

*Ю. Д. Персидская,
кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой режиссуры
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

КИНОФЕЛЬЕТОН КАК РАЗНОВИДНОСТЬ РАЗГОВОРНОГО ЖАНРА НА ЭСТРАДЕ

Возникновение эстрадного фельетона как разговорного жанра связано с творчеством артиста-разговорника Н. П. Смирнова-Сокольского, который в 1920-х гг. первым из эстрадников «учел социальное значение смеха» и основал жанр сатирико-публицистического фельетона. Исследователи эстрадного искусства подчеркивают, что сатира в его фельетонах строилась по законам верного понимания принципов комического. Характеризуя специфику фельетонов Н. П. Смирнова-Сокольского, писатель-сатирик, драматург, сценарист В. Е. Ардов указывал на отсутствие опосредований в его размышлениях на острые социальные темы современности, которые были свойственны художественной литературе [1]. В выступлениях артиста нашли отражение общественно-политические, социально-бытовые темы, а также темы, связанные с развитием искусства.

Содержательность эстрадного номера была тесно связана с общедоступной доходчивой формой, и на протяжении всего существования эстрадного фельетона убедительно прослеживалась его эволюция. В стремлении обогатить жанр, расширить круг выразительных средств, в поисках новой образной подачи публицистики артисты обращались к возможностям других видов искусства, в т. ч. к киноискусству. Особая выразительность кинокадра, визуальная, наглядная убедительность значительно обогащала художественную форму выступлений артистов разговорного жанра, позволяла донести мысль с максимальной заостренностью.

В фельетоне Н. П. Смирнова-Сокольского «Доклад А. Ф. Керенского об СССР» (1930) (обозначенного как киностенограмма) при помощи использования документальных кадров создавалась сатирическая иллюстрация к содержанию доклада политического деятеля. Кинокадры, возникающие на экране во

время пересказа автором выступления А. Ф. Керенского, вызвали у зрителя прямые ассоциации с соответствующими фразеологизмами, создавали подтекст, раскрывали насмешливое отношение к содержанию доклада: «...парламентская речь его была полна содержания (*на экране льется вода в ведро*), Пал Николаевич... ему только поддакивал (*на экране лает собака*)» [4]. В тексте, где докладчик обличает советскую действительность, сатирик применяет принцип контраста и, в противовес утверждению докладчика о разрухе и бедности, показывает работающие заводы, вспахивающие землю трактора, строящиеся новые здания, символизирующие стремительное развитие страны. Быстрая смена кинокадров под реплики автора придавала динамику эстраднему номеру, определяла его темпоритм. Примечательно, что Н. П. Смирнов-Сокольский выводит на экран и героя своего фельетона – А. Ф. Керенского (сам загримированный автор), с которым не только ведет диалог посредством звучащего вопроса и появляющихся на экране титров, но и взаимодействует с персонажем: передает со сцены стул, который появляется на экране, «забегает» к герою на экран и остается там, что добавляет реалистичности, создает эффект присутствия персонажа.

Эстрадный номер «Кругом шестнадцать» (1930) автор определил как кинофельетон [4]. Номер открывался специально отснятым на пленку кинопрологом, в котором принимали участие артисты и работники Московского мюзик-холла – конференсье А. А. Гриль, помощник режиссера, билетеры и кассир. После объявления на сцене конференсье номера Смирнова-Сокольского действие переносилось на экран: закулисная суматоха сопровождалась титрами, из которых становилось ясно, что артиста нет в театре и возникла пауза, которую нечем заполнить. Работники бросались на поиски Смирнова-Сокольского и находили его около памятника Н. В. Гоголю, где артист сидел, погруженный в размышления от нахлынувших образов героев произведений писателя. Таким приемом автор фельетона определял тему эстрадного номера и, появляясь на сцене, продолжал развивать мысль о проблемах современной ему литературы, обрушивался на недостатки, существовавшие в писательском кругу, – формальный подход и неуместную патетику. В финале выступления автор снова прибегал к кино-

кадрам: на экране появлялись краснообозчики, с которыми он заводил диалог и уезжал со сцены, «переходя» к ним на экран.

В основе фельетона «Мишка, верти» (1931), принесшего автору небывалый успех, лежит прием, заимствованный у М. Зощенко: условным партнером артиста выступал кинемеханик, который крутил киноленту назад, и на экране в стремительном движении проходили события в обратном порядке. Использованный прием обратной композиции, необычная картина исторической ретроспективы подчеркивали жизнеутверждающую позицию автора: «Колесо революции не имеет, к счастью, обратного хода. У нас великое прошлое, светлое будущее и замечательное настоящее» [4]. Демонстрацией кадров кинохроники и художественных фильмов Н. П. Смирнов-Сокольский сопровождал свое выступление и в известном фельетоне «Разговор с Христофором Колумбом» (1948) [3].

