

М. В. Смирнова

РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ В РАЗГОВОРНЫХ ЖАНРАХ ЭСТРАДЫ

Минимум вспомогательных выразительных средств (костюм, грим, декорация, бутафория, музыкальные и осветительные эффекты и пр.), принятый в разговорных жанрах эстрады, делает слово главенствующим выразительным средством в творчестве артиста. Основным же игровым приемом в работе со словом становится применение разнообразных видов речевой характерности, используемой артистом эстрады для создания образа (маски). Ведь, как справедливо замечает В. Пропп, «странная или необычная речь выделяет человека из числа других, отличает его так же, как отличает странная одежда или непривычные манеры» [1, с. 118]. Кроме того, именно речь человека становится «манифестацией таких его качеств, которые были незаметны, пока он молчал» [1, с. 16–17].

Речевая характерность на эстраде имеет свои отличительные особенности:

1. Артиста эстрады мало интересуют психологические механизмы существования конкретного образа. Намного больше его привлекают игровые возможности использования характерности для создания психотипа персонажа, обозначения его статуса, выявления принадлежности к определенному слою общества, ступеньке иерархической лестницы.

2. Речевая характерность на эстраде подразумевает тщательный отбор вариантов речевой просодики (акустики, артикуляции, интонационного строя и пр.), позволяющих несколькими наиболее выразительными чертами обозначить и охарактеризовать типаж, необходимый для раскрытия тематики номера.

3. Эскизность использования элементов речевой характерности позволяет зрителю самостоятельно дорисовать, «дофантазировать» образ. Процесс игры в воссоздание и угадывание персонажа не как личности, а как феномена, общезначимого явления, доставляет зрителю эстетическое удовольствие и будит его воображение, принося заслуженный успех артисту и его номеру.

4. Основой речевой характерности становится именно «комическая обработка слова», являющаяся необходимым свойством, лежащим «в основе профессионализма эстрадного артиста разговорного жанра» [2, с. 11].

К различным видам речевой характерности прибегали конферансье. Некоторые из них «играли» в приветливых, иногда чрезмерно услужливых «хозяев вечера» с игривыми, громогласными, захватскими интонациями (А. Алексеев, М. Гаркави, Г. Амурский, А. Гриль, П. Муравский и др.). Другие монотонно и чуть лениво общались с залом от лица флегматиков и скептиков, которых никто и ничто не в состоянии вывести из равновесия или рассмешить (А. Менделевич, А. Глинский). Особняком в искусстве сольного конферанса стоит имя К. Гибшмана. Проявив свой актерский дар, способность к острохарактерному перевоплощению, он придумал образ некоего «конферансье-неуча», «конферансье-недотепы». После долгого плутания в складках занавеса перед зрителем предстал невысокий, с рыжими кудрями вокруг лысины, тро-

гательный, жалкий, растерянный и неуверенный человек с испуганными маленькими глазками. Вл. Коралли вспоминает: «Когда я впервые увидел его на сцене, то поверил, что этот человек попал на эстраду случайно. Невозможно было предсказать, что произойдет с ним от страха и растерянности в следующее мгновение. Волосы Гибшмана были всклокочены, он бормотал что-то нечленораздельное, запинаясь, выкрикивал какие-то слова и спотыкался, идя по сцене. Речь его была полна алогизмов. Номера Гибшман объявлял без всякой связи с тем, что говорил минуту назад. Например, мог сказать: „Вот... сегодня... идя сюда на концерт, я купил... примус... А сейчас... будет петь Нина Дулькевич“» [3, с. 80]. Но за видимой неумелостью нелепого «конферансье-неудачника», созданного К. Гибшманом, стояла серьезная профессиональная актерская работа. Коренное отличие конферирования К. Гибшмана заключалось в том, что «в амплуа конферансье он принес технику актера, строящего сложный образ» [3, с. 47]. Аркадий Райкин вспоминает о Константине Гибшмане: «Он работал на фразах, вырванных из контекста. Обрывая себя на полуслове, вздрагивал от каждого произнесенного слова, боялся слов, боялся публичности. Все решали не слова, а интонация» [4, с. 202]. Аналогичны и ощущения А. Алексеева: «Он [персонаж К. Гибшмана. — С. М.] как будто никак не мог плавно изложить свою мысль: начинал фразу и бросал ее, долго жевал одно и то же предложение и вдруг, как бы поняв, что до логического конца все равно не дойти, неожиданно заканчивал: „Ну вот...“ или „Вот именно“, или „А впрочем...“ Отмахивался от зрителя рукой и уходил» [5, с. 257]. «Трогательное косноязычие», придуманное К. Гибшманом, стало чрезвычайно выразительным игровым приемом, предоставлявшим широкие возможности для импровизации и создания комических моментов в конферировании.

Появление на эстраде речевых дуэтов (М. Миронова — А. Менакер, Р. Карцев — В. Ильченко, Б. Владимиров — В. Тонков) и парного конферанса (Л. Мирон — М. Новицкий, Ю. Тимошенко — Е. Березин, П. Рудаков — В. Нечаев) также потребовало выразительных, контрастных голосо-речевых характеристик для конфликтующих между собой образов (масок).

Неожиданной и необычайно привлекательной оказалась в свое время находка Ю. Тимошенко и Е. Березина. Впервые два конферансье заговорили на разных языках — русском и украинском. Артисты придумали образы украинского милиционера с вызывающей улыбкой фамилией Тарапунька и осветителя Штепселя. На сцене неразлучные друзья Тарапунька и Штепсель постоянно ссорились и препирались. На каждую реплику Штепселя Тарапунька отвечал складной украинской поговоркой:

- *А сейчас выступлю я, — заявлял Штепсель.*
- *Не лизь поперед батька в пекло.*
- *Все считают, что я стану артистом высокого класса.*
- *Як бы ковбаси крыла — от бы птыця була* [6, с. 105]!

Использование лексического и фонетического богатства двух родственных славянских языков придало игровому конферансу Ю. Тимошенко и Е. Березина необходимое своеобразие, благосклонно воспринятое публикой.

Потребовались поиск и выработка собственной неповторимой, запоминающейся, узнаваемой зрителем характерной интонации и авторам-сатирикам, вышедшим на эстраду. В конце 1970-х гг. в Московском театре эстрады проходят первые сборные кон-

церы писателей-сатириков под общим названием «Ав-то-ра! Ав-то-ра!! Ав-то-ра!!!», появляются программы «За кулисами смеха», «Пером и словом», «Мы вам писали», «Давайте познакомимся» и др. К своему зрителю и слушателю напрямую обращаются М. Жванецкий, Г. Горин, А. Арканов, М. Задорнов, С. Альтов, А. Трушкин, В. Коклюшкин, Е. Смолин, М. Мишин, А. Инин, Л. Измайлов, К. Мелихан, Л. Натапов и др. Как отмечает критик О. Кузнецова, именно авторская интонация «у многих читающих литераторов становится их сугубо индивидуальной исполнительской манерой» [7, с. 229]. Б. Бенцианов пишет: «Боюсь кого-нибудь не упомянуть, но уж о ком непременно скажу, так это о печально-изящном, неотразимом Михаиле Мишине, неподражаемом Семене Альтове. Оба они демонстрируют действительно ленинградско-петербургскую этику, вкус, элегантность. Всегда рад встрече с благородным, респектабельным комильфо Аркадием Аркановым... С каждым годом все больше восхищаюсь Михаилом Жванецким. О нем больше нечего и писать — вот уж воистину кто вне конкурса» [8, с. 131]. Действительно, стиль речи М. Жванецкого отличают не только «острое слово», точность, емкость, но и небывалая скорость подачи информации. Как отмечает А. Белинский, «Жванецкий пишет так, что его нельзя играть или читать медленно. Ритм и темп сегодняшней жизни содержатся у него в каждом абзаце, в построении каждой фразы» [9, с. 162–163]. Аудитории М. Жванецкого доставляет особое удовольствие разгадывать жизненные коллизии и улавливать нюансы юмора, сконцентрированные автором в каждом слове.

Консерватория, аспирантура, мошенничество, афера, суд, Сибирь.
Консерватория, частные уроки, еще одни частные уроки, зубные протезы, золото, мексика, суд, Сибирь.
Консерватория, концертмейстерство, торговый техникум, зав. производством, крабы, валюта, золото, суд, Сибирь.
Может, что-то в консерватории подправить? («Консерватория») [10, с. 320].

А. Битов, размышляя об особом «эффекте» М. Жванецкого, подчеркивает, что порой у него как бы вообще не существует письменного или устного текста, а есть лишь «одни междометия, пропуски, пустоты, дырки, мелькания» [10, с. 9]. Наиболее узнаваемой «на слух» речевой манерой является монотонный, движущийся в одном интонационном рисунке, даже несколько занудный голос человека-меланхолика, «вчера похоронившего свою тещу», принадлежащий автору-сатирику С. Альтову. В одном из интервью С. Альтов говорил: «У меня голос хоть и гундосый, но запоминающийся». Зрители отождествляют произносительную манеру автора с речью неторопливого, несколько апатичного героя его монологов. Именно это, как считает С. Альтов, и помогает ему при публичном чтении своих произведений вовлечь зрителя в игровую стихию текстов, «сосредоточить публику на добром юморе».

В какой-то мере создание артистом «голосо-речевого портрета» персонажа, поиск его речевых черт и характеристик основываются на авторских указаниях и задумках, адекватности идее текста. Н. Коростелева, автор многих монологов Е. Петросяна, Е. Степаненко, С. Ещенко, поделилась своими соображениями о значении и назначении «авторской» характерности в эстрадном монологе: «Создавая персонаж Любу, я имела в виду много судеб. Сколько их, баб наших, и глазки подведёт, и сапожки модные, а рот рукой прикрывает, или старается не улыбаться той стороной, где нет зуба — тяжёлое

зрелище. Елена Степаненко поняла, что сюсюканье одной из героинь это не просто прихоть автора и сделала похожую на ребенка, жалкую, несолидную „Любовську“¹.

