женщины, которая минуту тому назад забралась в шкаф, и что это чудо иллюзии достигается путем применения открытых им

---

особых лучей. Естественно, находились люди, которые верили этому жулику, тем более, что реклама поддерживала его вранье.

Бряд ли следует особенно подчеркивать весь тот вред, который может быть причинен демонстрацией достижений иллюзионистов, в случае, если это будет сопровождаться восхвалением черной и белой магии или выдаваться за научные достижения.

## ХОРОВОЙ ЖАНР

К массовым номерам эстрады мы относим хоры. Хоры можно подразделить на **комические, русские и цыганские.**

### КОМИЧЕСКИЕ ХОРЫ

Комические хоры появились первоначально, как «капустинические» проделки актеров, и уже впоследствии были узаконены, как разновидность одного из эстрадных жанров.

Одним из старейших комических хоров надо признать миниатюрный хор из четырех человек: А. А. Орлова, Н. В. Ростовской, И. Ф. Филиппова (впоследствии — Малютина) и Ф. Рамш (гармонист). Этот хор носил название «бродячие музыканты» и пародировал выступления уличных певцов и танцоров. Участие видных актеров обеспечивало за хором постоянный успех и гарантировало от пошлятины, столь часто проскальзывавшей в репертуаре

---

---

и исполнении эстрадных комических хоровых ансамблей. В репертуаре этого хора были пародии на песенки: «Под вечер осени ненастной», «Маруся отравилась», «Милая Наташа», «Дочь, оставь свое жилище» и др.

В 1915 году, кроме хора бродячих музыкантов, появился хор братьев Зайцевых, организованный актером Ив. Вольским.

Гвоздем репертуара этого хора являлась полька: «Пойдем, пойдем, ангел милый, пойдем танцевать со мной. Слышь, слышь звуки польки, звуки польки неземной»...

В противоположность камерному хору А. А. Орлова, это был настоящий хор, в составе, кажется, семи человек.

Именно ему подражали и подражают нынешние хоры эстрадников-премьеров.

Последние часто выступали во главе комических хоров, пародировавших т. н. русские хоры. Так фигурировали на эстраде: хоры Утесова, хоры Хенкина. Репертуар их: романсы и песни в роде «Чайки», «Вертится, крутится шар голубой» и т. п.

Обычно каждый такой хор, собиравшийся экспромтом — «с бору, да с сосенки» — в актерском отношении не представлял собой никакого интереса.

Центром внимания были регент хора, издевавшийся над смешными персонажами из числа хори-

---

---

стов, делающих курьезные попытки петь, а также те трюки, что выдумываются для потехи публики. В «Чайке», например, при пении слов: «Он юное сердце навеки **разбил**» на сцене раздается звон разбитого стекла и т. п.

Социальная значимость этого рода номеров ничтожна, ибо главный объект пародии — псевдорусский хор — почти что исчез с эстрады.

Слабость актерского исполнения, соединенная с попытками во что бы то ни стало рассмешить публику, попытками, неизменно сводящимися к пошловатым каламбурам, виртуозным плевкам и сморканию в кулак, — все это вместе взятое характеризует пародийные хоры (в том виде, в каком они сейчас имеются на эстраде) с отрицательной стороны.

Ничтожная социальная значимость и антихудожественность — это те слагаемые, из которых складывается удельный вес этого рода эстрадных номеров.

## РУССКИЕ ХОРЫ

Русские хоры, весьма распространенные на до-революционной эстраде, после революции большого распространения не получили.

Вероятными причинами этому были: отчасти материальные затруднения зрелищных площадок — трудность поднять оплату хора, отчасти малая по-

пулярность того репертуара, которым оперировали эти ансамбли.

На ряду с немногими подлинными народными песнями, в репертуаре русских хоров мы находим наличие чрезвычайно безграмотных подделок под народную песню.

Фальсификацией русской песни эти хоры не ограничивались, они фальсифицировали и внешность хора, разряжаясь в фантастические, будто бы народные, крестьянские наряды.

И до революции и после нее главными потребителями русских и мало чем от них отличавшихся малороссийских хоров были трактиры и дешевые рестораны с крепкими напитками. Содержатели этих заведений, заводя у себя вышеупомянутые хоры, стремились использовать националистические настроения своих основных посетителей — мелких купчиков и просто мещан.

## **ЦЫГАНСКИЕ ХОРЫ**

Цыганские хоры держали шикарные рестораны. Их посетителям импонировала экзотичность цыган в наименьшей, вероятно, мере, чем традиция слушать цыган обязательно в кабаке.

Репертуар цыганских хоров во многом сходен с репертуаром цыганских певиц. Различие сводится к тому, что у хора преобладают старые цыганские песни и почти отсутствует мещанский романс.

Выступления хоров строятся по трафарету. Исполнители выстраиваются полукругом, края которого выступают к зрителю. В цыганском хоре сзади певец размещаются певцы и гитаристы. Все почти без исключения номера начинаются запевалами из числа солисток (в цыганском) и солистов (чаще всего в русском) хора. После пения идет демонстрация пляски, обычно инсценируемой, как состязание двух или нескольких танцующих друг с другом. В основу цыганской пляски кладутся разнообразные вариации чечотки.

Точно так же, как и русский хор, хор цыганский выродился в самодовлеющий эстрадный номер, очень отдаленно связанный с подлинными фольклором цыганского племени.

## КОНФЕРАНС

Необходимой составной частью каждой эстрадной программы является конференс. Буквально конференсье — это докладчик эстрадной программы.

На практике простым докладом о том, что именно будет исполнено с эстрады и кем, дело не ограничивается. Пожалуй, наоборот: простых докладчиков среди конференсье — меньшинство. К чему же сводится конференс в настоящее время?

Интимная обстановка театров-миниатюр: неболь-

шой зал, наличие в публике постоянных посетителей, наконец, обилие среди зрителей лиц, близких к театральному миру,— сильно способствовала тому, что докладчик вовлекался в разговор с посетителями театра. С другой стороны, это сближение зрительного зала со сценой зачастую входило в планы постановщиков, изобретавших специальные трюки для частичного перенесения действия в среду зрителей или какого-либо привлечения их к участию в действии. Один из виднейших поставщиков репертуара для дореволюционных театров-миниатюр Арк. Аверченко нередко прибегал к приему перенесения действия в зрительный зал именно в форме увязки действия в зале с действием на сцене. Стоит вспомнить его «Монолог перед открытием занавеса», для того, чтобы представить себе один из наиболее характерных приемов провоцирования зрителей на участие в спектакле.

Разговор со зрителем требовал от конференсье специфических талантов и, в первую очередь, находчивости и остроумия.

В тех же самых театрах-миниатюр на долю конференсье выпадала нелегкая задача занимать публику. Нередко опоздания артистов, затруднения с перестановкой декораций создавали неприятные паузы, заполнять которые призван был конференсье. Помимо находчивости и остроумия, требовалось еще умение быть занимательным.

Как видно из всего этого, конференсье являлся не только связывающим звеном, но и выступал в качестве самостоятельного эстрадного номера. Как эстражник, он должен был в известной мере владеть актерской техникой. Что видные конференсье ею и владели, мы видим на примере многих: Алексеев, Гибшман и многие другие, будучи талантливыми конференсье, в то же время являются незаурядными актерами.

Несомненно, что описанное только что нами прошлое конференса не могло не обусловить стиль нынешних конференсье.

Как мы уже указывали, простых докладчиков программы почти не существует. Они попросту стали не нужны, ибо их с успехом заменяет электрический транспарант, вводимый в последние годы у нас и широко применяемый за границей. Простора для интимного конференса стало слишком много — размеры зрительных зал и состав публики, их наполняющей, уже не тот, что прежде: залы — не подвальные зальца, а публика — не завсегда та. Однако, до сего времени некоторые конференсье продолжают традиции прежнего конференса — разговоры с публикой, как основа выступлений (Гаркави и др.) Ряд конференсье исходят из занимательных функций конференсье, т. е. строят свои выступления на анекдотическом рассказе (Менделевич, Гриль). Рассказчики, докладчики и

остряки — вот три категории современных конференсье.

Многие из докладчиков пытаются актерски оживлять свои выступления. Добрынин, например, обыгрывает свой высокий рост и необъятность фигуры, Гибшман играет в дурачка, нарочно путая слова, шепелявя, сюсюкая и строя гримасы публике...

Так или иначе, но нынешнему конференсу, как самостоятельному жанру на эстраде, повидимому, приходит конец. Ведь если невозможен или почти невозможен интимный конференс, если ненужным становится простой доклад, то остается один путь — рассказа, то есть путь эстрадника-разговорника.

Этими замечаниями по поводу конференса мы и заканчиваем наш обзор эстрадных жанров.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во второй части книги делается попытка дать образцы некоторых эстрадных жанров, с одновременной наметкой того, каким именно материалом и как должен пользоваться эстрадник.

До сих пор эстрадника только критиковали, в большинстве — справедливо и заслуженно, но никто никогда не сделал попытки указать эстраднику, каким путем он может добиться лучшего, более культурного, более социально-ценного репертуара.

