Коньков Владимир Иванович

Доктор филологических наук, профессор

Кафедра медиалингвистики, Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, e-mail: v_konkov@mail.ru

Vladimir I. Konkov

D.Sc. in Philology, Full Professor

Department of Media Linguistics, School of Journalism & Mass Communication, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation, e-mail: v_konkov@mail.ru

Соломкина Татьяна Алексеевна

Кандидат искусствоведения, доцент

Кафедра телерадиожурналистики, Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций», Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, e-mail: skworonek@gmail.com

Tatiana A. Solomkina

PhD of Sciences in Art History, Associate Professor

Department of TV and Radio Journalism, School of Journalism & Mass Communication, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation, e-mail: skworonek@gmail.com

Речевая структура медийной среды и место в ней сценической речи

Аннотация. В работе анализируется речевая структура медийной сферы и определяется место в ней речевой практики театра. Основным свойством медийной речи, определяющим ее онтологию, является утилитарность — прямая и непосредственная включенность в общую практическую деятельность общества. Медийный текст в своем существовании всегда связан со временем и местом его опубликования, с конкретными координатами социального пространства-времени. При опубликовании он имеет коммуникативный статус актуального текста. С увеличением временного промежутка, отделяющего время опубликования текста от времени его прочтения, коммуникативный статус медиатекста меняется, он становится текстом прошедшего времени. Основные составляющие медийной сферы (в коммуникативной среде как традиционных СМИ, так и интернета): речевая практика СМИ, направленная на формирование и поддержание устойчивости общественного сознания; речевая практика рекламы; маркетинга; PR; GR. Данное множество является открытым. Анализ речевой практики театра дает основания отнести к сфере медийной речи и поликодовую театральную речь. Выявлены две ее коммуникативные разновидности, различающиеся по специфике использования семиотических систем и

по характеру взаимодействия с аудиторией: с одной стороны, поликодовая сценическая речь актера в момент его диалога со зрителями; с другой — речь актера, режиссера, сценариста, транслируемая в коммуникативной среде СМИ и интернета. Выводы базируются на обобщении опыта русской драматургии, а также на основе анализа спектаклей Эрвина Пискатора, создателя направления «Политического театра» в Германии 20-х гг. XX в. Анализируются подходы режиссера к поиску драматургического материала, приемы организации театрального времени и пространства, особые отношения актера и зрителя, нетрадиционные принципы подбора исполнителей.

Ключевые слова. Медиафера, медиаречь, сценическая речь, средства массовой информации, поликодовый медиатекст, коммуникативный статус текст.

Информация о статье. Дата поступления 3 февраля 2021 г.; дата принятия к печати 29 апреля 2021 г.; дата онлайн-размещения 7 июня 2021 г.

The Speech Structure of the Media Environment and the Place of Stage Speech in It

Abstract. The paper analyzes the speech structure of the media sphere and determines the place of theater speech practices. The main characteristic of media text, which determines its ontology, is utilitarianism — direct and spontaneous involvement in the general activities of society. The media text is always connected with the time and place of its publication, with the specific coordinates of social space-time. At the time of publication it has the communicative status of the real-time text. With the increase in the time span separating the time of publication of the text from the time of its reading, the communicative status of the media text changes, it becomes the text of the past tense. The main components of the media sphere (in the communicative environment of both traditional media and the Internet) are the speech practice of the media, aimed at forming and maintaining the stability of public consciousness, speech practice of advertising, marketing, PR, GR. This set is open. Analysis of the theatre speech practice provides the basis for referring theatrical speech to the sphere of media speech. Several types of theatrical speech have been identified based on the specifics of the use of semiotic systems and the degree of immediacy of the relation to the audience: the polycode scenic speech of the actor at the moment of his interaction with the audience; speech of actor, director, screenwriter, broadcast in the communicative environment of the media and the Internet. The basis for the analysis is the Russian drama as well as the performances of Erwin Piskator, the creator of the "Political Theatre" movement in Germany in the 20th century. It analyzes the director's approaches to the search for dramatic material, the methods of organizing theatrical time and space, the special relationship between the actor and the viewer, and non-traditional principles of casting performers.

Keywords. Media sphere, media, stage speech, mass media, polycode mediatext.

Article info. Received February 3, 2021; accepted April 29, 2021; available online June 7, 2021.

Введение

При анализе структуры медийной среды необходимо прежде всего договориться о содержании понятий, лежащих в основе исследования.

Номинацию **средства массовой информации (СМИ)** мы используем в двух значениях. С одной стороны, СМИ в традиционном понимании — это коллективные субъекты речевой деятельности, производители речи. Журналист, работающий в том или ином издании, пишет материал, который затем публикуется. С другой стороны, СМИ — это среда коммуникации, в которой представлен речевой материал, созданный, в том числе, и вне системы СМИ. Журналы, газеты публикуют прозаические и поэтические художественные произведения, тексты документов, научные статьи и другой подобный речевой материал. Телеканалы транслируют художественные фильмы, музыкальные произведения, которые изначально создавались не для телевидения, и т.д.

Интернет также представляет собой среду коммуникации, но основанную на другой технологической базе. Специфика технологии интернета дает возможность организации в этой коммуникативной среде самых разнообразных по своей функциональной специфике коммуникативных предприятий: электронные библиотеки, социальные сети, блоги, форумы, мессенджеры (*Skype, Viber, WhatsApp, Telegram* и др.), поисковые системы, различного рода сервисы (электронная почта, интернет-магазины, сайты знакомств и др.) и многое другое. Традиционные издания представлены в этой коммуникативной среде на своих сайтах.

Имеются и издания, существующие только в коммуникативной среде интернета (сайты-агрегаторы, информационные агентства, интернет-газеты, интернет-журналы и др.).

Номинация **медиа** не имеет в настоящее время однозначного толкования, мы будем понимать под медиа «совокупность всех технологических средств коммуникации, служащих для передачи информационного сообщения в виде текста, музыки, изображения и др.» [1, с. 53].