В иных случаях артисты используют особенности собственной речи, превращая их в запоминающуюся характеристику образов (масок). Так, речь Н. Балиева обладала заметным южным акцентом (по происхождению он был ростовским армянином, настоящее имя Мкртич Балян), но это лишь придавало своеобразие его конферансу. Особый шарм одесского говора отличал Л. Утесова. Л. Булгак отмечает, что В. Хенкин «знал множество разных заиканий и картавостей, и собственное грассирование ему никогда не мешало» [11, с. 189], а зачастую применялось как одна из выразительных речевых красок в рассказах, монологах и анекдотах из еврейского быта.

Но чаще всего основанием для создания голосо-речевых характеристик персонажа становится «подслушанное в жизни». Так, при создании образа «Некой Капы» М. Миронова позаимствовала речевую манеру вполне определенного лица, артистки кордебалета Большого театра. Актриса вспоминает: «По привычке, я сразу же уловила ее шепелявость... характерность была довольно смешной» [12, с. 272].

Также основанием для создания речевой характерности может стать пародийное воспроизведение узнаваемой на слух речи известных личностей. Например, Г. Хазанов, начинавший свою творческую деятельность на эстраде именно с речевых пародий, использовал эти умения в дружеском шарже-монологе «Райкин»; мастерски имитировал речевую манеру знаменитого пресидижитора А. Акопяна в миниатюре «Фокусник». Вспоминается в исполнении Г. Хазанова и миниатюра С. Альтова «Волки и овцы»:

Товарищи! Волки и овцы! Давайте, наконец, поговорим откровенно, как говорится, положи лапу на сердце! Надо признать, долгие годы осуществлялась неверная практика. Говорили, что, мол, волки сыты и овцы целы! А было ли так на самом деле? Нет, товарищи! Драли овец у всех на глазах! Однако никто из овец не нашел в себе мужество честно сказать: «Доколе?!». Увы, все молчали! Да, в приличном обществе во время еды не разговаривают! Если ешь ты. Но когда едят тебя, высказываться можно. И нужно [13, с. 121]!

Удачно воспроизведенные дикция, своеобразное «гхеканье», манера и лексика, отличающие строй речи М. Горбачева, позволили Г. Хазанову выпукло показать острый сатирический подтекст, превратить монолог в своего рода политический памфлет-пародию.

Хорошо принятый, т. е. понравившийся и запомнившийся зрителям игровой прием, речевая характерность, предложенная артистом для создания образа (маски), зачастую начинают переключиваться из монолога в монолог, становясь его неотъемлемой узнаваемой частью. Из номера в номер переходят шепелявость «Некой Капы» М. Мироновой; робкий, дрожащий голосок «Учащегося кулинарного техникума» Г. Хазанова; своеобразное «косноязычие» и алтайский говорок «Мужика» М. Евдокимова; крикливость интонаций, «суржик» «Тети Сони» К. Новиковой и «Свекрухи» С. Рожковой.

Чтобы иметь возможность закреплять и многократно использовать придуманную для персонажа речевую особенность, многие исполнители (В. Хенкин, М. Миронова, М. Евдокимов, Я. Арлазоров, М. Галкин, С. Дроботенко, Г. Ветров и пр.) предпочитали и предпочитают писать тексты своих выступлений самостоятельно. В этом случае ав-

¹ Из личной беседы с Н. Коростелевой, эстрадным автором, выпускницей кафедры эстрадного искусства и музыкального театра СПбГАТИ 1995 года (октябрь 2007 г.).

тор, он же исполнитель, целенаправленно отбирает слова, которые при произнесении их с тем или иным речевым дефектом наиболее интересно меняют звучание, смысл и тем самым создают необходимый комический эффект.

Хочется отметить, что опытные эстрадные авторы и артисты строго дозируют использование характерности, следя, чтобы она не «забивала» своей чрезмерностью текст и суть номера, чтобы не страдала разборчивость речи. Поэтому в пределах одного монолога, как правило, несколько видов речевых особенностей не используется. Даже заданный в начале номера характерный штрих применяется «мерцательно», приобретая наиболее активное звучание в так называемых «комических узлах» репризы. Например, А. Райкин начинает монолог М. Жванецкого «В греческом зале» с абсолютно невнятной речи пьяного человека. Персонаж почти не шевелит губами и с трудом ворочает «ватным языком», но через несколько секунд находит в себе силы и полноценно высказывается, лишь иногда проглатывая или переставляя буквы в словах: *скресене* (воскресенье), *скурсия* (экскурсия), *асуствуют* (отсутствуют), *вернижас* (вернисаж), *внутре срендиковава рыцаря* (внутри средневекового рыцаря)².

Речевая характерность является главным выразительным средством в творчестве А. Райкина. А. Бейлин подчеркивал, что А. Райкин давал «смысловую нагрузку» именно речи героя, «отыскивая при этом комическое не в самом слове, а в сочетании сценического образа и слова» [14, с. 19]. Так, в номере «Международный отель» артист, используя многочисленные «маски-личины», демонстрировал виртуозное владение мгновенной трансформацией в различные, несхожие между собой «блиц-образы». А. Райкин отражал внутреннюю жизнь своих персонажей и их своеобразное поведение, в первую очередь, точно подобранной речевой характеристикой. Перед зрителями представляли: слегка грустящий, деятельный, суетливый администратор театра с любимым словечком «слышь»; Агнесса Павловна, томная женщина с низким грудным голосом, говорящая на нескольких языках и уморительно поправляющая свой «бюст»; престарелый, ворчливый, страдающий одышкой бородатый швейцар Никодим, со знанием дела рассуждающий о профессии швейцара и своеобразии иностранных языков; утонченный, загадочный, с напевной «заморской речью» индийский гость.

Сегодня искусство мгновенной речевой трансформации с успехом демонстрируют артисты И. Христенко и С. Ещенко. Например, в монологе-пародии В. Хвостова «Ток-шоу» И. Христенко создает блиц-образы сразу одиннадцати персонажей. Артист проявляет подлинное мастерство во владении речевыми, пластическими и мимическими трансформациями, при помощи которых ему удается создавать компанию уморительных персонажей. Данный номер превращается в собирательную гротесковую пародию на все нелепые ток-шоу, заполонившие современный телеэфир, а калейдоскоп героев — в обзор наиболее узнаваемых типажей сегодняшнего времени. Не менее виртуозной является и работа С. Ещенко. Исполняя монолог «Люди в лифте», артист воссоздает разговор шестнадцати персонажей, застрявших в лифте и находящихся в полной темноте.

В актерском арсенале артистов эстрады встречается работа с лексикой, интонацией, динамическим диапазоном, акцентом, темпом, ритмом, паузировкой и пр. Рассмотрим это подробнее.

² Здесь и далее цитаты приводятся на основании записей выступлений артистов, если не указано иное.

Дикционная характерность Артикуляционные трансформации

К речевой характерности в первую очередь необходимо отнести преднамеренное трансформирование, искажение артистом верного артикуляционного уклада для имитации того или иного дикционного недостатка. Еще К. С. Станиславский предлагал своим ученикам: «Втяните язык внутрь, то есть сделайте его короче... и, тотчас у вас получится особая манера говорить, напоминающая английское произношение согласных; или напротив, удлините язык, выпустив его слегка вперед за зубы... и у вас получится выговор придурковато-шепелявый...» [15, т. 3, с. 227–228].

Подчиняясь игровой специфике эстрадного искусства, артисты разговорных жанров предпочитают трансформировать свой артикуляционный аппарат применительно к задуманной речевой характеристике прямо на глазах у зрителей, прибегая к лаконичным подручным средствам. В монологе от имени «лица японской национальности» Е. Петросян на глазах у зрителей лишь протирает носовым платком внутреннюю поверхность верхней губы, высушивая слизистую оболочку таким образом, что губа прилипает к альвеолам³. В таком положении она обнажает верхние зубы, становится неподвижной и тем самым все губные и губно-зубные согласные теряют свою оформленность и обретают специфическое «иностранный» звучание. В монологе «Тамада» С. Ещенко, чтобы симитировать речь человека, покусанного на пасеке пчелами, создать эффект распухших щек и онемевших губ, прилюдно закладывает за щеки два шарика для пинг-понга.

В. Тонков, создавая Веронику Маврикиевну Мезозойскую, сделал отличительной особенностью ее речи собранные в маленький хоботок «губки-бантики». Именно эта актерская находка помогла сделать узнаваемой для слушателя манерную речь Маврикиевны, в которой гласные звуки при произнесении претерпевали значительные изменения:

Юстюствянно (естественно), осубенно (особенно), экспрумт (экспромт), не беспукуйся (не беспокойся), Авдутья (Авдотья), микрэфён (микрофон), прёлёстно (прелестно), спусюбо (спасибо), мупёд (мопед) и т. д.

Для усугубления комичности ситуации, возведения ее в степень гротеска артисты эстрады используют дефекты дикции в качестве игрового приема, делая их основой «речевого портрета» персонажа.

Речевые дефекты довольно многообразны, однако неверное произношение простых по способу артикуляции звуков, например губных **п, б, м** и язычно-зубных **н, т, д**, встречается довольно редко и потому не является типичным явлением. Чаще всего искажение звучания происходит при произнесении трудных по способу артикуляции свистящих, шипящих звуков и аффрикат **с, с', з, з', ц; ш, ш', ж, ч** (сигматизм, парасигматизм), а также язычных дрожащих **р, р'** (ротацизм, параротацизм), альвеолярных **л, л'** (ламбдацизм, параламбдацизм). Именно такие, наиболее часто встречающиеся, явственно слышимые речевые дефекты и берутся артистами эстрады для создания речевой характерности.

³ Этот же прием описан у К. С. Станиславского в главе «Характерность» труда «Работа над собой в творческом процессе воплощения» [15, т. 1, с. 228].