Использование технических возможностей кино в сочетании с живым злободневным словом привлекали и артиста Г. Б. Немчинского, целью которого было не просто создание отдельного номера, но целого эстрадного жанра сатирического кинофельетона [2]. «Ищущий художник, он еще до появления звукового кино почувствовал перспективность и особую выразительность соединения звукового и изобразительного ряда и обогатил своей находкой советскую эстраду» [3, с. 87]. Артиста привлекал широкий диапазон, который открывался при объединении элементов киноискусства и публицистических форм на эстраде, – от сатирического кинорепортажа до эстрадного очерка с документальными кадрами. В своих кинофельетонах артист применял прием контраста, противопоставляя документальные факты и текст. Кинокадры разоблачительного характера сопровождались патетическими комментариями Г. Б. Немчинского, а положительные явления дополнялись элементами юмора и сатиры.

При подготовке выступления артист учитывал главное условие создания эстрадного номера – злободневность, актуальность и максимальную оперативность. Для минимизации времени приготовления номера за кулисами Г. Б. Немчинский приобрел специальное оборудование (киноаппарат и переносной экран). Совместно с режиссером М. И. Померанцевым им была сформирована целая фильмотека, состоящая из кадров,

собранных в лабораториях различных киноорганизаций Москвы, Ленинграда, Ростова, Киева, Тифлиса и др. Как отмечал сам Г. Б. Немчинский, сюжет рождался от кадра, сценарий писали параллельно с подборкой киноматериала, а затем следовал монтаж [2]. Короткие сатирические сообщения в первом эстрадном кинорепортаже («Вокруг света с киноаппаратом») могли легко монтироваться и заменяться на более актуальные, злободневные, дополняться свежими деталями, что указывало на подвижность и мобильность нового жанра. Г. Б. Немчинский всегда старался ориентироваться на тип зрительской аудитории и, помимо освещения выдающихся событий, включал в фельетон кинопортреты современников, известных сидящему в зале зрителю, – писателей, ученых, артистов. Дальнейший его опыт объединения эстрадного фельетона и киноискусства был связан с созданием кинообзоров городов (Москвы, Нижнего Новгорода, Киева), где полномасштабно демонстрировались достижения молодой страны, поднимались общие для жителей разных городов проблемы. Вершиной данного направления можно считать стихотворный кинофельетон «Азербайджан», созданный в 1939 г. Под звучание национальных инструментов на экране появлялись кадры, рисующие живописную природу и быт старого Азербайджана, создавался живой образ древнего края, разворачивалась его история и прославлялась героика нового дня.

Одним из удачных экспериментов Г. Б. Немчинского стал жанр производственного кинофельетона, созданного непосредственно на предприятии (Московский электроламповый завод, Ростсельмаш). За первым фельетоном «Завком под огнем самокритики», снятым по заказу Союза металлистов на Московском отделении Всесоюзного электротехнического объединения, последовали «Насчет погоды», «Мирровой боевик», «Прогулка по зоопарку». Успех заключался в моменте узнавания на экране коллег по цеху, показу в сатирической форме насущных проблем коллектива и работы предприятия. Но, как подчеркивают исследователи, тема борьбы за высокое качество, устранение недостатков, положенная в основу производственного фельетона, была настолько актуальна, своевременна, злободневна, а подача материала столь близка и понятна зрителю, что кинофельетон, сделанный на специально отснятом

документальном материале, находил живой отклик у рабочего класса в целом [2].

1. Ардов, В. Разговорный жанр эстрады и цирка / В. Ардов. – М. : Искусство, 1968. – 184 с.

2. Немчинский, Г. Б. С кинопроектором на эстраде [Электронный ресурс] / Г. Б. Немчинский. – Режим доступа: www.ruscircus.ru. – Дата доступа: 12.10.2020.

3. Русская советская эстрада / под ред. Е. Уваровой. – М. : Искусство, 1977. – 416 с.

4. Смирнов-Сокольский, Н. П. Сорок пять лет на эстраде / Н. П. Смирнов-Сокольский. – М. : Искусство, 1976. – 384 с.

*Д. С. Сенников,
преподаватель кафедры режиссуры
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

КОГНИТИВНЫЙ ПОДХОД В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ РЕЖИССЕРОВ ЭСТРАДЫ

Понятие «эстрадное искусство» в «Кратком словаре по эстетике» трактуется как «...собирательное искусство малых форм, соединяющее художественное чтение, музыку, танец, вокал, цирковые выступления, а также различные оригинальные жанры» [5]. Однако будучи искусством малых форм, эстрада вовсе не является искусством мелких мыслей, незначительных идей, поверхностных чувств, поскольку стремится ставить и решать важнейшие проблемы современности.

На сегодняшний день дискуссии о том, является ли эстрада видом искусства, продолжаются. Культуролог и искусствовед М. Каган относит эстраду к группе «конгломеративно-ансамблевых объединений на базе сценической площадки» [4], т. к. она умело интегрирует в себе большое количество разрозненных видов искусств. Однако каждый из жанров, объединяясь в одном представлении, приобретает ряд общих свойств и признаков, что позволяет целой группе современных исследователей относить эстраду к категории искусств. Ю. Борев в книге «Эстетика», рассматривая формы синтеза искусств, выделяет «симбиоз», при котором «виды искусства равноправно