В актуальной речевой практике современности мы видим огромное количество слов с компонентом медиа (*альтернативные медиа, массмедиа, медиаданные, медиазависимость, медиаиндустрия, медиатекст, медиакомпетентность, медиапредприятие, медиапроект, медиапространство, медиарынок, медиасообщение, медиасообщество, медиатехнологии, медиатизация, медиахолдинг, новые медиа, социальные медиа*), что говорит о том, что медиа можно понимать как социальный институт, многофункциональный, оказывающий серьезное влияние на общественное сознание и жизнь каждого члена общества [2, с. 145]. Поэтому не случайно такой известный исследователь, как М. Маклюэн, анализировал медиа прежде всего в аспекте социально-экономическом, культурном, культурологическом, психологическом [3]. Сам М. Маклюэн считал себя учеником и последователем Х.А. Инниса, который, как полагают исследователи, «одним из первых среди теоретиков и практиков в области массовой коммуникации поставил вопрос о влиянии технологий и способов коммуникации на политическую составляющую государственного и общественного разви-

тия, в первую очередь, на изменения в общественном и политическом строе, а также социальную и политическую структуру общества» [4, с. 166]. В то же время лингвистическая проблематика в работах этих ученых и их последователей не была в центре внимания. Нас же при членении медиасферы интересует именно лингвистическая сущность и специфика медийной речи, на которую ориентирована наша методика исследования.

Если говорить об актуальной речевой повседневности социума, то в поле зрения лингвистов постоянно находится прежде всего речевой материал, принадлежащий публицистическому стилю, размещаемый в коммуникативной среде как традиционных СМИ, так и интернета. Подвергается изучению речевая практика рекламы, PR и GR, а также некоторые другие более локальные сферы речевой практики общества. Мы обращаем внимание на то, что совершенно выпадает из поля зрения лингвистов сценическая речь, достаточно хорошо исследованная в сфере искусствознания и литературоведения и совершенно игнорируемая при изучении медийной сферы. Между тем эта разновидность русской речи имеет важное значение в жизни как социума в целом, так и каждого отдельного человека. Исследование лингвистических основ сценической речи, определение ее места в медийной сфере составляет цель исследования.

Методика исследования

Своеобразие предлагаемой методики исследования речевого медийного материала заключается в том, что анализ сценической речи в структуре медиасферы произво-

дится с опорой на трехчленную терминологическую систему и в рамках этой системы. Базовыми терминами являются: *утилитарность* медийной речи, ее *коммуникативный статус*, *координаты социального пространства-времени*, в которых осмысливается функционирование медиаречи.

Утилитарность медийной речи. Номинация *медийный* говорит о сфере и физическом способе существования медийной речи (печатная, теле-, радиоречь), но ничего не говорит о ее сущностных характеристиках, социальной и семантической онтологии. Опыт работы с медийными текстами дает нам основания полагать, что главным качеством любой разновидности медийной речи является ее включенность в общую практическую, а не только вербальную, деятельность общества. Назовем это качество *утилитарностью*. Продемонстрировать и зафиксировать в сознании это качество медиаречи мы можем достаточно легко и просто: любой номер газеты является частью практической жизни читателя в момент опубликования. Заметка о ремонте дорог заставляет часть читателей изменить привычные маршруты передвижения по городу. Информация об открытии нового музея влияет на планирование проведения выходного дня. Сообщения о развитии заболеваний в мире влияют на наши отпускные планы и т.д. То же можно сказать и о тесной включенности газеты в жизнь властных структур города, государства. Поздравление, направленное членом Правительства жителям районного центра в связи с юбилеем и опубликованное в городской газете, воспринимается

как часть общегородского праздника. Это вербальное действие встает в один ряд с такими невербальными действиями, как торжественное заседание городской общественности, концерт, спортивные соревнования, праздничный фейерверк и др. Напечатанный материал о прослушивании телефонов политических деятелей воспринимается как публично предъявленное обвинение.

Сказанное дает нам основания утверждать, что медийный текст всегда либо сам по себе является перформативом, либо содержит в разной степени выраженную перформативную составляющую. Категория перформатива обычно используется при квалификации типа речевого действия, в актуальный лингвистический контекст она была введена Д. Остином [5], однако Ю. Хабермас показал возможность использования данной категории и применительно к тексту [6].

В отличие от произведений художественной литературы или научных работ утилитарные по природе медийные тексты не подлежат постоянному хранению. Их ценность ограничена сегодняшним днем. Если же они и подлежат хранению, то только как артефакты ушедшей эпохи.

Социальное пространство-время. Обратим внимание на общеизвестный факт: чтение любого медийного текста имеет смысл только в том случае, если мы знаем, где и когда он был опубликован. Материалы медийного издания в своем существовании привязаны к дате опубликования и к территории региона, в пределах которого они распространяются. Так, для понимания смысла газетной публикации (например, о проведении Дня города, открытии

нового музея, ремонте дорог и т.д.) нам необходимо знать, где издается газета и когда вышел номер, в котором размещен материал. То же самое можно сказать о рекламном издании. Любая медийная публикация делается для *здесь* и для *сейчас*. Завтра она будет не интересна, потому что выйдет номер с новой информацией. В другом регионе она не востребована, потому что не касается жизни этого региона.

Медийная утилитарность носит актуальный характер, она обязательно связана с датой опубликования материала. Медиаиздание в своем существовании всегда связано с координатами социального пространства-времени, говорящими о времени и месте публикации.

Коммуникативный статус медиатекста. С каждым прошедшим днем координаты социального пространства-времени, определяющие время и место опубликования медиатекста, все более и более смещаются в прошлое. Неизбежно происходит изменение характера связи содержания текста с актуальным временем читателя (настоящее читателя). Поэтому необходимо ввести понятие *коммуникативный статус текста*, определяющее характер связи содержания текста с настоящим временем читателя. В момент опубликования текст имеет *актуальный* коммуникативный статус. Его материалы только в этот момент являются частью общей практической деятельности того социума, которому принадлежат читатель и медиаиздание.

По мере движения публикации по оси времени в прошлое меняется и ее коммуникативный статус. Материалы подшивки газеты, лежащей

в библиотеке, уже перестали быть актуальными, но они все-таки имеют определенную ценность, поскольку содержат не потерявший связи с современностью фактический материал, пусть и утративший актуальность текущего дня. Определим коммуникативный статус таких текстов как *тексты прошедшего времени*.