Одним из самых распространенных дефектов в произнесении свистящих звуков является **межзубный сигматизм**. Кончик языка при произнесении свистящих звуков высовывается между зубами, слышится искаженный шепелявый шум, возникающий при прохождении воздуха через плоскую узкую щель между высунутым языком и зубами (обозначим такой звук *с*, а в звонком варианте — *з*)⁴.

В монологе «Сюрприз» В. Винокур уместно применяет **сигматизм «щечного» произношения**, при котором в образовании звуков принимают участие сомкнутые зубы, прижатые к ним уголки рта и раздувающиеся щеки, изменяющие звучание свистящих согласных на долгий звук **фф** или **вв**. Артист тем самым высмеивает «задержавшихся в детстве» и продолжающих жить под неусыпным присмотром и контролем мамы холостяков:

...Ало, Маффа, здрафفته, это Ффаффа. Я холоффтяк, мне ффорок один год, вовграффт, понимаете ли, вврельый, мама говорит надо фф кем-нибудь поввнакомиффьффья. Вы товве так ффитаете? Хороффо, моввете не отвеффять, ффюрприфф будет....

Наиболее сложный вариант сигматизма — **губно-зубной**, при котором нижняя губа поднимается к верхним резцам, в результате чего к звучанию глухого шипящего звука примешивается звук **ф**, а к звучанию звонкого — **в**, что ведет к их искажению и деформации. Этот вариант удачно использовала М. Миронова при создании специфических особенностей речи неугомонной болтушки по телефону, шепелявой Капы:

...Попросите, повжалуйста, товарищица Трифщенкова. Это Трифщенков говорит, да? Да нет, Три-фщен-ко-ва. Ну, три фсобаки, понимаете? Три фщенка...

Довольно часто артисты эстрады используют межзубный сигматизм для имитации речи героя, который потерял зубы в результате различных экстремальных ситуаций: лечения электрошоком, неудачного прыжка с моста при помощи «тарзанки» (Е. Петросян); драки в переполненном автобусе (С. Ещенко) и пр. Использование различных видов сигматизма помогает артистам также создавать образы нелепых, вызывающих одновременно смех и жалость персонажей.

Применение межзубного сигматизма позволило А. Райкину полноценно реализовать авторский замысел в монологе М. Жванецкого «Уз очень я смесной целовек». Одетый в «кривозастегнутый» пиджак, брюки со штанинами разной длины, шепелявя и присвистывая, но не впадая от этого в уныние, герой поясняет, что он не всегда так выглядел, и его речь до недавнего времени не была такой. Все изменилось после того, как коллектив портных сшил ему костюм, а бригада умельцев-стоматологов во рту «соорудила мост». Он ни на кого не в обиде, не собирается ругаться и кричать. Он просто делится своими соображениями:

Я сситаю так. Критиковать, скандалить это каззий мозит. Казий мозит... А я сситаю так. Раз сисясь луссе, сем раньсе. Узе хоросё. А улуссять мозьно до бесконесьности...

Одним из самых распространенных видов ротацизма является горловой **дрожащий звук (грассирование)**, который может быть обусловлен тем, что корневая часть

⁴ Здесь и далее в каждом из примеров выделяются лишь наиболее значимые отличительные черты.

языка поднимается к заднему краю верхнего нёба и проходящий через создавшуюся щель воздух заставляет вибрировать мягкое нёбо, привнося в звучание лишней дефектный шум. (Обозначим его буквой **г**.) Не менее слышимым и легко узнаваемым становится **параротацизм**, при котором звук **р** заменяется другими звуками: **л, л', ж, ы, в, д** и пр. А в звучании звуков **л** и **л'** таковым является **параламбдацизм**, при котором звуки замещаются гласными **у** или **ы**, согласными **й (j), в, н, д, р, г** и пр., а также могут заменяться на рядом стоящий гласный звук, который в результате удлиняется в своем звучании.

В отличие от сигматизма, использование разнообразных видов ротацизма или ламбдацизма позволяет артистам разговорных жанров эстрады в одних случаях имитировать так называемую «аристократичность» речи, а в других — передавать фонетические особенности иностранных языков и акцентов (французского, немецкого, иврита и пр.). Например, Р. Карцев, исполняя монолог, посвященный памяти известного администратора одесской филармонии Дмитрия Михайловича Козака, колоритно грассирует:

Посмотрите на эту телеграмму! Восемь люксов, двадцать полулюксов, тридцать одностных. Как будто бы они не знают, что этот хор публику не соберет, а родственников у них хватит только на первые три гяда. Они притворяются, я притворяюсь. Братскую могилу они будут иметь у меня в гостинице «Спартак»!

В монологе «Куртупан» К. Новикова использует **параротацизм** с заменой звука **р** на **ж**. Стараясь походить на утонченную гурманку, ее жеманная героиня по-дилетантски рассуждает об изысканных блюдах:

Меня зовут Элеоножа Петровна. Я знаете ли гурман.... Мне так нравится все пубовать, вкушать, дегустировать. Ой, очажательно...

А в монологе, исполняемом В. Винокуром, на использовании **параротацизма** держится комический эффект всего номера. Врач-нарколог никак не может взять в толк, чего хочет от него странный пациент. Больной же, ужасно стесняясь, произнося вместо буквы **р** — **ж**, пытается объяснить врачу, что у него «запож», а в «егистжатуже» его отправили к «нажкологу». И он полон недоумения: «Жазве најкологи лечат запож?».

А. Райкин применил одновременно **параротацизм** и **параламбдацизм**, чтобы подчеркнуть разочарованность в «нынешней» жизни «яйцеголового», с зализанными на лысину волосами, длинноносого демагога:

...Мы когда-то с выадителями жили на Каме. Она у нас шиокая, шиокая. Я бы даже сказаны даже очень. Пывада вьямя быуо не то. Вьямя быуо дыугое. Эпоха быуа жуткая, пьюсто жутчайшая эпоха. Настьяение быуо гнусное и атмосфьяа быуа мывизопакостная. Но тем не менее ыыба в Каме быуа!

Важно отметить, что существуют еще несколько видов сигматизма (призубный, боковой, парасигматизм, сигматизм «нижнего произношения»), а также щечная, боковая и носовая разновидности ротацизма и ламбдацизма. Хотя они почти никогда не используются в работах артистов эстрады, т. к. являются менее типичными, а также более трудоемкими по освоению и исполнению, мы считаем оправданным их упоми-

нение. Представляется полезным включение в дикционный тренинг будущих артистов эстрады всего разнообразия речевых дефектов, дабы расширить палитру красок и не ограничивать творческий поиск общеизвестными приемами.

Акцентная, диалектная (говорная) характеристика

История эстрады знает случаи, когда акцентная характеристика являла собой некое ухищрение. Вл. Коралли вспоминал, что довольно известный в начале XX в. куплетист Федор Бояров для того, «чтобы замаскировать свою неграмотную речь, придумал себе так называемый „турецкий жанр“». Сделав грим и надев красную феску, Ф. Бояров «обрел право говорить с „турецким“ акцентом» [3, с. 45]. Однако приводимые далее примеры дают основание утверждать, что использование акцентной характеристики у талантливого артиста эстрады имеет более веское основание. Акцент или говор являются одной из отличительных произносительных особенностей любого «приезжего». Непривычная, выбивающаяся из общепринятых норм речь героя эстрадного номера становится занимательной и притягательной для слуха, а «стершийся» смысл часто употребляемых слов вдруг проявляется с новой, порой неожиданной стороны.

Акцент подразумевает особенности произнесения, свойственные говорящему не на родном языке:

1. Перенос ударения (особенно если оно имеет постоянную закрепленную позицию, как во французском или польском языках).
2. Искажение, выражаемое в несвойственной данному языку мелодике произнесения повествовательной, вопросительной и других интонационных конструкций⁵.
3. Замена фонем чужой речи близкими фонемами из родного языка (что может быть связано с наличием или отсутствием подобных звуков в языке говорящего; способов их артикулирования).
4. Неверное словоупотребление из-за незнания его значения.
5. Необоснованное использование грамматических конструкций и морфологии слов.
6. Фонетические отклонения, связанные с несоблюдением орфоэпических правил произнесения гласных или согласных звуков: редуцирование гласных в различных позициях, оглушение и озвончение согласных, а также их мягкое и твердое произнесение [17, 18].

Как и в случае с дикционной характеристикой, говорные или акцентные особенности речи персонажа задаются автором в самом тексте произведения или приносятся исполнителем. Так, монолог М. Жванецкого «Дефицит» в исполнении А. Райкина приобрел новое звучание.

Персонаж М. Жванецкого должен был произносить:

Послушай меня, дорогой! Что я тебе скажу. Все идет к тому, что всюду все будет, избылие будет! Но хорошо ли это будет? Подожди не торопись, ты молодой, горячий, кровь играет. Я сам был огонь, сейчас потух немного, хотя дым еще идет иногда... С избылием не надо торопиться [10, с. 54]!

⁵ Г. В. Артоблевский считал, что наиболее легкий путь перевода речи «на иностранный лад» заключается именно в «изменении мелодизации» [16, с. 112–113].

Герой А. Райкина — хитрый, уверенный в своей необходимости всем и каждому, «умудренный жизнью» восточный торговец — неторопливо и негромко выговаривал:

Хэ, эфенди! Пхасушай меня, дхарагой! Что я тюбе скажу. Фхсё идет ы тхаму, что фхсюду фхсе пхудет, исанхилие пхудет! А харашо ли эта пхудет? Падажди нэ тхарапись. Ты маладой, гхарачий, кхровь играет... С исанхилием не нада тараписса!

Для создания этой речевой характерности А. Райкин применил:

1. Огубленную артикуляцию гласных звуков: тЮбе (тебе), мЮне (мне), дЮфЮсит (дефицит).

