

ПЛАНЫ-КОНСПЕКТЫ ЗАНЯТИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ «СЦЕНИЧЕСКАЯ И ЭКРАННАЯ РЕЧЬ»

РАЗДЕЛ 7. РАБОТА НАД ТЕКСТОМ. СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Тема 7.1. Басня. Жанровые особенности. Требования к исполнению басни.

Количество часов: 2 часа.

План:

1. Басня: история и особенности жанра.
2. Особенности выразительного чтения басни.
3. Басни Крылова в звучащем слове.
4. Подготовка к исполнению басни.
5. Исполнение басни на камеру.

Ход занятия:

Басня – краткий рассказ, чаще всего в стихах, главным образом сатирического характера. Басня – жанр иносказательный, поэтому за рассказом о вымышленных персонажах (чаще всего о зверях) скрываются нравственные и общественные проблемы. Возникновение басни как жанра относится к V веку до нашей эры, а создателем ее считается раб Эзоп (VI–V вв. до н.э.), который не имел возможности по-иному высказывать свои мысли. Эта иносказательная форма выражения своих мыслей и получила впоследствии название «эзопова языка». Лишь около II века до н. э. басни стали записывать, в том числе и басни Эзопа. В античную эпоху известным баснописцем был древнеримский поэт Гораций (65–8 до н.э.). В литературе XVII–XVIII веков античные сюжеты подверглись обработке.

Цель исполнительского анализа – содействовать созданию произведения искусства художественным (выразительным) чтением.

Задачи исполнительского анализа:

- продумав и поняв идею произведения, исполнитель должен решить, как он хочет воздействовать на слушателя, что хочет сказать, читая произведение;
- чтец должен определить композицию своего исполнения.

Для прозаической басни характерно понимание жанра как отражение только частного случая, входящего в некое общее правило, как схемы, применяемой к разного рода событиям и отношениям для их лучшего уяснения. По сути, в прозаической есть только басенный сюжет.

В басне этого типа каждый аллегорический персонаж – одного порока или добродетели: скупости, жадности, лживости, лицемерия – или, напротив, щедрости, честности, трудолюбия, искренности и т.п.

Поэтическая басня в отличие от прозаической, подчиняясь законам искусства, разворачивает сюжет, привносит в него выразительные образы, элементы условности, вымысла. При этом аллегии наполняются глубиной, а басенные персонажи, вопреки аллегоричности, приобретают черты характера, свой собственный язык.

В басне поэтической превалирует тенденция, противоположная риторической: вызвать у читателя как можно больше эмоций, привлечь его внимание к герою, возбудив или сочувствие к нему, его неприятие. Поэтому выбор героя в поэтической басне ярко выражает авторское намерение: вряд ли мы будем сочувствовать жуку в басне Эзопа, а вот стрекоза И.А. Крылова может пробудить сострадание (ср. басни Эзопа и Крылова на один сюжет).

Вопросы к устному опросу:

1. Основные этапы работы над художественным произведением, понятие логического анализа произведения (тема, идея, конфликт, сквозное действие, сверхзадача и т. д.).
2. Соотношение сценической речи с жанровыми и стилистическими особенностями произведения, образами действующих лиц.
3. Создание яркой речевой манеры и характерности роли.
4. Басня – жанровые особенности.
5. Требования к исполнению басни.

Литература: [1, 4, 9].

Тема 7.2. Работа исполнителя над сказкой. Образ рассказчика в сказке.

Количество часов: 6 часов.

План:

1. Подготовка к исполнению малых фольклорных жанров.

2. Подготовка к исполнению фольклорной сказки.
3. Исполнительский анализ произведения.
4. Вопросы о персонажах и событиях.
5. Вопросы о рассказчике (повествователе).
6. Вопросы о художественной идее произведения.

Ход занятия:

Авторская индивидуальность в фольклорных текстах отсутствует, поэтому исполнение потешек, небылиц, закличек не есть выражение личных чувств и отношений. Закличка в коллективном исполнении обладала магической силой: нужно было донести голос народа до обожествленной природы, персонифицированной в образах богов или демонов. Отсюда – очень мощный посыл, призыв, который должно услышать божество.

Весна, весна красная,
Приди, весна, с радостью,
С радостью, с радостью,
С великой милостью:
Со леном высокиим,
С корнем глубокиим,
С хлебами обильными.

Народные песни-веснянки напоминают современному человеку о том, что без земли, без весеннего тепла, без природной милости он останется сир и гол. В песенных обращениях к пробуждающейся природе – радость, ликование, ласка, благодарность и надежда.