Всякому понятны трудности этой совершенно новой задачи, но так же должна быть понятна и актуальность ее разрешения.

## ЭСТРАДНЫЙ РАССКАЗ

Эстрадный рассказ, точно так же как и монолог, должен быть по возможности краток и вместе с тем лаконичен.

Длинные периоды и отступления разбивают, разжижают динамичность, создаваемую краткими репликами и отрывистыми диалогами.

Это — замечания со стороны формы. Что касается содержания, то здесь обязательна установка на актуальность, на максимальную общественную значимость. Установка на смех во что бы то ни стало, как мы указывали, в итоге ведет всегда к выхолащиванию содержательности, к неизбежному упору в тупик пошлятины. Введение слова «сука» может вызвать смех в зрительном зале, но та же «сука», повторяемая неоднократно, уже коробит слух более или менее культурного слушателя.

Обычно ссылаются на отсутствие актуального и достаточно содержательного рассказа, пригодного для эстрадного исполнителя. Ссылки эти совершенно несостоятельны. Каждый день и центральная, и провинциальная пресса дают эстраднику колоссальное количество материала. Требуется лишь

умение приглядеться к нему, выбрать и соответственным образом оформить. Последнее, возможно, не под силу эстраднику, но и в этом случае под руками у него имеется готовый материал в виде множества фельетонов. Мих. Кольцов, Рыклин, Заславский, Тур и Зорич — неиссякаемые кладези занимательного и содержательного репертуара для эстрадников. Правда, газетный фельетон по стилю не всегда годен для эстрадного исполнения, но зато почти всегда возможно его переделать (стилистически) для эстрады.

В приводимых ниже образцах эстрадного рассказа нами взяты за скобки фразы, отяжеляющие эстрадный рассказ (главным образом, из категории авторских отступлений).

Нам кажется, что этот прием, не искажающий ни смысла фельетона, ни первоначальный его концепции, дает полную возможность талантливые фельетоны Кольцова использовать для пополнения репертуара эстрадников.

Фельетоны эти взяты нами не по специальному выбору. Среди массы прочих его фельетонов (как и среди фельетонов других перечисленных нами журналистов), очевидно, найдется еще немало количество не менее ценных для репертуара эстрадника произведений.

В приведенных мною рассказах сокращения намечены минимальные. Вводные предложения —

мало характерные, отдельные части более или менее пространных периодов мною взяты в скобки, равно как специфически публицистические обороты речи и отступления, с трудом передаваемые в рассказе.

Окончательная редакция рассказов, естественно, может быть установлена только после предварительной читки артистом произведения, после установления промежутка времени, необходимого для рассказывания, и выявления дополнительно затруднительных мест и т. д.

Для пояснения того, как определялись мною места, которые в читке должны быть опущены, приведу некоторые примеры:

1) Рассказ **«Уважают, черти»**. Абзац: **«Облагодетельствованные рабочие спешат домой, разгоряченно обсуждая удивительные качества нового председателя исполкома, а я тем временем приказываю собрать крестьян и начинаю снисходительно разговаривать с крыльца»**,— несомненно, для рассказывания слишком громоздок, благодаря тому, что в нем наличие тяжелых слов, как, напр., «облагодетельствованные», «разгоряченные», и, кроме того, велик весь период. Напрашивается сжатие периода, выброска части его, в данном случае, выделенной жирным шрифтом, ибо она не служит для связности рассказа и не характеризует никаких новых моментов в его развитии.

2) Рассказ **«Одесский гранит»**... **«Мальчик на-**

хмурился, он вынул спички из носа, посопел, по-медлил, собрал брови и презрительно улыбнулся, как человек, отлично видящий направленную против него неискusstную провокацию»... Эта выделенная мной фраза помещается как раз в центре оживленного диалога и разрезает его на две части, тем самым заставляя рассказчика как бы зашнуриться в тот момент, когда кривая действия идет вверх.

Литературная фраза всегда глаже, правильнее разговорной, и поэтому возможна некоторая перестановка фраз или их частей. Чего надо избегать, так это отсебятины, попыток расшутить во что бы то ни стало рассказ. Эти попытки редко кончаются удачей; почти всегда они приводят к использованию пошловатых анекдотов, двухсмысленностей или грубых выражений.

Еще и еще раз надо искать материал на страницах наших газет и журналов!

#### «УВАЖАЮТ ЧЕРТИ».

«Конец. Больше я в неизвестности прозябать не буду. Теперь-то я знаю, как стать популярным человеком. Теперь-то мне уж наверняка удастся окружить себя любовью и восхищением рабочих и крестьян, обеспечить себе их преданность.

И как это я раньше не догадался! Век живи — век учись. А тут и не век, — только один день понадобился, чтобы научиться сильным и мудрым рецептам поведения, перенять их от человека с простой и задушевной фамилией — Янус!

Все до крайности просто. Вот меня избрали председате-

лем исполкома. Я приступаю к работе. Окружающие смотрят на меня деловито-равнодушно. Председатель как председатель. (Никто не подозревает никаких сюрпризов). Один я хитро посмеиваюсь себе в ус: погодите, голубчики, скоро узнаете вы цену новому предисполкому.

Приходит годовщина Октябрьской революции. Я получил по почте из Москвы манифест ЦИК СССР, внимательно прочитываю его и аккуратно прячу в далекий боковой карман.

Выхожу к рабочим. (На лице моем написаны глубокая доброта и любовь к пролетариату, прикрытые суровой внешностью закаленного борца).

Я хмуро говорю:

— Эй, как у вас там? Нароботались, шоди? Ну, ладно, так и быть; отныне работать будете у меня не восемь, а семь только часов. Благодарностей не надо. Расходишь по домам, чего там. Знайте старика Кольцова.

Приведенные в восторг моим человеколюбием, простодушные рабочие кидаются меня качать, а я (высвобождаясь из их крепких объятий, говорю с подкупающей скромностью):

— Старик Кольцов вам худа не сделает. Правды вы нигде не найдете, разве что на кладбище, у бога. А за стариком Кольцовым вы, как за каменной стеной.

Облагодетельствованные рабочие спешат домой (разгоряченно обсуждая удивительные качества нового председателя исполкома), а я тем временем приказываю собрать крестьян и начинаю снисходительно разговаривать с крыльца:

— Что, землячки, трудно вам?... Еще бы не трудно, бык те заешь, когда в городе люди на мануфактуре сидят, словно собаки на сене! О крестьянине только тогда вспомнят, бык те заешь, когда наложи с него брать понадобится!

(Крестьяне удивленно перешептываются, уставившись на меня во все глаза.)

— Вот до меня председателем был у вас — настоящая ведь каналья! Чистая сволочь, бык те заешь! Разве же он крестьянский интерес понимал? Одно только в голове имел — как бы крестьянство прижать.

Проворно справившись по бумаге из далекого бокового кармана, я продолжаю:

— Что же мне теперь с вами, еловыми головами, делать? Разве что налог облегчить?

Крестьяне, изумленные оборотом дела, сейчас же откликаются на мой наводящий вопрос:

— Облегчи, батюшка-товарищ Кольцов! Облегчи, родимый!

— Ишь, какие... А сколько у вас тут освобождено от налога?

— Двадцать пять процентиков, родимый. Всего только. Надо бы хотя до пятидесяти освободить...

— Молчать, гады! Двадцатого года на вас нет!

(Грозно взглянув на толпу), я еще раз навожу справку по спрятанному в кармане манифесту (и частично меняю гнев на милость).

— Ладно, бык те заешь. Знайте старика Кольцова. На первых порах прибавляю еще десять процентов освобожденных, а там посмотрим. К тому же прощаю, бык те заешь, задолженность по ссудам за двадцать четвертый и двадцать пятый года, снимаю недоимки с крестьянской бедноты и предоставляю льготы по недоимкам сельхозналога за прошлые годы. И еще — эх, бык те заешь! — помните старика Кольцова; принимаю на свой, то бишь — на государственный счет землеустройство всех бедняцких и маломощных середняцких хозяйств, для чего ассигную... э, тм... ну, словом, ассигную.

Простаки-крестьяне приходят от моих слов в совершенный восторг и начинают его неумеренно выражать, принося

разного размера и вида дары. Принимая эти подношения, я со смущенной улыбкой говорю сотрудникам исполкома:

— Уважают, черти! Любят старика Кольцова, бык те заешь. И чем это я им, лешакам, понравился, не пойму!

(Крестьяне быстро приучаются к нраву нового председателя). На открытии школы, построенной на государственные средства, они приходят благодарить меня, их отца и благодетеля.

— Спасибо тебе, тятенька, товарищ Кольцов, что нас, темных, просвещаешь, что школу нам построил. Век тебя, родимый, будем помнить.

Я же, согнав мужиков с крыльца, говорю ленивым тоном уставшего от собственной популярности человека:

— Ну, и ч-ерти! А до чего уважают, бык те заешь! Прямо даже противно, до чего они меня, черти, уважают

— Ну, ладно, — перебьют меня (читатели). — Мы поняли ваш рецепт популярности, полученный от какого-то там Януса. Но какая цена этому рецепту? Разве же есть в СССР такие простаки и такие дураки, которые сами ни о каких декретах и манифестах не имеют понятия и принимают все меры советской власти за единоличную волю своего председателя исполкома? Да и председатели такие, разве где-нибудь есть?

