

М. В. Смирнова

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА СЛОВА В РАЗГОВОРНЫХ ЖАНРАХ ЭСТРАДЫ

Особое место в эстрадном искусстве занимают разговорные жанры (фельетон, эстрадный рассказ, монолог в образе, сольный и парный конференс, речевая пародия и пр.). Благодаря мастерству выдающихся отечественных артистов прошлого и настоящего, таких как Н. Смирнов-Сокольский, А. Райкин, М. Миронова, Р. Зеленая, Г. Хазанов, Р. Карцев, М. Жванецкий и др., слово, звучащее с эстрады, стало художественным носителем ценной нравственно-эстетической информации.

Под *словом* подразумевается материал, являющийся сутью речевого высказывания эстрадного артиста. Как справедливо отмечает М. Бахтин, «в каждом высказывании от односложной бытовой реплики до больших, сложных произведений науки или литературы мы охватываем, понимаем, ощущаем речевой *замысел* или *речевую волю* говорящего» [1, с. 256].

Несомненно, *слово* является основным способом выражения речевой воли и речевого замысла эстрадного артиста не только в разговорных жанрах, но и, например, в искусстве «художественного слова». Однако цели и способы художественно-эстетического воздействия словом на зрителя-слушателя в разговорной и литературной эстраде явно разнятся. М. Каган пишет, что отличительные особенности искусства «живого слова» влияют не только на «структуру создаваемых художественных творений», но и на «характер их эстетического восприятия, и их коммуникативную роль в культурной жизни человечества» [2, с. 335].

Действительно, «литературная» эстрада в основном имеет дело с «вечным», а «разговорная» — с актуальным на данный момент, «злободневным», а посему довольно «эфемерным» и преходящим. Однако, как справедливо подчеркивает один из ведущих специалистов в области эстрадного искусства С. Клитин, хотя эстрадные жанры и «привлекают легкостью их восприятия за счет известного упрощения структуры произведения, облегчения его содержания и формы», нельзя не отметить, что «выбранная (затронутая) тема может быть очень крупной и значительной» [3, с. 21]. Подобного мнения придерживается и известный историк и критик Е. Уварова, отмечая: «Легкость, общедоступность, развлекательность массовых форм искусства отнюдь не исключают их содержательности. Как и другим искусствам, эстраде дано своими средствами запечатлеть время. В иных случаях его чисто внешние приметы, в других — рожденный временем характер, существующие подспудно тенденции» [4, с. 49]. Пожалуй, А. Райкину в полной мере удалось преодолеть «эфемерность» тем в разговорных жанрах эстрады.

Специфика работы со словесным материалом у эстрадных артистов выявляется уже в названиях: «литературная» и «разговорная» эстрады. В первом случае указывается на то, что основным материалом для творческой реализации артиста-чтеца являются прозаические или стихотворные литературные произведения, как классические, так и современные. А во втором — на то, что основой искусства «артиста-разговорни-

ка» становится структурно ориентированный на словесную импровизацию (в жанре «конферанс») или «искусно имитированный» (в жанрах «фельетон», «монолог в образе (маске)») диалог со зрителем, где артист в ряде случаев обходится без литературного авторского текста.

Таким образом, можно сказать, что принципиальное отличие **разговорной эстрады** заключается в первую очередь в своеобразии использования словесно-текстового материала и способе взаимодействия с публикой.

Думается, что размышляя о «разговорной эстраде», нельзя не обратиться к понятию «игра»¹. По словам Й. Хейзинги, игра как «культурная функция» выполняет важную социальную, эмоциональную и когнитивную роль в жизни общества. Она может «подниматься до высот прекрасного и священного, где оставляет серьезное далеко позади себя» [5, с. 18–19].

В театре, как пишет В. Дмитриевский, «игра создает, провоцирует диалог, она формирует в актере и в зрителе созидательное отношение к действительности в сложном и многоплановом континууме возможностей, открывает жизнь в многообразии ее вариантов» [6, с. 37]. В игровом же театре (добавим: и на эстраде), как отмечает М. Буткевич, «атмосфера игры обладает колоссальной преобразующей силой: вульгарное сырье жизни она переплавляет в благородный металл художества» [7, с. 627]. Опираясь на идеи Й. Хейзинги, Буткевич выделяет наиболее важные, на его взгляд, признаки, присущие игровому театру.

1. Удовольствие от игры, обязательное для всех ее участников.