«Весна красна,
На чем пришла?»
«На жердочке,
На бороздочке,
На овсяном колосочке,
На пшеничном пирожочке»
«А мы весну ждали,
Ключки допрядали»,
Летел кулик из-за моря,
Принес кулик девять замков.
«Кулик, кулик,
Замыкай зиму,
Замыкай зиму,
Отпирай весну,
Теплое лето».

Короткие ритмичные, зачастую рифмованные, произведения легко запоминаются детьми, вместе с этим осваиваются интонации просьбы, заклинания, совета, что, в свою очередь, обогащает их коммуникативную компетенцию; а содержание маленьких

произведений устного народного творчества повышает культурный уровень человека, пробуждает его духовность.

Собиратели фольклора зафиксировали две манеры исполнения фольклорных сказок. Для первой характерны внешняя сдержанность сказителя (он словно отстраняется от событий и почти никак на них не реагирует), плавность, даже некоторая напевность речи. Такую манеру принято называть эпической.

Вторая манера абсолютно противоположна первой: сказитель не просто произносит текст, а, непосредственно обращаясь к слушателям, с помощью интонации, мимики и жестов разыгрывает перед ними описываемые события. При этом интонационный рисунок речи оказывается ближе к разговорному, темп речи меняется в зависимости от ситуации, герои начинают говорить каждый своим особым голосом. Фольклористы не дали этой манере названия, но думается, что ее можно определить как игровую.

Безусловно, дети лучше воспринимают игровое исполнение сказок.

Исполнение фольклорной сказки будет удачным только тогда, когда сказитель хорошо представляет, что происходит в фантастическом мире, ярко видит персонажей сказки несмотря на то, что в ее тексте нет подробных описаний ни места, ни времени действия, ни самих героев. Для сказителя они живые люди, и он знает, кто из них чего стоит. Только тогда он может перевоплощаться то в один, то в другой персонаж, смешить и пугать слушателя, показывать ему то, что скрыто за внешними событиями. Живая народная речь должна литься без запинки, и в то же время речь сказителя и народные оценки, которые в сказке часто формулируются с помощью пословиц, должны отличаться от речи персонажей. Сказитель не скрывает своего (народного) отношения к героям и событиям, напротив, интонационно его подчеркивает.

Сохранение ярких особенностей произношения, диалектных слов создает особый колорит: необычность звучания речи при условии доступности, понятности ее содержания привлекает ребенка, развивает его языковое чутье. После исполнения сказки, в которой много необычных для ребенка слов, можно показать, что лексическое значение многих слов легко угадать, опираясь на контекст и форму самого слова. Так, «подзев» обернется для детей глубоким подземельем, и они увидят, как поэтично и метко в сказке обозначено место действия. Кстати, значение многих пословиц и поговорок дети могут понять именно из контекста сказки.

Итак, при подготовке к исполнению фольклорного произведения чтец определяет, к какому жанру оно относится, какой интонационной манеры он будет придерживаться; затем работает с

произведением в зависимости от его жанра и способа речевой организации (стихи или проза).

1. Как выразить пафос произведения в звучащем слове? Какие средства выразительности необходимы, чтобы вызвать у детей яркие зрительные образы, конкретные чувства, оценки, суждения?

И на эти вопросы есть ответы в тексте, который вновь должен быть подвергнут анализу, на этот раз – исполнительскому. Его результатом будет создание исполнительской партитуры – разметки текста. Но одно дело – разметить текст, другое – озвучить. И вновь перед вами вопросы.

2. Адекватно ли ваше исполнение вашему замыслу? Производит ли оно задуманное вами впечатление на слушателей?

На эти вопросы вам поможет ответить диктофон. Запишите свое чтение и прослушайте его, стараясь дать себе объективную оценку. Удовлетворяет ли вас техника вашей речи? Что необходимо поправить? Проанализируйте свое чтение по всем выделенным нами параметрам интонации. Но никогда не читайте перед зеркалом. Важно не то, как вы выглядите, а то, как вы говорите.

Конечно, необязательно строго соблюдать последовательность вопросов: предложенные группы вопросов просто помогут вам ничего не упустить из виду. Анализировать произведение проще, двигаясь вслед за автором, одновременно рассматривая и образы персонажей, и конфликт между ними, и художественную форму, в которой и выражено содержание.

1. О ком рассказывается в произведении и что происходит с персонажами?

Если вы читаете эпическое произведение (рассказ, литературную или фольклорную сказку, басню и др.), то на первых порах важно уяснить его фабулу – последовательность событий, которые происходят с персонажами, и выделить элементы фабулы. Такая работа поможет вам отчетливо увидеть, какие события являются самыми главными, как они связаны между собой, почему одно приводит к другому.