Однако рано или поздно медийный текст полностью теряет связь с породившим его социумом. Это бывает в тех случаях, когда происходит полное переформатирование общества, например, в связи с революционными изменениями, в случае исчезновения государства и т.п. В этом случае медиатекст приобретает коммуникативный статус *текст-когнитива*. Он интересен только как артефакт своей эпохи, принадлежит теперь миру знаний. Таковы теперь для нас, например, номера газеты «Северная пчела» (1825–1864, Санкт-Петербург).

Обозначенная нами утилитарность медийного текста представлена как главное его качество, определяющее его онтологическую базу. Однако следует заметить, что идея утилитарности старше идеи медийности. Тексты утилитарной разновидности существовали и ранее, но выглядели они по-иному, потому что иной была технологическая база фиксации речи на письме. К такому утилитарному типу текста следует отнести, например, новгородские берестяные грамоты.

Речевая структура медийной сферы

Медийная сфера в речевом отношении неоднородна, и неоднородность эта обусловлена тем, что различные социальные институты,

представленные здесь, в своей деятельности ориентируются на стратегические цели, определяемые спецификой их профессиональной деятельности.

В сфере идеологии сложилась та разновидность медийной речи, которую называют публицистическим стилем. Любой текст, принадлежащий этому стилю, и чисто информационный, и художественно-публицистический, предназначен для обслуживания потребностей идеологической системы, для формирования общественного сознания в нужном для данной идеологии направлении.

Речевая практика PR в значительном объеме осуществляется также в медийной среде. Ее речевая специфика определяется стратегической целью PR-деятельности, в основе которой, по Л.В. Лонги и В. Хазелтону, лежит «коммуникативная функция управления, посредством которой организации адаптируются к окружающей их среде, меняют (или же сохраняют) ее во имя достижения своих организационных целей» [7, с. 27–28].

Свою стратегическую цель преследуют и те, кто работает в сфере рекламы, которая, по закону «О рекламе» (глава 1, ст. 3) понимается как «информация, распространенная любым способом, в любой форме и с использованием любых средств, адресованная неопределенному кругу лиц и направленная на привлечение внимания к объекту рекламирования, формирование или поддержание интереса к нему и его продвижение на рынке».

В медийной речевой практике можно найти и другие функциональные сегменты, со своими стратегическими целями. Так, например,

как особый тип коммуникативной практики выделяют GR (*Government Relations*) — связи с государством, под которыми понимают выстраивание отношений компании с правительством, государственными органами, властными структурами [8].

Специфика сферы медийной речи выявляется более рельефно при сопоставлении ее со сферой разговорной речи.

Разговорная речь чаще всего описывается как разговорный стиль, входящий в систему пяти функциональных стилей, куда, кроме разговорной речи, входят научный, официально-деловой, публицистический и литературно-художественный стили [9]. Существует и другое представление о разговорной речи, когда она противопоставляется кодифицированному литературному языку в целом [10]. Авторы этой концепции исходят из того, что противопоставление книжности и разговорности носит более фундаментальный характер, чем теория пяти функциональных стилей.

На наш взгляд, возможно, а в некоторых случаях целесообразно, представлять членение речевой практики общества несколько иначе, прежде всего противопоставляя две сферы повседневной актуальной речи, вписанной непосредственно в общую практическую жизнь социума. С одной стороны, это разговорная, то есть повседневная бытовая речь в сфере межличностной коммуникации. С другой стороны, это медийная речь, обслуживающая повседневную официальную коммуникацию социума. Это сфера общения между лицами в том или ином социальном статусе, общественными, политическими и государственными

организациями, государствами, коммерческими структурами и т.п.

Попытаемся определить в структуре медийной речи место, занимаемое сценической речью.

Сценическая речь в медийной сфере

В основе драматического спектакля лежит текст пьесы — литературного произведения, принадлежащего сфере словесного художественного творчества (драма как род литературы и драма как жанр). Однако пьеса одновременно принадлежит и другому виду искусства — театру, поскольку изначально предназначена для сценического воплощения. В первом случае перед нами читатель, имеющий дело с печатной речью: сам читает для себя текст пьесы, не всегда даже интонируя его. Во втором случае мы имеем дело со сценической речью. Перед нами зритель, для которого текст пьесы читает актер, и его речь носит принципиально поликодовый характер. Кроме того, речь актера вступает в сложные семантические отношения с семиотикой сцены.

Поликодовость сценической речи носит особый характер, принципиально отличающий ее от любых других видов устной речи [11]. Решающую роль играют здесь направленное на зрителя слово актера, его жесты, мимика, взгляд, организация пространства, в котором он движется. Профессиональное владение всеми этими семиотическими системами делает актерскую речь своеобразной и несравнимой по силе воздействия с любым другим видом речи. Специалисты говорят о «целостности системы выразительных средств актера драматического те-

атра — речевых, голосовых, дикционных, пластических, музыкальных, интонационно-мелодических» [12, с. 3]. Овладение собственным голосом имеет концептуальный смысл: «Голос непостижимым образом отражает душевную жизнь человека, его внутренний мир. <...> Облагораживая голос — облагораживаешь и чувства» [там же, с. 4].

Коммуникативные статусы печатного художественного текста и устного поликодового текста пьесы при ее исполнении в театре различны. Печатный текст пьесы принадлежит сфере когнитива. Он может читаться в любом месте в любое время, независимо от времени и места его опубликования. Сценическая речь в ее взаимодействии с воспринимающим ее зрителем существует только в момент ее осуществления, только здесь и сейчас, и имеет статус актуального текста: «Одна из специфических особенностей сценического восприятия состоит в том, что у него всегда имеется своя координата «здесь и сейчас», что не всегда осознается человеком в его буквальном, безусловном физическом времени и пространстве» [13, с. 258].

