

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

*На правах рукописи*

**КУРПЕЛЬ Алина Ивановна**

**Арт-рецензия в интенционально-стилистическом аспекте:  
творческий опыт Романа Должанского («Коммерсант»)  
и Сюзанны Клэпп («The Guardian»)**

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА  
по направлению «Журналистика»**

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор Н. С. Цветова  
Кафедра речевой коммуникации  
Очно-заочная форма обучения

Вх. № \_\_\_\_\_ от \_\_\_\_\_  
Секретарь \_\_\_\_\_

Санкт-Петербург  
2017

## Содержание

|  |    |
|--|----|
| Введение.....  | 3  |
| Глава 1. Жанр рецензии в контексте арт-журналистики .....  | 8  |
| 1.1. Журналистский арт-текст: интенционально-речевая характеристика ....                                   | 8  |
| 1.2. Российская и британская арт-журналистика: сравнительная характеристика .....                          | 12 |
| 1.3. Арт-журналистика и критика в российской и британской традициях: проблема разграничения дискурсов..... | 18 |
| 1.4. Рецензия: институциональные характеристики ключевого жанра арт-журналистики .....                     | 26 |
| Глава 2. Речевые средства выражения авторских интенций в рецензиях Романа Должанского и Сюзанны Клэпп..... | 36 |
| 1.1. Классическая рецензия: творческий опыт Романа Должанского и Сюзанны Клэпп .....                       | 40 |
| 1.2. Рецензия-аннотация: творческий опыт Романа Должанского и Сюзанны Клэпп .....                          | 50 |
| 1.3. Рекламная рецензия: творческий опыт Романа Должанского и Сюзанны Клэпп .....                          | 56 |
| Заключение .....   | 65 |
| Список литературы .....  | 68 |
| Приложения .....   | 71 |

## Введение

С появлением кинематографа в конце XIX века и его резко возросшей популярностью в начале XX широко распространилось мнение, что театр как вид искусства устарел, что он не выдержит конкуренции с кино и перестанет существовать. Однако театр не исчез, он продолжает развиваться и находит все новые формы. Вместе с театром эволюционирует и театральная критика – культурный феномен и медиаявление, которое нуждается в научном осмыслении.

До сих пор исследователи не могут прийти к единому мнению: включается театральная критика в медийный дискурс или нет. Еще более спорным и менее изученным феноменом является арт-журналистика в целом. Лишь несколько исследователей массмедиа занимаются этим феноменом, среди них Н. С. Гаранина, Ю. Д. Кравченко, А. А. Сидякина, Н. С. Цветова.

Ситуацию в британской науке о массмедиа можно считать аналогичной, именно поэтому для нас важны работы зарубежных специалистов (К. Валь-Йоргенсен, Дж. Харрис, И. Уордл, Дж. Элсом). Их идеи мы попытаемся спроецировать на опыт, реалии российской арт-журналистики, чтобы точнее определить институциональные характеристики интересующего нас явления. Британская арт-журналистика имеет очень давнюю и мощную традицию, в теории журналистики уже предпринимались попытки осмысления феноменологичности данного дискурса. Важно и то, что британская традиция во многом определяет сегодняшнее состояние и логику развития европейской арт-журналистики, а российская журналистика, в свою очередь, испытывает решающее влияние европейской.

Не только состояние научного дискурса позволяет считать нашу работу **актуальной**. Весной 2016 года театральная критик, театровед Татьяна Москвина открыла сайт «Антикритика», где сами критики и другие деятели, имеющие непосредственное отношение к театру, анализируют тексты своих коллег. На сайте «Антикритика» о цели проекта говорится следующее:

«“Антикритика” будет рассматривать конкретные тексты конкретных критиков. И отвечать на простые вопросы: что и как пишет автор, каковы его умственные возможности и литературные способности, насколько он выполняет свой профессиональный долг. Перед нами критика или бездарная болтовня? Критика или своего рода эскорт-услуги? Критика или личные галлюцинации индивидуума, решившего навязать их живому театру?»<sup>1</sup>. Это один из фактов, говорящих о том, что арт-критика находится в состоянии кризиса, который ощущается представителями профессионального сообщества в полной мере.

