

Исторические науки

УДК 070.4 + 008
ББК 4603.23 + Ч141

DOI: 10.14529/ssh190201

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 конференс. Показано, что специфика современного телеведущего, как и его предшественника — конференсье — 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, конференс.

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 искусствоведении 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: состязательность; 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 не прямой 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), некой 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 скоморошских 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. Шаровым. 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 конферанса. Этот интерес подтверждают эстрадоведы Грина, Р. Р. Веккера, Э. Б. Шапировского, воспоминания конферансье А. А. Алексеева, 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 конферанса, 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 конферанс. 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 эстрадоведа Е. М. Кузнецова. Он показывает эволюцию образов — от бородатого зазывалы, кричащего на раусе свои шуточки, до артиста эстрады в роли ироничного, корректного «развлекателя-ведущего хозяина праздника» [8, с. 38]. Издревле имела 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 конферансье, а значит, и современных телеведущих.

Исторические науки

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 поющей, 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