Каждая часть фабулы требует и своей интонации. Так, экспозиционное представление героев должно заинтересовать читателя, вызвать у него определенное впечатление и желание узнать, что же произошло с героями.

Читая завязку, нужно заинтриговать слушателя, вызвав у него предположения о том, как могут развиваться события, и желание узнать об этом.

При изложении развития действия нужно все время держать слушателя в напряжении, помогая ему увидеть то, что происходит, пережить то, что переживают персонажи.

Кульминация – взрыв, самое напряженное место, которое и читать нужно так, чтобы слушатель изнемогал от желания узнать, что же случится, понимая, что это самое главное, что сейчас все определится.

Развязка требует более спокойной, плавной интонации: переживания закончились, начинается время размышлений.

2. Как в произведении представлены персонажи?

Ответ на этот вопрос требует выделения элементов сюжета – портретов, сообщений о прошлом персонажей, их внутренней речи (мысли, чувства, которые не озвучиваются персонажем, но о которых мы узнаем благодаря автору), писем, снов и т. п. Все эти элементы помогают нам конкретизировать образ-персонаж, лучше понять его поступки.

Каждый сюжетный элемент обладает определенной эмоциональной окрашенностью, в нем выражается авторское отношение к персонажам и их поступкам, а это, в свою очередь, важно передать при чтении.

3. Какие персонажи в произведении играют активную роль, т.е. являются его героями, какие выполняют вспомогательные функции? И хотя в художественном произведении нет незначительных персонажей и у каждого есть своя роль, пусть и маленькая, и без него не могло бы развиваться действие, но все-таки необходимо уяснить для себя иерархию персонажей, чтобы при чтении не получилось так, что второстепенный персонаж очерчен более яркими красками, чем главный герой, – это приведет к тому, что в сознании ребенка персонажи поменяются местами и произойдет искажение художественного мира всей книги.

4. В каких отношениях персонажи находятся друг с другом? Этот вопрос переключает внимание читателя на конфликт, заставляет выделить группы персонажей – участников конфликта.

5. Почему эти персонажи оказываются по разные стороны барьера? Что заставляет их вступать в конфликт, чего они добиваются, к чему стремятся? Ответы на эти вопросы проясняют образы персонажей, ведут к пониманию мотивов их поведения.

6. Должен ли персонаж понравиться слушателю или необходимо вызвать отвращение к нему, настороженность, какие-то другие чувства? Что именно в портрете, в словах и мыслях персонажа вызывает те или иные эмоции? Эти элементы необходимо будет выделить интонационно, привлечь к ним внимание слушателя.

7. Какие поступки персонажа вызывают одобрение автора, какие не нравятся и почему? Почему персонаж поступает так или иначе? Ответы на эти вопросы помогут выбрать нужную интонацию

и тем самым направить восприятие слушателей, помочь им разобраться в поведении героев произведения.

8. Как разрешается конфликт и как ведут себя при этом персонажи? Как к результату конфликта относится автор? За кого он радуется, кому он сочувствует, а кого лишает сочувствия и почему?

9. Изменились ли герои к финалу произведения? Как и почему?

Ответы на эти вопросы привлекают внимание читателя к внутреннему миру героя, заставляют обратить внимание на его развитие, убеждают в том, что жизненный опыт приходит только в испытаниях, что порой трудно сразу найти верное решение, что человеку свойственно ошибаться, но ошибка еще не означает, что человек плох по сути: важна его реакция на ошибки, важны его цели и ценности.

1. Кто рассказывает нам о событиях: автор-повествователь; кто-либо из персонажей; свидетель событий? Дело в том, что авторское повествование от третьего лица носит объективный характер: автор-повествователь видит и сильные, и слабые стороны характеров персонажей. Кроме того, он все о них знает: и о мыслях, и о чувствах, и о намерениях, о прошлом и даже о будущем. Безусловно, повествование от первого лица всегда более субъективно, чем повествование от третьего лица. С одной стороны, речь персонажа-повествователя, его оценки раскрывают его внутренний мир. С другой стороны, персонаж не может иметь такой же широты информации, как автор, потому что он видит происходящее со своей собственной точки зрения, а она всегда уже авторской. Значит, персонаж-рассказчик может заблуждаться, его суждения могут быть неточными, а оценки – несправедливыми. Поэтому и интонация при авторском повествовании должна отличаться от интонации героя-рассказчика или персонажа-свидетеля, очевидца.

2. Если повествование ведется от третьего лица, то далее следуют вопросы об авторском отношении к героям и событиям, о том, почему именно об этом событии рассказывает автор, почему именно к этим деталям привлекает внимание читателя.