Артист, исполняющий ту или иную роль, к какому бы персонажу он ни обращался на сцене, все равно исполняет роль для зрителя. Речь актера в любой момент спектакля прямо или косвенно обращена непосредственно к зрителю. Актер реагирует на реакцию зала. Сценическая речь рождается в ситуации диалога зрителя и актера и в этом плане диалогична по своей природе: «Только театр требует наличия данного, присутствующего в том же времени адресата и воспринимает идущие от него сигналы (молчание, знаки

одобрения или осуждения), соответственно варьируя текст [14, с. 589].

В результате зритель *проживает* спектакль: сценическая речь становится в этот момент частью его личной жизни. Одновременно личная жизнь зрителя в этот момент протекает и в виртуальном мире художественного произведения, который воссоздается на сцене. Одновременно в двух мирах живет и актер. Он властитель виртуального мира и его создатель. Поликодовая речевая составляющая виртуального мира в драматическом спектакле, создаваемая актером, является его основой.

Зритель готов сделать спектакль (игру актера) частью своей жизни: он сам пришел на спектакль, так как чувствует потребность в локальных или глобальных изменениях в своей жизни и готов к таким изменениям. Спектакль в этом смысле утилитарен так же, как и публицистический текст.

Все сказанное позволяет нам говорить о сценической речи актера как еще об одном типе утилитарной речи социума, речи, которая совершается для зрителя только *здесь и сейчас* и вписана в непосредственное течение его жизни. Эта форма существования сценической речи является первичной, основной.

Но существуют и вторичные коммуникативные формы сценической речи. Видеозапись спектакля может быть доступной на различных сайтах интернета. Формально речевая партия актера остается той же самой. Однако у актера контакта со зрителем (и у зрителя с актером) в этом случае нет. Зритель может смотреть спектакль в любое время, и спектакль не становится частью жизни актера в том виде, как это бывает,

когда зритель приходит в театр. Коммуникативный статус сценической речи здесь иной. Спектакль, речь актера, принадлежит в этом случае сфере когнитива, миру знаний, откуда она в нужный момент может быть извлечена самим зрителем.

Сцена из спектакля может прозвучать на встрече актера со зрителями. Однако приравнять ее к спектаклю нельзя, потому что изначально здесь другая коммуникативная цель — знакомство с творчеством актера, автором сценария и др.

Сценическая речь представлена и в коммуникативной среде СМИ. Спектакль можно записать и затем транслировать по телевидению. Фрагмент спектакля может попасть в телевизионную передачу о театре, об актере, режиссере. Но в этом случае спектакль попадает в СМИ как составляющая медийной среды, осмысленная в связи с идеологическими потребностями издания.

Все эти вторичные коммуникативные формы сценической речи можно лишь с большой долей условности отнести к сценической речи: здесь отсутствует ее главное отличительное качество — непосредственная включенность в момент ее осуществления в личную жизнь зрителя.

Сценическая речь как разновидность художественной речи

Представление о сценической речи актера будет неполным, если мы оставим в стороне вопрос о ее художественной природе. Актер создает на основе первоначального вербального образа свой образ, когнитивная специфика и авторская индивидуальность которого определя-

ются невербальными семиотическими системами, используемыми актером. Принципиально изменить текст пьесы нельзя, но сама игра актера является таким же полноценным актом познания, творчества, каким является творчество писателя, создавшего вербальный образ. Образ, созданный актером, уникален, принадлежит только ему и существует только в течение того времени, которое отведено исполнителю.

Творческий, интеллектуальный порыв в представлении творца имеет сакральный смысл. Акт творчества (неважно — поэтического или сценического) сам по себе имеет статус акта познания. У Б.Л. Пастернака — аналитика выбора жизненного пути: «Гул затих. Я вышел на подмостки. Прислонясь к дверному косяку, Я ловлю в далеком отголоске, Что случится на моем веку. На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси. Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронеси. <...> Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить — не поле перейти» (Б. Пастернак. Гул затих. Я вышел на подмостки...).

Актер ради великой цели жертвует собой, своими чувствами, своими силами, отдавая все это зрителю. А актеру открываются первоосновы сущего, он постигает их в далеком отголоске того, что еще только готово осуществиться.

В акт творчества вовлекается и зритель, который становится неотъемлемым компонентом игры актера, без зрителя нет спектакля: «Когда строку диктует чувство, Оно на сцену шлет раба, И тут кончается искусство, И дышат почва и судьба» (Б. Пастернак. О, знал бы я, что так бывает...).

Мы видим, что непосредственная включенность сценической речи в жизнь человека достигает максимальной степени, когда утилитарность базируется на художественном образе.

На стыке театрального и журналистского начала

Непосредственная включенность сценической речи в общую практическую деятельность общества, ее утилитарность, может быть рассмотрена и в иной плоскости — в характере ее соотносительности с общей концепцией спектакля как поликодового текста. Современный театр в концептуальном плане чрезвычайно разнообразен: от традиционных постановок русской классической драматургии до «новейшей драматургии», например, в стиле «Кислорода» И.А. Вырыпаева. Еще большее концептуальное разнообразие дает нам история театра. В аспекте проблематики нашего исследования чрезвычайный интерес вызывает «Политический театр» Э. Пискатора, обращенный к актуальной картине мира и созданный как инструмент воздействия на аудиторию в сложной и трагической жизни Германии 20-х гг. XX в.

Концептуальная основа «Политического театра» Э. Пискатора. Основная задача «Политического театра» — «средствами театра, средствами искусства дать ответ на насущные проблемы дня» [15, с. 4]. Э. Пискатор переосмысливает драматургическую структуру, функцию сценического действия и сценического слова. Его цель — «сделать политическую агитацию в спектакле-сопротивлении действенной и живой» [16, с. 72]. Режиссер открыто

декларирует функциональное тождество идеологически обусловленной медийной речи и театра. Неслучайно некоторые его спектакли вызвали активное противодействие со стороны власти [17–19].

Рассмотрим спектакль как поликодовый текст в его разных семантических ипостасях.

