

РЕЧЕВАЯ КУЛЬТУРА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ

Н. С. Журавлева¹, Д. А. Фукс²

¹ Южно-Уральский государственный университет,
Челябинск, Российская Федерация

² Челябинский государственный институт культуры,
Челябинск, Российская Федерация

Статья посвящена осмыслению истоков формирования и динамики развития отечественной речевой культуры, характерной для развлекательной сферы, а также обоснованию современного состояния речевой культуры отечественных телевизионных развлекательных программ. Истоком отечественного телевизионного развлекательного дискурса мы определили феномен речевой эстрады и, в частности, эстрадный конферанс. Показано, что специфика современного телеведущего, как и его предшественника — конферансье — заключена в сочетании актуальной речевой культуры (профессиональной, национальной) и социокультурного опыта персоны, эксцентричного «человека-праздника», демонстрирующего сверхмобильную языковую гибкость, исходящую из сиюминутно меняющихся речевых обстоятельств, и создающего в массовой культуре востребованный образец современного человека.

Ключевые слова: речевая культура, телевизионные развлекательные программы, телевизионный дискурс, речевая эстрада, культурный аспект телевизионной эстрады, конферанс.

Телевизионная развлекательная реальность представляет собой социокультурный феномен. Мы предлагаем рассматривать его в двух ракурсах — диахроническом и синхроническом. С одной стороны, обращаясь к историческим корням его возникновения как самостоятельного явления, с другой — анализируя в контексте бытования речевой культуры современного телевизионного существования, как телеведущего, так и зрителя. Предтечей телевизионных развлекательных программ вслед за исследователями Ф. де Соссюром, Ш. Балли, Р. О. Якобсоном признается речевая эстрада. Показательно, что практика и теория отечественного эстрадного искусства стали предметом серьезных научных исследований лишь со второй половины XX в. Так, в искусствознании появилось новое направление — эстрадоведение [16]. Появились труды, прослеживающие историю возникновения эстрадного искусства в России и изучающие специфику речевой культуры на разных этапах [21]. Важный результат — закрепление за эстрадой нового статуса самостоятельного феномена отечественной культуры, актуализируемого в зависимости от вызовов эпохи и обуславливающего перспективы развития развлекательного модуса культуры, при массовом воздействии способного трансформировать мировоззрение и менталитет аудитории.

Как отмечает один из ведущих специалистов эстрадного искусства С. С. Клитин, эстрадные жанры «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» [7, с. 19]. Подобного мнения придерживается известный критик и историк Е. Д. Уварова: «Легкость, общедоступность, развлекательность массовых форм искусства отнюдь не исключает 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» [24, с. 67]. Следовательно, в современной отечественной науке эстрада представлена в качестве объекта, достойного искусствоведческого, культурологического, эстетического научного осмысления.

Во многих исследованиях осмыслена природа эстрады в целом и интересующей нас аспект разговорной эстрады — игра. Аргументы искусствоведческого, культурологического, философского плана (Клитин, Уварова, М. В. Смирнова, Н. А. Хренов) в пользу того, что искусство разговорной эстрады имеет все базовые признаки игры: созидательность; удовольствие, обязательное для всех ее участников; наличие четкой структуры, суммы твердых правил; присутствие элемента риска, неуверенности в победе; выход из реального времени и пространства в игровое; единственность и неповторимость. В основе речевой культуры эстрады лежит игровое начало речевого взаимодействия с публикой. Зритель выступает главным объектом в процедуре непосредственной или непрямой коммуникации, предусматривающей его ответный отклик и содействие в конструкции номера, а значит, генерирующей речевую действительность.

«Именно игровая природа эстрадного искусства диктует артистам разговорных жанров необходимость поиска образа (маски), некоей персонифицированной формы речевого выражения, являющегося собирательным социально-психологическим архетипом», — пишет современный искусствовед М. В. Смирнова [19, с. 295]. В результате, в науке об эстраде особое значение имеет культурно-антропологическое обоснование носителя и творца эстрадной деятельности, в том числе, коммуникационной — артиста и автора (их личности могут совпадать, как это было в Древней Руси или творчестве, например, М. М. Жванецкого, или отличаться). Академик Д. С. Лихачев отмечает, что еще авторы древнерусских произведений смешали лично собой: «Они представляют себя неудачниками, нагими или плохо одетыми, бедными, голодными и т. п. Снижение своего образа, саморазоблачение типичны для древнерусского смеха. Авторы притворяются дураками, валяют дурака, делают нелепости и прикидываются непонимающими. На самом же деле они чувствуют себя умными, дураками же они только изображают себя, чтобы быть свободными в смехе» [9, с. 70]. Проведенное М. В. Смирновой исследование сочинений знаменитых эстрадных авторов (С. Т. Альтова, А. М. Арканова, Жванецкого) позволяет говорить о применении методов и правил словесно-смысловой игры, лежащих еще в ярмарочных потехах скоморошьях глумах и нашедших свое продолжение в творчестве обэриутов (Д. И. Хармса, Н. М. Олейникова, Н. А. Заболоцкого, А. И. Введенского). При этом важно акцентировать внимание на том, что существенные пробелы в изучении разнообразия разговорных жанров рассматриваются в научной литературе недостаточно подробно.