Если повествование ведется от первого лица, то нужно прояснить, что знает и чего не знает рассказчик и какую позицию он занимает, что мы знаем о его характере и как характер рассказчика обуславливает его оценки.

Этап анализа произведения завершается синтезом – собиранием всех ответов и осмыслением их с новой позиции – с позиции идеи.

1. Что тревожит или волнует автора произведения?

2. Что принципиально нового открыл нам писатель в жизни?

3. Ради чего писатель рассказал нам эту историю?

Идею бывает трудно сформулировать словами, да это и не всегда необходимо: она может жить в вашем сознании как некое сложное образование, включающее и чувство (пафос), и убеждения. Этот пафос вы и будете транслировать в чтении своим слушателям, он и будет диктовать вам следующие вопросы.

Эти вопросы переводят нас в сферу исполнительского анализа.

Вопросы к устному опросу:

1. Методы и приемы работы над сказкой.
2. Жанровые особенности сказок.
3. Образы рассказчика.
4. Этапы работы над сказкой.
5. Логический анализ сказки.

Литература: [2, 5, 8].

РАЗДЕЛ 9. РАБОТА НАД ТЕКСТОМ. СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Тема 9.1. Работа чтеца над сатирическими и юмористическими жанрами.

Количество часов: 6 часов.

План:

1. Сатирический жанр. Pamфлет и фельетон как жанрообразующие факторы.
2. Юмористический жанр.
3. Сатира в современной журналистике.
4. Юмор в современной журналистике.

Ход занятия:

К сатире и юмору обращаются писатели, артисты, журналисты, потому, что комическое находится среди нас, в нашей жизни. Слово «сатира» происходит от латинского названия мифических существ, насмешливых полубогов-полуживотных – сатиров. Филологически слово «satura» означало смешение различных размеров в произведениях, и присутствие в сатире самых разнообразных описаний всевозможных фактов и явлений в отличие от других лирических жанров, которые имели строго ограниченную и определенную область изображения. С течением времени изобличающая насмешка стала основным признаком сатиры,

определяющим ее основную сущность. Это свое назначение сатира выполняла при помощи разных литературных форм и жанров. Стоит заметить, что от различных форм комического, сатира отличается своей активностью, волевой направленностью и целеустремленностью. Специфика сатиры не в том, что она вскрывает отрицательные или вредные явления, а в том, что она всегда осуществляет это средствами особого комического закона, где негодование составляет единство с комическим изобличением, изобличаемое показывается как нормальное, чтобы затем обнаружить через смешное, что это норма – только видимость, заслоняющая зло. Формы сатирических произведений чрезвычайно своеобразны. Рассмотрим такой тип сатиры, который отрицает социальную систему. Такая сатира обычно построена на гротескной гиперболистичности, превращающей реальную действительность в фантастику. Так, Свифт фантастически смещает все человеческие понятия, сталкивая своего героя поочередно с лилипутами и великанами, рассказывает о летающем острове и т. п. Салтыков-Щедрин изображает градоначальника с заводным механизмом в голове, всегда произносящего одни и те же две фразы, и т. п.

Существуют два основных метода работы над текстом фельетона. Первый заключается в том, что журналист излагает в определенном порядке заинтересовавшие его документальные факты, а затем соответствующим образом комментирует их. Однако важно понимать, что сатирические жанры публицистики - фельетон и памфлет - редко обнаруживают точки соприкосновения с документалистикой. Препятствием служит то, что в сатире чрезвычайно слиты изображение и выражение, факт и его оценка.

Памфлет – это сатирическое произведение, где остро критикуются недостатки. Назначение памфлета высмеивать систему взглядов, вскрыть существенное в политике врага, в его идеологии, методах действия. В памфлетах на внутренние темы осуждение, осмеяние всего чуждого нормам, морали данного общества. В памфлете критика обычно носит черты разоблачения, осмеяния, осуждения образа мыслей. Его назначение - борьба с явлением, имеющим резко отрицательное значение для жизни общества, или с человеком, олицетворяющим это явление, государственным деятелем, лидером политической партии или движения, проповедником ложных идей и т.п.

Юмор — первоначально на латинском языке слово «humor» означало жидкость. Другие значения оно получило в связи со средневековой медициной, по которой здоровое состояние человеческого организма зависит от надлежащих свойств и

соединения четырех жидкостей, заключающихся в организме. Понемногу название «humor» стало прилагаться к этому надлежащему соединению телесных жидкостей и обусловленному им здоровому состоянию тела и особенно духа. Таким образом, довольно рано слово «humor» стало в европейских языках означать настроение, то дурное, то преимущественно хорошее. Это последнее понимание сделалось основой того своеобразного значения слова юмор, которое оно приобрело в литературе, давшей высшие образцы этого литературно-эстетического жанра.