Драматургический материал. По словам Пискатора, на пути создания нового типа театра ему не хватало драматургического материала, поэтому он был вынужден обращаться к нетрадиционным для театра источникам информации — газетам, репортажам, хроникальным фотографиям, постановочным и документальным кинолентам и создавать из них драматургическую основу. Нередко в центре спектакля — политический документ, который воспринимался как событие и давал импульс развитию сценического действия. В спектакль включается материал, не предназначенный для воплощения на сцене — от заметки в газете и плаката до акробатики и игрового кино, что существенно увеличивает смысловую глубину спектакля: «Динамичный информационный обмен, синхронный динамике событийности жизненного мира повседневности, позволяет обеспечивать коллективное обновление интеллектуальных ресурсов публичного разума» [20, с. 598]. Специфические источники содержания сюжета требовали нового способа воплощения, в том числе, речевого. Характер сценического повествования часто меняется, например, бытовой эксцентричный разговор переходит в зачитывание официально-делового письма, после чего все исполняют хором песню.

Извлеченный из своей родной речевой среды, документ меняет свой коммуникативный статус. Он становится знаком, который в семантике спектакля генерирует новые смыслы, характерные для медийной среды и потенциально способные менять сознание зрителя.

Еще одна особенность речевой структуры спектаклей Э. Пискатора — использование вербальной речи в форме экранных надписей на сцене. Опыты включения кино- и фотокадров в спектакли Э. Пискатор проводил с начала 1920-х гг. Но полагаем, что в спектакле «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» (Берлин, 1927) участие экранного материала в представлении достигло апогея в смысле персонификации текста, направленного на зрителя. В отношении спектакля «Распутин» можно сказать, что кино на сцене стало «оптическим словом» [16, с. 192].

На сцене располагалась сегментная конструкция в форме глобуса, которая содержала в себе несколько проекционных поверхностей. На одни проецировалось фото- и киноизображение (постановочное и хроникальное), на другие — надписи. О звучащем изображении в кино пока не приходится говорить: слово на экране воздействует на зрителя не аудиально, но визуально, что активизирует ассоциативное мышление и способствует эмоциональному вовлечению в действие.

В спектакль включены три вида фильмов: игровой, учебный и комментаторский.

Игровой фильм носит иллюстративный характер и служит главным образом для того, чтобы быстрее и динамичнее показать игровые фраг-

менты, то, что на сцене было бы громоздко, а от того неправдоподобно. Речевая структура постановочного действия замкнута: герои обмениваются репликами друг с другом, не вовлекая в свое общение зрителей.

Учебный и комментаторский фильмы близки по значению. Это экранный материал, основанный как на зафиксированных событиях прошлого, так и на современном материале, формирующий необходимый эмоциональный контекст. Спектакль «Распутин» начинался с показа на экране кадров с изображением дореволюционной России, русских царей, которые сопровождались надписями на другом экране, называемом «блокнот» или «календарь»: «Умер в безумии», «Покончил с собой» и т.п. [21, с. 189]. Уже тогда Э. Пискатор понял, что «повторяемость и визуализация информации создают некий фильтр восприятия окружающей действительности, который вычленяет для человека явления и события окружающей жизни, делая их, таким образом, значимыми, заставляя обдумывать их» [22, с. 148].

Хроникальные кадры с изображением мертвых солдат сопровождаются текстовой выдержкой из царского письма: «Жизнь, которую я веду, командуя армией, здоровая и действует укрепляюще» [16, с. 192]. Информация, адресованная зрителю, раз и навсегда зафиксирована на пленке. Вопрос в том, как воспримет ее зритель. Кого-то контраст слов и картинки огорчит, кого-то воодушевит, кого-то возмутит и побудит к действию. К моменту появления на сцене исполнителя роли Николая II у зрителя было сформировано нужное авторам негативное отношение к герою.

Режиссер обращается к зрителю по визуальному каналу — через экранное изображение, которое включает в себя и невербальный (движущуюся картинку), и вербальный (краткие, емкие надписи) компонент. Каждый из них существует в рамках своего экрана. Иными словами, каждая из проекционных поверхностей в данном случае представляет собой закрытую систему. Слияния этих систем, например в результате монтажа изображения на двух экранах, не происходит. Тем не менее взаимодействие между экранами имеет место быть. Его можно назвать «отчужденным» [21, с. 189]. Когда на экране с подвижным изображением происходит определенная фаза движения, на текстовом экране возникают необходимые слова. Текст только комментирует изображение, не включаясь в него. Возникает вербально-невербальный контрапункт (в условиях звукового кино это будет называться звуко-зрительным контрапунктом). В результате столкновения разных смыслов, заложенных в изображении объектов и в изображении слов, формируются нужные авторам образы: лицемерный властитель, «пушечное мясо», самоотверженный защитник.

Формирование театрального пространства. Спектакль, в основу которого положена скомпилированная драматургия, требовал новых приемов формирования пространства. Так, театральное обозрение «Красная рвань» (Берлин, 1924) игралось в актовых залах, где проходили собрания рабочих, т.е. в пространстве, не предназначенном для сценической постановки. В таких помещениях сцена и занавес

призваны лишь делать оратора видимым и слышимым для публики. Создание условного художественного пространства на подмостках не предполагалось. «Лишенное романтики, искусство приоткрыло путь к повседневности, и этот путь ведет от так называемого чистого искусства к журналистике, к репортажу. От абстрактного, лишённого контроля, вымысла — к правде» [15, с. 66]. Все происходящее на сцене, будь то выступление не-актера, основанное на документальном материале, или постановочная сцена с актерами, воспринималось зрителями не как искусство, а как демонстрация реально существующей ситуации.

Сценическому действию, как свидетелям современники, предшествует пролог. В зрительном зале гаснет свет, но сцена продолжает оставаться закрытой занавесом. В зале двое зрителей начинают спорить. Их слова почти неразличимы, но эмоциональный градус растет, спорщики продолжают выяснять отношения уже в проходе зала, продвигаясь к сцене. У освещенного края сцены становится понятно, что это двое рабочих, которые бурно обсуждают свое социальное положение. К рабочим подходит элегантно одетый человек и вежливо приглашает продолжить обсуждение вместе с ним. После этих слов занавес поднимается, и герои перемещаются на сцену [там же, с. 73]. Таким образом, условный мир сцены, содержащий в себе актерское действие, основанное на актуальной проблематике, объединяется с обыденным миром зрительного зала.

Непосредственная включенность театрального спектакля в жизнь настолько ясно осознается

режиссером, что осмысливается им и в качестве режиссерского приема.