Мы находим важным выяснить, какие цели преследуют арт-журналисты, когда пишут рецензии, каковы интенционально-стилистические особенности их произведений, которые характеризуются осведомительной, оценочной и побудительной интенциональностью. На практике все типы интенции переплетены, но можно говорить о степени проявления той или иной интенционально-стилистической характеристики. Как пишет Л. Р. Дускаева<sup>2</sup>, если раньше для рецензента было важно оценить и проинформировать, то сегодня на первый план выходит побудительная интенция, т. к. целью современной арт-журналистики исследователи называют воздействие на общественную и индивидуальную аксиологию и формирование потребительской активности массовой аудитории.

Мы будем рассматривать театральную рецензию в арт-журналистике как жанр, в основе которого лежит оценочная интенция. Преобладание других видов интенций в тексте рецензии ведет к трансформации жанра. Рецензия, автор которой ставит перед собой задачу в первую очередь оценить художественное произведение, будет считаться нами классической. Рецензию, в которой превалирует осведомительная интенция, мы назовем

---

<sup>1</sup> Антикритика. URL: <http://www.antikritika.ru/introduction> (дата обращения: 10.12.2016).

<sup>2</sup> Дускаева Л. Р. Интенциональность медиаречи: онтология и структура / Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей. СПб., 2012. С. 12.

рецензией-аннотацией. Рецензия с преобладанием побудительной интенции будет рассматриваться нами как рекламная рецензия.

**Объектом** исследования являются тексты арт-рецензий, посвященные театральным спектаклям, публикуемые в неспециализированных российских и зарубежных изданиях, **предметом** – речевые средства выражения авторской интенции в текстах театральных рецензий.

**Цель** данного исследования – выявить характер зависимости речевой формы журналистской арт-рецензии от авторской интенциональности текста.

Цель определила систему **задач**:

1. определить базовые теоретические понятия;
2. выявить феноменологические характеристики эмпирического материала;
3. откорректировать уже существующий алгоритм описания интенционально-стилистических характеристик медиатекста в зависимости от его жанровой принадлежности;
4. провести интенционально-стилистический анализ эмпирического материала;
5. типологизировать анализируемые рецензии в зависимости от интенционально-стилистических характеристик;
6. выявить ключевые тенденции в эволюции жанра, которые проявляются в российской и европейской арт-журналистике.

**Теоретическую базу** исследования составят работы Л. Р. Дускаевой, Е. С. Кара-Мурзы, В. И. Конькова, Н. С. Цветовой, в которых представлены общие положения современной российской интенциональной стилистики. При разработке теории арт-журналистики, мало изученной как в России, так и в Великобритании, мы обратимся к исследованиям Н. С. Гараниной, Ю. Д. Кравченко, А. А. Сидякиной, Н. С. Цветовой. В основе характеристики теории критики – работы Б. Ф. Егорова, М. С. Кагана, В. В. Перхина, а также театроведов (Н. В. Песочинский, Л. В. Тильга, М. Ю. Дмитриевская),

рассматривающих этот феномен с разных точек зрения. Для характеристики арт-журналистики и критики в реалиях Великобритании мы обратимся к работам К. Валь-Йоргенсен, Дж. Харрис, И. Уордла, Дж. Элсома. Исследования Н. С. Гараниной, Ю. Д. Кравченко, А. А. Тертычного стали базовыми при описании жанрообразующих признаков рецензии.

При формировании теоретической базы исследования мы используем методы сравнения, абстрагирования и обобщения. При анализе эмпирического материала будут использованы методы сравнения и дискурс-анализа, ключевым является метод интенционально-стилистического анализа медиатекста.