Карикатура – способ художественной типизации, использование средств шаржа и гротеска. В Карикатуре, составляющей специфическую область проявления комического в изобразительном искусстве, юмор служат для осмеяния каких-либо явлений. В широком смысле слова под Карикатурой понимают всякое изображение, где сознательно создаётся комический эффект, соединяются реальное и фантастическое, преувеличиваются и заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения людей, изменяются соотношения их с окружающей средой, используются неожиданные сопоставления и уподобления. Карикатура в этом значении обладает широчайшим диапазоном тем и может быть сопоставлена с карнавальным действием, театральной буффонадой, литературным бурлеском и эпиграммой. Истоки такой Карикатуры восходят к античной художественной культуре; позднее её можно видеть в средневековых рельефах, в народном творчестве.

Жанр юморески зародился именно в украинской журналистике 20-30-х годов в недрах традиционного для отечественной литературы жанра юмористического рассказа. В то время в этом рассказе выступали такие известные юмористы, настоящий М. Зошенко, В. Чечвенский, Ю. Вухналь, К. Котко, С. Чмелев и другие. Выдающийся вклад в развитие жанра внес Остап Вишня. Характерной особенностью произведений этого жанра является не разносторонняя характеристика персонажу, а высокая сюжетно ситуативное старание рассказа. Именно яркий, динамический содержание и недостаток детальной характеристики персонажу – два основных признака юморески.

Количество предлагаемого контента на ТВ велико, однако все передачи можно условно разделить на две группы: информационноаналитические и развлекательные. Как правило, большинство исследователей противопоставляет эти группы друг другу. Для каждой существуют свои особенности и признаки. Обратимся к передачам развлекательного характера, так как в них проявление наиболее заметно комическое и смешное. Главной особенностью развлекательных программ является их ориентация на

выполнение определённых функций. Именно поэтому их выделяют в отдельную группу.

Сегодня комические программы телевидения можно выделить в следующие жанры:

1. Скетч-шоу – набор коротких комедийных сценок, являющихся 24 законченным художественным произведением, не связанных сюжетной линией с другими скетчами («Шесть кадров», «Даёшь Молодёжь!», «Одна за всех!», «ХБ», «Бородач», «Однажды в России»). Для скетч-шоу характерны такие виды комического, как пародия, сатира, гэг, ирония. Юмор построен прежде всего на визуальных шутках.

2. Эстрадное юмористическое шоу – передача-концерт, в которой артисты демонстрируют зрителям программу, состоящую из различных номеров-сценок, объединённых сюжетом. Артисты в шоу этого формата выступают с эстрадными монологами, в которых говорят от лица какого – либо персонажа, или со сценками, отражающими какую-либо жизненную ситуацию в комедийном свете. В основе данных телепередач лежит ирония, смешная гипербола, метафора («Кривое зеркало», «Шоу Уральских пельменей», «Петросян шоу»).

3. Ситуационная комедия «Ситком» – вид телевизионной комедии с постоянными основными персонажами и местом действия. На российском телевидении изначально появились адаптации западных ситкомов («Счастливы вместе», «Пришельцы из Королева»), а затем и оригинальные («Интерны», «Физрук», «Реальные пацаны», «Отель Элеон», «Команда Б», «Воронины», «СашаТаня»). Изначально ситкомы задумывались как пародии на «мыльные оперы».

4. Stand Up Comedy Show – это продукт зарубежного телевидения, преимущественно американского. В «стендап формате» комики выступают перед живым залом, чаще всего с сольными репризами. Во время своих выступлений юморист рассказывает о себе (в отличие от эстрадных номеров), о своих проблемах и наблюдениях. В шутках стендап-комедианты в основном используют иронию, сарказм, нередко и «чёрный» юмор». Это в основном все те телепередачи, которые транслируются на канале ТНТ («Comedy Club», «Comedy woman», «Stand up» «Comedy Баттл»).

5. Развлекательные ток-шоу. В телепередачах данного формата ведущий в лёгкой, юмористической форме рассказывает о событиях и 25 новостях текущего дня или недели, берёт интервью у гостей в студии, кроме того, зрителям демонстрируются юмористические скетчи и пародии. Эти передачи, помимо основной – рекреационной

функции, также являются информационно-аналитическими, а порой и, а порой и познавательными («Прожекторперисхилтон», «Вечерний Ургант»).

6. Пародийные шоу. Передачи этой категории, как видно из названия, построены на пародии. Группа актёров пародирует другие телепередачи, сериалы и кинофильмы. Действие разворачивается в студии, реже при живом зале («Большая разница», «Yesterday Live»).