Исполнители: диалог со зрителями. В своих спектаклях режиссер, обращаясь к чувственной сфере зрителя, что характерно для традиционного театрального искусства, заставляет зрителя также анализировать происходящее на сцене, представляя последовательность актуальных событий, уделяя внимание последовательности фактов, причинно-следственным связям сюжета. При этом исключается оценочный компонент, что является чертой журналистского искусства. Кроме того, неотъемлемым компонентом спектакля становится вовлеченность в действие самого зрителя — на вербальном и невербальном уровнях.

В «Красной рвани» на сцене сталкиваются два мира: роскошный ресторан с толстыми, сытыми посетителями, на руках и на шеях которых блестит золото, и серая улица с валяющимися окурками и инвалидом, который просит милостыню. Представители «сытого мира» не приемлют существование «голодного мира». Инвалида отгоняют от входа в ресторан... Кульминацией спектакля является штурм ресторана рабочими. В этом эпизоде идентификация зрителей с несчастными героями достигает апогея. Э. Пискатор приводит в книге мнение своего современника Я. Альмейера о том, как публика реагирует на происходящее на сцене: «Врываются рабочие и разбирают пол. Зрители играют вместе с ними. Ох, как публика свистит, кричит, беснуется, горит, размахивает руками и мысленно помогает!..» [15, с. 73]. Спектакль воплощается не только на сцене с помощью действий и слов исполни-

телей, но также и в зале, и за пределами зала — в действиях и словах зрителей, которые продолжают жить спектаклем и после его завершения.

Все, что происходит на сцене, приобретает для зрителя практический характер. Включаясь в действие, зритель воспринимает свое участие не как участие в сценической игре, а как очередной бытовой шаг в своей жизни, наравне со своими повседневными действиями. Происходит преодоление границы сценического мира и реальности: сценический мир входит в повседневную жизнь. Представление становится частью практической жизни зрителей. «Масса становилась режиссером. <...> Театр стал для них действительностью. Вместо противостояния сцены и зрительного зала — единый, большой зал для собраний, единое большое поле битвы, единая большая демонстрация. Это единство... явилось доказательством агитационной силы политического театра» [16, с. 64].

Исполнители ролей в театре Пискатора — преимущественно любители, т.е. люди без актерского образования, без навыков сценической речи. Они приносят на подмостки обыденное звучание голоса, нескрываемое напряжение голосовых связок; короткие, риторические, прерывистые фразы.

Аплодисменты, выкрики, совместное спонтанное исполнение «Интернационала» — все эти действия совершаются зрителями в ответ на происходящее на сцене и иногда продолжаются за пределами театра. Сценический материал входит в жизнь зрителя на вербальном (реплики на сцене, надписи на экране, выкрики из зала, пение песни ис-

полнителями и зрителями) и невербальном (физические действия исполнителей и зрителей, в частности участие зрителей в постановочной драке, аплодисменты) уровнях.

Жанровая специфика. С целью добиться более высокой степени воздействия на зрителей Э. Пискатор решает на эксперименты на сцене, нарушая традиционные правила сценического существования. Так, некоторые спектакли решены в жанре обозрения с ярким революционным характером содержания. Пискатор определял обозрение как «легкий» жанр, обращенный к актуальной картине мира: «Ему не нужно единства действия, оно черпает свои темы из разных областей... Примеры должны были варьироваться, создавая необходимую пестроту» [15, с. 72]. Традиционной театральной форме с зафиксированным текстом пьесы противопоставляется более подвижная драматургическая структура.

Частая смена места, времени действия, эмоционального контекста усиливает влияние спектакля на аудиторию. Сюжет развивается стремительно. На сцене актеры прямо обращаются к зрителям, часто в вопросно-ответной форме по актуальным политическим темам. Формообразующим в этом общении представляется большое количество примеров по теме, что обеспечивает привлекательную для массового зрителя яркость представления.

Стилевая разноплановость вербальной составляющей. Перечисленные выше новаторские особенности театра Пискатора приводят к тому, что происходит снижение степени театральной условности сценической речи и ее сближение с речью бытовой. Режиссер активно

включает в поликодовую партитуру спектакля текстовые фрагменты, вообще не предназначавшиеся для того, чтобы стать частью сценария.

Показателен в этом плане спектакль «Распутин». В основе спектакля пьеса А.Н. Толстого и П.Е. Щеголева «Заговор императрицы». Пискатор вводит ряд драматургических дополнений и включает в сценическое действие кадры кинохроники и документальные тексты, озвучиваемые исполнителями со сцены.

Как большинство спектаклей театра Пискатора, «Распутин» имел большой общественный резонанс. Появление на сцене образов некоторых политических и общественных деятелей вызвало негативную реакцию цензуры. Последовали обвинения авторов спектакля и судебные процессы против них. Одним из результатов такого процесса стало решение суда убрать из спектакля фигуру императора Вильгельма II. Пискатору пришлось подчиниться, однако сам факт вмешательства государственной цензуры в структуру спектакля был использован как очередной драматургический ход. В спектакле, игравшемся после вынесения приговора, в игровой сцене, где прежде участвовал исполнитель роли Вильгельма II, перед зрителями появлялся сотрудник театра Пискатора Лео Ланья и с листа зачитывал недавно полученный приговор. Таким образом, речевая структура спектакля включала в себя разные стиливые типы и эстетические манеры речи. Зрители могли услышать в одном спектакле и экспрессивную разговорно-бытовую речь, и отстраненную официально-деловую, основанную на документальном материале. Сам факт смены характера

звучащей речи на сцене удерживает внимание зрителя. Чередование условных (выдуманных) и реально существующих на бумаге слов придает общему потоку речи документальный характер, а значит, вызывает доверие и располагает к соучастию в действии.

Заключение

Анализ показал, что есть все основания включать театр, сценическую речь, в сферу медийной речи на основе такого ее качества, как утилитарность, прямое непосредственное вхождение в жизнь социума. Специфика сценической речи обусловлена тем, что эта включенность ограничена текущим временем спектакля, временем диалога зрителя и актера.