2. Присоединение к взрывным согласным придыхательного призвука х: пхаслушай (послушай), пхудет (будет), исанхилие (изобилие), фхсё (всё), фхсюду (всюду).

3. Изменение согласного звука **ц** на удвоенное долгое **с**: спессифисский (специфический), дюфюссит (дефицит).

Ю. Филимонов отмечает, что хотя этот «пожилой восточный человек, наживающийся на всем, что имеет спрос... не лишен обаяния, у него мягкие кошачьи манеры, вкрадчивый голос, плавные жесты, зрителю не приходится объяснять, что он знаменует собой явление, которое нужно как можно скорее изъять, что он далеко не безобиден...» [19, с. 8].

Подобную речевую характерность использует и М. Лукинский в сатирическом монологе «Дуристическое агенство», изворотливый представитель которого настойчиво предлагает «**тюры от дюристического агенства „Юрта-тюр“**, которое уж пять лет на **ринке тюризма в России**».

Не единожды артисты эстрады пародировали чрезмерную гостеприимность, «широту души» и велеречивость грузинского застолья. Так, например, А. Райкин произносил от имени тамады непомерно длинный и витиеватый тост в честь «дорогого друга», чье имя он никак не может вспомнить:

С этим маленьким бакалаам, но с бальшим щустваам, разрешите мне дарагие друзьяа випиить за маего дараагова друга, о котором я всегда вспааминаю, весноой, летаам, осенью, зыимой, рана утраам, на зарэ, када я прасыпаюусь, я вспааминаю маевоэ друга, и днём, кагда люблюсь горной панарамаай гуорода из окна кабинета, я вспааминаю маевоэ друга, и поздно ночью, када мысли уже медленнаа варочаются в черепной кароубке, я вспааминаю моего друга, я вспааминаю, никак вспомнить не магу, как его зовут, щорт его паадери!

С. Дроботенко также возглашает тост-притчу:

Однаждыы атэц падазваал к сэбэ сына Сирожу и сказал: «Сирож! — После чэго осушил бачьонок Киндзмараули. — Сегодня тэбэ исполняетсаа дэвяностаа дэвят лэт. А значит, мальшиь, ты наконэц-таа тоже можешь жениццаа...»

В данном случае артисты использовали:

1. Открытый гласный **а** на месте гласных **о** и **а** в безударных позициях: бАКАЛААМ (бокалом), дАРАГОВА (дорогого), пАДАЗВАЛ (подозвал)

2. Распевное удлинение гласных: бакалаААМ, щустваААМ, дэвяностаАА.

3. Произнесение среднего звука, переходящего из **ы** в **и**: вЫИпЫИть (выпить), зЫИмой (зимой), мЫИсли (мысли).

4. Замену согласного **ч** на **щ**: *щуством* (*чувством*), *щорт* (*чёрт*).

5. Подмену в системе согласных мягкого звука на твердый и наоборот: *зарэ* (*заре*), *мине* (*мне*), *отэц* (*отец*), *лэт* (*лет*).

Прибегая к такой же речевой характеристике, Е. Петросян в монологе «Нэту» от имени «горячего, темпераментного горца» жаловался:

Слушай, драгоценная, ты думаешь, это был конкурс «Женская красота»? Нэт! Это был конкурс «Мужская выдержка»!

На одной из особенностей грузинского языка, заключающейся в подмене мягких согласных твердыми, держится комизм ситуации в монологе «Варонные яйца» в исполнении Г.Хазанова. Официантка и директор кафе никак не могут понять требований приезжего клиента, который все больше сердится и возмущается их нерасторопностью. Никто не понимает его «рэчи», а ведь он всего лишь просит сварить ему пару куриных яиц.

При помощи акцентной характерности артист К.Аванесян и авторы монолога «Учитель русского» Ю.Хвостов и Н.Коростелева поднимают и усугубляют одну из важных проблем современной школы — нехватку квалифицированных учительских кадров. В яркооранжевой жилетке с надписью «*школа № 848 с уклоном литературы и русского языка*» горе-педагог говорит:

...Нет, дети сейчас хорошие. А вот зарплата у учителя... я пошёл получать, мне дали такой конвертик маленький-маленький, там денюшка крошечный рулончик сложен...

В Германии учитель на один зарплат может купить норковый шубка. В Испании норковый шапка. А наш может купить только норковый лапка и этот лапка вытирать слёзка...

Это говорю вам я — самый лучший училка русского языка!

В обозрении «Международный отель» А.Райкин создал образ хитрого, повосточному загадочного администратора японского хора, который, сладко улыбаясь, говорил:

Теревиденья? Зыдырасытыуйте. Эта говорята поюссие гараса Япония. Наза хора к вама, васа армия к нама. Даа. Отень хорёсё! Отень хорёсё! Отень хорёсё поёт, отень хорёсё тан-цует. Даа. Еси бы все армии мира так хорёсё танцевари, так хорёсё пели, не нужно быро бы стрелять, а? Да-да-да, я тозе так, тозе так думаю, тозе так думаю, да, да, сытасиба!

Здесь А.Райкиным были использованы некоторые особенности произношения японцев, говорящих по-русски:

1. Замена согласного звука **л** на звук **р**: *теРевидение* (*телевидение*), *гаРаса* (*голоса*), *пожаРуйста* (*пожалуйста*), *танцеваРи* (*танцевали*).

2. Замена отсутствующих в японском языке шипящих **ж-ш**, **ц-ч-щ** звуками **з**, **с** или сочетанием **тст**, **сс** и др.: *поюссие* (*поющие*), *наза* (*наша*), *васа* (*ваша*), *отень хорёсё* (*очень хорошо*).

3. Несогласованность падежных окончаний в словосочетании: *гараса Япония* (*голоса Японии*), **и изменение родовой принадлежности слов**: *наза хора* (*наш хор*).

4. Добавление лишних гласных звуков между двумя и более русскими согласными внутри слова и после конечной согласной, т. к. в японском языке все слоги открытые: *зЫдЫрасЫтЫлуйте (здравствуйте), сЫпасИба (спасибо), хорА (хор), вамА (вам)*⁶.

В работах эстрадных артистов довольно часто используется и говор. Говорные особенности подразделяются на:

Лексические — включающие в себя диалектные слова.

Грамматические — морфологические и синтаксические особенности.

Фонетические — проявляющиеся в качественном характере произнесения гласных и согласных звуков.

Ритмомелодические — проявляющиеся в нарушении длительности звучания гласных звуков в ударных, предударных и заударных позициях, а также своеобразном изменении привычной мелодики интонационных конструкций [20–23].

На современной эстраде, несомненно, самобытным было творчество М. Евдокимова. Продолжая традиции рассказов Н. Лескова, сказок С. Писахова, сказов П. Бажова, бухтин В. Белова, артист использовал в монологах своеобразные выражения, диалектные слова и интонационные особенности речи своих земляков из села Верхнее Обское Алтайского края:

*...Судьба... Да **чо** я все про людей, то **г**говорю. У животных **ить** тоже у каждых тоже **ить** своя судьба. У Клюевых, у Мишков... Их же двое Клюевых у нас, и оба Мишки. Один племянник, а другой **энтот**, наоборот, брат двоюродный... И вот, чего же... тоже вот... Ага....*

Сегодня многие артисты чаще всего применяют говорную характерность лишь для того, чтобы повеселить публику. Например, артисты дуэта «Новые русские бабки» С. Чванов и И. Касилов, утверждая, что их героини родом из деревни Узюково Самарской области, наградили своих персонажей «Матрену» и «Цветочек» смешанным говором. Для создания образов «Тети Сони» и «Свекрухи» К. Новикова и С. Рожкова выбрали хорошо узнаваемый украинский говор, так называемый «суржик». Однако сказать, что говор в приведенных примерах является важным компонентом для раскрытия образов, созданных артистами, все-таки не представляется возможным.

Темпо-ритмическая характерность Заикание (логоневроз)

Для создания образа трогательного беспомощного персонажа, обыгрывания моментов его замешательства, смущения или испуга в практике артистов эстрады используется как прием речевой характерности **заикание** (логоневроз).

Проявления заикания довольно многообразны, однако все они имеют характерные повторяющиеся симптомы. На слух заикание проявляется в непроизвольных

⁶ Во время Великой Отечественной войны появлялись многочисленные пародии с использованием немецкого акцента. Падение «Железного занавеса», сделавшее возможными свободный выезд «за рубеж», получение информации из внешнего мира, знакомство с кинематографической и литературной продукцией разных стран, значительно расширило рамки сатирического взгляда артистов эстрады. Откликаясь на события уже не только внутри страны, но и в мире, они стали чаще вводить в свой репертуар речь представителей ближнего и дальнего зарубежья: белорусов, украинцев, эстонцев, а также финнов, англичан, американцев, китайцев, турок и др. Например, номер, посвященный приезду в Россию английской королевы, исполняемый Ю. Гальцевым и М. Галкиным; серия монологов от имени африканского студента в исполнении М. Лукинского; несколько пародийных номеров «гость и переводчик» в исполнении А. Ширвиндта и М. Державина и др.

остановках во время говорения или в неоднократных повторениях отдельных звуков или целых слогов. В труде «Заикание» И. Сикорский пишет: «Основным существенным симптомом болезни является судорога в пределах одного или многих частных механизмов, входящих в состав речи как цельной функции. Обыкновенно судорога наступает внезапно, среди свободной, правильной речи, и мгновенно приостанавливает членораздельные движения или нарушает их чистоту и целостность» [24, с. 9]. Судорога может поразить губы, язык, мягкое нёбо, гортань, грудные или брюшные мышцы, диафрагму. Время продолжительности судороги бывает различно, в основном это несколько секунд, но и они, прерывая свободно льющийся «речевой поток» доставляют неудобство и помеху говорящему, затрудняют восприятие слушающего. Д. Хармс со свойственным ему юмором пишет: «Два человека разговорились. Причем один человек заикался на гласных, а другой на гласных и на согласных. Когда они кончили говорить, стало очень приятно — будто потушили примус» [25, с. 381].