**Эмпирической базой** исследования являются рецензии Романа Должанского и Сюзанны Клэпп, опубликованные в онлайн-версиях изданий «Коммерсант» и «The Guardian» в период с октября 2016 года по март 2017 года. Эти издания имеют широкий тематический диапазон и не освещают исключительно события культуры. У них широкий круг читателей, они не ориентированы на профессионалов в области культуры и искусства. Это позволяет предположить, что рецензии, опубликованные в рассматриваемых газетах, относятся не к театральной критике, а к арт-журналистике.

Сравнивая работы Клэпп и Должанского, мы будем анализировать не только тексты двух индивидуальностей с разными подходами к созданию рецензии, с использованием различных средств; но, в то же время, мы будем исследовать работы представителей двух разных медиасистем: российской и британской.

Мы проанализируем 45 текстов Романа Должанского, 26 из которых являются театральными рецензиями. Из них выберем три, наиболее ярко представляющие каждый из типов рецензии (в соответствии с классификацией рецензий по интенциональности). Это тексты «Патриотическое испытание. Марк Захаров поздравил зрителя с “Днем опричника”» (2 декабря 2016 года), «Спектакль с того света. "Наследство" в постановке Штефана Кэги» (29 декабря 2016 года), «Безблагодатный огонь.

"Дракон" в МХТ имени Чехова» (2 марта 2017 года). Также мы проанализируем 59 текстов Сюзанны Клэпп, 43 из которых – театральные рецензии. Для более подробного анализа мы возьмем три рецензии, соответствующие одному из трех типов рецензии: «Рецензия на “Гамлета” – Эндрю Скотт – действительно милый принц» (5 марта 2017 года), «Рецензия на спектакль “Дети” – Тонкий подход Люси Кирквуд к поколению беби-бумеров» (4 декабря 2016 года), «Рецензия на “Кто боится Вирджинии Вульф?” – Рыдающие Стонтон и Хилл» (12 марта 2017 года).

**Структура ВКР.** Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложений. Первая глава «Жанр рецензии в контексте арт-журналистики» представляет собой интенционально-речевую характеристику журналистского арт-текста. Также в ней представлена сравнительная характеристика российской и британской арт-журналистики, рассмотрен вопрос о разграничении дискурсов арт-журналистики и критики в двух странах. В первой главе проанализированы лингвостилистические особенности рецензии и выработана классификация рецензий, основанная на преобладающей в тексте авторской интенции.

Во второй главе «Речевые средства выражения авторских интенций в рецензиях Романа Должанского и Сюзанны Клэпп» представлен анализ конкретных рецензий, соответствующих каждому из выделенных нами типов рецензии: классической, рецензии-аннотации и рекламной. Мы проанализируем речевые средства, которые использовали авторы для выражения генеральной интенции в текстах рецензий.

В заключении подводятся итоги проведенного исследования и формулируются основные выводы.

## Глава 1. Жанр рецензии в контексте арт-журналистики

### 1.1. Журналистский арт-текст: интенционально-речевая характеристика

Интенциональность является одной из важнейших категорий речи, формирующих смысловое содержание текста, его эмоциональную окраску и другие внешние проявления речевого поведения. К определению интенции исследователи подходят по-разному. Рассмотрим несколько вариантов толкования термина, который изначально был заимствован лингвистикой из психологии и аналитической философии.

Е. С. Кара-Мурза в статье, посвященной полиинтенциональности медиатекста, пишет: «В мировой науке [термин интенция] обозначал целеустремленную активность сознания; толковые и отраслевые словари и энциклопедии определяют его как направленность воли, чувства, мышления человека на какой-либо предмет, а также как намерение, желание, замысел, цель деятельности – в частности, в сфере речевого общения»<sup>3</sup>. В этой же работе находим: «интенциональный / интенциональность как свойство, приписанное феноменам-персонам, можно трактовать как целеустремленный, заинтересованный в общении и его результатах, в том числе вследствие нужды в информации, через запрос о ней»<sup>4</sup>.