В рамках обозначенного подхода к изучению медийной среды могут быть исследованы на предмет включения в медиасферу и другие виды речевой практики. Так, например, напрашивается вопрос об основаниях включения в медийную сферу городского романа, наличие которого в этой среде очевидно. В свое время И.Г. Гулякова показала, что воздействие городской романа на читателя во многом сходно воздействию

публицистической речи [23]: и там и там текст строится по принципу чередования экспрессии и стандарта [24]. Способы вхождения в речевую среду медиа могут быть принципиально различными, обусловленными спецификой того или иного вида речевой деятельности. Вопрос о характере содержания медийной сферы остается открытым.

Лингвистический анализ сценической речи в аспекте категории медийности перспективен и в плане исследования того глобального влияния, которое оказывает утилитарная сценическая речь на характер речевой практики социума. В общем плане вопрос поставлен представителями искусствоведения. Так, В.И. Максимов, исследователь театрального искусства XX в., в работе «Театр Эрвина Пискатора на перекрестке художественных направлений XX века», говоря о включении театра в реальную жизнь зрителей, обращал внимание на явление, когда «живой общественный процесс обретает сценическую форму» [25, с. 75]. В результате политика и театральное искусство образуют единое целое. В чисто лингвистическом плане данный процесс практически не исследован, но проблема поставлена.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Корконосенко С.Г. Медиа / С.Г. Корконосенко // Медиалингвистика в терминах и понятиях: словарь-справочник / под ред. Л.Р. Дускаевой. — Москва : Флинта, 2018. — С. 53–55.
2. Сибиданов Б.Б. Параметры регионального медиадискурса: субъект, коммуникация, структура контекста / Б.Б. Сибиданов // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2020. — № 23. — С. 143–157.
3. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / Г.М. Маклюэн. — Москва : Кучково поле, 2003. — 464 с.
4. Володенков С.В. Теория коммуникации Х.А. Инниса и современные информационно-коммуникационные технологии: Политологический анализ / С.В. Володенков // Социально-политические науки. — 2011. — № 1. — С. 166–169.
5. Остин Д. Слово как действие / Д. Остин // Новое в зарубежной лингвистике. — 1986. — Вып. XVII. — С. 22–130.

6. Хабермас Ю. Понятие индивидуальности / Ю. Хабермас // Вопросы философии. — 1989. — № 2. — С. 35–40.
7. Самое главное в PR / У. Аги, Г. Кэмерон, Ф. Олт, А. Уилкоккс. — Санкт-Петербург : Питер, 2004. — 560 с.
8. Минтусов И.Е. Этика GR-коммуникаций в общеевропейской и российской практике: сравнительный анализ / И.Е. Минтусов, О.Г.Филатова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. — 2015. — № 4. — С. 87–95.
9. Сиротинина О.Б. Разговорный стиль / О.Б. Сиротинина // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. — Москва : Флинта, 2003. — С. 319–321.
10. Земская Е.А. Русская разговорная речь: Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис / Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Е.Н. Ширяев. — Москва : Наука, 1981. — 276 с.
11. Груздева М.М. Взаимодействие театрального и других дискурсов в СМИ (на примере функционирования тематических метафор) / М.М. Груздева // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. — 2019. — № 1. — С. 117–134.
12. Васильев Ю.А. Сценическая речь: голос действующий / Ю.А. Васильев. — Москва : Академический Проект, 2010. — 466 с.
13. Яркова Е.Н. Время-пространство актера / Е.Н. Яркова // Омский научный вестник. — 2015. — № 2. — С. 257–260.
14. Лотман Ю.М. Семиотика сцены / Ю.М. Лотман // Об искусстве. — Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1998. — С. 583–603.
15. Пискатор Э. Политический театр / Э. Пискатор. — Москва : ГИХЛ, 1934. — 231 с.
16. Piscator E. Eine Arbeitsbiographie. In 2 Bd. / E. Piscator ; Hrsg. K. Boeser, R. Vatkova. — Berlin : Hentrich, Frölich & Kaufmann, 1986. — Bd. 1. — 295 S.
17. Wannemacher K. Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen: politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951-1966) / K. Wannemacher. — Tübingen : Niemeyer, 2004. — 287 S.
18. Willett J. Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater / J. Willett. — Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1982. — 254 S.
19. Birri U. Totaltheater bei Meyerhold und Piscator: Analyse der Inszenierungen «Mysterium buffo» von Wladimir Majakowski und «Rasputin» nach Alexej N. Tolstoi und P.E. Schtschegolew / U. Birri. — Zürich : Zentralstelle der Studentenschaft, 1982. — 189 S.
20. Смирнова О.В. Роль журналистики в медиатизирующемся жизненном мире повседневности / О.В. Смирнова, Л.Г. Свитич, М.Г. Шкондин. — DOI 10.17150/2308-6203.2020.9(4).595-611 // Вопросы теории и практики журналистики. — 2020. — Т. 9, № 4. — С. 595–611.
21. Baur D. Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor / D. Baur. — Tübingen : Niemeyer, 1999. — 220 S.
22. Бережная М.А. Доминанты аудиовизуального текста в аспекте исследования ТВ-дискурсов / М.А. Бережная // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. — 2016. — Вып. 3. — С. 147–156.
23. Гулякова И.Г. Принцип чередования экспрессии и стандарта: сфера действия / И.Г. Гулякова // Медиалингвистика. — 2017. — № 4. — С. 49–56.
24. Костомаров В.Г. Русский язык на газетной полосе: Некоторые особенности языка современной газетной публицистики / В.Г. Костомаров. — Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1971. — 268 с.
25. Максимов В.И. Театр Эрвина Пискатора на перекрестке художественных направлений XX века / В.И. Максимов // Театр XX–XXI веков. Теория. Режиссура. Критика. — Санкт-Петербург : Чистый лист, 2019. — С. 68–77.

REFERENCES

1. Korkonosenko S.G. Media. In Duskaeva L.R. (ed.). *Medialingvistika v terminakh i ponyatiyakh: slovar'-spravochnik* [Media Linguistics in Terms and Concepts: A Reference Dictionary]. Moscow, Flinta Publ., 2018, pp. 53–55. (In Russian).