— Есть, дорогие (читатели. Пока есть! Тот самый товарищ Янус, от которого я перенял рецепт легкой славы у трудящихся,—он и был тот человек, действия которого я пробовал приписать себе). Самый настоящий председатель Крутянского района товарищ Янус, проделывал все перечисленные хамские штуки с жителями своего района, вплоть до обзывания гадами и принятия всяких подарков в благодарность за общегосударственные постановления правительства.

Но вот крутянские рабочие и крутянские же\* крестьяне не дали Янусу довести его блестящий опыт до конца. Взяли

да и начали жаловаться на Януса куда попало. Теперь добром председателю придется испытать большие неприятности (из которых настоящие строки не будут последней).

Нет... Пожалуй, я не воспользуюсь опытом Януса. И другим не посоветую».

### «ОБИДА НА БАТАРЕЕ».

«Дорогой товарищ Кольцов! Знаем Вас, как неизменного рабоче-крестьянского корреспондента, стоящего на посту против хулиганства, пьянства и мещанства; может быть, вы и осудите мое письмо в отношении тещи, потому что этот элемент не является культурной точкой опоры и не заслуживает вашего пристального внимания.

В мрачные годы царизма я читал в силу необходимости буржуазные журналы: «Будильник», «Веселая бабочка» и «Журнал-фарс», где производилась всяческая насмешка над личностью тещи: даже взрывали тещу бомбой, резали на кусочки и бросали с шестого этажа, вообще подвергали ее полной травле через все органы продажной капиталистической прессы тех фабрикантов и помещиков, которых и след простыл на девятом году нашей власти. И я лично считаю, что ничего смешного тут нет: теща — как теща. Нам, простым людям, этой тещей только задурманивали головы царские прихвостни. Теща не более — она есть, как член семьи члена профсоюза, пользуется определенными правами по рабоче-крестьянскому кодексу. В новом быту она, безусловно, раскрепостилась от наглых издевательств, плевать она хочет на ложь и клевету белогвардейских и зарубежных кадет и меньшевиков.

Тем более тяжело мне, дорогой наш товарищ Кольцов, видеть и слышать те несправедливости. Я — маленький человек, но свою лепту внес в общее строительство, как участвовавший на фронтах с 1918 г. на командной должности,

член ВКП(б) с 1919 года, ныне Стефан Антонович Гончарский, командир первой батареи Керченской группы береговых батарей, и мне чувствительно больно видеть незаметную обиду, касающуюся как старой женщины, так и честного члена семьи.

Ко мне в деревню Эльтыгень, где я служу командиром, приехала моя жена со своей матерью, а моей тещей. Теща вполне здравый человек, около шестидесяти четырех годов, но горе, что у ней остались только три зуба, и те нездоровые. Пробыв же несколько дней, она меня спрашивает: «Дорогой сынок, попроси ты советскую власть, чтобы она мне зубы вставила, а то мне совершенно нельзя кушать. Конечно, раньше, когда я верила в бога, то я бы тебя не просила, потому что я думала, что это дело божие. Но теперь, когда от тебя узнала, что и бога люди сделали, то зубы тем паче могут сделать». Слыша такую наивную просьбу старушки, совершенно неграмотной гражданки, я, товарищ Кольцов, решил помочь ее горю. Воспользовался субботним днем, зашел в керченский здравотдел узнать, каким путем можно помочь. Рассказал заведующему здравотдела, он сказал: «Напишите заявление», что я сейчас выполнил, написав заявление с просьбой представить тещу на комиссию по вставлению ей зубов.

Я обрадовался такой быстрой развязке, приехал домой и говорю: «Ну, мама, вам скоро присудят новые зубы». Старушка и жена обрадовались. Через три недели, не дождав-шись извещения, едем в город, и после четырехчасовой разведки обнаружили заведующего в керченской поликлинике. Я спрашиваю: «Как обстоит насчет вставления зубов моей матери?» — «О, ничего не выйдет, — говорит он, — потому что нет никаких зубов. Но ничего, дам вам записку к врачу, который освидетельствует и представит ее на комиссию».

16 января посылаю старушку к врачу вместе с женой за двадцать верст от города. Вечером приезжают; спрашиваю, что врач вам сказал. «Нехай ему грец! — говорит. — Он мне вытащил один зуб и сказал, что если не дадите вытащить нездоровые зубы, новых нельзя вставлять. То я ему позволила вырвать, а он вытащил еще один и больше не схотел, а дальше, говорит, через неделю».

Через неделю я уговорил тещу опять поехать и вытащить третий зуб, а то никак не вставят новых зубов. И после того была комиссия. Приезжает старушка из города после комиссии и сильно волнуется. Я прошу: «Мамаша, не волнуйтесь, успокойтесь, скажите, какие дела». Она отвечает: «Дела тихие, вытащили последний зуб, а новых не дали. Хотела я, сынок, зуб этот утаить, а потом подумала, что у меня сын — красный командир, стыдно мне от советской власти свой зуб прятать. Просила без боли тащить, но врач как вырвал, я чуть в обморок не упала. Пошла искать комиссию, жду, комиссии нет. Наконец, захожу я в комнату, сидит человек шесть и одна женщина, все похожи на благородных господ. Заговорились что-то между собой, и один седой такой, в очках, сказал: «Откройте рот, гражданка». Я открыла, он посмотрел, покачал головой, посмотрел другой раз и сказал: «Что, старая, хочешь помолодеть?» А я ему и ответила: «Зачем мне уже молодеть, мне кушать нечем, а хочется кушать». Тогда он говорит: «Ишь, ты!..» Дали мне записку в здравотдел, я пошла через весь город, а оттуда меня послали туда, где была старая почта, а оттуда обратно, где была комиссия. Потом опять послали в здравотдел, а попала к самому заведующему. Показала ему записку, он спросил: «Сколько тебе лет?». Я ответила, — тогда он сказал «У-фу-фу!.. Есть, гражданка, и помоложе вас, и то не вставляем, а вам, пакой старой, вставлять, да еще так много зубов — о-хо-хо!.. Вот подождите, как-нибудь я поеду за зубами в Симферополь».

Дорогой товарищ Кольцов, мне теща говорит: «Вот, дорогой сынок, как относятся к нам, старухам, при вашей власти; ты — коммунист, и они — коммунисты, и так Вам нельзя относиться к старым людям». Я дал высказаться старушке полностью и ответил ей: «Не волнуйтесь, мамаша, здесь коммунисты не при чем; надо узнать, в чем дело». Но, дорогой товарищ, не могу я уже полгода добиться, в чем дело. Жене моей сказали: «Пускай ваш муж ходатайствует перед военным начальством, пусть оно мать вашу снабдит, пусть оно матери вашей вставит зубы».

Выходит, что мое заявление здравотделом выполнено в обратном смысле, то-есть вместо вставления, вытащили последние три зуба. Подобная волокита, да еще при сопровождении насмешек по адресу моего славного боевого начальства по военной линии, выводит меня из терпения, и я прошу только ответить вас на один вопрос: есть ли это достойное отношение советских органов, или же злая комедия для трудящегося из царского «Журнала-фарс» и «Веселая бабочка»?

(В доказательство чего прилагаю в этом письме резолюцию товарища Антоненко, уполномоченного Керчотделом медпомощи застрахованным, и марку на ответ.

В город Москву, Тверская улица дом 48, редакция «Правды», товарищу Михаилу Кольцову»).

### «ОДЕССКИЙ ГРАНИТ».

«Сосед по вагону взглянул через мое плечо в газету.

— О ростовском водопроводе читаете? Да, жуткая штука. Впустить канализационную трубу с помоями из отхожих мест в питьевые воды, заразить весь город брюшным и всяческими ужасами — такое безобразие и придумать трудно. Главное, второй раз в одном городе! Я таких водопроводчиков просто перевешал бы!».

— Скоро судить их будут. Вы можете выступить обвинителем.

— Ох, с удовольствием! Вы только представьте себе: целый город опохоть — даже стыдно сказать — чем! О взрослых я уже не говорю. Но дети, дети! Как хотите, не верю, я в юношу, который сызмальства ростовскую воду пил. Порченный человек, поверьте! На всю жизнь у него желудок с уклоном будет. Ни для семейной жизни, ни для военной службы — никаких прочных возможностей. Прощайте дети!

— Н-да, — сдержанно согласился я, — дети вырастут неважные, несомненно.

— Никудышные, говорю Вам!

— Корявые детки, несомненно.

— Бракованные, говорю Вам!

— С изъянцем, несомненно.

— Прощайте дети, говорю вам!

(Мы замолчали. Вместе с нами вздохнул и подавленно замолчал весь переполненный пассажирами вагон наш.)

Долго сидели мы так, тоскливо размышляя о судьбе ростовского молодого поколения, отравленного помойной водой). Чистенький мальчик, хороший, розовый крепыш, сновавший по вагону между лавок, немного рассеял наши мысли (и ободрил дух).