Нельзя не отметить, что в данное время становятся всё более популярными в КВНе так называемые «космические» шутки. Это стиль подачи материала, основанный на приёмах парадокса, абсурда, обманок, каламбура. Цель «космоса» - ввести зрителя в ступор, повергнуть в шок, удивить, поразить, показать непредсказуемость человеческого мышления. КВНовские космонавты - как футуристы. Разрушают классический стиль игры, ставят эксперименты с образами, словами, подачей и т.д.

Вопросы к устному опросу:

1. Определение понятия «сатира».
2. Виды сатирических произведений.
3. Требования к исполнению сатирических произведений.

Литература: [[1](#), [3](#), [6](#)].

Тема 9.2. Знакомство с творчеством мастеров эстрадного разговорного жанра.

Количество часов: 4 часа.

План:

1. Виды разговорного жанра.
2. Биографическая справка одного из мастеров эстрадного разговорного жанра.
3. Творческие заслуги одного из мастеров эстрадного разговорного жанра.
4. Формат «Стендап» на современном ТВ. Представители.

Ход занятия:

Юмор на эстраде подпадает под определение «разговорный жанр». Вот как его характеризует искусствовед Е. Уварова:

«Разговорные жанры на эстраде – условное обозначение жанров, связанных преимущественно со словом: конференс, интермедия, сценка, скетч, рассказ, монолог, фельетон, микроминиатюра (инсценированный анекдот), буриме. К музыкально-разговорным жанрам относятся куплет, частушка, шансонетка, музыкальный фельетон. Распространенная на эстраде пародия может быть «разговорной», вокальной, музыкальной, танцевальной...

Каждый из названных выше разговорных жанров имеет свои особенности, свою историю, структуру. Развитие общества, социальные условия, сам «воздух времени» диктовали выход на авансцену то одного, то другого жанра. Собственно «эстрадным» жанром можно считать лишь родившийся в кабаре конференс. Остальные пришли из балагана, театра, со страниц юмористических и сатирических журналов. В отличие от других эстрадных жанров, стремившихся в разное время с большей или меньшей интенсивностью осваивать зарубежные новации, жанры, в которых главенствовало слово, развивались в русле отечественной традиции, в тесной связи с театром (водевилем, фарсом), с юмористической литературой. Не случайно в 1910-е годы самыми популярными авторами театров миниатюр становятся А. Аверченко, В. Азов, Тэффи (Н. Лохвицкая), А. Бухов, П. Потемкин, Саша Черный, Н. Агнивцев и др.

Беззлобный юмор, ядовитая, временами грустная сатира этих авторов, обращенные к жизни «среднего» человека, обывателя, после 1917 года должны были уступить место слову «агитатора, горлана, главаря», апеллирующего к самым широким массам. Призывы вроде «спешите жить и все от жизни брать» (этот лозунг вновь вернется в Россию после падения СССР и второго пришествия капитализма. – Ф. Р.) сменились на лозунги, звавшие к борьбе с всевозможными внутренними и внешними врагами. В число последних попал и «средний» человек, обыватель, на которого еще недавно в основном и ориентировались артисты. Куплет, бытовой рассказ, доминировавшие в разговорном жанре до революции, уступили в 20-е годы место фельетону, сатирическим сценкам на двух исполнителей, один из которых, олицетворявший бюрократа, обывателя и т. п., становился мишенью для борьбы. После ожесточенных дискуссий, шедших на протяжении 20-х годов, сатира оказалась под запретом.

Впрочем, еще в царской России артисты разговорного жанра нередко испытывали на себе всевозможные цензурные запреты, следовавшие со стороны градоначальников, городских и прочих стражей порядка. После Февральской революции, казалось, с

цензурой было покончено. Но ликование артистов длилось недолго. Уже в 1919 – 1920-м закрывается ряд театров миниатюр, запрещаются маленькие пьесы даже таких авторов, как М. Горький, В. Маяковский. Созданный в феврале 1923 года Комитет по контролю за репертуаром – Главрепертком (в него входили представители Главполитпросвета, ГПУ, во главе с председателем, назначенным Наркомпросом) рассматривал и утверждал репертуар каждого выступающего на эстраде артиста (в архиве В. Хенкина сохранились репертуарные планы 1927–1928 годов, в которых последовательно вычеркивались рассказы М. Зощенко). Цензуре подвергаются каждая шутка, любой невинный каламбур, что практически исключало импровизацию. Все жанры, связанные со словом, строго регламентируются идеологическими задачами разного масштаба: от прославления вождей до выявления «вредителей», от антирелигиозной пропаганды до агитации за кукурузу.