2. Sibidanov B.B. Regional Media Course Options: Subject, Communication, Context Structure. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie = Text. Book. Publishing*, 2020, no. 23, pp. 143–157. (In Russian).
3. McLuhan M. *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York, The MIT Press, 1994. 389 p. (Russ. ed.: McLuhan M. *Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p.).
4. Volodenkov S.V. Communication Theory of H.A. Innis and Modern Information and Communication Technologies: Political Analysis. *Sotsial'no-politicheskie nauki = Sociopolitical sciences*, 2011, no. 1, pp. 166–169. (In Russian).
5. Austin I.L. Word as Action. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike = New in Foreign Linguistics*, 1986, iss. XVII, pp. 22–130. (In Russian).
6. Habermas J. The Concept of Individuality. *Voprosy filosofii = Issues of Philosophy*, 1989, no. 2, pp. 35–40. (In Russian).
7. Agee W.K., Wilcox D.L., Ault Ph.H., Cameron G.T. *Essentials of Public Relations*. Boston, Allyn & Bacon. 496 p. (Russ. ed.: Agee W.K., Wilcox D.L., Ault Ph.H., Cameron G.T. *Samoe glavnoe v PR*. Saint Petersburg, Piter Publ., 2004. 560 p.).
8. Mintusov I.E., Filatova O.G. The Ethics of GR-Communications in European and Russian Practice: Comparative Study. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura = Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*, 2015, no. 4, pp. 87–95. (In Russian).
9. Sirotnina O.B. Conversational Style. In Kozhina M.N. (ed.). *Stilisticheskii entsiklopedicheskii slovar' russkogo yazyka* [Stylistic Encyclopedic Dictionary of the Russian Language]. Moscow, Flinta Publ., 2003, pp. 319–321. (In Russian).
10. Zemskaya E.A., Kitaigorodskaya M.V., Shiryayev E.N. *Russkaya razgovornaya rech': Obshchie voprosy. Slovoobrazovanie. Sintaksis* [Russian Conversation: General Questions. Word-Forming. Syntax]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 276 p.
11. Gruzdeva M.M. Interaction of Theatrical and other Discourses in Mass Media (Through the Example of the Functioning of Thematic Metaphors). *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10: Zhurnalistika = Moscow University Journalism Bulletin*, 2019, no. 1, pp. 117–134. (In Russian).
12. Vasil'ev Yu.A. *Stsenicheskaya rech': golos deistvuyushchii* [Stage Speech: the Voice Acting]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2010. 466 p. (In Russian).
13. Yarkova E.N. Time-Space of the Actor. *Omskii nauchnyi vestnik = Omsk Scientific Bulletin*, 2015, no. 2, pp. 257–260. (In Russian).
14. Lotman Yu.M. Semiotics of the Scene. In Lotman Yu.M. *Ob iskusstve* [On Art]. Saint Petersburg, Iskustvo-SPB, 1998, pp. 583–603. (In Russian).
15. Piscator E. *The political Theatre: A history, 1914-1929*. New York, Avon Books, 1978. 373 p. (Russ. ed.: Piscator E. *Politicheskii teatr*. Moscow, GIKhL Publ., 1934. 231 p.).
16. Piscator E.; Boeser K., Vatkova R. (Hrsg). *Eine Arbeitsbiographie*. In 2 Bd. Berlin, Hentrich, Frölich & Kaufmann, 1986. Bd. 1. 295 S.
17. Wannemacher K. *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen: politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951-1966)*. Tübingen, Niemeyer, 2004. 287 S.
18. Willett J. *Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*. Frankfurt am Mein, Suhrkamp Verlag, 1982. 254 S.
19. Birri U. *Totaltheater bei Meyerhold und Piscator: Analyse der Inszenierungen «Mysterium buffo» von Wladimir Majakowski und «Rasputin» nach Alexej N. Tolstoi und P.E. Schtschegolew*. Zürich, Zentralstelle der Studentenschaft, 1982. 189 S.
20. Smirnova O.V., Svitch L.G., Shkondin M.V. The Role of Journalism in Mediatization of the World of Everyday Life. *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki = Theoretical and Practical Issues of Journalism*, 2020, vol. 9, no. 4, pp. 595–611. DOI: 10.17150/2308-6203.2020.9(4).595-611. (In Russian).
21. Baur D. *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen, Niemeyer, 1999. 220 S.
22. Bereznaia M.A. Dominants of Audiovisual Text in the Aspect of TV Discourses Research. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika = Saint-Petersburg University Bulletin. Series 9. Philology. Asian Studies. Journalism*, 2016, iss. 3, pp. 147–156. (In Russian).

23. Guliakova I.G. The Principle of Alternation of Expression and Standard: Scope. *Medialingvistika = Media Linguistics*, 2017, no. 4, pp. 49–56. (In Russian).

24. Kostomarov V.G. *Russkii yazyk na gazetnoi polose: Nekotorye osobennosti yazyka sovremennoi gazetnoi publitsistiki* [Russian on the Newspaper Strip: Some Features of the Language of Modern Newspaper Journalism]. Lomonosov Moscow State University Publ., 1971. 268 p.

25. Maksimov V.I. Erwin Piscator Theatre at the Crossroads of 20th Century Art Directions. In Maksimov V.I. *Teatr XX–XXI vekov. Teoriia. Rezhissura. Kritika* [Theatre of the XX–XXI Centuries. Theory. Directing. Criticism]. Saint Petersburg, Chisty list Publ., 2019, pp. 68–77. (In Russian).

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Коньков В.И. Речевая структура медийной среды и место в ней сценической речи / В.И. Коньков, Т.А. Соломкина. — DOI: 10.17150/2308-6203.2021.10(2).302-319 // Вопросы теории и практики журналистики. — 2021. — Т. 10, № 2. — С. 302–319.

FOR CITATION

Konkov V.I., Solomkina T.A. The Speech Structure of the Media Environment and the Place of Stage Speech in It. *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki = Theoretical and Practical Issues of Journalism*, 2021, vol. 10, no. 2, pp. 302–319. DOI: 10.17150/2308-6203.2021.10(2).302-319. (In Russian).