Отметим также, что обойден исследовательским вниманием процесс профессионального совершенствования и речевого воспитания артистов разговорного жанра. Отчасти это связано с тем, что в России специализированное обучение артистов эстрады возникло только в 1960-е гг. Кафедра эстрадного искусства была создана в 1968 г. в Москве, в ГИТИСе (РАТИ), профессором, народным артистом СССР И. Г. Шароевым. А уже в 1976 г. по инициативе народного артиста СССР А. И. Райкина была открыта кафедра эстрадного искусства в ЛГИТМиКе (СПбГАТИ), в Ленинграде. Образование кафедр эстрады в высших театральных учебных заведениях дало возможность молодой эстрадной педагогике сделать упор на фундаментальную систему русской актерской школы. [19; с. 293—298].

Высшее профессиональное образование в СССР позволяло не только давать будущим артистам эстрады навыки речевой работы, но и влиять на формирование их личностей, а значит, и на их речевую культуру, отражающую их рабочие и личные коммуникационные процессы. Мы солидарны с мнением Г. А. Праздникова о том, что формирование творческой индивидуальности артиста есть «следствие реализации соответствующих речевых установок, причем направленных не только к специализированной деятельности, но к самой широкой сфере человеческой жизни», опыт познается на практике [14, с. 78]. В телевизионном и эстрадном искусстве

содержанием и основой творческого опыта является сам артист, его отношение к событиям, явлениям, жизни, людям, его культурный опыт, его речевая культура. «Именно поэтому появилась необходимость создавать речевое обучение, сознательно ведущее в особый творческий мир, где художником становится сам говорящий, где важны его ум, личностная позиция, чувство юмора по отношению к действительности, мотивациям сценического высказывания, а значит, и интерпретационной языковой гибкости», — отмечает Смирнова [18, с. 81].

Речевому жанру — одному из самых молодых на эстраде — посвящены труды В. Е. Ардова, М. С. Грина, Д. И. Мечика, Ю. С. Филимонова, а также автобиографии известных артистов разговорного жанра М. А. Мироновой и А. А. Менакера, Н. П. Смирнова-Сокольского, Е. В. Петросяна, Е. А. Шифрина и др. В этих и многих других исследованиях особого внимания удостоился жанр конференса. Этот интерес подтверждают эстрадоведы Грина, Р. Р. Веккерса, Э. Б. Шапировского, воспоминания конференсье А. А. Алексева, Б. Н. Бенцианова, литературные работы деятелей эстрады Е. П. Гершуни, А. Г. Конникова, В. Ф. Коралли, И. А. Набатова, Л. О. Утесова и др. Особое место в исследовании речевой культуры телевизионного искусства занимает раскрытие специфических особенностей различных первичных разговорных жанров: эстрадного рассказа, монолога в образе, фельетона, сатирического дуэта, сольного и парного конференса, речевой пародии и пр.

Морфологические особенности отдельных жанров и видов эстрады определяют формирование типологической специфики речевой культуры и дискурса. Как подметил советский культуролог М. 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 и говорящих» [2, с. 159—206].

Обратимся к систематизации историко-культурной динамики отечественной эстрады, остановившись на моментах, показательных для становления публичной речевой культуры развлекательного модуса. Одной из наиболее ранних жанровых форм, предшествовавших современному развлекательному телевидению, является эстрадный конференс. Истоки разговорного эстрадного жанра уходят в далекое прошлое. Их находят в хоре античного греческого театра, в представлениях русских скоморохов и балаганных дедов, в прологах итальянской комедии масок. Историческая преемственность речевой культуры нашла осмысление в трудах советского эстрадооведа Е. М. Кузнецова. Он показывает эволюция образов — от бородатого зазывалы, кричащего на раусе свои шутки, до артиста эстрады в роли ироничного, корректного «развлекателя-ведущего хозяина праздника» [8, с. 38]. Издревле имелась потребность в соединительном компоненте — медиаторе между сценой и зрителем. В этом смысле значимостью обладали паяцы или, как их называли в народе, «карусельные деды» — своеобразные предшественники конференсье, а значит, и современных телеведущих.

Советский эстрадный деятель и режиссер Э. Б. Шапировский отмечает, что в XIX столетии «конферансье» называли посетителей художественно-литературных кафе. Здесь встречались поэты, художники, музыканты. «Из этой попойки, читающей, декламирующей, рисующей, кипящей богемскими страстями толпы стихийно выделялся наиболее находчивый словесный дуэлянт, скорый на шутивную расправу, эпатирующий искрометный ответ, — некая словесная импровизация» [22, с. 128]. «Бочонок, табуретка, стул, стол — и импровизационная эстрада готова. Вскочив на нее, подбивая окружающих на выступления, он становится “дирижером” словоохотливой компании, подхватывающим на лету “прыгающий” разговор, хозяином вечера, веселым “докладчиком” — конферансье» [22, с. 129].