С лингвистической точки зрения, интенция (лат. *intentio* – намерение, замысел) – это коммуникативное намерение говорящего<sup>5</sup>. Л. Р. Дускаева в статье «Интенциональность медиаречи: онтология и структура» обращается к работе И. П. Сусова, где сказано, что интенция – один из важнейших экстралингвистических текстообразующих факторов, организующих звено в многослойной содержательной структуре произведения<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Кара-Мурза Е. С. Полиинтенциональность медиатекста (на материале путеводителя как досугового издания) / Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей. СПб., 2012. С. 34.

<sup>4</sup> Там же. С. 35.

<sup>5</sup> Стилистика и литературное редактирование. В 2 т. Т. 1: учебник для академического бакалавриата / по ред. Л. Р. Дускаевой. М., 2016. С. 155.

<sup>6</sup> Дускаева Л. Р. Интенциональность медиаречи: онтология и структура / Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей. СПб., 2012. С. 10.



В. И. Коньков понятие интенции объясняет следующим образом: «Интенция имеет направленность, интенция направлена на что-либо, она связана с деятельностью. Цель представляется конечным элементом такой деятельности. Цели можно достичь, но нельзя достичь интенции. Замысел воплощается. Интенция и цель не могут воплощаться. У Пушкина в “Евгении Онегине”:

Я думал уж о форме плана,  
И как героя назову;  
Покамест моего романа  
Я кончил первую главу...

В данной ситуации *я думал* представляет нам интенцию. Форма плана и *как героя назову* – замысел. *Моего романа я кончил первую главу* – достигнутая цель»<sup>7</sup>.

Взаимозависимость интенции и авторского замысла раскрывается и в двухтомнике «Стилистика и литературное редактирование», где говорится, что иерархия интенций составляет структуру авторского замысла при создании текста. «Творческий замысел можно представить как иерархию ведущих и дополнительных интенций в их неразрывной связи и совокупности»<sup>8</sup>.

Мы будем рассматривать *интенцию* как коммуникативное намерение автора рецензии, направленное на достижение цели как конечного элемента его (рецензента) деятельности.

Принимая это определение интенции, мы приходим к выводу, что интенционально-стилистические характеристики текста складываются при определении того набора речевых средств, которые автор использует для трансляции интенциональности текста.

---

<sup>7</sup> Коньков В.И. Иерархия коммуникативных интенций в речевой структуре газетного текста / Медиатекст как полиинтенциональная система. СПб, 2012. С. 180.

<sup>8</sup> Стилистика и литературное редактирование. В 2 т. Т. 1: учебник для академического бакалавриата / по ред. Л. Р. Дускаевой. М., 2016. С. 155.

Авторская интенциональность не однородна, она обладает достаточно сложной структурой. Как пишет Н. С. Цветова, в этой структуре прежде всего выделяется гипертекстовая (генеральная) интенция (создание определенного фрагмента медиакартины мира), инструментальные (межтекстовые) интенции (обусловлены концепцией издания) и текстовые интенции (мотивационные и содержательно-предметные)<sup>9</sup>.

Генеральная интенция нацеливает автора на создание определенного фрагмента медиакартины мира, она часто объединяет многие произведения одного автора или несколько публикаций одного издания. «Эту генеральную интенцию мы называем сверхзадачей текста, выражающей преимущественно в подтексте генеральную авторскую цель»<sup>10</sup>.

Второй тип интенций – инструментальные интенции – обусловлены концепцией издания и с наибольшей очевидностью выражают намерения коллективного автора. Третий тип интенций – текстовые интенции, задающие предметное содержание, зависящие от самых разнообразных мотивов текстопорождающей деятельности субъекта. «Этот уровень считают по отношению к категории авторства, как правило, периферийным, хотя именно на этом уровне свобода автора-творца ограничивается не только редактором, но даже корректором, контролирующим речевую, элокутивную форму текста»<sup>11</sup>.