2. Состязательность, возможность померяться друг с другом силой и ловкостью, умением и талантом, изобретательностью и способностью предвидеть на много ходов вперед.

3. Элемент риска, неуверенности в выигрыше, победе.

4. Наличие структуры игры, суммы твердых правил, регулирующих и регламентирующих игровое состязание.

5. «Эскейпизм», подразумевающий три «бегства», три «выхода»:

- выход из реального времени во время игровое;
- уход в обусловленное пространство;
- разрушение, стирание рамок социальных отношений, создание нового (на время игры) коллектива, команды.

6. Единственность и неповторимость каждой отдельной игры.

Предложенная структура игровой деятельности, несомненно, соответствует разговорной эстраде.

Во-первых, задача дать возможность зрителю отвлечься от повседневных забот и развлечься является одной из основных для артиста эстрады, что, однако, отнюдь не отрицает возможности весело говорить о серьезном. Фиксация артистами разговорных жанров проблем в жизни общества, укрупнение, доведение до абсурда и гротеска, а потом изживание в смехе становятся зачастую наиболее действенным способом борьбы с ними. Заразительный жизнерадостный смех в зрительном зале возникает тогда, когда артисту удается перевести, по словам В. Проппа, «умственный взор» и внимание зрителя с «явлений духовного порядка на внешние формы их проявления», на недостатки, вскрываемые в данных формах [17, с. 174]. Тогда в ходе концерта выраба-

¹ См. об этом: [5–16].

тывается особый «смеховой иммунитет» для адаптации к жизненным препятствиям и затруднениям. «Что сделалось смешным, не может быть опасным», — считал Вольтер. Возникает, по меткому выражению М. Бахтина, смех, побеждающий «страх перед тайной, перед миром и перед властью» [18, с. 106], как это часто случалось на концертах А. Райкина. Артист говорил: «Когда зрители смеются и размышляют, они тем самым поддерживают меня. Точнее, ту идею, которая нам с ними вместе представляется важной» [19, с. 427].

Остроумие, то есть выражение через смех юмористического ощущения мира, а также способность наслаждаться игрой ума, «игрой идеями», «эстетической свободой в игровом созерцании вещей» [20, с. 7], являются основой человеческой сущности, людского взаимодействия. Юмор предполагает «мысль, образ, текст или случай, в некотором смысле нелепый, странный, необычный, неожиданный, удивительный и неординарный» [11, с. 26]. С. Макаров подчеркивает, что именно «острота, неожиданность, смелость „алогичного мышления“ составляют сердцевину эстетической природы клоунады. Образное мышление клоунов отрицает установившиеся шаблоны, опрокидывает „здравый“ рассудок, обедняющий и обволакивающий творческую мысль привычными штампами. Комедийная выдумка заставляет сиять свежестью красок привычные представления о предметах и явлениях. Раскрывая мир в новых качествах, клоунада развлекает и будоражит воображение» [13, с. 11–12]. Чувство юмора позволяет человеку не только реагировать на остроумное высказывание, но и предугадывать содержащийся в нем комический смысл, подтекст, еще до его завершения. В таком случае зритель-слушатель становится «сотворцом» комического эффекта. Включаясь в юмористическую игру, предложенную артистом, он входит в игровое, возбужденное состояние, получая от этого истинное эстетическое удовольствие.

Например, на игре типа «услышь — угадай — удивись» строятся взаимоотношения артиста со зрителем в жанре голосоречевой имитации (звукоподражание всевозможным иностранным языкам, музыкальным инструментам, различным бытовым шумам, крикам животных и птиц и т. д.), а также пародии (термин, предложенный артистом разговорного жанра конферансье Л. Шимеловым), т. е. пародии, основанной на смешении приемов пародийности и имитационности. Пародийность как средство раскрытия внутренней несостоятельности заключается в гротесковом обострении личностных черт, присущих прототипу: его характеру, профессии, национальности и пр. Имитация же подразумевает наиболее близкую «подстройку» голоса и речи пародиста для достижения «похожести» с оригиналом: дыхание, тембральное соответствие, дикционные нюансы, орфоэпические отклонения от общепринятых норм, говорные или акцентные особенности, стилистика и темпоритм речи. На глазах у зрителя артист трансформирует свой речевой аппарат, делая его подобием артикуляционного аппарата «прототипа», «пристраивает» мимические мышцы лица, изменяет пластику тела, жесты и пр. Чтобы избежать подозрений в использовании фонограммы, артисты чаще всего вкладывают в уста объекта пародии новый, зачастую ему не свойственный, но зато наиболее выгодно раскрывающий черты его характера и взгляды текст. Часто используется юмористический прием, в котором объект пародии якобы обещает «нещадно» расправиться с самим пародистом. Эстетическое удовольствие при просмотре (прослушивании) пародийного номера зритель получает от возможности удостовериться в «похожести» и «узнаваемости» голосоречевой трансформации артиста и тем самым по достоинству оценить его мастерство и актерские способности.