Советский артист эстрады и писатель Смирнов-Сокольский находит исторические истоки конферанса в итальянском театре эпохи Возрождения и считает, что маски комедии дель арте, их работа в спектакле, в сущности, есть работа конферансье [17, с. 241—242]. С конца XVIII в. на подмостках оперы сформировалась традиция после окончания сценического действия давать возможность для выступления в дивертисменте артистов-речевиков с краткими миниатюрами. С середины 1820-х гг. дивертисменты («антракты») организуются и в драматических театрах, например, в Малом театре в Москве и в Александринском театре в Петербурге. Здесь выступали самые знаменитые артисты того времени. Так, выдающийся актер М. П. Щепкин исполнял отрывки из произведений А. С. Пушкина, Т. Г. Шевченко, И. А. Крылова. Впервые здесь демонстрировались водевильные куплеты. Антракт приручал аудиторию к сопряжению разных жанров, формировал новое публичное отношение к образовавшейся сценической форме — концерту.

Именно в этот период сформировались основные интенции, которые в перспективе интегрируются в формы речевой культуры современного отечественного телевизионного ведущего. Среди лучших дореволюционных театров, кроме «Кривого зеркала», стоит назвать «Летучую мышь». В первой половине XX в. наиболее популярными являлись «Свободный театр», «Вольная комедия», «Балаганчик», «Кривой Джимми». Отметим, что их приоритетом являлась эстетическая установка на смех зрителей. Креатура и поддержание смеховой атмосферы на представлениях подобных театров — область профессиональной ответственности именно конферансье.

Следует отметить, что субъектом, носителем и творцом речевой культуры конферанса является сам конферансье (определенный профессиональный тип, который принимает на себя качества инвариантного архетипа и является своеобразной персонализированной маской феерического творчества и увлекательной развлекающей коммуникации). Отсюда явствует, что конферансье — это, в первую очередь, «языковая личность». Мы солидарны с отечественным лингвистом Ю. Н. Карауловым, раскрывшим этот концепт: «Языковая личность — это полноценно представленный личностный тип, вмещающий в себя социальный, психический,

этический и прочие компоненты, но преломленные через его язык, его речевое поведение» и интегрирующий личностные и языковые процессы и охватывающий основные этапы речемыслительной деятельности — от коммуникативного намерения до конечного продукта — речевого выступления» [6, с. 61]. Профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства И. А. Богданов пишет, что «ни один другой жанр эстрады не требовал от артиста наличия столь большого и важного набора не только профессиональных, но и морально-нравственных качеств, глубокой эрудиции, как конферанс» [3, с. 52]. Под понятием «конферансье» мы подразумеваем человека, разговаривающий с публикой на образцовом языке: «это объединитель зрительного зала со сценой, представитель актеров перед публикой и представитель публики перед актерами», — отмечал мастер словесного жанра Смирнов-Сокольский [17, с. 225]. Следовательно, для создания эстрадного разговорного жанра артисту требуется обладать такими личностными качествами, как развитое воображение, актерская мобильность, быстрота речевых реакций. Именно поэтому конферанс в виде игровой беседы, основанный на искусстве импровизации, остается сложным видом речевых жанров, а профессия конферансье — наиболее редкой на эстраде. Это вкупе с игровой природой эстрадного искусства позволяют нам выделить основные профессиональные требования к психофизическому портрету артиста разговорного жанра (чувство юмора, склонность к лицедейству, способность мобильно воспроизводить и перерабатывать комичное).

Обозначенные требования к профессии конферансье можно экстраполировать и на профессиональные требования к ведущему телевизионных развлекательных программ как современную модификацию разговорного эстрадного жанра. Именно в 1900—1930-е гг. сформировались основные интенции будущей речевой культуры современного ведущего. Период становления конферанса как особого явления русской зрелищной культуры ознаменован и появлением вершинных персональных достижений в профессии конферансье, сформировавших парадигму и образцы данного типа личности и профессии. Среди первых, знаковых конферансье мы по праву отметим эстрадного артиста Н. Ф. Балиева (1876—1936). Он развлекал публику, объявлял и комментировал номера в театре, создавал блестящие импровизации. Его опыт сформировал образец русского конферансье начала XX в., воплотив классическую парадигму жанра.

Специфика работы конферансье подразумевает проработку юмористических сочинений в соотношении с его речевым образом и сценическими возможностями. Текст обретает законченность в момент его художественного воплощения артистом. Написанное произведение требует его «поглощения», что влечет за собой импровизацию в момент выступления, придающие адресность речевому исполнению. Личностный подход к появлению эстрадных текстов, а также их особая актуальность дают возможность реализации их на короткий срок и только одним артистом. Формой сценического

существования эстрадного исполнителя речевого жанра является выступление ок. 5 минут, оно автономно и позволяет свободно использовать его в концерте или вводить в другую программу. Данный творческий алгоритм концерта был представлен Балиевым.

Многие исследователи творчества Балиева, в частности, реформатор театра К. С. Станиславский, фиксируют его исключительную манеру речевой выразительности: для привлечения внимания зрителя концерансье выстраивал свой диалог неповторимым способом между зрительным залом и сценой. Станиславский пишет: «В качестве концерансье на этих капустниках впервые выступил и блеснул талантом наш артист Н. Ф. Балиев. Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие — и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток — смелость, часто доходившая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, умение балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шуточного, умение вовремя остановиться и дать шутке совсем иное, добродушное направление — все это делало из него интересную артистическую фигуру нового жанра <...> в непринужденной форме приветствия, принятия известного и знакомого, расслабляющей шутки устанавливался контакт с залом» [20, с. 395].