Интенциональность медиаречи включает два важных фактора: традиция употребления языковых средств в профессиональной среде и личностный подход автора текста. Это обусловлено наличием стереотипного и творческого начал в создании текста (устного или письменного). В нашем случае важно отметить, что стереотипность в текстах критика и арт-журналиста будет проявляться по-разному.

---

<sup>9</sup> Цветова Н. С. Категория автора в интенциональном поле медиатекста / Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей. СПб., 2012. С. 22.

<sup>10</sup> Цветова Н. С. Категория авторства в свете интенциональной стилистики (статья находится в печати).

<sup>11</sup> Там же.

Интенциональность в медиасфере может быть различной: интенциональность журналистской, рекламной и PR-речи. Однако в этой работе нас будет интересовать именно журналистская интенциональность. «Направление коммуникации задается характером предвосхищаемого читательского запроса, который в свою очередь детерминирован традициями информационной деятельности СМИ. В них представлены запросы трех видов: в ответ на запрос о фактах возникает осведомительная интенция, оценочная – в ответ на запрос о мнениях, побудительная – в ответ на запрос о предписаниях»<sup>12</sup>. Важно заметить, что в реальной журналистской практике все виды информации и интенциональности не существуют отдельно друг от друга, а постоянно соприкасаются и пересекаются. Однако мы можем говорить, насколько сильно та или иная интенция проявляется в журналистских материалах, преобладая над другими видами интенции.

Профессиональная интенциональность (замысел) в журналистском тексте может быть представлена по крайней мере тремя смысловыми потоками информирования, отвечающими на вопросы:

- что и как в мире происходит? (дескриптивная – фактуальная информация);
- какую оценку можно дать происходящему и кто виноват в том, что происходит? (валюативная информация);
- что и как делать, чтобы изменить мир? (нормативная информация)<sup>13</sup>.

Эта классификация совпадает с предыдущей, где осведомительная интенция соответствует потоку фактуальной информации, оценочная – валюативной информации и побудительная – нормативной информации.

Нас больше всего будет интересовать классификация интенций в зависимости от запроса аудитории: осведомительная, оценочная и

---

<sup>12</sup> Дускаева Л. Р. Интенциональность медиаречи: онтология и структура / Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей. СПб., 2012. С. 12.

<sup>13</sup> Стилистика и литературное редактирование. В 2 т. Т. 1: учебник для академического бакалавриата / по ред. Л. Р. Дускаевой. М., 2016. С. 156.

побудительная (к этой классификации мы еще вернемся при рассмотрении жанра рецензии). На наш взгляд, речевая форма арт-рецензии прежде всего зависит от фактора адресата. Этот интерес определяется и спецификой интенционально-стилистических особенностей важнейшего жанра арт-журналистики – рецензии. К рассмотрению особенностей этого жанра мы подойдем в аналитической главе. Однако сначала мы охарактеризуем жанровый контекст – арт-журналистику как феномен русской и британской культур, чтобы понимать, какие законы функционируют в арт-журналистике, как это отражается на трансформации ключевого жанра.

## **1.2. Российская и британская арт-журналистика: сравнительная характеристика**

По определению А. А. Сидякиной, арт-журналистика – это регулярный сбор и компетентная интерпретация информации о событиях, темах и тенденциях прежде всего современного или актуального искусства с использованием всего разнообразия речевых жанров с целью воздействия на общественную и индивидуальную аксиологию и формирования потребительской активности массовой аудитории<sup>14</sup>.

Сегодняшняя арт-журналистика в доступной для широкой аудитории речевой форме актуализирует эстетически значимые явления, собирает и интерпретирует информацию о событиях, темах и тенденциях современного искусства в формах и жанрах, влияющих на потребительский интерес аудитории к данным объектам.