Особое эстетическое наслаждение становится доступным зрителю-слушателю и при неоднократном посещении одной и той же эстрадной программы, просмотре (прослушивании) одного и того же номера, когда он вновь и вновь втягивается в игровую стихию номера (программы), уже как истинный ценитель и знаток подмечает новые, неожиданные нюансы в работе артиста, увлеченно следит за реакцией зрителей-новичков. Конечно, как утверждают психологи, возникающий повторно смех не бывает таким же бурным, как в первый раз. Чаще всего это «слабый, тихий смех про себя», но он, несомненно, содержит, как пишет В. Пропп, «примесь эстетического наслаждения происходящим на сцене» [17, с. 171].

Во-вторых, в эстрадном представлении обязательно присутствует искусно разыгрываемое соперничество между артистами как внутри номера, так и между отдельными номерами. Состязаясь в артистизме, остроумии они тем самым борются за внимание и одобрение зрителей, за увеличение интереса к своему выступлению. Я. Варшавский считает, что таким образом артисты эстрады втягивают зрителя в игровую стихию, дразнят в нем творческое начало. Сольный концерт также строится эстрадным артистом по принципу от простого к сложному, от смешного к уморительному, от умелого к виртуозному.

В-третьих, в выступлении артиста эстрады всегда присутствует элемент риска — как будут восприняты публикой реприза, отдельный номер, весь концерт. Сумеет или не сумеет артист сегодня «нащупать» верную тональность для общения со зрителем, «раскачать», «завоевать» зал.

В наибольшей концентрации «риск» и в тоже время азарт от игры присутствуют в жанре «конферанс». Необходимость установления живого контакта при подлинности импровизированного общения сделали его сложнейшим из эстрадных жанров, а профессию конферансье — одной из наиболее трудных по своей сущности. А. Алексеев писал: «За свою долгую жизнь на сцене я испытал трудности актерства, режиссуры, драматургии, педагогики, конферанса — всего, кажется, хлебнул — и смело утверждаю, что всего труднее конферанс» [21, с. 338]. Конферансье — «дирижер» зрительского настроения, импровизатор, имеющий в запасе немислимое количество историй, остроумных метких словечек, человек, обладающий широчайшим кругозором, незаурядным чувством юмора и вкуса. Общение же конферансье со зрителем, считает Б. Бенцианов, это всегда «неожиданность», «прыжок в неизвестность». Возникает необходимость решать на месте: «Кто они? Как они тебя примут? Сумеешь ли ты заставить их слушать? Отвечать?» [22, с. 58].

Для установления контакта с публикой конферансье пользовались различными вариантами «игрового воздействия» на зрителей. Некоторые из конферансье «играли» в приветливых, иногда чрезмерно услужливых «хозяев вечера» (А. Алексеев, М. Гаркави, Г. Амурский, А. Гриль, П. Муравский и др.). Другие общались с залом в образе (маске) флегматиков и скептиков, которых никто и ничто не в состоянии вывести из равновесия или рассмешить (А. Менделевич, А. Глинский).

Чтобы «втянуть» зрителей в разговор-диалог конферансье зачастую прибегали к помощи присутствующих в зале «подсадных», задающих в необходимый момент провокационный вопрос или подающих установленную реплику. «Разогретая», «задетая за живое» публика постепенно включалась в полемику — тут-то конферансье в полной мере и демонстрировали свое умение остроумно импровизировать. По воспоминаниям современников, «словесный дуэлянт» А. Алексеев и «острослов-экспром-

тист» М. Гаркави почти без промедления и без запинки парировали любую реплику из зала. Быстрый темп и выразительность речи они без устали оттачивали на специально организовываемых импровизированных вечерах-турнирах.