Важным фактором своеобразия концеранса как речевого жанра — это максимально интенсивное вовлечение зрителей в происходящее на сцене, что впоследствии превратилось в закон жанра. Интерактивность входила в сложный комплекс приемов, благодаря которым достигалась атмосфера всеобщего (близкого к карнавальному) веселья, привлекавшая зрителей Художественного театра. Концерансье способствовал тесному общению зала и сцены. Однако соединение зрителя и исполнителя не являлось единственной его целью. Мозаичная по природе форма организации сценического действия нуждалась и в стержне, в общей сюжетной линии, которую выстраивал концерансье [25, с. 239—243; 545—551].

В летопись разговорного жанра также вошел комедийный актер петербургского «Дома интермедии» К. Э. Гибшман (1884—1942). В отличие от Балиева, Гибшман создал образ человека у которого не получается выступать перед публикой. Его представления строились на фразах, вырванных из контекста, прерывались долгими паузами: все решали не слова, а интонации. Ему был присущ абстрактный юмор, со сбивчивостью, с повторениями. Растерянный персонаж был как трогателен, так и смешон.казалось, это настоящая импровизация, но все реплики были тщательно продуманы. Фактически Гибшман сотворил настоящую пародию на первый «массовый поток» артистов концерансье [1, с. 157]. Этот пример доказывает близость профессии концерансье с актерством. Гибшман представил экспрессивного, экстравагантного, причудливого, комического чудака — черты, ставшие знакомыми зрителям и «дежурными» в арсенале любого концерансье: «В таком контексте мешковатая, неловкая, нелепая фигура человека скованного, даже оцепеневшего от страха, явно вытолкнутого на просцениум помимо

его воли, неловко путающегося в складках занавеса, нелепо мыслящего <...> производила сильнейшее действенное впечатление» [23, с. 55].

Следующий этап развития отечественной речевой эстрады — «революционный» концеранс. События 1917 г., ознаменовав конец имперской России, имели эсхатологический резонанс и в истории российской эстрады. Бросая эстрадные сцены, уезжали в Европу антрепренеры, литераторы, композиторы, артисты. У оставшихся деятелей эстрады и искусства выбор был невелик: голод или фронтовые бригады, разбегавшие по частям Красной Армии в агитпоездах. С точки зрения речевой формы в то время любое выступление оратора, в том числе, эстрадно-развлекательное, представляло устный экспромт. Это объяснялось активизацией неграмотных масс, неустойчивостью политического устройства, плюрализмом культурных форм и общественных движений. Отсюда — внимание к словесной деятельности оратора: «Голос должен был покрывать максимум пространства, в идеале — все пространство революции» [4, с. 121]. В этот переходный период эстрада трансформируется, расстается с прежними жанрами и сценическими приемами, проникается интенциями новой советской страны. Уходит в прошлое монополия казенных театров, имевших права на устройство зрелищ, регламентируя массовый речевой нарратив дореволюционного времени. И только с введением НЭПа вновь возникают театры миниатюр, меняющие консервацию динамики культуры концеранса, повсеместно оживляя сцены для просмотра зрелищ. На этих подмостках стали возникать новые концерансье, коим были присущи обновленные стили речевой культуры выступлений. Так, советский сценарист и критик О. М. Брик считал чрезвычайно интересной попыткой создать злободневное «политическое кабаре»: это «текст, сформулированный в идиомах улицы, ситуационный и злободневный, а потому вне конкретной ситуации часто непонятный» [10, с. 755]. Стиль концерансье видоизменяется, а работа концерансье становится более неконтролируемой, особенно заметной в пространстве вновь появившегося политического кабаре. Эстрадный артист А. Н. Вертинский писал: «Этот текст очень изменчивый и очень личный по интонациям, потому что его произносит не оратор, который обращается к народу от имени истины, а частный человек, который обращается к другим частным людям от своего собственного имени» [13]. В целом, так можно характеризовать субъективные речевые образы политического концерансье. В этой ситуации воплощение прежней функции концерансье как медиатора между артистами и зрителями оказалось затруднено.

В качестве примера концерансье, разговаривающего с публикой, стоит упомянуть А. А. Грилля (?—1939). Выступая в 1930-е гг. на сценах московских садов, он принадлежал к типу концерансье, которого сложно назвать мастером словесной импровизации. Его роли — это непрерывный эстрадный монолог, разбавленный концертными номерами. Речевой образ Грилля создавался артистом намеренно, он умело показывал в короткой репризе обычай

и нравы, царящие на эстраде, демонстрируя личное к ним отношение. Использование потенций языка в зависимости от ситуации и адресата речи, с соблюдением литературных норм и импровизации — этим Гриллиэ завоевал любовь публики. Его репертуар был не только живым и остроумным, он демонстрировал новую форму речевого общения артиста-юмориста, в которой преобладали полифункциональные монологи. На данном этапе импровизационная работа артиста обогащалась высоколитературными текстами и учитывала советский новояз. Рождались иные формы сценической речевой культуры, выполняя функцию бытования литературного языка в устах народа.