— Ты откуда, ребятиш?

— С мамой я. Из Одессы.

— Вот, — (ласково сказал мой спутник), — этот цветок жизни уцелел от гибельных переделов ростовских водопроводчиков. Он вырастет здоровым, чистым и умным. А в это время его маленькие несчастные братья в Ростове...

Цветок жизни (с сознанием своего достоинства поглядел на нас и приступил к не вполне понятной, но, по видимому, насущно необходимой для него операции): крепко засунув три обгорелые спички в чей-то окурок, он впихнул весь этот

прибор к себе в ноздрю и стал там тщательно его прилаживать.

— Яшенька, вынь спички из носа, — забеспокоилась мать. — Стыдно тебе, такой большой, уже таблицу умножения знаешь, а в нос спички суешь!

— Неужели и таблицу умножения? — умилился мой спутник. — Какая красота! Гениальный ребенок! Вы подумайте только, — в это самое время ростовские ребяташки, по вине какого-то там водопроводного бюрократа... Ах, ты, математик маленький! Ну-ка, скажи нам, братец ты мой, Яков, сколько это будет четырежды восемь?

— Тридцать! — твердо ответил мальчик, излучая сияние больших голубых глаз.

— Не тридцать, а тридцать два, — мягко поправил сосед.

— Нет, тридцать. Я знаю.

— Хе-хе! Слабо ты еще, голубчик, знаешь. Ну, ничего. Скажи-ка нам, сколько будет четырежды девять?

— Двадцать шесть.

— И опять не угадал. Не двадцать шесть, а тридцать шесть.

(Мальчик нахмурился. Он вынул спички из носа, пощипал, помедлил, собрал брови и презрительно улыбнулся, как человек, отлично видящий направленную против него неискусную провокацию).

— Не-ет, обманываете. Я знаю. Двадцать шесть.

— Говорю тебе, не двадцать, а тридцать шесть, чудачок.

— Двадцать шесть. Так в таблице умножения написано.

— Плохо ты, брат Яшка, таблицу умножения смотрел. Надо тебе еще ее подзубрить. Ну-ка, в последний раз отвечай быстро: шестью восемь.

— Сорок.

— Врешь! Ну, еще, теперь в самый последний разик: пятью шесть — сколько?

— Тридцать два.

(Кругом нечутко захохотали. Старичок в оловянных очках добродушно покачал головой. Мамаша пошла пятнами. Только студент из Москвы, с утра трудолюбиво осушавший полуведерный чайник, амнистировал бедного Яшку.

— Плюнь, братец. Арифметика — наука не диалектическая. (Критическим методом марксизма еще не проверенная. Ну ее к шсу. Успеешь).

Мальчик (стоял белый и растерянный. Что-то в нем колотало, позывая или к пронзительному плачу, или к слепой детской ярости. Он стоял в очумелой неподвижности долго, пока пассажиры о нем не забыли. Потом) шаткими шагами побрел к своей сумочке, долго рылся там, что-то разглядывал и, наконец, молча принес моему спутнику нечто, от чего тот со сдавленным криком оцепенел, выпучив глаза, и лишился языка, цепко зажав **это** в скрюченных пальцах.

И весь вагон собрался вокруг **этого** в паническом страхе. И мы высвободили **это** из скрюченных пальцев и разглядывали **это** с суеверным страхом и с животной тоской, какая бывает у человека при стихийном бедствии. **Это** было, несомненно, не менее страшно, чем изгаженный ростовский водопровод, не менее зловеще, чем стеклянная колба с холерными бактериями, не менее мощно по своим далеко и широко идущим последствиям.

И оказалось **это** худосочной тетрадкой линючей розовой бумаги. Был на ней напечатан портрет Ленина и справка девиз:

«Грызите молодыми зубами гранит науки».

Дальше шел самый гранит. Это была составленная **одесским отделением Госиздата Украины и опубликованная им же таблица умножения**, где черным по розовому вышеука-

занное учреждение утверждало, что  $4 \times 8 = 30$ ,  $4 \times 9 = 26$ ,  $9 \times 7 = 62$  и так далее.

Маленький Яшка смотрел на нас сначала с торжеством, затем, всмотревшись в наши лица, с тоскливым безысходным недоумением.

Мы были чужие для него, твердо и непоколебимо знавшего, что пятью шесть — тридцать два. Мы, в свою очередь, жалостно смотрели на несчастное обреченное дитя, одно из тех десятков тысяч, которых в раннем отрочестве опоил одесский госиздат, искалечив маленькие мозги на всю жизнь.

Куда пойдут эти порченные, вызубрившие вместе с манной кашкой одесскую таблицу умножения юноши? Какие из них выйдут хозяйственники, счетоводы, члены Госплана и фининспектора? Какие они будут делать просчеты в своем собственном и в народном хозяйстве?!

Не лучше ли сразу собрать всех детей, отравленных одесским умножением, в изолированное место, на отдельный отверженный остров, где четырежды восемь будет тридцать, а главой правительства — заведующий одесским госиздатом?!

(Уже смеркалось. Поезд потихоньку пожирал версты советской равнины. А мы все стояли в волнении, притаившись, вокруг алевшего, как рубин, драгоценного, небывалого со дня изобретения книгопечатания образца издательской халтуры).

## ЭСТРАДНАЯ ЧАСТУШКА

В первой части настоящей книги мы приводили примеры того, как под видом фольклорного материала эстрадниками преподносится пошлая самодельщина. Пожалуй, больше всего от подобных подделок страдают эстрадные частушки.

Отчасти это зависит от того, что изготовление их

сопряжено с некоторыми специфическими трудностями мелодико-ритмического порядка, ибо природа частушки—песенная, а не литературная. Именно поэтому хорошие в литературном отношении частушки, зачастую, все же не пригодны для исполнения.

Но это — отчасти,— главной же причиной является все та же культурно-политическая безграмотность эстрадников.

Трудности создания литературных частушек, пригодных для эстрадного исполнения, при всей их значительности, не настолько велики, чтобы на этой части эстрадного репертуара, на задаче его оздоровления нужно было ставить крест. Тщательно анализируя подлинную народную частушку, беря ее за образец в создании эстрадного частушечного репертуара, авторы, несомненно, преодолеют описанные нами трудности.

Помимо этого, эстрадниками должно быть обращено самое серьезное внимание на использование подлинной народной частушки. До сих пор почти никто из эстрадников собиранием частушек не занимался, несмотря на то, что условия их работы (частые разъезды по СССР) этому весьма благоприятствуют.

Каковы приемы построения народных частушек? На приводимом нами материале мы попытаемся дать образцы некоторых весьма характерных приемов народного творчества в этой области.

---

Как правило, тематических границ частушка не имеет. Она откликается на всякие и каких угодно масштабов события. Характерным для огромного большинства частушек является юмористический подход (а иногда и сатирический) к освещению избранной темы. Весьма распространен метод повторений в построении частушек, напр.:

«Возле саду с милым сяду,  
Не во гнев поговорю,  
Не во гнев поговорю,  
С друтой садиться не велю».

Так же распространенным методом является применение комических сравнений или гипербол:

«Моя милка маленька —  
Чуть повыше валенка,  
В лапотки обуется,  
Как пузырь надуется».

«У меня-то милый есть —  
Срам по улице провесть,  
Голова, как у вола,  
А мне кажется — мала».

Почти в каждой подлинно народной частушке можно найти признаки той или иной оригинальности и большой находчивости в оформлении тематического материала. Чрезвычайно характерно для этого рода частушек свободное обращение с рифмой, сплошь и рядом связывающей литераторов-профессионалов:

«Полюбила Мишку-то  
За рубашку вышиту.  
Рубашка шелком вышита,  
Хороший парень Мишка-то».

«Провоожал меня мил  
До железного моста,  
Всю дорогу он твердил:  
Не забудь, пожалуйста».

Так же свободна частушка и в отношении размера: очень редко строчки подгоняются под общий размер, чаще всего здесь встречается парная рифмовка и парная же подгонка строк в смысле размера. Это, несомненно, следствие вариации мелодии, **на которую кладутся тексты частушек**. Процесс создания литературной частушки идет как раз в обратном порядке: при создании текста, музыка учитывается только приблизительно; по существу же она варьируется в зависимости от текста, а не наоборот.

Ниже мы даем образцы подлинных народных частушек, из которых подавляющее большинство до сих пор с эстрады не исполнялось.

«У меня есть два миленка:  
В том краю и этом.  
Одного люблю зимой,  
А другого — летом».

«Со крутого бережка  
Тошила милого дружка:  
Поди, миленький, ко дну,  
Когда любишь не одну».

---

«Я любила троечку:  
Петю, Ваню, Колечку,  
А теперь никаких —  
Ни хороших, ни плохих».

«Моя милка маленька —  
Чуть повыше валенка,  
В лапотки обуется.  
Как пузырь надуется».  
«Две старухи без зубов  
Говорили про любовь:  
— Мы с тобою влюблены —  
Ты в кисель, а я в блины».