По типу возникающих во время процесса говорения судорог различают две наиболее распространенные формы заикания:

1. **Клоническая** — наиболее легкая форма, при которой повторяются согласные или гласные звуки, а также слоги:

п-п-п-п-п-петушок, а-а-а-а-а-автобус, ма-ма-ма-ма-ма-машина.

2. **Тоническая** — более тяжелая форма заикания, при которой в речи возникают длительные остановки в начале или середине слова:

с...самолет, т...трамвай, каранда...аш.

При смешанном типе (клоно-тоническом или тоно-клоническом) преобладает определенный вид судорог.

А. Райкин имитировал тонический и клонический виды при исполнении монолога «Машина». Его героя заставили выступать, и вот он, заикаясь и мучительно подбирая слова, говорил:

На одном из наших предприятий изобретатель Иван Алексаньич Ала...Ала... в общем о...один чудака изобрел машину для... Ну, в общем, гх... не гх... не дураки сидят, верно? Гха... вот, цельный гход работал нгха... на...над машиной, очень долго работал над ма..ма... шиной! О...оч...оч...очень долго работал, це...це...цельный гход, работал, работал всё... всё... всё н...над машиной, работал...

Применение заикания позволило А. Райкину не только высмеять бессмысленность, празднословие, пустую трату времени на различных «отчетно-перевыборных» собраниях с принудительными выступлениями и докладами. Заикание в точно выверенных местах дало возможность артисту подкладывать острый подтекст под вполне безобидные фразы:

Мы живем в гх... гх... гха.. в век техники, выходим на м... м... международный уровень... Отличные у нас машины, но их надо гх... гх... гха... рекламировать.

Люди, страдающие заиканием, часто прибегают к так называемым «речевым уловкам» (эмбофлазия), к которым относится добавление в речь звуков «а-а-а», «э-э-э», «м-м-м», а также слов «ну», «вот», «это», «как бы» и т. д.

Так, созданный А. Райкиным «утомленный экскурсовод» раздраженно говорит:

*Ме-а... Может быть э-э-э... на-а... да... для-для вас белые ночи удо-удовольствие...
Ме-а... Лично меня они э-э-э... измотали вконец. Я ме-а... про-простите меня по профес-
сии ме-а... э-э-э... лектор, ле-лектор и в-в-в период белых ночей я на-а... разъезжаю вместе
с э-э-э... с экскурсантами по Неве на, сами понимаете, ме-а... пароходе. Э-э-э... читаю лек-
цию на тему ме-а... э-э-э...*

Лектор в трактовке А. Райкина не только заикается, но еще и периодически за-сыпает в середине фразы, так как утомлен проведением уже двенадцатой за ночь экскурсии на тему «Любовь и дружба». Так, в юмористической, игровой форме А. Райкин создает художественный образ «человека не на своем месте», своего рода символ всеобщего косноязычия и абсурда.

Необходимо заметить, что использование заикания как художественного приема сопряжено со значительными трудностями. Каждый случай использования заикания должен быть обусловлен творческими потребностями и задачами эстрадного номера, чтобы не стать оскорбительным зубоскальством или копированием речевой патологии. Но и в этом случае объектом для смеха должен становиться не сам недуг, а особый тип людей, речевые проблемы которых усугубляются обостренными жизненными обстоятельствами.

К темпоритмическим особенностям речи можно также отнести **брадилалию** (патологическое замедление темпа речи) и **тахилалию** (ускорение). В интермедии про «никогда не опаздывающего начальника» всклокоченный и обезумевший герой А. Райкина врывается в последние секунды в свой кабинет и, будучи не в силах бороться с одышкой и сердцебиением, бросает в трубку слова, в которых отсутствуют то гласные, то согласные звуки: *хри* (*хорошо*), *онесусь* (*отнесусь*), *бстр* (*быстро*), *члвк* (*человек*), *жите* (*ждите*), *скунд* (*секунда*).

Возрастная характеристика

Детская речь

На скучную лекцию об особенностях детской психологии вряд ли придет много народу. Эстрадное представление дает возможность в игровой форме поразмышлять над своеобразием ребяческого восприятия мира. Наивные, порой парадоксальные детские вопросы, догадки и размышления, которые обыкновенно ставят взрослых в тупик, для эстрадного артиста становятся толчком к созданию номера.

Чаще всего в репертуаре эстрадных артистов возникают образы детей в возрасте от 2 до 5 лет. Именно этот период становления маленького человека является наиболее любопытным для наблюдений за его попытками осмыслить окружающий мир. В этом возрасте ребенок старается соотнести накопленные фонетические, лексические представления с предметными, действенными, а также абстрактными понятиями, которые зачастую остаются для него лишь бессмысленными речевыми формами. Они своеобразно видоизменяются в более близкие сознанию ребенка «словообразы»: *вазелин* становится *мазелином*, *костюм* — *гостюмом*, *хоккей* — *конькеем*, *вверх тормашками* — *вверх кармашками*, *доберман-пинчер* — *Дуремаром-пинчером*⁷. Ограниченность

⁷ Здесь и далее для примеров используются высказывания моего сына Смирнова Павла в возрасте 2–5 лет, а также выдержки из книги К. И. Чуковского «От двух до пяти» [26].

словаря ребенка зачастую ведет к неверным или неточным обозначениям предметов и действий: **фотографёр** (фотограф), **разукраска** (раскраска), **песочница** (сахарница), нос **кучерявый** (курносый), **стихийные** слова (слова из стихотворения), яйцо **всухмятку** (всмятку), сарделька **разломтиками** (ломтиками). «Застегни мне, **замолни** мне», «Я от чая **ожарился** (согрелся)», «Я бы уже давно **одобрился** и дал коту рыбы!». Ребенок также старательно пытается разгадать скрытый смысл слов: «Лилипуты — это те, которые лилии путают?», «Гастингс — это тот, кто часто в гостиных сидит?». Кроме того, дошкольный период у ребенка отличает и активное «словотворчество»: машина **загаикала** (проехала с сиреной), котенок **намолокался** (напился молока), вода **распотелась**, пруд **расстеклился** (лед растаял весной), **потерчевый** язычок (пропавший язычок в бутинке). Чрезвычайно комичным становится использование детьми «серьезных» «взрослых» речевых оборотов и высказываний: «Я стоял у ларька, смотрел всякие шоколадки, восхищался!», «Я нарисую портрет леса», «Таблетки пить душа не хочет!»

Для полноценной имитации детской речи артисту эстрады необходимо обращать пристальное внимание на ее дыхательные, акустические, интонационные и лексические особенности:

— физиологическая незрелость органов дыхания, приводящая к поверхностному неглубокому частому вдоху;

— преобладание фальцетного механизма фонации с резко выраженным головным резонированием;

— отсутствие в речи интонационных нюансов и использования полутонов громкости (либо шепот, либо полная громкость);

— связь качества дикции с состоянием зубов, ротовой полости и носоглотки. Частые насморки, болезненные железы, аденоиды, полипы в носу влияют на качество фонации и резонирования, ребенок говорит «в нос», гнусавя [27–29].

Умелая имитация детской речи, позволяющая, по словам С. Образцова, «показать детскую психологию, детскую душу», раскрыть «тему ребенка», вызвать «любовь к этому ребенку всего зрительного зала» [30, с. 154], стала визитной карточкой известной эстрадной артистки Р. Зеленой. Первое ее выступление в жанре «детского рассказа-монолога» было экспромтным: на концерт, в котором она должна была петь, не пришел концертмейстер. Необходимо было спасти положение, и Р. Зеленая решила прочитать публике от лица ребенка произведение К. Чуковского «Мойдодыр». Как вспоминает А. Бейлин, она читала так, «как должен был бы читать ребенок. Путая, волнуясь... Перескакивая со строчки на строчку. С трудом произнося неудобопроизносимые слова. Все время меняя ритм, то замедляя, то невероятно ускоряя. Внезапно задумываясь над словом или полуравнодушно проговаривая текст. И бесконечно и презабавно путая все, что не сразу запомнилось» [31, с. 133]. Этот случай сыграл знаменательную роль в судьбе актрисы. В книге воспоминаний «Разрозненные страницы» она писала: «Сначала меня просто привлекала забавная манера детской речи, ошибки, перевиранья слов... В дальнейшем пристальные наблюдения, постоянное общение с детьми помогли мне узнать их ближе и создать образ ребенка, раскрывая перед взрослой аудиторией его душу, его радости, обиды, недоумения, сложности ежедневного познания мира» [32, с. 90].

Точно имитируя детскую речь с ее особенными дыханием, голосоведением, интонационными нюансами, дикционными и лексическими неточностями, Рина Зеленая

тонко и чутко раскрывала перед слушателями мир ребенка. А. Алексеев подчеркивал в своих воспоминаниях, что в работах Рины Зеленой дети «всегда очаровательны, всегда симпатичны в своей наивности. Рина Зеленая смеется *вместе* с детьми, остальные „исполнители“ смеются *над* детьми... У Рины Зеленой они *наивны*, у других — *глупы*... [курсив автора. — М. С.]» [5, с. 63].

Р. Зеленая настаивала, что при работе в образе ребенка «пустое подражательное кривляние и сюсюканье недопустимо, оно просто оскорбляет и взрослых, и ребенка» [31, с. 91]. Верно подмеченные и воспроизведенные актрисой интонации и смешные обороты детской речи можно услышать в мультипликационном фильме «Вовка в тридевятом царстве», где Р. Зеленая озвучила главного героя. Голос актрисы органично сливается с образом маленького Вовки, который говорит: «*Да вы что, нарочно что ли, хотите, чтобы я весь голодный остался?*», «*Сейчас я как всё это замесю*», «*Тесто, чего она такая липкая*», «*Эх, мне бы только бы это суметь, она бы весь рот открыла...*», — вкусно растягивает слова «*пиро-о-оженое*», «*моро-о-оженое*» и сокращает слова в смешном ругательстве «*кильк несчастна*» (*килька несчастная*).