Отличие советского периода заключалось в том, что речевая эстрада пришла на радио и телевидение. С одной стороны, это отделило артиста от публики, но с другой — позволило одновременно вовлечь в действие миллионную аудиторию. В этой связи актуализировалась проблема репертуара, во многом разрешенная в послевоенный период. На активно развивающейся советской телевизионной эстраде появились фигуры Райкина и Петросяна. В частности, именно Райкину удалось стать эталонным образцом речевой культуры эстрадного ведущего. Отечественный оперный режиссер и педагог Б. А. Покровский отмечает: «Никогда еще не было и не будет, наверное, Мастера, который являлся бы создателем собственной, как гербовая печать, интонации слова, фразы, эпизода... Интонация Райкина входила в жизнь общества уже как идея, как остро точный носитель и звуковой образ жизненного акта» [12, с. 99]. Он сумел создать опережающий время речевой образ — конферансье с яркой манерой языковой подачи. Посредством образа артист транслировал зрителю знания об окружающем мире, передавал свои переживания и мысли, аккумулируя их для передачи последующим поколениям в определенных речевых формах. Так зародился театр миниатюр Райкина.

Послевоенный период эстрады (1946—1977) отличался высоким качественно-эстетическим уровнем речевой культуры развлекательных программ. Шапировский писал: «Стабильность сценического образа (маски), максимально приближенного к индивидуальности исполнителя; приведение в единство с образом логики речевого изложения, характера речи (то, что принято называть “органичностью образа”, “жизнью в речевом образе”); стиль общения в виде живой беседы, диалога: импровизационность; выдвигание на первый план функции анонсирования исполнителей, задачи наилучшей подачи номеров, борьбы за успех артистов в концерте» [22, с. 15]. Посредством создания речевого образа-маски были созданы советские речевые стили, выработаны формы актерского моноспектакля, парного дуэтного конферанса, речевой острохарактерной импровизационной интермедии с участием нескольких артистов, для которых свойственно прямое общение в стиле «исполнитель — зритель». Но, как и прежде, вплоть до 1980-х гг. перед артистами стояла задача политического, художественного и нравственного воспитания зрителя. Тип принятого артистом общения задавал формат языковых реалий и отражался на речевом творчестве и стилизации языка эстрадного номера.

Период 1946—1977 гг. является завершающим в развитии конферанса советской эстрады. Этот этап стал переломным в развитии голоса конферансье. На сцену вышли персоны, чувствующие свою публику (Райкин, Утесов, Л. Б. Милов, Е. П. Дарский, М. В. Новицкий, Ю. Т. Тимошенко, Петросян). Речевые послы становились более точными, веселыми, динамичными, хорошо прописанными с позиции художественности текста и проработки формы подачи. В этот период улучшается формализованная составляющая речевой системы, прослеживаются тенденции слаженной проработки текстового показа на эстраде. В целом, тогда были рождены определенные речевые образы, в которых огромное значение приобретает индивидуальность артиста. В 1960—1970-е гг. на телевизионных и сценических подмостках появились новые имена: Петросян, М. Н. Задорнов, Л. М. Измайлов, Г. В. Хазанов и др. Они нашли ключ к простому разговору с аудиторией, научились работать по законам эстрадного диалога, отражая злобу дня. Их манера ведения концерта — органическая веселость в сочетании со строгой сдержанностью. Шутка как речевая форма общения со зрителем становится главной, в ней образная характерность отходит на второй план. С этими артистами начинают работать талантливые авторы (Г. Л. Минников, Измайлов, А. И. Хайт), пишущие для них юмористические произведения. Это можно назвать конферансом интермедийного плана, где сюжет происходит прямо на глазах у зрителей. В таких игровых интермедиях действенная форма сменяется описательной, показ — рассказом. Появляются мизансцены, сложные и смысловые, с особым идейным звучанием. Усложняется задача сценического существования артиста, который призван выстраивать смысловую направленность между номерами, совмещая импровизацию и перевоплощение, что требует от него большого мастерства, вкуса, речевой подкованности и состоятельности, нежели прежде.

Эти тенденции оформились в творчестве таких выдающихся телевизионных и театральных артистов, как Смирнов-Сокольский, Райкин, Миронова, Р. Зеленая, Хазанов, Р. А. Карцев, Жванецкий и др. Еще с давних пор звучащее с эстрады слово и основные модели речевой культуры выражали ценности нравственно-эстетической интенции массовой культуры. Акцент артистов разговорных жанров проблем в жизни общества, доведение их до абсурда и гротеска, а потом изживание в смехе — это наиболее действенные способы борьбы с несовершенством мира, пожалуй, до сих пор. Еще советский фольклорист В. Я. Пропп отмечал, что «умственный взор» и внимание зрителя переносится с «явлений духовного порядка на внешние формы их проявления», в которых и раскрываются осмеиваемые недостатки «тех, на кого мы смотрим или за кем наблюдаем» [15, с. 256]. В зрительском зале возникает сложная смеховая реакция — условная, сатирическая, а затем — ритуальная, катарсическая, в которой заключается прощение несовершенства жизни и собственных изъянов, достигается очистительная гармонизация внутреннего мира. И даже больше. Культуролог М. С. Каган пишет, что искус-

ство «живого слова» влияет не только на «структуру создаваемых художественных творений», но и на «характер их эстетического восприятия, и их коммуникативную роль в культурной жизни человечества» [5, с. 335].