«У моего миленочка  
Плохая кобыленочка,  
Не доехал до горы  
Ее съели комары».

«Провожал меня мил  
До железного моста,  
Всю дорогу он твердил:  
— Не забудь, пожалуйста!».

«Ночь темна,  
Я боюсь одна,  
Дайте провожатого,  
Только не женатого».

«Едет поп на козе,  
Самогонку везе,  
А совет у догон —  
Отбирать самогон».

«У меня-то милый есть —  
Срам по улице провесть:  
Голова, как у вола,  
А мне кажется — мала».

«Уж ты мать, моя мать,  
Целый век буду ругать,  
Ругать буду за дела —  
Некрасивой родила».

«Купи, мама, мне платок —  
На затылочке цветок,  
Теперь мода на платки —  
На затылочке цветки».

«Говорят про меня,  
Что за ним гонюся.  
Совершенно это верно,  
Но я не боюсь».

«Поп жадит кадилою,  
Сам глядит на милую —  
Эка баба модная,  
Во святые годная!».

«Не люби меня, богач,  
Люби меня, бедный.  
Не люби меня, трешач, —  
Люби меня, верный».

«Не накидывай на глазки,  
Милый, серу кепочку,  
Так и так — меня завлек,  
Молоденькую девочку».

«Возле саду с милым сяду,  
Не во гнев поговорю,  
Не во шнев поговорю,  
С друтой садиться не велю».

«Ты играй, гармонь моя,  
Четырехугольная,  
Скажи, милочка, на совесть —  
Чем ты недовольная?».

«У меня милашек тридцать,  
Я не знаю, куда скраться:  
Шесть да пять — одиннадцать,  
Семь да семь — четырнадцать,  
Три да два, так будет пять...  
Гуляю с новенькой опять».

«Сиротинка горькая,  
Нарвалась на бойкого,  
На бойкого, форсистого,  
На парня голосистого».

«Я на станцию пришла,  
Машина свистнула — ушла.  
Я кивнула головой —  
До свиданья, милый мой!».

«Полюбила Мишу-то  
За рубашку вышиту.  
Рубашка шелком вышита —  
Хороший парень Миша-то».

«Миленький, не стукайся!  
Хорошенький, не брякайся —  
У среднего окна  
Тихонько поцарапайся».

«Шила милому кюсет —  
Вышла рукавица,  
Меня милый похвалил:  
— Какая мастерица!»

«Я сегодня согрешила —  
К юбке ленточку пришила,  
Правой ножкой топнула —  
У юбки лента лопнула».

«Милый курит, дым пускает,  
Меня дымом угощает».

«Мне сказали на базаре,  
Что дивчата дешевы:  
Две копейки за шучок —  
Самые хорошие».

«На платочек я для Федя  
Вышила букву «видели»:  
В Красной армии, в бою,  
Помни милую свою!»

«Походили ноженьки  
По этой по дороженьке,  
Походили резвые,  
Все из-за любезной».

«Ах, не страдайте девки очень —  
Мы на вас смотреть не хотим!»

## ЭСТРАДНЫЙ КУПЛЕТ

Эстрадный куплет, на ряду с частушкой — наиболее гибкая часть разговорного жанра. Точно так же, как может меняться ряд частушек, составляющих номер, потерявшие злободневный интерес могут заменяться новыми, точно так же отдельные строфы куплета, благодаря тому, что все они объединяются лишь иногда тематическим, но — никогда сюжетным — стержнем, легко поддаются освежению.

В первой части нашей книги мы указывали на то, что рефрен зачастую определяет характер построения номера. На примере приводимых нами куплетов это положение выясняется с достаточной очевидностью.

---

---

Делая тот или иной куплет, автор, прежде всего, намечает тематику и тот рефренный стандарт, который должен служить связующим между куплетами звеном.

Выбирая, например, в качестве темы жилищные затруднения, а в качестве рефрена «как бы не сократили», он оформляет куплет, как разговор двух москвичей о размерах жилплощади: «жилплощадь есть как будто, но»... и т. д. В другом примере — мирная политика Лиги Наций в качестве темы и рефрен, где соответственно теме заменяется только одно слово: вместо «старого» — «Версальского».

«Куплеты извозчика» несколько отличны от других приведенных нами куплетов. Беря за исходную точку жалобу извозчика на дороговизну овса (автор в дальнейшем применяет эту жалобу, как рефрен, **в плане иронии**. Извозчик, находящийся под впечатлением тяжелого для него обстоятельства — дороговизны овса, по воле автора, говорит о различных политических и бытовых событиях, сводя общий итог все к тому же — к дороговизне овса. Когда речь идет об измене рабочих вождей и автор заставляет извозчика им посочувствовать — «Обман не легкий труд, но как прожить иначе, когда овес, овес-то — шесть сорок пуд! — презрительная ирония налицо.

Несомненно, сочинять хорошие куплеты — дело нелегкое, и не каждый способен это делать, но зато

---

---

каждый эстражник обязан знать, что он хочет от куплета, и каждый может наметить темы, разрезы, в которых эти темы должны быть освещены, и, наконец, рефрены. Наметка тем и отыскание рефрена — это уже добрая половина дела создания куплета: остается только стихотворное его оформление.

Очень часто в создании эстрадного куплета авторы идут от музыки. Готовая мелодия подсказывает размер стихотворного оформления. Таким образом, и это существенное затруднение для автора-эстражника отпадает, по крайней мере, отпадает необходимость обращаться к профессионалу-автору. Использование готовой музыкальной основы имеет свои отрицательные стороны. Прежде всего, музыкальный материал редко берется доброкачественный: это или музыкальные основы старых эстрадных куплетов, т. е. шансонетки и пр., — или мещанские и псевдоцыганские романсы; во-вторых, — это лишает куплеты оригинальности, и в-третьих — сплошь и рядом толкает куплетиста на отступление от куплетного стиля: мелодия песни, романса подсказывает построение куплетов на основе единого сюжетного стержня.

Отрицательных сторон пользования готовой музыкальной основой можно избежать, пользуясь неизбитыми мелодиями и не мелодиями шансонеток, цыганских романсов или псевдонародных песен.

В последнее время, мы имеем ряд новых, более

или менее советских оперетт. Почти в каждой из них имеются вставные или органически связанные с действием куплетные номера на оригинальную музыку (напр. — в «Ночных пауках»). Я не слышал ни от одного эстрадника об использовании этих форм для создания злободневных куплетов, между тем — это одна из наиболее благоприятных возможностей сравнительно легко обновить репертуар.

### «КАК БЫ НЕ СОКРАТИЛИ...»

«Какой-нибудь почтенный зам  
В делах непобедимый воин,  
Хоть и принадлежит к тузам,  
Но постоянно неспокоен.  
Он пьет вино, сидит в кино  
И ездит на автомобиле.  
Спец-ставка — это дело, но  
Как бы ее не сократили.

Когда беседу заведешь  
С любым московским индивидом,  
Он на вопрос: «Ну, как живешь?» —  
Ответит с беспокойным видом:  
«Два стула, шримус и окно —  
Вот все, что нужно в новом стиле.  
Жилплощадь есть, как будто, но  
Как бы ее не сократили».

По всем концам родной земли  
Для упрощенья аппаратов  
Давно уже произвели  
Мы сокращенья наших штатов.

Теперь скажите, что равно  
И по богатству и по силе  
Американским Штатам, но —  
Как бы и их не сократили.

Английский лорд — умен и стар,  
Он говорит: смешные люди,  
Не спору, мировой пожар  
Когда-нибудь, конечно, будет,  
Пусть будет так, — мы все равно  
До той поры снимем в могиле —  
Он срок считает долгим, но —  
Как бы его не сократили».

В. Типот, В. Мас.

### «ОСТАВШЕЕСЯ ОТ СТАРОГО МИРА».

#### Отрывки.

«Голодный слышен крик  
Порой из-за границы —  
Ворона-меньшевик  
К субсидиям привык,  
И ждет — авось, случится:  
Вороне где-то бог пошлет кусочек сыра —  
Единственное, оставшееся от старого мира.  
Когда-то Икс служил  
Кассиром в Центротресте  
И жил по мере сил...  
Но как-то подарил  
Манто своей невесте.  
Воспоминание о должности кассира —  
Единственное, оставшееся от старого мира.  
Сейчас в любой стране  
У власти мироносцы,  
А все-таки вдвойне  
Готовятся к войне

И строят броненосцы,  
А Лига Наций так... для легкого близира.  
Вот и все, что осталось от Версальского мира».

В. Типот, В. Мас.

**«КУПЛЕТЫ ИЗВОЗЧИКА».**

«Извозчик я толковый,  
Вожу не мало лет,  
Да только за целковый  
Возить расчету нет.  
Товарищ Манька, глян-ка,  
Ведь нам с тобой кажут:  
Как жить, товарищ Манька,  
Когда овес, овес-то — шесть сорок пуд!

Вот, бают, режиссеры  
Уехали в Берлин,  
Идут большие споры  
По поводу причин.  
Тут, братцы, не до смеха!  
Подумают — поймут —  
Ну, как тут не уехать,  
Когда овес, овес-то — шесть сорок пуд!