Как отмечает В. Ардов, узнаваемость детской речи в исполнении Р. Зеленой достигалась «рядом самых разнообразных приемов: детская картавость или шепелявость; или наоборот — чрезмерно твердое „р“, свойственное ребенку, недавно освоившему этот звук; привычка не прекращать чтение и на вдохе, что создает часто повторяющийся забавный шепот с придыханием при произнесении очередных слов» [33, с. 23].

В эстрадном монологе «Ёлка» Р. Зеленая также с неподражаемой виртуозностью имитирует речь маленького мальчика, который со знанием дела серьезно рассуждает о принципах воспитания детей:

Вдруг ни (вдох) ни с чего ниоткуда, прямо раз, приходят из (перехват дыхания) из управдома. Грят: «Давайте, одевайте вашего ребенка на елку!». А мама грит: «Нет, не дам!». Они грят: «Чтооо вы, гражданка, что ли бы кабуууто бы вы не понимааааете, у нас и так все деньги затрааачены. Елка ста... стаит... стаит, как дура, а детей нету!». А мама же все ж таки же за меня защитилася, и меня не отпустила, потому что я еще (скороговоркой) маленький. Нельзя допускать таку... (говорение на вдохе) такую переа...пере...перенагрузку на моем еще неокрепшем организме.

Использование речевой характеристики, имитирующей детскую речь с ее наивной непосредственностью и смешной «неуклюжестью» является благодатным материалом для эстрадного номера. Создавая образ ребенка, артист может затрагивать очень серьезные темы и болезненные вопросы⁸. Игра в «детскость» в работах Р. Зеленой являлась не самоцелью, а средством органичной связи юмора и элементов познавательности. Актриса хотела, чтобы зритель не просто посмеялся над маленькими героями, но и задумался над проблемами сосуществования «взрослого» и «детского» миров.

⁸ Приходится с сожалением констатировать, что в репертуаре артистов современной эстрады «мир детей» представлен довольно скупо и неизобретательно. В сценках Н. Коростелевой «Воскресный папа» и «Азбука» Елена Степаненко «трогательно сюсюкая» задает «детские вопросы», на которые папа и дедушка (Е. Петросян) не знают ответов. А начинающая артистка Карина Зверева, направив основные усилия на грим и костюм, сделала несколько не очень удачных попыток по созданию образа «девочки Ляли». Видимо, жанр «детского рассказа» не кажется современным артистам речевых жанров актуальным и требующим внимания. А может быть, это обусловлено их «душевной» и технологической неоснащенностью.

«Старческая» речь

Для создания образа (маски) «старика» или «старухи» артисту эстрады необходимо учитывать возрастные особенности речи:

— в процессе старения частично теряется подвижность мышц артикуляционного аппарата, понижается эластичность голосовых связок, голос теряет звонкость, приобретает «надтреснутый» глухой призыв;

— речь пожилого человека становится замедленной, паузы в ней более длинные и частые;

— из-за развивающейся глухоты громкость речи увеличивается;

— приобретаются дикционные дефекты, «шамкающая речь», в основном связанные с состоянием зубов, их стираемостью, потерей или заменой разнообразными по конструкции зубными протезами;

— появляется одышка, проявляющаяся в характерных вздохах, причмокиваниях и побряхтываниях.

А. Райкин в обозрении «Международный отель», создавая образ старого швейцара Никодима, говорил:

Эх, ти, ой, народищу-то видимо ти, эх, невидимо. Ти, эх, да-а, все ездят друг к другу, ти, писатели к писателям, врачи к врачам, ти, артисты к артистам. Ти, хм, да-а. А вот почему швейцары не ездят к швейцарам? Что нам нечего рассказать, нечем поделиться? Ти, вот я слышал страна такая есть, Швейцария, так там одни швейцары, ти, э-э-э, да-а.

А. Алексеев вспоминал об этой работе А. Райкина: «Я видел много его пародий... но одна запомнилась навсегда: старый швейцар. Его одышка запомнилась! Один штрих, одна черта, но определяющая характер, душу и профессию швейцара, — одышка, результат работы на лестнице: духота, сквозняки, простуды, астма — жизнь прошла на лестнице!» [5, с. 263].

Играя «пожилого человека», незлобно подтрунивая над ним, артист эстрады получает в то же время возможность с особой проникновенностью поговорить со зрителем о скоротечности жизни, непростых отношениях молодого и старшего поколений, проблемах взаимовоспитания, взаимоуважения и взаимопомощи.

Голосовая характерность

Говоря о голосовой характерности необходимо отметить, что это один из наиболее сложных для описания разделов. К просодической структуре речевых интонаций относят высоту, тон, длительность, силу звука, тембр голоса. Богатство интонаций, вариаций использования звуковысотного диапазона от «баса» до «фальцета», владение динамической палитрой от шепота до крика позволяют артистам эстрады создавать запоминающиеся образы, наиболее полно раскрывающие суть эстрадной миниатюры. Так, существенное «завышение» голоса позволило В. Тонкову создать образ его знаменитой Вероники Маврикиевны Мезозойской; Г. Хазанову — неуверенного в себе юного «учащегося кулинарного техникума»; В. Винокуру — главного зрителя султанского гарема; Р. Зеленой — голоса множества мальчишек и девочек.

Разнообразие голосовой характерности столь велико, что может представлять собой тему для отдельной исследовательской работы. Приведем лишь несколько наиболее показательных примеров.

В миниатюре «Соседи» А. Райкин создает образ ехидного сплетника — жильца многоэтажного дома. Он обсуждает и осуждает всех, кто проходит через двор. Каждый диалог с воображаемыми партнерами Райкин-сосед начинает с ласковой улыбки и тихого, чуть завышенного «сладкого» голоса. Но по мере удаления собеседников на его лице появляется презрительная гримаса, голос понижается в регистре и приобретает злобные и неприязненные ноты:

...Кому гардеробчик-то? Девочке, девочке своей, балеринушке, солисточке своей, лошадке своей, кобыле, корове своей, крокодилу кривоногому. Солистка! Солить таких солисток не пересолить!

...А вон еще цирк идет. Цирк, на голове «шапито». Уж так мы рады! Как мы рады! Так рады! Ой, где ж вы пропали-то столько времени? Ай! Год целый! Цельный год! Где ж? В Америке были, гастроли. Ну да, в Америке. И в Парижке? И в Парижке. И в Мадридике? Да? Ну, как же. И в Веночке были. Вы же весь мир, весь мир объездили, облазили, весь облопали, обшопали, обмишурили, объегорили!

В другой миниатюре А. Райкин использовал в качестве художественного приема интонационное однообразие — монотонность. К некому чиновнику приходит плачущая, говорящая без остановки «мамаша». Он пытается прервать бесконечный поток ее слов сначала с оттенком просьбы, затем решительно, потом с настойчивостью, нетерпением, протестом и даже криком отчаяния. Посетительница не умолкает ни на минуту, и герой А. Райкина теперь уже только монотонно повторяет: «Мамаша! мамаша! мамаша! мамаша!» А. Бейлин так комментирует данную интонационную находку А. Райкина: «С виду это не столь уж и содержательно, на самом же деле в кажущейся монотонности улавливаются и оцепенение, и превосходство, и скрываемое бессилие, и желание соблюсти дистанцию, которую он для себя определил. Потому-то и возникает этот неожиданный, но оправданный всей сущностью созданного актером сатирического образа момент, когда много раз повторенное с одной интонацией слово „мамаша“ вдруг обретает ядерную взрывную силу и заставляет дрожать стены, умолкнуть всхлипывающую старушку. А зрительный зал — смеяться» [14, с. 14].

В одном из самых известных сатирических номеров «Лестница славы» А. Райкин, прибегая к совокупному использованию тембральных и мелодических нюансов речи, мастерски показывал одновременно «карьерный рост» и «моральную деградацию» человека. На первой ступеньке «карьерной лестницы» герой А. Райкина приветливо, радостно и непринужденно разговаривал по телефону со своим старым приятелем; на следующей «ступеньке» в его интонациях начинали появляться раздраженные начальственные ноты. С каждым новым шагом росли запросы и недовольства, а вслед за этим голос становился все более самоуверенным, крикливым, резким, злобным, рычащим и, наконец, переходил в омерзительный, истошный крик. После «крушения» голос карьериста-неудачника обретал тихие, просящие, подхалимские и униженные нотки и интонации.

Рассматривая индивидуальные черты актерских интонаций, Л. Капанадзе отмечает, что для А. Райкина типичным является повышение тона в конце повествовательного предложения. Эта находка настолько соответствовала жанру, а актерский прием был настолько удачен, что до сих пор вызывает невольные подражания и улавливается в выступлениях современных исполнителей и авторов-сатириков [34, с. 115].

«Конечно, интонация, — пишет Б. Покровский, — выразительное средство каждого актера, но... Никогда еще не было и не будет, наверное, Мастера, который являлся бы создателем собственной, как гербовая печать, интонации слова, фразы, эпизода... Интонация Райкина была неизменной и вместе с тем каждый раз новой... потому, что это была не окраска слов, а осмысленный образ явления... Интонация Райкина входила в жизнь общества уже как идея, как остро точный носитель и звуковой образ жизненного акта» [35, с. 99–100].