В 1990-е гг., когда политическая и идеологическая система, в которой выросла советская эстрада, более нивелировалась и деградировала, в области эстрадной деятельности верифицировались спады, накладывающие свой негативный отпечаток и на речевую культуру. Эта тенденция нарастала, пока, наконец, отечественное эстрадное искусство не прошло, вслед за породившей ее советской традицией и ментальностью, путь развала, глубочайшей трансформации всех своих оснований. Произошла смена номинативного ряда: вместо выражения «советское эстрадное искусство» позиционировано новое название — «российский телевизионный шоу-бизнес». Свойственные для постсоветской России надежды возродить прерванную традицию русской эстрадной деятельности, а не просто воспроизводить стиль и формы западной культуры, не были реализованы. Скорее, наоборот, из-за угрозы потери самобытности в условиях мощного воздействия западной поп-культуры российская медиа-развлекательная среда стремилась опереться на образцы, созданные отечественной эстрадой в 1950—1980-е гг. Одной из таких традиций и стал речевой конферанс.

Несколько видоизменившись за постсоветский период, конферанс стал обязательной частью телевизионных развлекательных шоу-программ. Ярчайшим примером разговорного жанра в современной России могут служить выступления артистов в «Comedy club», «Comedy woman», «Stand up», монологи Задорнова, Жванецкого и других сатириков. Ди-джеи, шоумены, ведущие радио- и телепередач стремятся беречь устои сольного и парного конферанса. И. А. Ургант, В. В. Познер, М. А. Галкин, Г. Ю. Мартиросян, А. Н. Малахов, В. Э. Пельш стараются быть хозяевами своих программ; беседовать с многомиллионной аудиторией; связывать номера, предстоящие и прошедшие; в прямом эфире отвечать на каверзные вопросы слушателей; шутить, откликаясь на сиюминутное настроение аудитории; знакомить с молодыми исполнителями и представлять маститых «звезд». Быстрая смена яркой, динамичной, непременно красивой, эффектной и смысловой картинки — необходимость, вызванная современными реалиями.

В наши дни данный жанр представляют такие именитые артисты как Л. А. Якубович, Н. В. Басков, Ургант, эстрадные артисты В. Н. Винокур, И. В. Христенко, С. А. Дроботенко, С. И. Чванов и И. В. Касилов, В. А. Моисеенко и В. В. Данилец, автор-сатирик Измайлов и пр. В выпускных спектаклях эстрадного курса СПбГАТИ, под руководством И. Р. Штокбанта интересно заявляет о себе начинающий конферансье — финалист телевизионного проекта «Минута славы» на Первом канале — Д. Кузнецкин.

Таким образом, истоком отечественного телевизионного развлекательного дискурса мы определили феномен речевой эстрады. В современной отечественной науке (культурология, искусствоведение,

эстетика) эстрада позиционирована в качестве объекта, достойного научного осмысления. Акцентировано внимание к ее игровому аспекту, субъект которой — артист и в ряде случаев автор разговорных жанров — обоснован нами как носитель архетипичного образа (маски), персонифицированной формы речевого выражения. Исследование речевой культуры телевизионного эстрадного искусства включает фокус на морфологию эстрады, ведь специфика ее жанров формирует типологию речевого дискурса в целом.

Одной из наиболее ранних жанровых форм, предшествовавших современному развлекательному телевидению, стал эстрадный конферанс. Специфика эстрадного конферанса во многом определила развлекательный телевизионный дискурс в СССР и современной России. Конферансье определен нами как определенный профессиональный тип и языковая личность, как своеобразная персонифицированная маска феерического творчества и увлекательной развлекающей коммуникации. В этом смысле сильнейшим средством взаимодействия остается телевидение, эффект которого во многом основан на его характеристиках. А именно: повышенная нагрузка при создании, хранении и распространении информации; популярность в глобальном мире из-за проникновения виртуальности и реальности, а также интегративной речевой культуры; доминирование в отечественном теледискурсе развлекательной, релаксирующей, гедонистической, компенсаторной, эскапической функций; создание и трансляция определенных культурных кодов; зрелищность, суггестивность и манипулятивность теледискурса; коммуникативная взаимообратимость; взаимообусловленность влияния лингвокультурной ситуации современности на речевую культуру развлекательного телевидения, с одной стороны, и влияния телевидения на языковое сознание и речевую культуру телеаудитории — с другой.

Литература и источники

1. Алексеев, А. Г. *Полвека в театре и на эстраде*. — 2-е изд., испр. и доп. / А. Г. Алексеев. — М.: Искусство, 1972. — 338 с.
2. Бахтин, М. М. *Проблема речевых жанров* // М. М. Бахтин, Собр. соч. / ред. С. Г. Бочаров, Л. А. Гоготинвили. — Т. 5: *Работы 1940-х — начала 1960-х гг.* — 1996. — 731 с.
3. Богданов, И. А. *Постановка эстрадного номера* / И. А. Богданов. — СПб.: Чистый лист, 2004. — 320 с.
4. Волков, В. В. *Страна говорящая и страна пишущая* / В. В. Волков // *Человек*. — 1993. — № 3. — С. 119—126.
5. Каган, М. С. *Морфология искусства* / М. С. Каган. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
6. Караулов, Ю. Н. *Русский язык и языковая личность* / Ю. Н. Караулов. — М.: Наука, 1987. — 261 с.
7. Клитин, С. С. *Эстрадные заведения: пятнадцать очерков для профессионалов и любителей эстрадного искусства* / С. С. Клитин. — М.: ГИТИС, 2002. — 352 с.
8. Кузнецов, Е. М. *Из прошлого русской эстрады: исторические очерки* / Е. М. Кузнецов; предисл. Н. П. Смирнова-Сокольского. — М.: Искусство, 1958. — 368 с.
9. Лихачев, Д. С. *Смех как мировоззрение* // Д. С. Лихачев. *Смех в Древней Руси*. — Л.: 1984. — 295 с.
10. Осип Брик: *повторы* // *Формальный метод: антология русского модернизма* / сост. С. Ушакин. — Т. 3:

Технологи. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. — 906 с.