Не чужд импровизации и монолог в образе (маске). До недавнего времени в этом жанре с успехом работал Я. Арлазоров. Манера его импровизированного общения-игры со зрительным залом была основана на приемах площадного балагана, где были позволительны даже откровенная грубость, обращение на «ты», вышучивание, вытаскивание зрителей на сцену на всеобщее обозрение. Так, например, начиная репризу «Сценарий для нового сериала», артист находил глазами в зале зрительницу и обращался непосредственно к ней: «*Все-таки ты пришла. На своем... Я ведь говорил не надо. А ты пришла. Ну, пришла и пришла... Это я так, чтобы проверить, реагируешь или нет на меня...*» В монологе «День рождения» задавал вопрос сидящему в зрительном зале мужчине: «*Когда у тебя последний раз день рождения был? И сколько тебе стукнуло?*» Полученный ответ артист умело вплетал в обстоятельства своего рассказа. Во многих номерах Я. Арлазорова зрители принимали непосредственное участие. Артист просил их произносить определенные реплики или производить по его сигналу звуки заранее розданными им музыкальными и шумовыми инструментами. Недюжинный талант этого артиста позволял ему с легкостью вовлекать зрителей в игру, вести с ними живой импровизированный диалог.

В-четвертых, актерское выступление на эстраде имеет определенные правила «игры». Одним из основных принципов общения артиста со зрителем-слушателем является обращение непосредственно к залу. С. Клитин подчеркивает, что именно в эстрадном искусстве, искусстве «открытых подмостков», зрители зачастую «перестают быть зрителями, а становятся участниками происходящего» [3, с. 10]. Оттого возникновение парного конферанса поначалу было встречено весьма настороженно. Считалось, что «игра» между двумя конферансье отвлекает их от ведения программы, а также исключает общение конферансье со зрителями. Но А. Алексеев справедливо замечает: «Я глубоко убежден, что общение со зрителем — это основное для конферансье качество — возможно в любом образе. Казалось бы, при парном конферансе невозможно включить зрителя в „треугольник“: ведь всем ясно, что конферансье *играют*, разыгрывают заранее выученные сценки. А вот Лев Борисович Милов всегда находит, создает ту ниточку, которая связывает этот треугольник: актер — конферансье — зритель... вы все время чувствуете, что это не *для вас* говорят, а с *вами* разговаривают... [курсив автора. — М. С.]» [21, с. 258]. То есть даже при косвенном общении² диалог между двумя исполнителями активно направлен на зрителя, предполагает и учитывает его оценочную реакцию.

На эстраде и актерская «кухня» приобретает особое творческое значение. Зрителя всегда покоряет, когда артист прямо у него на глазах трансформируется из одного типажа в другой. Например, артисты Б. Владимиров и В. Тонков, оставаясь в мужских костюмах, надев лишь смешной парик и газовый шарфик (Маврикиевна), белый платок и очки (Никитична), изменив голос и пластику, моментально «превращались» в своих героинь. Зрители не только принимали такие «правила игры», но и награждали артистов заслуженными аплодисментами за их мастерство.

² Косвенное общение характеризуется включением в процесс общения «дополнительного» участника как посредника, через которого происходит передача информации.

Отличает работу артиста на эстраде и минимум в использовании декораций, бутафории, сценического света и пр. Актер на эстраде должен уметь все «показать»: как он гребет на лодке, едет на машине, печатает на машинке, стреляет из винтовки — без применения каких либо подручных средств. С. Юрский пишет: «Неоднократно убеждался я, что предметов на эстраде должен быть абсолютный минимум. Необходимо реквизитное голодание — именно оно будит воображение» [23, с. 130]. Думается, что воображение не только исполнительское, но и зрительское, что вполне уместно и соответствует правилам игровой природы эстрады.

Выступления артиста происходят в основном в образе (маске). Заметим, что в данном случае речь идет не о накладных бутафорских масках, а о собирательном карикатурном образе. Поводом для его создания становятся подсмотренные и проанализированные жизненные явления, характер, тип. Основным приемом художественного воплощения является скрупулезный отбор, сгущение до максимальной концентрации множества сходных между собой человеческих характеров, гиперболизация присущих им положительных или отрицательных черт; гипертрофирование проблем, возведение их в степень громадных и неизбежных. Средствами служат преувеличение оценок, интонаций, поиск неординарной речевой характерности, выразительной мимики и пластики артиста. Мера гиперболизации при этом может быть определена лишь вкусовыми ориентирами. А. Райкин говорил, что маска — это «концентрированное, освобожденное от частных воплощение сущности изображаемого персонажа» [19, с. 450].