Паралингвистические проявления

К паралингвистическим проявлениям относят паузы, вздохи, смех, плач, покашливание, причмокивание и прочие звуки, сопутствующие речи. Как утверждает М. Буткевич, «икание, заикание, косноязычие, судорожные всхлипы страсти, отрывка пресыщения и глотание голодной слюны», а также «все степени опьянения и простуд» [36, с. 617], несомненно, могут становиться элементами игровой деятельности артиста, расширяют его профессиональную палитру. Артисты эстрады широко используют паралингвистические проявления для создания комического эффекта. Вновь обратимся к монологу М. Жванецкого «В греческом зале». В одном из вариантов его видеоверсии А. Райкин почти полторы минуты разыгрывает этюд на тему «пьяный человек в пивной». Его герой долго собирается с духом и мыслями, чтобы начать свой рассказ: сопит, вздыхает, причмокивает пересохшим языком, шмыгает носом. Все это точно подмечено, узнаваемо, мастерски выполнено, а потому очень смешно. Кроме того, герой разговаривает сам с собой при помощи нечленораздельных звуков, междометий и обрывков слов. В. Пропп предлагает называть такой прием «физиологизацией речи» и подчеркивает, что, хотя «само по себе это явление крайней бедности речи не комично, но в соединении с другими приемами усиливает комизм в обрисовке отдельных персонажей. Обессмысливание речи происходит через усиление внимания к процессу речи за счет ее содержания» [1, с. 116].

Артисты эстрады активно используют разнообразные акустические виды смеха для создания комического эффекта. Нет такого зрителя, который бы не помнил заразительный хрипловатый смех Авдотьи Никитичны с долгим звуком «И-и-и-их» и манерный смех Вероники Маврикиевны сквозь округленные губки-бантики. У Ю. Гальцева на различных видах и манерах смеха построен целый номер. Персонажи А. Райкина не только разнообразно смеются, но и частенько плачут. Заливается горячими слезами от жалости к себе распекаемый на общем собрании дебошир и пьяница Ошлепкин. «Стенает» чиновник Сидоренко, сочиняя вместе с просителем жалостливое заявление, адресованное самому себе:

Пожизненно одинокий (всхлип), всеми вокруг себя катастрофически заброшенный (громкий всхлип), я тоскливо несу безграничное бремя старости (начинает плакать), сгибаясь на дрожащих плоскостопных ногах (заходится в рыданиях, хватается за сердце и сведенную дыхательными спазмами диафрагму)...

Умелое использование паузы — один из «коронных» игровых приемов эстрадных артистов. Выверенная артистом или режиссером, пауза провоцирует зрителя на ответ и понимание. Неожиданная остановка в ритмичном течении фразы зачастую изменяет

ее смысл, «обманывает», играет со зрителем, заставляя мыслить в заданном артистом направлении. В таком случае смех возникает от эффекта несовпадения ожидаемого и получаемого.

Так, в монологе от лица некого лектора-воспитателя А. Райкин говорил:

*Ребенок, младенец, птенец. Ну, нашалил, написал на заборе не то слово (**пауза**), которое нам всем бы хотелось. Разбил фонарь, ну в конце концов вам поставил (**пауза**) фонарь (**пауза**) под глазом.*

По мнению С. Юрского, «пауза — это мгновения свободного хода действия, его саморазвитие. В паузе к зрителю со сцены (или с экрана) не поступает никакой новой информации, но именно в этот момент все накопленное предыдущим движением преобразуется в душе зрителя в новое качество. Именно в паузах скачками повышается напряжение. Паузой проверяется контакт и берется толчок к кульминации. Умение держать паузу — одна из высоких ступеней мастерства...» [37, с. 99].

Пауза на эстраде выполняет не только смысловую, но и, можно сказать, техническую задачу. Исполнитель и автор, втягивая зрителя в своеобразную игру-диалог, намеренно делают паузу в тех местах, где ожидается бурная реакция зрителей. Это одновременно и своеобразный знак, сигнал сидящим в зале слушателям, указывающий на то, что сказанное сейчас имеет особое значение и смысл, а также возможность переждать волну смеховой реакции.

Лексико-стилистическая характеристика

В. Пропп в работе «Проблемы комизма и смеха» справедливо отмечает, что «комические персонажи должны говорить характерным для них, притом ярким языком... интеллигент мыслит отвлеченными категориями и соответственно выражается. Наоборот, среднее сословие недавнего прошлого, а также простые люди физического труда часто говорят образно и выразительно... и юморист только тогда достигнет цели, если он овладеет всеми особенностями и тонкостями этой речи» [1, с. 123–124].

А. Райкин чрезвычайно внимательно относился к речевой манере создаваемых им типажей. Так, в миниатюре «Родительское собрание» один из учителей, с особой манерностью растягивая слова, вкрадчиво говорил:

*Мне **каатся** мяхше надо мяхше, тонше и деликатней. Так мне **каатся**, лично мне вот так **каатся**...*

Другой, продолжая тему воспитания и «борьбы со светлым будущим», произносил:

*Чем же они, **грубо говоря**, дети, **мягко выражаясь**, хулиганы себя проявляют. В парадных такое вытворяют, что, **грубо говоря**, сказать не решаюсь, а, **мягко говоря**, нет слов!*

По мнению Н. Акимова, одной из отличительных игровых черт комедийного действия становится речь персонажей, которая «может заключать в себе большое количество оправданных в каждом случае смешных эффектов (намеренные остроты персонажа и ненамеренные: оговорки, „неудачные выражения“ и т. д.)...» [38, с. 193].

Лексическая ошибка, неверное ударение и словоупотребление, использование профессионализмов, диалектизмов, жаргонизмов, «манерности» в речи — распространенные приемы речевой работы артистов эстрады. Исполнители часто добиваются комического эффекта в номере, противопоставляя внешний облик героя лексико-стилистическим особенностям его речи. В зале возникает естественная смеховая реакция, когда самодовольный, самовлюбленный, напыщенный персонаж использует слова, значений которых он явно не знает, или, что еще смешнее, подменяет их другими, сходными по звучанию. По воспоминаниям И. Набатова, В. Хенкин вводил в лексикон своих типажей «искаженные словечки и обороты, либо придуманные им, либо, скорее, подслушанные у прототипов его героев: „клематорий“, „пальцем прижмата“, „дал по кумполу“» [39, с. 78]. В одной из интермедий Б. Владимировича и В. Тонкова, ведя пафосный разговор об «искусстве», о «прекрасном», Авдотья Никитична путает «Галатею» и «галантерею», «изваял» и «изваяля», «сервис» и «сервиз», «фуникулер» и «фурункулез». А Вероника Маврикиевна, заявляя о своем пристрастии к фигурному катанию, на вопрос Авдотьи Никитичны: «А что такое в фигурном катании двойной тулуп?» с апломбом отвечает: «Это дубленка за двойную цену».

В монологе «Рекбус» А. Райкин от имени ушлого сантехника, который «в кране две крутки не докрутил, а в душе две винтики не довертел» говорит:

*В наш век, в век **промежпланетных пышпешествий**, в век прогресса и прогрессивки, для **человекчества какчество** играет **огромное значкение**. **Конекчно** я выражаюсь научно, не каждый **может** меня понять!*

В монологе «Инсульт-привет!» Е. Петросян путает, переставляет и добавляет лишние буквы в словах:

*Присмор**т**ритесь ко мне. Ничего не **злий**мечаете? А ничего и нету. Все за**стрер**гнуто, причес**нано**... Я **ненконт**орые слова не могу **выгор**ово... **вывогор**о... сказать!*

Оказывается, застенчивому и нерешительному ранее герою Е. Петросяна медсестра по ошибке вколола не то лекарство. Оно произвело странный эффект: с одной стороны, ухудшило речь пациента, зато, с другой стороны, позволило ему, наконец, прямо высказать свое мнение о качестве современной медицины, транспорта, жилищного сервиса и пр. Продолжая путать буквы в словах: *индвалид* (инвалид), *свертофор* (светофор), *антонбус* (автобус), *ступеньки* (ступеньки), *перческой* (прической), *вродпроводчик* (водопроводчик), *космертолог* (косметолог), он с нескрываемым удовольствием делится со зрителями своим возмущением. И заканчивает монолог уже радостным возгласом прощания — *инсульт-привет!*

Применение лексико-стилистической характерности в создании образа позволяет артисту эстрады подчеркнуть невежественность и ничтожность своего героя, тем самым укрупнить и более выпукло выявить проблематику номера.

«Речь» животных, птиц, предметов и сказочных существ

По мнению Ю. Борева, одним из видов игровой «комедийной обработки жизненного материала» становятся «овеществление» и «оживотнивание» [40, с. 224], т. е. сравнение осмеиваемых явлений с птицами, животными, насекомыми и неодушевленными

предметами. Артисты эстрады используют этот карикатурный, басенный прием при чтении монологов от лица предмета, животного, сказочного персонажа. Например, Е. Петросян:

Эх, лучше бы я после выпуска пошел работать не по профилю, а в сферу обслуживания — телефоном-автоматом. Хапал бы и хапал двушки с утра до ночи! («Телефон»)

Снабжение хлорофиллом налаженное, солнечная сторона, через дырочку весь огород видать... («Груша»)

И вот назначили меня сюда директором огорода! А-а! Хорошо! Природа, воздух! Секретарша вон сидит, лает на посетителей! («Пугало»)

При этом они подбирают не только подходящую пластику, лексику, но и голосоречевую характерность, наиболее полно имитирующую издаваемые этими существами звуки.

Исполняя монолог А. Хайта «Попугай», Г. Хазанов передает характерные особенности «речи» этой птицы. Крикливым, несколько скрипучим голосом он акцентирует ударные гласные в словах *здрАвствуйте, обстановка цАрская, обои фИнские, мебель арАбская*. Повторяет с однообразной интонацией: *курит, курит, курит; Попка — кретин, Попка — дурак, Попка — полный идиот*. Кроме того, артист утраивает согласный звук **Р** в словах: *товарррищи, в зоопарррке, тигррры, дурррак* и растягивает гласные звуки в слове *папашааа*.

С. Ещенко в монологе Н. Коростелевой «Карась» для передачи медлительной тягучей «рыбьей» речи максимально расслабляет губы и нижнюю челюсть, которые постоянно двигаются «пуская пузыри», растягивает и округляет гласные звуки:

Ап, ап, ап, ап... а чего вы смеётесь? Я обыкновенный карааась... ап, ап, ап, ап. Правда в прошлой жизни я мужиком был... ап, ап, ап, ап. Это я сейчас... ап, ап, ап, ап... пузыри пускаааю, а когда мужиком был, ни одного пузыря... ап, ап, ап, ап... не пропускааал!