Однако в творчестве таких артистов, как А. Райкин, М. Миронова и А. Менакер, П. Муравский и др., эстрада вырывалась за пределы официоза, формировала у зрителей непредвзятое отношение к действительности. Каждая удачная острота, каламбур, реприза получали широкий резонанс, работали на авторитет эстрады. На искусстве Райкина выросли В. Ильченко и Р. Карцев, Е. Петросян, Г. Хазанов, Е. Шифрин, К. Новикова – артисты, активно работавшие в 70 – 80-е годы...»

Отметим, что подавляющая часть перечисленных выше артистов-юмористов являются евреями. Случайно ли это? Конечно же нет, если учитывать, что Октябрьская революция открыла перед этим малым народом реальные перспективы превратиться из некогда одного из самых притесняемых в России (только для евреев существовала черта оседлости, которая запрещала им селиться в больших городах) в равноправный и привилегированный народ. Поэтому уже в 20-е годы евреи буквально «оккупировали» советскую культуру, составив значительную долю работников литературы, театра, кинематографа, эстрады. Разве что в цирке их почти не было, в том числе, кстати, и среди клоунов (за исключением К. Бермана, Е. Мая, братьев Ширман и ряда других). Но этот парадокс мы уже объясняли: в юмористике у евреев была реальная возможность «выпускать пар» – критиковать недостатки и пороки советского строя. А еврей без критики, что брачная ночь без невесты. Советская власть такую привилегию евреям предоставила и сохраняла ее за ними на протяжении всех лет своего существования.

Кто же властвовал умами в советской юмористике в первые годы советской власти? Артистов было много, что называется, на все вкусы.

Например, был такой сатирический еврейский дуэт в лице Аркадия Громова и Владимира Милича. Они начали выступать вместе еще в 1916 году в Одессе, а в конце 30-х на их афишах значилось: «Лучшие сатирики страны». Тексты для их куплетов писали опять же два их соплеменника: Я. Ядов и М. Ямпольский. Одной из любимых форм дуэта были «Куплеты с газетой»: Громов в первых строках заявлял о событии, а Милич продолжал, используя «случайное» рекламное объявление, что придавало куплету сатирическую окраску.

Или взять другой дуэт, опять же еврейский, – Рафаил Корф и Яков Рудин, который сложился в конце 20-х. Они играли сценки, вели короткие диалоги. При этом Корф играл ярко выраженного комика с легкой хрипотцой в голосе, а Рудин противостоял ему как резонер. Чуть позже они перешли на миниатюры. В одной из них сюжет был таким. В квартиру врача забирались попеременно два вора. Испугавшись один другого, они стали выдавать себя один за врача, другой – за его пациента. Другая миниатюра происходила в лифте, где встречались два жильца, не любившие друг друга. Они начинали ссориться, но потом лифт застревал и между двумя недавними врагами происходило примирение.

Еще один чисто еврейский дуэт – Александр Шуров (Лифшиц) и Анатолий Трудлер. Они познакомились в середине 20-х в живой газете «Синяя блуза». Создали дуэт, где Шуров играл на рояле, а Трудлер пел арии из оперетт. Чуть позже перешли на исполнение злободневных куплетов, диалогов и интермедий. С 1935 года стали работать в московском «Артистбюро» («Цирк на сцене»).

Далее следует назвать дуэт евреев в лице Льва Мирова и Евсея Дарского, который возник в 1937 году. Это был парный конферанс в московском саду «Аквариум», где Дарский играл роль профессионального конферансье, взявшегося подготовить к этой профессии молодого человека, роль которого исполнял Миров. Новичок на сцене дрожал как осиновый лист: у него заплетались ноги, тряслись руки, он путался в занавесе. Глядя на него, Дарский объявлял: «А вот и Миров – веселый человек». Затем он предлагал новичку начинать конферировать, но тот путался в словах, кашлял. К тому же он показывал себя как трус и беспринципный человек. Дарский в ответ относился к нему снисходительно и одновременно иронически. Одна из лучших их сценок называлась «Танец или пение», где Дарский предлагал Мирскому объявить номер певца или

танцора, а тот никак не мог определиться, кого объявлять первым, поскольку не знал мнения вышестоящего начальства. Наконец он вроде бы набирался смелости, шел к микрофону, но в самый последний момент опять начинал сомневаться.