Для создания типических, ярких, запоминающихся образов в разговорных жанрах эстрады приобретает особое значение использование различных видов речевой характерности. Ведь, как справедливо замечает В. Пропп, «странная или необычная речь выделяет человека из числа других, отличает его так же, как отличают странная одежда или непривычные манеры» [17, с. 118]. Кроме того, именно речь человека становится «манifestацией таких его качеств, которые были незаметны, пока он молчал» [17, с. 16–17].

Возникновение 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) потребовало от артистов поиска выразительных, контрастных голосоречевых характеристик для создания 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 Тарапуньки и осветителя Штепселя. На сцене неразлучные друзья Тарапунька и Штепсель постоянно ссорились и препирались. На каждую реплику Штепселя Тарапунька отвечал складной украинской поговоркой (см., например: [24, с. 105]). Использование лексического и фонетического богатства двух родственных славянских языков придало игровому конферансу Ю. Тимошенко и Е. Березина необходимое своеобразие, благосклонно воспринятое публикой.

В-пятых, общение артиста со зрителем происходит в рамках «игрового времени» номера, программы (номер длится в основном 5–10 минут, программа от 1,5 до 2, 5 часов), в «игровом пространстве» (открытая площадка, сцена, зрительный зал). В кратком временном пространстве эстрадного монолога артистам удается при помощи сужения темы доводить проблему до степени спрессованности и концентрированности, что отнюдь не исключает серьезности затрагиваемых тем.

На эстрадном концерте в зале возникает своеобразный конгломерат, вбирающий в себя зрителей различного пола, возраста, социального статуса. А на сцене работает «команда» артистов, объединяющая представителей разнообразных жанров.

И, наконец, **шестое**: уникальность сиюминутного творческого акта, творимого артистом на сцене, обусловлена неповторимостью как самого исполнителя, так и рожденного его талантом образа (маски), номера. Эта индивидуализация не позволяет другому исполнителю претендовать на их исполнение. Образ, номер принадлежат одному артисту и «уходят» со сцены вместе с ним. Лишь иногда, по прошествии многих лет, когда почти полностью стираются воспоминания зрителей (слушателей) о сценическом воплощении эстрадного монолога, при условии сохранения актуальности его тематики, текст может послужить другому исполнителю основой для создания оригинального, ничем не схожего с предыдущим номера.

Игровая природа эстрадного искусства в значительной мере сказывается и на работе артиста разговорных жанров с текстами выступлений.

Эстрадные монологи, фельетоны, скетчи, репризы и анекдоты, используемые для профессиональной работы артистами разговорных жанров эстрады, печатаются довольно редко. Они, как правило, не представляют собой самостоятельной ценности, но это отнюдь не подразумевает их второсортность, во всяком случае в теории. По настоящему художественным произведением эстрадные тексты становятся лишь в момент их исполнения, когда артист здесь и сейчас творит и «рождает» высказывание. Поэтому публикация служит для того, чтобы оживить воспоминания читателя, ощущения от уже ранее услышанных выступлений. Кроме того, тематика эстрадных текстов чаще всего определена актуальностью (или «модностью») того или иного вопроса или проблемы. По мере угасания интереса к ним монолог и номер исчезают из репертуара артиста.

Столкновение с текстами исполняемых на эстраде монологов или куплетов, вырванное из контекста времени и отделенное от личности исполнителя, может порой вызвать недоумение.

Например, известный монолог М. Жванецкого «Раки»:

Я вчера видел раков по пять рублей. Но больших. Но по пять рублей... Правда, большие... но по пять рублей... но очень большие...

При прочтении смысл этого текста можно и не уловить, тогда не будет комического эффекта. Однако монолог приобрел необычайную популярность и полюбился зрителям в исполнении Р. Карцева. С присущим ему юмором и иронией артист размышляет о трагичном несовпадении человеческих желаний и возможностей. Не имея средств приобрести желаемое, герой монолога в исполнении Р. Карцева утешается в мечтаниях: «что было бы, если бы у него был хотя бы рубль». Богатая палитра интонационных нюансов, виртуозное владение паузой при передаче подтекста каждого высказывания позволяют Р. Карцеву «играть» со зрителями, удерживая их внимание на нескольких незатейливых фразах монолога.