Продались Чемберлену  
Рабочие вожди,  
Ты, Манька, за измену  
Бранить их подожди.  
Бедняги, верно, плачут.  
Обман — не легкий труд, —  
Но как прожить иначе,  
Когда овес, овес-то — шесть сорок пуд!

Был Нобиле отважен  
И ловок, и умен,  
Но вместе с этишажем  
На льдину налетел.

---

---

По льду на экипаже  
И кони не везут.  
Откроешь полюс — как же!  
Когда овес, овес-то — шесть сорок пуд!»

## ПАРОДИИ

Эстрадные пародии в смысле формы не представляют собой сколько-нибудь самостоятельной разновидности разговорного жанра. Вместе с тем, этот вид эстрадного творчества особенно важен в настоящее время, в связи с кризисом, переживаемым почти всеми эстрадными жанрами. Если в прежнее время пародия служила только средством развлечения, — в нынешнее время ей предстоит стать одной из виднейших форм художественной самокритики.

С помощью пародии эстрадники имеют возможность разоблачать и высмеивать различные недостатки современной эстрады, облекая эту свою деятельность в художественные формы.

Болезни эстрады, если они не ясны самим эстрадникам, в достаточной степени освещены в нашей прессе. Именно оттуда надо черпать установку для пародирования. Мы знаем, что одним из зол нынешней эстрады является засилие на подмостках ее псевдоцыганщины; естественно, что пародирование этого вида эстрадного творчества — задача почетная и актуальная. Ниже мы приводим обра-

---

---

зец такой пародии. В пародийных «Стаканчиках  
граненых» взята форма одного из наиболее типич-  
ных для псевдоцыганских романсов, в содержании  
же дана едкая критика этого репертуара по суще-  
ству, а заодно и критика псевдореволюционного ро-  
манса.

Несомненно, одной цыганщиной ограничиться  
нельзя. Мы имеем, например, чрезвычайное изоби-  
лие псевдореволюционных песен; мы имеем увле-  
чение низкопробным анекдотическим рассказом; мы  
имеем, наконец, колоссальную политическую без-  
грамотность эстрадников-авторов репертуара. Все  
перечисленное требует бичевания, и для пародии  
здесь большой простор.

Основная задача, которую необходимо разре-  
шить, прежде чем делать тот или иной пародийный  
номер,— это отметить **характерные особенности** па-  
родируемого жанра, отметить те принципиальные  
моменты, которые делают его для нас неприемле-  
мым.

#### «СТАКАНЧИКИ ГРАНЕННЫЕ».

«Граненые стаканчики  
Пронзают все сердца,  
Любители цыганщины  
Не переводятся...

Ах, в каждом жив буржуй еще —  
Сидит он, присмирев,  
Но любит наш чарующий  
Цыганистый напев.

Не бойтесь, что граненые —

Не для рабочих масс:

Слова фрреволюционные

Спасут и нас и вас.

Домком, местком и совнарком,

Доклад и аппарат,

И эркака и Моссельпром,

И Нефтесиндикат,

И пионер, и диспансер,

Нарсуд и Наркомтруд,

Губстрах, Губстрой, труда терой,

Тэже и протэже.

Побольше бы подобных слов —

И вот романс готов,

И годеи для середняков,

И даже батраков.

Советские слова ищи,

(Скорей, не будь же глуш!)

Чтобы звали нас товарищи

В любой рабочий клуб.

Гражданки и гражданчики,

Не бойтесь вражьих шут —

Граненые стаканчики

Под стол не упадут!»

В. Типот.

## ДЕКЛАМАЦИЯ

Мы не настаиваем на воскрешении декламации на подмостках эстрады в том объеме, который имел место до революции. Однако, выбрасывать ее совсем из рядов тех разновидностей разговорного жанра, которые могут приносить пользу на эстраде —

---

---

не следует. Наши поэты, откликаясь на злободневность, тем самым дают в руки эстрадников материал, с помощью которого последние имеют возможность должным образом откликаться на те или иные события, памятные дни и т. д.

У Демьяна Бедного, Маяковского, Асеева, Безыменского и др. мы найдем массу соответствующего материала.

Наличие специальных сборников — «Чтецов-декламаторов», собраний сочинений делает излишним загромождение настоящей книги образцами декламационного репертуара. Только для примера открывая календарь-памятку на сегодняшнем числе и находя там упоминание о смерти Ф. Э. Дзержинского, я обращаюсь к Асееву и в первом томе собрания его стихотворений нахожу прекраснейшее «Время лучших».

Именно так должны поступать эстрадники, до нынешних дней читающие с эстрады Северянина, Есенина и только в лучшем случае — Маширова-Самобытника и Ионова.

«ВРЕМЯ ЛУЧШИХ».

Памяти Ф. Э. Дзержинского.

«Время, время,

Не твое ли зверство  
не дает

ни сил, ни дней сберечь.

Умираем

от разрыва сердца,

чуть прервав,

Едва закончив речь...

Умираем

не от слезной муки,  
не от давней

раны пулевой, —

умираем,

напрягая руки

над

огромной

ширью полевой.

Как поднять ее

с другими вровень,

как подставить ей

свое плечо,

если

шуть ее —

биением крови,

а не медом с молоком

течет.

Соль и уголь

залегли пластами...

Как их слить,

в одно соединив,

чтоб сошлись

навек в родном составе

лязг заводов

с пошелестом нив.

Сердцу тяжело...

Сердце ведь не камень:

напряги —

и дрогнет в перебой

под кулями,

рельсами,  
                                станками,  
под своей  
                                и общою судьбой.  
Но не рабским  
                                подневольным пленом  
вызван к жизни  
                                этот тяжкий труд;  
нынче, знаю,  
                                встанет мира пленум  
на тобою  
                                вызванном ветру...  
Над огромным  
                                неподвижным краем  
время  
                                лучшим  
  сердце утомлять...  
Умираем.  
                                Нет, не умираем —  
порохом  
                                идем в тебя,  
  земля».

## ЭСТРАДНЫЙ МОНОЛОГ

Как делается эстрадный монолог? Как выбираются для него темы, как они раскрываются, как литературно оформляется найденный тематический материал — вот вопросы, которые мучают не одного эстрадника, и которыми, несомненно, задавались многие любители эстрадного зрелища. Несомненно, прежде чем приступить к созданию монолога, не-

обходимо возможно четче определить **задание**, подчинив этому заданию всю последующую работу.

В приводимом ниже монологе Г. И. Афолина, установка автора совершенно ясна: автор поставил себе целью дать монолог, посвященный борьбе с бюрократизмом, головоотяпством и мещанством:

«... Народила земля людей множество: одни умные таланные,

Другие — ни богу свеча, ни чорту кочерга,

А про третьих... неудобно сказать...

**Ой вы, гей еси, бюрократы, растратчики,**

**Гсловоत्याпы, подхалимы, волокитчики,**

**Толстозадые мещане, шептуны, штампозаннные,**

**Мазурики, самозванцы, нахалы лакированные...»**

И в конце:

«... **Эй вы, темные силы,—волокитчики,**

**Бюрократы, вредители, растратчики...»**

Разворачивание, освещение этой темы может быть различное: могут быть приведены конкретные факты бюрократизма и головоотяпства, взятые из окружающей нас действительности, или же внимание автора может устремиться по линии выявления и бичевания типичных признаков осмеиваемых явлений. Для построения монолога по первому принципу имеется богатейший материал в нашей прессе. Конечно, нужно в нем разобраться, надо уметь отобрать из всей массы материала наиболее характерное и показательное для того или иного «взятого на мушку» явления. Подбор материала нетипично-

го, анекдотического, естественно, снижает удельный вес произведения. В данном монологе автором применен второй принцип, правда, не целиком, т. к. кое-какие примеры бюрократизма и волокиты им приводятся, например:

«...670 тысяч пудов духовитого мыла в Ленинград отвозит, в то же самое время 570 тысяч пудов духовитого мыла из Ленинграда, в Москву обратно привозит...»

Мало наметить те или иные примеры в раскрытии избранной темы — необходимо эти примеры соответствующим образом смонтировать, придать им вид стройного связного целого. Прежде всего, это достигается установлением единого стиля монолога. Смирнов-Сокольский обыкновенно пользуется смешанным-рифмовым и белым стихом, сравнительно кратким.

Рассказ им ведется от лица, если не рабочего, то по крайней мере — близкого к рабочему человека, благодаря чему речь его упрощена и пестрит грубоватыми выражениями: Все это вместе с манерой исполнения, о которой мы говорили выше, создает своеобразный, присущий именно ему — Смирнову-Сокольскому — стиль.

Приводимый нами монолог Афонина не является характерным для его стиля, однако, он показателен, как оригинальный прием оформления разговорного номера.

Афонин избрал для оформления имевшегося у

---

---

него материала, форму былинного сказа, до сих пор почти никем из эстрадников не применявшуюся. Это использование форм народного эпоса, указывающее на то, что передовые наши эстрадники не стоят на месте, а ищут новые формы, — явление, безусловно, отрадное.