А вот, например, русско-еврейский дуэт – Петр Ярославцев и Натан Эфрос. Поначалу два этих мастера художественного слова работали поодиночке, но в 1930 году встретились в Государственном институте слова и стали выступать дуэтом. Подлинную славу им принесла работа с детской аудиторией, где артисты стали первооткрывателями. Они читали произведения К. Чуковского (начали с «Мухи-Цокотухи», потом расширили репертуар: читали «Телефон», «Тараканище», «Доктор Айболит»), С. Маршака, С. Михалкова, А. Барто, Н. Кончаловской и др. Короче, в отличие от сегодняшних детей, которым никто с эстрады давно уже ничего не читает (как и не пишет стихов для них, почти не снимает фильмов), советским детям повезло больше – для них работали настоящие мастера своего дела, истинные виртуозы.

Владимир Хенкин начал работать на эстраде еще в 1911 году, а в советские годы прославился чтением со сцены рассказов Михаила Зощенко. Кроме этого, он выступал с пародиями на «цыганщину», на модное осовременивание текстов старинных романсов, был непревзойденным мастером коротких «рассказов в лицах». Народ на его выступления буквально ломился. Стоило организаторам концертов написать на афишах имя Хенкина, как билеты в кассах на такие концерты разлетались в считанные часы. Короче, он был одним из самых популярных юмористов в 20 – 30-е годы в СССР.

Алексей Матов (Стрелков) пришел на эстраду на год раньше Хенкина – в 1910 году в Нижнем Новгороде, выступая с имитацией, куплетами, сопровождая их подтанцовками (танц-комик-куплетист). Чуть позже увлекся сатирой, высмеивая представителей различных партий: «Песенка октябриста», «Песня кадета» и др. Матов блестяще имитировал женский голос, выходя на эстраду в женском парике и исполняя партию колоратурного сопрано («Соловей» А. Алябьева). Причем до последнего момента некоторые зрители не догадывались о том, что под женским париком и одеждой скрывается мужчина. И только в финале Матов показывал свое истинное лицо.

Николай Смирнов-Сокольский пришел на эстраду на четыре года позже Хенкина и на пять лет позже Матова – в 1915 году, и уже спустя год занял первое место на конкурсе юмористов. После чего был приглашен в театр миниатюр «Одеон» в Москве (ул. Сретенка). Образ у него тогда был такой: добродушный босяк-пропойца, относящийся ко всему иронически. Но в 1917 году

Смирнов-Сокольский стал исполнять сатирические вещи, сменив свой сценический образ: теперь это был бунтарь, выступавший против казенщины, бюрократизма, ханжества, лицемерия и пошлости. В годы гражданской войны Смирнов-Сокольский выходил на сцену в красном фраке, поверх которого иногда был повязан модный в ту революционную пору красный бант.

Среди последних назовем еще одного известного артиста-одиночку – Эммануила Каминку. Он в течение нескольких лет играл в московском театре «Комедия» (бывший театр Корша), но в 1930 году перешел на эстраду. Каминка специализировался на чтении рассказов из русской и зарубежной классики (Н. Гоголь, А. Чехов, Шолом-Алейхем, М. Твен, Г. де Мопассан, О. Генри и др.). В конце 30-х выпустил программу из сказок, очерков, фрагментов из «Истории одного города» и «Пошехонской старины» выдающегося русского писателя-сатирика М. Салтыкова-Щедрина. По сути это было аллюзивное представление, где под многими реалиями царской действительности угадывалась действительность советская. Напомним, что это был конец 30-х – время, которое нынешними либеральными историками преподносится как период жесточайших репрессий и немислимой цензуры. А вот поди ж ты – еврей Каминка не побоялся клеймить советские пороки устами Салтыкова-Щедрина. Это было время так называемой «бериевской амнистии» № 1 (вторая случится в начале 50-х), когда были отменены расстрельные «тройки» и тысячи людей были реабилитированы и возвращались из лагерей на свободу.

Еще один артист-одиночка – Илья Набатов (Туровский), который поначалу исполнял куплеты собственного сочинения на бытовые темы, но во второй половине 20-х, под влиянием Николая Смирнова-Сокольского, начал исполнять фельетоны на те же бытовые темы (ему аккомпанировал его брат – Леонид Набатов). Однако в 1938 году Илья Набатов вернулся к куплету, причем их темы были уже не бытовые, а политические. Например, он исполнял куплеты, посвященные военному столкновению Красной Армии с японской армией на озере Хасан. У Набатова действовали четыре японских военачальника, которые докладывали императору о поражении. После каждого куплета шел рефрен на популярную песню Л. Утесова «Прекрасная маркиза»: «А в остальном, божественный микадо, все хорошо, все хорошо».

Вопросы к устному опросу:

1. Виды разговорного жанра.

2. Биографическая справка одного из мастеров эстрадного разговорного жанра.
3. Творческие заслуги одного из мастеров эстрадного разговорного жанра.
4. Формат «Стендап» на современном ТВ. Представители.

Литература: [[1](#), [4](#), [9](#)].