Для артиста разговорного жанра авторское произведение не более чем предложение темы номера, отправная точка, повод для создания образа, от лица которого оно и будет исполняться. Артист эстрады **не посредник** между писателем и слушателем, а **очевидец**, непосредственный участник того, о чем он рассказывает. В своем стремлении создать и сохранить иллюзию импровизированного, близкого, доверительного

разговора-диалога со зрителем эстрадные исполнители предпочитали и предпочитают скрывать и нивелировать авторство эстрадных реприз, монологов, целых спектаклей³. При освоении и присвоении авторского текста артистом безжалостно уничтожаются любые намеки на существование его создателя. М. Жванецкий горько шутит, что ему приходится мириться с тем, что вокруг произносят фразы: «В греческом зале, в греческом зале», «Огородами, огородами ушел к Котовскому...», «Авас доцент тупой», «Пусть все будет, но пусть чего-то не хватает...» — и присовокупляют: «Да! Это сказал Райкин». Драматург М. Червинский также вспоминал, как, оправляя свою мать на спектакль Ленинградского театра миниатюр, приехавшего на гастроли в Одессу со спектаклем «Любовь и три апельсина», он предупредил ее: «Мама, весь текст, который будет говорить Райкин, написали мы с Володей Массом». Мать согласно кивнула, но после спектакля восторженно вздохнула: «Какой остроумный человек Аркадий Райкин!» [25, с. 172].

Такие взаимоотношения между автором и исполнителем — исторически сложившаяся и узаконенная традиция эстрадного искусства данность. Ведь, работая над текстом, эстрадный автор не просто готовит его к «озвучиванию», но зачастую работает «под заказ» определенного исполнителя, под уже задуманный им номер, сформированный образ (маску). Поэтому эстрадные тексты в процессе репетиций и выступлений нередко претерпевают многочисленные исправления и подвергаются доработкам, дабы более полно соответствовать замыслу и возможностям исполнителя.

Например, начало монолога М. Жванецкого «Для вас, женщины» выглядит следующим образом:

Я не знаю, как для вас, но для меня 8 марта — второй день рождения. Я холостяк. Не старый. Мне восемнадцать до семнадцатого года, плюс пятьдесят один, минус подхальный, плюс бездетность. Я по профессии бухгалтер. Итого мне... шестьдесят девять с копейками.

Взяв текст в работу, А. Райкин решительно меняет вступление:

Да простят меня мужчины, речь пойдет... о женщинах. Это естественно. Я холостяк...

Он усугубляет проблематику номера, увеличивая возраст своего «молодящегося», пританцовывающего Сигизмунда до 75 лет. Далее по тексту А. Райкин сокращает некоторые репризы и полностью переделывает финал. У М. Жванецкого написано:

Но сегодня, женщины, у нас с вами большой день... Я чувствую, что я созрел. Сегодня я выгляжу, как никогда. У меня еще стройная фигурка, блестящая в некоторых местах голова, слегка подкашивающиеся ноги, небольшое пришепывание при разговоре, посвистывание при дыхании и поскрипывание при ходьбе, но если меня в тихом месте прислонить к теплой стенке, со мной еще очень, очень можно поговорить. О 8 марта, о весне, о вас, женщины... Готовьтесь, птички. Я еду к вам на трамвае.

³ П. Ядов (чьи произведения исполнялись В. Гуцинским, П. Муравским и О. Нехлюдовой, А. Громыным и В. Миличем), В. Поляков, Л. Лиходеев, М. Червинский и В. Масс, В. Тихвинский и М. Азов, Л. Натапов, М. Жванецкий, М. Мишин (писавшие для А. Райкина), Б. Ласкин, В. Дыховичный, М. Слободской, Л. Зорин (создававшие тексты для дуэта М. Миронова — А. Менакер), Л. Измайлов, А. Хайт, Г. Минников (работавшие с Г. Хазановым и Е. Петросяном), М. Грин, И. Виноградский (авторы монологов Б. Брунова, Б. Бенцианова, Л. Мирова и М. Новицкого, В. Тонкова и Б. Владимировой) и др. в полной мере могли бы разделить с артистами их славу и известность.