Каждый эстрадный автор, создавая монолог, задается целью не только поучать публику, но и смешить ее. Совершенно естественно, что как бы в идеологическом отношении не был выдержан тот или иной номер, если он будет скучен, до зрителя идеология не дойдет.

В поисках смеха эстрадники зачастую идут по линии наименьшего сопротивления, вставляя в номер ряд двусмысленностей, полуприличных слов, или сомнительных анекдотов. К сожалению, и в данном монологе мы встречаем признаки того же, только менее подчеркнутые и в меньшем количестве. «Сукины дети», «груши околачивать» — это выражения, которые отнюдь не украшают номер.

Одной из наиболее значительных ошибок эстрадных авторов при оформлении ими тематического материала является увлечение стихотворной формой произведения. Мне приходилось читать и слышать очень большое количество монологов, и я должен констатировать, что очень многие, вполне доброкачественные по подбору материала произве-

---

---

дения не доходили до зрителя только потому, что облечены были в обыкновенную форму стихотворения, при чем размер выдерживался до конца один и тот же. Это, несомненно, связывало исполнителя в передаче разговоров, в изложении цитат и т. п. и создавало впечатление монотонности. Автор не должен связывать себя ни характером стиха, ни его размером: только тогда он сможет передавать живую, разговорную речь и на контрастах этой речи соответственным образом приковывать внимание зрителя.

Достаточно лишь одного взгляда на любой фельетон Смирного-Сокольского или приводимый нами фельетон, чтобы убедиться в справедливости сказанного выше. Учитывая это обстоятельство, Афонин идет даже на то, что в середине монолога меняет стиль произведения, отступая от формы былинного сказа.

Последние строки монолога должны дать общий выход из сказанного, подчеркивать сказанное и соответственно этой задаче, отличаться от прочих строк монолога, если не размером, то—во всяком случае — смысловой подчеркнутостью, то-есть: должны быть даны приблизительно так, как они даны в приводимом монологе.

Здесь уместно обратить внимание на характер целого ряда концовок монолога. В большинстве случаев эстрадники избирают или патетическую

форму для концовки или гротесковую. Если вторая дается легче, то с первой дело обстоит гораздо хуже, ибо, не связанная сплошь и рядом с темой фельетона, она режет слух своей нарочитостью.

За образцы патетических концовок, увязанных с содержанием монолога и вместе с тем в достаточной мере художественных, можно взять концовку Смирнова-Сокольского из фельетона «Хамим, братцы, хамим!»:

«... Ах, прекрасные дамы и любезные кавалеры!  
Пройдет десяток лет и люди будут плакать, вспоминая  
то время,  
В которое мы живем, люди будут целовать камни, видевшие то, что мы видели с вами,  
И люди никогда не поймут, почему на тринадцатом году  
революции  
У нас существовала мерзкая фраза: «Хамим, братцы,  
хамим!»

или из приводимого нами ниже:

### БЫЛИНА

«За горами, за долами, за широкими морями,  
Недалеко от нас — совсем под носом,  
Необычайная земля раскинулась.  
Ох, земля та необъятная, ох, широкая, ох, привольная:  
Горы каменные, золотые, руды ценные, серебряные,  
Как отчеты годовые, тресто-бумажные,  
К небу тянутся высоко, вплоть до самого поднебесья.  
Реки быстрые, могучие без доклада по земле разливаются:

По Сибири текут, по Украине, по Уралу текут и в Крыму,  
Кто ж задаст им вопрос анкетный —

Зачем текут, а если нет, то почему?  
А луга те заливные, поля страдные,  
Как расходы накладные, громадные,  
С хлебом тянутся, да с травушкой, шелковистой му-  
равушкой.

А леса в той земле могучные, нелюдимые,  
Ох, дебри канцелярские, непроходимые,  
Попадешь в них — заплутаешься, свяжешься, да ра-  
скаешься.

И как родную дочь, дочь красавицу,  
Ярко солнышко землю любит:  
Как налоговый фининспектор за землю присматри-  
вает,

Социальным обеспечением приголубливает,  
И соцстрахом прихорашивает.  
Да и как не любить ту землю вольную  
Необъятную, эх, широкую:  
Вот садись в вагон, да махай тыщи верст  
По селам, по градам, по нивам,  
Любуйся, смотри, слушай песню,  
Песню русскую, привольную, то большую, то раздоль-  
ную:

Бесконечную, как море, эх, глубокую, как горе.  
Видно, много хватанула ты земля,  
Горя-горюшка, отчаянья и слез,  
Видно, тот, кто эту песню создавал,  
Крест тяжелый терпеливо нес.  
А и родятся в той земле люди талантные,  
Дела делают диковинные:  
Земной шар берут за маковку, перевертывают,  
Потань, нечисть с земли-матушки вытряхивают.  
Строят новую жизнь, к свету ведут,  
И сказы про них сказывают, и песни про них поют.

Но на солнце красном пятна есть,  
И с конем невзгода случается;  
О четырех-то ногах конь лихой, да и тот спотыкается:  
Ох, болеет земля та болью больною,  
И от боли земля тяжело мается:  
Народила земля людей множество: одни умные, та-  
лантные,

Другие — ни богу свечка, ни чорту — кочерга,  
А про третьих — неудобно сказать...  
Ой, вы гой еси, бюрократы, растратчики,  
Головотяпы, подхалимы, волокитчики,  
Толстозадые, подхалимы, волокитчики,  
Толстозадые мещане, шестуны штампованные,  
Мазурики, самозванцы, нахалы лакированные,  
И отчето та мама, родившая вас, не погибла,  
И отчето та няня, кормившая вас, не ушибла,  
И отчето в том городе, где родились вы, холера не была,  
А если была, то почему же она вас не забрала?  
Ой, вы гой еси, сукины дети, губошлепы-говорители,  
Мелюзгою вы были, мелюзгою вы будете  
(Не вредите — да невредимы будете).  
С болью носит всю напиль земля, не дано ей кричать,  
А с трибуны Колонного зала  
Невозможно ту боль рассказать.  
Тяжело земле, тяжело и нам: эх, грехи наши тяжкие!  
Понадобится тридцатилетнему дураку послать две бу-  
мажки —

Жизнь грохочет, идет, стучит,  
Говорят, бог землю в шесть дней изобрел, а на седь-  
мой отдыхает.  
В его тоды Христа распяли. Наполеон императором  
был,  
А дурак все бумажки на машинке строчит.

Удостоверение от домкома  
Полтора месяца изобретает:  
Жилы вытянет, как тля ничтожная, потихоньку вредит,  
Камни к небу и те вопиют,  
А бумага — дура: на ней что не пиши — она все мол-  
чит,  
Ой, сидят на той земле, в промбанках люди важные,  
начетные,

Деньгу народную посчитывают, обертают,  
На строительство жилищное дать деньгу обещают.  
И как только снега белые сойдут,  
Жилостроительства в промбанк идут:  
Сметы разные представляют множество раз,  
Просят денежку дать, в ножки кланяются,  
А люди важные сидят, выспрашивают да чванятся:  
А и зачем вам деньги — чтобы фундамент был,  
А зачем фундамент — чтобы домик был,  
А зачем домик — чтобы в нем нам жить,  
А зачем вам жить — а затем нам жить,  
Чтоб осла от человека можно было отличить.  
Если есть чем думать у вас — вы подумайте:  
Лишь ярко солнышко в небе синем заулыбается,  
Народ кряжистый с топорами да с пилами  
Из деревень, трущоб в град собирается,  
И на бирже труда труши окалачивая,  
Ваших ссуд, ваших смет дожидается.  
А и что же зимой вы, добры молодцы, делали,  
Иль бумагу изводили, иль чаек пошивали, пошучивали,  
Иль собаке пилки на хвост накручивали?  
А еще есть в той земле хлебозатотовщики —  
В одну закрому хлеб собирают,  
И друг-другу цены наколачивают,  
Друг у друга хлебушек перебивают,  
А хлеб в ручки белые к частнику ушльвует,

И эта сказка про белото бычка из года в год  
Повторяется одиннадцатый год.

Вот за это-то, добрые молодцы, вас по имени не величают,

Не по имени, не по батюшке, а все более по матушке.  
А и есть в той земле град столичный Москва:

Трест пахучий в ней обретается — Тэжэ прозывается.  
670 тыщ шудов духовитого мыла в Ленинград отвозит,  
В то же самое время 570 тыщ шудов духовитого мыла  
Из Ленинграда в Москву обратно привозит:

Мыльце катается, накладные расходы повышаются,  
Граждане посмеиваются — дураков в нашем полку прибавляется.

Есть еще в Москве докторов множество несметное:  
Диковинные проделывают операции,  
От куренья лечат, от запоя (прямой подрыв кооперации!).