Использование речевой характерности, имитирующей речь животных, птиц и пр., позволяет артисту эстрады в игровом ключе создать образ вымышленного, фантастического, сказочного персонажа, в уста которого могут быть вложены тексты довольно острого содержания. Ведь что с них, неразумных, возьмешь? Использование данного вида речевой характерности, с одной стороны, еще больше подчеркивает фантастичность героя монолога, а с другой стороны, приближает его к собирательности и поучительности басенного или сказочного персонажа.

Итак:

— основой исполнительского мастерства артистов разговорных жанров является использование различных видов речевой характерности;

— использование речевой характерности позволяет артисту эстрады наиболее полно раскрыть суть номера, оттенить важные грани в характере создаваемого персонажа, «обострить» зрительское восприятие;

— для лучших артистов разговорных жанров были важны скрупулезный отбор, продуманность и оправданность элементов речевой характерности. В пределах одного номера несколько видов речевых особенностей, как правило, не используется.

Систематизация приемов речевой характерности в работах артистов разговорных жанров эстрады позволила создать сводную таблицу ее видов (табл. 1).

Таблица 1. Виды речевой характеристики

ВИДЫ РЕЧЕВОЙ ХАРАКТЕРНОСТИ	СВОЙСТВА	ПРИМЕРЫ
Дикционная характеристика	Дикционные недостатки (сигматизмы, ротацизмы, ламбдаизмы), различные виды артикуляционных трансформаций (изменение уклада языка, подвижности губ, нижней челюсти)	А. Райкин «Давайте жить весело» М. Миронова «Телефонные монологи» (Капа)
Диалектная (говорная) характеристика	Вариативные изменения общепринятого словесного ударения, орфоэпические, диалектно-лексические и ритмомелодические отличия от нормативной речи	М. Евдокимов «Судьба» С. Рожкова «Свекруха» К. Новикова «Тетя Соня»
Акцентная характеристика	Особенности произнесения гласных и согласных фонем, устойчивая мелодика в конструкциях предложений, фиксированность ударений, свойственных тому или иному языку	А. Райкин «Дефицит», «Гост», «Международный отель» (индийский гость, администратор японского хора) Г. Хазанов «Варонные яйца»
Темпо-ритмическая характеристика	Формы речевой аритмии: скороговорка (тахилалия), замедление (брадилалия), заикание (логоневроз), паузы	А. Райкин «Машина», «Экскурсия о любви и дружбе», «Вовремя!»
Возрастная характеристика	<i>Детская речь</i> (преобладание фальцетного способа фонации и головного резонирования, поверхностное, неглубокое дыхание, отсутствие голосовых полутонов, дикционные и лексические неточности, словотворчество и пр.) <i>Старческая речь</i> (речь замедлена, паузы, одышка, отсутствие полетности звука, ухудшение качества дикции, подвижности частей артикуляционного аппарата, увеличение громкости)	Р. Зеленая «Елка», «Мойдодыр» А. Райкин «Международный отель» (швейцар Никодим)
Голосовая характеристика	Использование элементов просодической структуры: высота и сила звука (динамический диапазон), длительность, тембр голоса, а также интонационно-мелодические изменения	А. Райкин «Лестница славы», «Соседи», «Мамаша!» Г. Хазанов «Учащийся кулинарного техникума»
Паралингвистические проявления	Вздохи, смех, всхлипывание, икота, зевота, покашливание и прочие звуки, сопутствующие речи	А. Райкин «В греческом зале» «Международный отель» (швейцар Никодим)
Лексико-стилистическая характеристика	Особенности построения фраз, неверное словопользование и постановка ударений, морфологическая игра, обращение к устойчивым идиоматическим выражениям, сленгу, профессионализмам, насыщение речи «словами-паразитами»	А. Райкин «Родительское собрание», «Рекбус»
«Речь» животных, птиц, предметов, сказочных существ	Речевые пристройки и трансформации к звукам, имитирующим природные звуки и шумы, голоса животных и птиц	Г. Хазанов «Попугай» Е. Петросян «Телефон», «Пугало» С. Ещенко «Карась»

Работа с речевой характеристикой требует от артиста специфических голосо-речевых навыков для ее технического освоения и полноценного воплощения:

— обладание развитым речевым и фонематическим слухом⁹, способность к пародированию, имитации и звукоподражанию;

⁹ Фонематический слух — способность различать фонемы (звуки) языка, на которой основан анализ слогов и слов.

— владение культурой устной речи и умелое использование голосо-речевой выразительности (широкий лексический запас, развитое дыхание, качественная дикция, богатая тембральная палитра, интонационная гибкость, владение разнообразными нюансами дикционных трансформаций, темпа, ритма, паузирования и пр.).

Исследование, освоение и применение на практике видов речевой характеристики должно стать одним из основополагающих аспектов в специфическом профессиональном голосо-речевом обучении артистов и режиссеров эстрады.

Источники и литература

1. *Пропи В. Я.* Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 2006. 256 с.
2. *Шапировский Э. Б.* Образы и маски эстрады. М.: Сов. Россия, 1976. 120 с.
3. *Коралли В. Ф.* Сердце, отданное эстраде. М.: Искусство, 1988. 206 с.
4. *Райкин А. И.* Воспоминания. М.: АСТ, 1998. 480 с.
5. *Алексеев А. Г.* Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде. М.: Искусство, 1972. 342 с.
6. *Виккерс Р. Б.* Юрий Тимошенко и Ефим Березин. М.: Искусство, 1982. 224 с.
7. Эстрада: что? где? зачем? Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Д. Уварова. М.: Искусство, 1988. 351 с.
8. *Бенцианов Б. Н.* И все это вместе называется — жизнь. Роман-быль. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2005. 256 с.
9. *Белинский А. А.* Записки старого сплетника. СПб.: Библиополис, 1996. 384 с.
10. *Жванецкий М. М.* Год за два. Л.: Ленингр. ком. литераторов: ЭТС «Экслибрис», 1991. 480 с.
11. Мастера эстрады / сост. Б. М. Поюровский. М.: АСТ-Пресс книга, 2003. 304 с.
12. *Поюровский Б. М.* Мария Миронова, Александр Менакер // Поюровский Б. Мария Миронова, Александр Менакер: монография; Миронова М., Менакер А. В своем репертуаре: мемуары. М.: Центрполиграф, 2001. С. 3–131.
13. *Альтов С. Т.* Шанс. М.: Б. и., 1990. 160 с.
14. *Бейлин А. М.* Аркадий Райкин. Л.; М.: Искусство, 1965. 184 с.
15. *Станиславский К. С.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1998. Т. 1. 623 с.; 1990. Т. 3. 512 с.
16. *Артоболевский Г. В.* Акценты и диалектизмы // Артоболевский Г. В. Художественное чтение. М.: Просвещение, 1978. С. 112–113.
17. *Кузнецова Л. Н.* Иноязычный акцент в характерных ролях // Культура речи на сцене и на экране. М.: Наука, 1986. С. 35–62.
18. *Промптова И. Ю.* Диалектное и акцентное произношение как выразительное речевое средство драматического актера: методические материалы в помощь мастерам сцены. М.: ВТО, 1972. 102 с.
19. *Филимонов Ю. С.* Заметки о слове на эстраде. М.: Сов. Россия, 1970. 48 с.
20. Русские говоры. К изучению фонетики, грамматики, лексики. М.: Наука, 1975. 303 с.
21. *Бондарко Л. В.* Звуковой строй русского языка. М.: Просвещение, 1977. 176 с.
22. *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. 428 с.
23. *Алферова Л. Д.* Проблема говорков в сценической речи: дис. ... канд. искусств. / СПбГАТИ. СПб., 2006. 167 с.
24. *Сикорский И. А.* Заикание. М.: АСТ [и др.], 2006. 191 с.
25. *Хармс Д. И.* Повесть. Рассказы. Молитвы. Поэмы. Сцены. Водевиль. Драмы. Статьи. Трактаты. Квазитрактаты. СПб.: Кристалл, 2000. 512 с.

26. Чуковский К. И. От двух до пяти. Минск: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения БССР, 1975. 274 с.
27. Козырева Л. М. Говорю красиво и правильно: развитие речи у детей от рождения до 5 лет. Екатеринбург: У-фактория, 2005. 218 с.
28. Орлова О. С. Нарушения голоса у детей. М.: АСТ [и др.], 2005. 124 с.
29. Алмазова Е. С. Логопедическая работа по восстановлению голоса у детей. М.: Айрис пресс: Айрис дидактика, 2005. 190 с.
30. Образцов С. В. Моя профессия. М.: Искусство, 1981. 464 с.
31. Воображаемый концерт. Рассказы о мастерах советской эстрады / ред. А. М. Бейлин. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. 208 с.
32. Зеленая Р. В. Разрозненные страницы. М.: Центрполиграф, 2001. 412 с.
33. Ардов В. Е. Разговорные жанры на эстраде. М.: Сов. Россия, 1968. 80 с.
34. Язык и личность / ред. Д. Н. Шмелев. М.: Наука, 1989. 214 с.
35. Аркадий Райкин в воспоминаниях современников / сост. Е. А. Райкина. М.; Назрань: АСТ: Междунар. фонд им. А. Райкина, 1997. 398 с.
36. Буткевич М. М. К игровому театру. М.: ГИТИС, 2005. 702 с.
37. Юрский С. Ю. Кто держит паузу. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1977. 175 с.
38. Акимов Н. П. Не только о театре. Л.; М.: Искусство, 1966. 428 с.
39. Набатов И. С. Заметки эстрадного сатирика. М.: Искусство, 1957. 154 с.
40. Боров Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 272 с.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.