У А. Райкина:

Сегодня, женщины, я чувствую себя, как никогда. На мне блестящий в некоторых местах... костюм. Я зачесал все, что у меня осталось, наверх. Правда, я слегка пришепываю при разговоре, посвистываю при дыхании и поскрипываю при ходьбе, но если меня в тихом месте прислонить к теплой стенке, со мной еще очень, очень можно поговорить. О природе, о поэзии и о вас, женщины!

А. Белинский отмечает, что «процесс работы Райкина над текстом с авторами и без них — это последовательная кристаллизация словесного материала, создание текстового „экстракта“» [26, с. 194]. От репетиции к репетиции монолог изменялся так, что «на десятом спектакле вы слышали вариант, сильно отличающийся от премьерного, а на сотом спектакле — значительно откорректированный по сравнению с десятым. <...> И притом, как это ни парадоксально, Райкин относился к авторскому тексту очень бережно. Он никогда не трогал хорошо построенную фразу, всегда исполнительски подчеркивал удачный литературный оборот» [26, с. 193].

Для произведений, читаемых с эстрады, естественно, когда герои монологов, озвученные своими проблемами, погруженные в «глубокие» размышления, пораженные собственными догадками, обращаются к зрителю с вопросами или провокационными фразами:

— *Вот вы меня, граждане, спрашиваете, был ли я актером? Ну, был* (М. Зощенко «Актер»).

— *А я вам вот что скажу: очень много честных людей. Было бы меньше честных людей, легче бы жилось* (М. Жванецкий, «Очень много честных людей»).

Активно используя различные приемы языковой игры⁴ (бытовую лексику, идиоматические выражения, неверное словоупотребление и т. д.), эстрадные авторы максимально приближают речь персонажа в монологе к разговорной, создавая тем самым иллюзию, будто артист беседует со зрителями, подбирая необходимые ему слова прямо здесь и сейчас.

Так, в монологе М. Жванецкого «Сосредоточенные размышления»:

...А этот футбол — двадцать два бугая мяч перекачивают... Артисты, художники, ревматики, склеротики и прочий боевой отряд физически недоразвитых людей.

С. Альтов:

Жила в клетке птичка. Бывало, с утречка, как солнце глянет, до того весело тренькает, спросонья так и тянет придушить! Кеныречка чертова!.. («Птичка»).

Можно с уверенностью сказать, что лучшие эстрадные авторы наследуют и активно используют принципы и приемы словесно-смысловой игры, заложенные еще в скomorошьих глумах и нашедшие свое продолжение в творчестве обэриутов. Обэриуты не только писали эксцентрично, шутивно, легко, коротко, но и, несомненно, предоставляли читателю богатую пищу для игры ума. Языку современных эстрадных авторов также присущи лаконичность, «спрессованность» мысли и, по словам Э. Шапировского, «афористичность, парадоксальность, каламбурность, репризность, метафоричность, обладающие чудесным свойством раскрепощать энергию авторского и исполнительского замысла, переводить прямое значение слов в переносный смысл подтекста, углубляя емкость малых форм до габаритов большой литературы» [33, с. 116].

⁴ См. об этом: [17, 27–32].

Таким образом зритель-слушатель активно втягивается в словесно-смысловую игру, обостряющую внимание, повышающую интерес и «чувствительность» к высказыванию. Это позволяет ему улавливать юмор не только в самом тексте эстрадной миниатюры, но и в паузах между словами, в которых зашифровано недосказанное автором и «недоозвученное» артистами.

Именно формы и излюбленные приемы языковой и стилистической игры, выработанные тем или иным автором, становятся не только их «визитной карточкой», но и предпосылкой для создания творческих союзов исполнитель — автор: А. Райкин — М. Жванецкий, М. Мишин; Г. Хазанов — С. Альтов, Л. Измайлов, А. Хайт; Е. Петросян — Г. Минников, А. Виноградский, Л. Натапов; В. Винокур — А. Арканов; Е. Шифрин — В. Коклюшкин; К. Новикова — А. Трушкин и т. д.

Итак, перечислим специфические особенности профессиональной деятельности артиста разговорной эстрады.