11. Подводя итоги. Письмо Никиты Балиева Юрию Ракишину [14 марта 1933 г.] / публ., вст. текст и коммент. В. В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. — Вып. 3 ; ред.-сост. В. В. Иванов. — М. : АРТ, 2004. — С. 239—243; 545—551.

12. Покровский, Б. Интонация // Аркадий Райкин в воспоминаниях современников / Б. Покровский ; сост. Е. Райкина. — М. : Назрань : АСТ : Междунар. фонд им. А. Райкина, 1997. — С. 99—100.

13. Политическое кабаре Александра Вертинского. — Ч. 2. Товарищ Сталин: подобное к подобному. — URL: <https://specialradio.ru/anthology/ant525/> (дата обращения: 11.01.2019).

14. Праздников, Г. А. Культура в пространстве жизни / Г. А. Праздников. — СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. гос. академии театр. искусства, 2014. — 478 с.

15. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2002. — 186 с.

16. Русская советская эстрада: очерки истории / отв. ред. Е. Д. Уварова. — Кн. 1: 1917—1929. — М. : Искусство, 1977. — 407 с. Кн. 3: 1946—1977. — М. : Искусство, 1981. — 527 с.

17. Смирнов-Сокольский, Н. П. Сорок пять лет на эстраде. Фельетоны. Статьи. Выступления /

Н. П. Смирнов-Сокольский. — М. : Искусство, 1976. — 382 с.

18. Смирнова, М. В. Художественная специфика слова в разговорных жанрах эстрады. Стратегия речевого обучения артистов и режиссеров эстрады : дис. ... канд. искусствоведения / М. В. Смирнова. — СПб, 2011. — 141 с.

19. Смирнова, М. В. Художественная структура концерта и современные проблемы этого эстрадного жанра М. В. Смирнова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. — 2008. — № 24 (55). — С. 293—298.

20. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — М. : Вагриус, 2000. — 441 с.

21. Шаболтай, П. М. Проблемы развития отечественной эстрады, 1917—1929 гг. : дис. ... канд. искусствоведения / П. М. Шаболтай. — М., 2000. — 144 с.

22. Шапировский, Э. Б. Конференс и конференсье / Э. Б. Шапировский. — М. : Искусство, 1970. — 128 с.

23. Щербакова, Г. А. Концерт и его ведущий / Г. А. Щербакова. — М. : Сов. Россия, 1974. — 80 с.

24. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обзоры, мюзик-холлы, 1917—1945 / Е. Д. Уварова. — М. : Искусство, 1983. — 320 с.

25. Эфрос, Н. Е. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. 1908—1918. Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре / Н. Е. Эфрос. — М. : Солнце России, 1918. — 76 с.

ЖУРАВЛЕВА Нелли Сергеевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной истории, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск, Российская Федерация). E-mail: zhurnell@mail.ru.

ФУКС Дмитрий Александрович, преподаватель кафедры социально-культурной деятельности, Челябинский государственный институт культуры (Челябинск, Российская Федерация). E-mail: fuksda@mail.ru

Поступила в редакцию 20 февраля 2019 г.

DOI: 10.14529/ssh190201

SPEECH CULTURE OF DOMESTIC TELEVISION ENTERTAINMENT PROGRAMMES IN THE HISTORICAL AND CULTURAL ASPECT

N. S. Zhuravleva, zhurnell@mail.ru,
South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation

D. A. Fuks, fuksda@mail.ru,
Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russian Federation

The article is devoted to the understanding of the origins of the formation and dynamics of the national speech culture, characteristic of the entertainment sphere, as well as the substantiation of the current state of speech culture of domestic television entertainment programs. The source of the domestic television entertainment discourse we have defined the phenomenon of speech stage and, in particular, variety entertainer. It is shown that the specifics of the current presenter, like its predecessor, the entertainer — lies in the combination of the relevant language culture (professional, national) and socio-cultural experience of the person, an eccentric “man-feast”, showing the supermobile linguistic flexibility that comes from changing immediate circumstances of the speech, and creating in popular culture popular sample of modern humans.

Key words: Speech culture, television entertainment programs, television discourse, speech variety, cultural aspect of television variety, entertainer.

References

1. Alekseev, A.G. Polveka v teatre i na ehstrade. — 2-e izd., ispr. i dop. — M.: Iskustvo, 1972. — 338 s.
2. Bahtin, M.M. Problema rechevyh zhanrov // Bahtin, M.M. Sobr. soch. T.5: Raboty 1940-h-nachala 1960-h gg. / red. S.G. Bocharov, L.A. Gogotishvili. — 1996. — 731 s.