А и бросил им призывный клич  
Добрый молодец, Семашко, Николай Александрович:  
Поезжайте-ка вы по провинциям, деревеньки без вас  
маются,

Народ хворый, больной ждет-пождет вас, дожидается.  
Отвечают врачи умные, ученые:

«В провинцию ехать — легко сказать,  
А как же народ московский без нас будет умирать:  
Мы работой ответственной здесь ведаем —  
В швейцарском сыре дырки делаем,  
А нельзя ли сделать так, чтоб народ не страдал,  
И со всех концов Руси великой,  
К нам в Москву лечиться приезжал».  
Ох, и есть в той Москве люди льстивые, подхалимные!  
Как ползучий, пресмыкающийся гад,  
Готовы пятки лизать чиновничьи и кланяться взад.

Хорошо, говорит, Сталину «лозгуны» бросать,  
С этой критикой можно службу и знакомых потерять.  
Скажи фитюльке фокстротной,  
Что она, как кукла базарная, размалеванна — оби-  
дится.

Скажи Большому театру — пора революцию заметить,  
Субсидию попросит.

Скажи обывателю — в урну надо плевать — в лицо  
наплюет,

Скажи знакомому, что он головоотяч —  
Перестанет кланяться с тобою.

Скажи заму, что он бюрократ —

Даст выходное пособие и катись колбасою...

И зачем я буду говорить, да я не доносчик,

Я, не я, и лошадь не моя, и я не извозчик.

Я, как честный беспартийный коммунист,

Имею глаза цвета Октябрьской революции,

И в душе моей от советской власти такое ликование,

Как будто в дни царского коронования.

А еще живут в той земле обыватели:

Состоят в профсоюзе, детей обучают в вузе,

Обрастают жирком понемногу,

Имеют членский билет безбожника

И воздают хвалу господу богу.

Чтоб в трубу не полететь, показывают фининспектору  
доходов треть,

А остальное с умишком припрятывают детишкам на  
молочинко.

Я, говорит, на тарифную сетку живу, как честный  
гражданин!

Ох, неужели из тарифной сетки

Он шьет жене своей соболий палантин?

Анекдоты похабные про советскую власть послушать  
любитель,

Расплывается морда шире храма Христа Спасителя.

Озираются, шугаются, усиленно размножаются,

Ни во что не верят, ни на что не надеются,

Но живут, как проклятые — ничего им не дается.

Сами в жизни ползают, как корова по льду,

Но считают признаком хорошего тона

Крыть Маяковского, Мейерхольда.

Всюду недостатки найдет и все то он знает,

А спроси его, когда произошла Февральская револю-  
ция?

Ответит: «Не то в июле, не то в мае!»

Человечков хлебом не корми — дай им в волю пошу-  
шукаться,

Повредить, потубошленичать,

Слухи-панику распустить, посплетничать.

Человечек тот на улице, проходя мимо курицы,

Лишь увидит, что она яичко снесет,

По привычке на это яичко в очередь встает.

В страны дальние, чужие да заморские

Добру молодцу поехать очень хочется.

И не затем он едет, чтобы смотреть галереи,

Фабрики, заводы, зодчество, музеи...

А и купит там себе добрый молодец

Ботиночки желтые, заграничные,

Костюм в талию модного покроя,

Патентованный мозольный пластырь,

Диковинное снадобье от гемороя,

Жилет вязаный, пестрядевый, суконный,

На нос воздвигнет окуляры круглые,

Беличиной, как рамы оконные,

Жене губенную помаду и пол-дюжину чулок.

В чемоданчик все запрячет, в уголок,

---

---

И как только таможеню проскочит — смеется всласть —  
— Ох, и ловко же я надул советскую власть!

И в краях родных задает он тон  
Во всех значных местах танцует чарльстон,  
Выкомаривает да приговаривает:

«Как в Венеции все дома по колени в воде стоят,  
Как богато все одеваются с головы до пят,  
Ох, такой культуры мы не нюхали и не видали,  
В Париже, говорит, ругаются на французском языке,  
Чтоб дети и женщины не понимали»...

А под носом у человечка своя земля диковинная  
И знает он об этой земле бесконечно мало —  
По усам у него текло, а в рот не попало!

А в чужих краях нетры преклонных годов, без уныния  
и лени

Землю русскую любят за то, что на ней жил Ленин.  
И на площади Красной, у вековых стен Кремля,  
Могилу почетную стережет земля,  
И в день праздничный, народный, мая первого,  
Черноземная мощь земли на площадь Красную выли-  
вается.

Вот где силушка-то неслыханная, несказанная,  
Не в орудиях та силушка, а в сознании заложена!  
Эй, вы, темные силы, волокитчики,  
Бюрократы, вредители, растратчики!  
Кто ж царь-колокол подымет, кто царь-пушку повер-  
нет,  
Кто ж народ страны свободной снова в рабство за-  
кует?

Про такую землю песни петь,  
Про такую землю песни петь,  
На такой земле работать надо,  
Красиво жить и с честью умереть.

Г. И. Афониин.

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие . . . . .	3
Вместо введения . . . . .	7
Предварительные замечания . . . . .	12
Разговорный жанр эстрады . . . . .	16
Анекдотический рассказ . . . . .	17
Художественное чтение . . . . .	24
Вокальный жанр . . . . .	65
Хореография . . . . .	102
Инструментальный жанр . . . . .	120
Цирковой жанр на эстраде . . . . .	128
Хоровой жанр . . . . .	134
Конферанс . . . . .	138
Эстрадный рассказ . . . . .	142
Эстрадная частушка . . . . .	156
Эстрадный куплет . . . . .	163
Пародии . . . . .	169
Декламация . . . . .	171

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
**ТЕАКИНОПЕЧАТЬ**  
Москва, 9, Тверская, 35.

ВЫШЛА В СВЕТ И ПОСТУПИЛА В ПРОДАЖУ

**Р. Т У Н.**

# ФИЛЬМА И ТЕХНИКА.

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО

**С. М. Гофмана, И. И. Блумберга В. Н. Нильсена.**

Стр. 240.

Под редакцией

Цена 2 р. 30 к.

**К. Э. ТИССЕ.**

Книга является необходимым пособием для режиссеров-операторов, исследователей кино, преподавателей и студентов кино-учебных заведений, кино-любителей и всех интересующихся техникой кинематографии.

## КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ.

Психологические и физиологические предпосылки.

Фотохимические основы.

Светочувствительная эмульсия.

Обработка пленки.

Оптические основы.

Свойства об'ективов.

Построение оптического изображения.

Испытание об'ективов.

Проекционная оптика.

Механические основы.

Прерывистое движение кадров.

Лупа времени.

С'емочные аппараты.

Проекционные аппараты.

Подсобные аппараты.

Применение кино в технике.

Техника исследовательских с'емок.

Применение кинематографии в области технических изысканий.

Требования направлять:

Москва, 9, Тверская, 19, магазин «Сцена и Экран»

**ВЫШЛИ В СВЕТ и ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ**

**В. К. Серезников — „МАСТЕРСТВО ЧТЕЦА“.**

Теория и методика художественного чтения. Стр. 224.  
Цена 1 р. 35 к.

В книге:

Художественное чтение, определение и значение его.

Техника речи.

Выразительность речи.

Формы декламационной речи.

Талант и техника в искусстве художественного чтения.

Психология декламационного чтения.

Коллективная декламация.

Подробный библиографический указатель по художественному чтению.

**Н. А. Равич и С. В. Кантор — „ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ СБОРНИК ДЛЯ КЛУБОВ и ЭСТРАДЫ“.**

Со вступительной статьей Р. Пикеля — „Сатира в прошлом и ее будущее“. Стр. 296. Цена 1 р. 50 к.

В сборнике:

**Борьба с бюрократизмом.** (Г. Рыклин, В. Катаев, В. Никулин, П. Романов, М. Касвинов, Грамен, В. Шишков, Н. Агнивцев, А. Зорич, В. Шершеневич.)

**Болезни быта.** (М. Козырев, М. Зощенко, В. Катаев, В. Шишков, А. Никулин.)

**Памятник обывателю.** (И. Ильф и Е. Петров, В. Ардов, В. Типот, И. Свэн.)

**Советская литература.** (Демьян Бедный, Ф. Гладков, Л. Леонов, В. Иванов, И. Уткин, М. Светлов, А. Безыменский, А. Жаров.)

**Крестьянские писатели.** (П. Замойский, К. Филимонов, Дорогин, Ф. Нефедов, Н. Соболевский, Н. Басенков.)

**Национальные поэты.** (Г. Кутуй, К. Герт, А. Акоюн, Д. Юлтый, К. Каладзе, В. Лыткин, И. Джансугуров, С. Чавайн, С. Чекесь, И. Абкаев, В. Сосюра, В. Дубовка, Русте Заде Сулейман.)

**Западные писатели.** (Э. Синклер, А. Барбюс, О. М. Граф, Б. Иллеш, М. Залка.)

Цена 1 руб.

17662



8

---

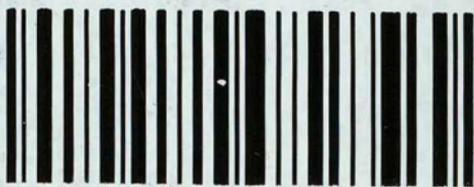
---

**СКЛАД ИЗДАНИЙ**  
**Москва, 9, Страстной бульвар, 4.**  
**ТЕАКИНОПЕЧАТЬ**









2015148316