- Игровая природа взаимоотношений со зрителем — основным объектом в процессе прямого или косвенного общения; общение зачастую принимает характер импровизированного диалога, что подразумевает и допускает ответную реакцию и непосредственное участие публики в структуре номера.
- Работа в образе (маске), являющемся собирательным социально-психологическим архетипом. Основа для создания сценического образа (маски) — личность и выразительные возможности самого исполнителя.
- Основная форма сценического существования — номер, длительность которого составляет 8–10 минут. Автономность номера позволяет свободно перемещать его в структуре концерта или вводить в другую программу.
- Текстовым материалом для работы становятся, как правило, юмористические произведения эстрадных авторов-сатириков, зачастую написанные для конкретного исполнителя (или им самим), в соотношении с его артистическими возможностями, задуманным номером и созданным образом (маской).
- Текст обретает художественную завершенность именно в момент его творческой реализации определенным исполнителем.
- Работа с текстом подразумевает его полное присвоение и «поглощение» артистом, что влечет за собой «сокрытие» авторства, требует использования краткости и емкости реприз, разговорной лексики, а также в значительной мере допускает «переделку» и импровизацию в момент выступления.
- Сугубо индивидуальный подход к созданию эстрадных текстов, а также их особая актуальность не позволяют использовать их в течение долгого времени и разными исполнителями.

Произведенное исследование художественной специфики слова в разговорных жанрах эстрады позволяет выделить основные требования к психофизическому оснащению артиста:

- склонность к игре и лицедейству, обладание хорошим чувством юмора, особым даром подмечать, перерабатывать и воспроизводить комичное;
- развитое воображение, реактивность и мобильность, позволяющие быстро перевоплощаться из образа в образ, работать в сжатых временных рамках эстрадного номера, условном сценическом пространстве, при минимальном использовании вспомогательных средств (бутафории, грима, костюма и пр.).

Литература

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
2. Каган М. С. Морфология искусства. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. 440 с.
3. Клитин С. С. Эстрада. Проблемы теории, истории и методики. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1987. 190 с.
4. Эстрада: что? где? зачем? Статьи. Интервью. Публикации / отв. ред. Е. Д. Уварова. М.: Искусство, 1988. 351 с.
5. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс. Прогресс-Академия, 1992. 458 с.
6. Дмитриевский В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. СПб.: Дм. Буланин, 2007. 325 с.
7. Буткевич М. М. К игровому театру. М.: ГИТИС, 2005. 702 с.
8. Миллер С. Психология игры. СПб.: Университет. кн., 1999. 319 с.
9. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007. 302 с.
10. Винникотт Д. Игра и реальность. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2008. 240 с.
11. Мартин Р. Психология юмора. СПб. [и др.]: Питер, 2009. 478 с.
12. Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М.: Наука, 1981. 304 с.
13. Макаров С. М. От старинных развлечений к зрелищным искусствам: в дебрях позорищ, потех и развлечений. М.: URSS: Либроком, 2010. 205 с.
14. Бутенко Э. Имитационная теория сценического перевоплощения. М.: Прикосновение, 2004. 272 с.
15. Лук А. Н. Эмоции и личность М.: Знание, 1982. 175 с.
16. Николаева Е. И. Психология детского творчества. СПб.: Речь, 2006. 219 с.
17. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 2006. 256 с.
18. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 541 с.
19. Райкин А. И. Воспоминания. М.: АСТ, 1998. 480 с.
20. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.: Азбука-классика, 2007. 283 с.
21. Алексеев А. Г. Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде. М.: Искусство, 1972. 342 с.
22. Бенцианов Б. Н. И все это вместе называется — жизнь. Роман-быль. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2005. 256 с.
23. Юрский С. Ю. Кто держит паузу. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1977. 175 с.
24. Виккерс Р. Б. Юрий Тимошенко и Ефим Березин. М.: Искусство, 1982. 224 с.
25. Хорт А. Король и свита. Забавные картинки из жизни Леонида Утесова, его друзей и его Одессы. М.: Армада-пресс, 2000. 202 с.
26. Белинский А. А. Записки старого сплетника. СПб.: Библиополис, 1996. 384 с.
27. Лук А. Н. Юмор, остроумие, творчество. М.: Искусство, 1977. 184 с.
28. Боров Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 272 с.
29. Петросян Е. В. Хочу в артисты. М.: Искусство, 1994. 335 с.
30. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М.: Яз. рус. культуры, 1999. 541 с.
31. Билевич В. В. Школа остроумия или как научиться шутить. М.: Вильямс [и др.], 2006. 334 с.
32. Новиков В. И. Книга о пародии. М.: Сов. писатель, 1989. 540 с.
33. Шапировский Э. Б. Конферанс и конферансье. М.: Искусство, 1970. 129 с.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.