3. Bogdanov, I.A. Postanovka ehstradnogo nomera. — SPb: CHistyj list, 2004. — 320 s.
4. Volkov, V.V. Strana govoryashchaya i strana pishushchaya // CHelovek. — 1993. — № 3. — S. 119—126.
5. Kagan, M.S. Morfologiya iskusstva. — L.: Iskusstvo, 1972. — 440 s.
6. Karaulov, YU.N. Russkij yazyk i yazykovaya lichnost'. — M.: Nauka, 1987. — 261 s.
7. Klitin, S.S. EHstradnye zavedeniya. Pyatnadcat' ocherkov dlya professionalov i lyubitelej ehstradnogo iskusstva. — M.: GITIS, 2002. — 352 s.
8. Kuznecov, E.M. Iz proshlogo russkoj ehstrady. Istoricheskie ocherki / predisl. N.P. Smirnova-Sokol'skogo. — M.: Iskusstvo, 1958. — 368 s.
9. Lihachev, D.S. Smekh kak mirovozzrenie // Lihachev, D.S. Smekh v Drevnej Rusi. — L.: 1984. — 295 s.
10. Osip Brik: Povtory // Formal'nyj metod: Antologiya russkogo modernizma / sost. S. Ushakin. — M., Ekaterinburg: Kabinetnyj uchenyj, 2016. — T.3: Tekhnologii. — 906 s.
11. Podvodya itogi. Pismo Nikiti Balieva Yuriyu Rakitinu [14 marta 1933 g.] / publ., vst. tekst i komment. V.V. Ivanova // Mnemozina. Dokumenti i fakti iz istorii otechestvennogo teatra HH veka. Vip. 3 / red.-sost. V.V. Ivanov. — M.: ART, 2004. — S. 239—243; 545—551.
12. Pokrovskii, B. Intonaciya // Arkadii Raikin v vospominaniyah sovremennikov / sost. E. Raikina. — M., Nazran: AST, Mejdunar. fond im. A. Raikina, 1997. — 396 s. — S. 99—100.
13. Politicheskoe kabare Aleksandra Vertinskogo. Chast 2. Tovarisch Stalin: podobnoe k podobnomu [Elektronnij resurs] // URL: <https://specialradio.ru/anthology/ant525/> (data obrascheniya 11. 01. 2019).
14. Prazdnikov, G.A. Kultura v prostranstve jizni. — SPb: Izd-vo Sankt-Peterb. gos. akademii teatr. Iskusstva, 2014. — 478 s.
15. Propp, V.Ya. Problemi komizma i smeha. Ritualnii smeh v folklore. — M.: Labirint, 2002. — 186 s.
16. Russkaya sovetskaya Estrada: ocherki istorii / otv. red. E.D. Uvarova. — M.: Iskusstvo, 1977—1981. Kn.1. 1917—1929. — 1977. — 407 s.; Kn. 3. 1946 — 1977. — 1981. — 527 s.
17. Smirnov, Sokolskii, N.P. Sorok pyat let na estrade. Feletoni. Stati. Vistupleniya. — M.: Iskusstvo, 1976. — 382 s.
18. Smirnova, M.V. Hudojstvennaya specifika slova v razgovornih janrah estradi. Strategiya rechevogo obucheniya artistov i rejisserov estrad: dis. ... kand. isk.art.: 17.00.01. — SPb, 2011. — 141 s.
19. Smirnova, M.V. Hudojstvennaya struktura konferansa i sovremennye problemi etogo estradnogo janra // Izvestiya RGPU im. A.I. Gercena. Aspirantskie tetradi. — SPb, 2008. — № 24 (55). — S. 293—298.
20. Stanislavskii, K.S. Moya jizn v iskusstve. — M.: Vagrius, 2000. — 441 s.
21. Shabol'tai, P.M. Problemi razvitiya otechestvennoi estradi: 1917—1929 gg.: diss. ... kand. Iskusstvedeniya, 17.00.01. — M., 2000. — 144 s.
22. Shapirovskii, E.B. Konferans i konferanse. — M.: Iskusstvo, 1970. — 128 s.
23. Scherbakova, G.A. Koncert i ego veduschii. — M.: Sov. Rossiya, 1974. — 80 s.
24. Uvarova, E.D. Estradniy teatr. Miniatyuri, obozreniya, myuzik,holli: 1917—1945: dis. ... dok. iskus.: 17.00.01. — M.: Iskusstvo, 1983. — 320 s.
25. Efros, N.E. Teatr «Letuchaya mish» N.F. Balieva. 1908—1918. Obzor desyatiletnei hudojstvennoi raboti pervogo russkogo teatra kabare. — M.: Solnce Rossii, 1918. — 76 s.

Received February 20, 2019

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Журавлева, Н. С. Речевая культура отечественных телевизионных развлекательных программ в историко-культурном аспекте / Н. С. Журавлева, Д. А. Фукс // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2019. — Т. 19, № 2. — С. 6—13. DOI: 10.14529/ssh190201

FOR CITATION

Zhuravleva N. S., Fuks D. A. Speech culture of domestic television entertainment programmes in the historical and cultural aspect. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2019, vol. 19, no. 2, pp. 6—13. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh190201