В британской традиции арт-журналистикой называют отрасль журналистики, которая затрагивает различные сферы искусства. Так, например, исследователи из Кардиффского университета Дж. Харрис и

---

<sup>14</sup> Сидякина А. Художественно-просветительские периодические издания / Журналистика сферы досуга. Уч. пособие. Под общей редакцией Л.Р. Дускаевой, Н.С. Цветовой. СПб, 2012. С. 123.

К. Валь-Йоргенсен в статье об арт-журналистике под словом «арт-журналист» подразумевают различные категории профессионалов: диджеи, работающие с классической музыкой, арт-обозреватели, арт-критики, арт-репортеры, арт-редакторы<sup>15</sup>. При этом авторы статьи уточняют, что их выборка не могла бы охватить все категории арт-журналистов в Великобритании и за ее пределами, поэтому отбор лишь вышеназванных категорий журналистов для репрезентации профессионального сообщества арт-журналистов, по словам самих исследователей, «по сути является упражнением в редуцизме»<sup>16</sup>.

В указанной работе исследовалась самоидентификация арт-журналистов. Авторы статьи выяснили, что арт-журналисты видят себя и искусство, с которым они работают, как нечто исключительное внутри культуры журналистики в целом. Во-первых, они видят себя «журналистами с отличием», которым нужны специальные знания и возможность доносить сложные идеи до аудитории в добавок к общепринятым журналистским навыкам. Во-вторых, несмотря на то, что освещение искусства нельзя с легкостью отнести к категории *hard news* в иерархии значимости новостей, оно описывается арт-журналистами, как нечто более важное, чем обычная новостная повестка дня. В-третьих, арт-журналисты видят освещение искусства исключительным из-за его сложных отношений с традиционной проблемой объективности в журналистике. В то время как арт-репортеры и редакторы утверждают, что придерживаются объективности в своей работе, критики отодвигают эту характеристику в сторону – для них она менее релевантна. Но в то же время критики проговаривают ясный набор правил, которых нужно придерживаться при выражении мнения.

Известный и авторитетный британский театральный критик И. Уордл согласен со своими коллегами в вопросе объективности: «Рецензии,

---

<sup>15</sup> Harries G., Wahl-Jorgensen K. [Cardiff University, UK]. The culture of arts journalists: Elitists, saviors or manic depressives? // *Journalism* 2007, Vol. 8(6). С. 623.

<sup>16</sup> Там же. С. 623.

искажающие свой предмет, мало эффективны. Те же, которые отражают его правильно (*на секунду примем это на веру*), обладают энергией, которая и есть их оправдание»<sup>17</sup>. Критик имеет в виду, что рецензенту невозможно быть объективным, потому что в своих текстах он затрагивает очень тонкие материи, а не определенные факты, однако чем более точным является описание спектакля, тем ценнее рецензия. Для этого и существуют правила, которых стараются придерживаться арт-журналисты.

Вернемся к работе исследователей из Кардиффа, где они пишут, что четвертой особенностью, на которой базируется вера в исключительность арт-сферы является ряд убеждений в способности искусств улучшить общество. Арт-журналисты считают себя спасителями нравственности, теми, кто ведет общество к лучшему, более наполненному, осмысленному существованию<sup>18</sup>.

В названной работе исследователей из Кардиффа ничего не говорится о том, что арт-журналистика в том числе и продает произведения искусства, повышает на них спрос. Однако мы придерживаемся мнения, что это еще одна значимая задача сегодняшней арт-журналистики: способствовать продаже объектов культуры. В одной из статей Н. С. Цветовой читаем: «Литературное произведение, точнее, книга представлена в этих текстах отнюдь не как литературное или культурное событие, но как товар. Адресат – уже не читатель, но потребитель, покупатель абсолютно откровенно и беззастенчиво или скрытно навязываемого продукта»<sup>19</sup>. Эти процессы мы можем наблюдать и в театральной арт-журналистике, когда автор материала о той или иной постановке в первую очередь преследует цель продать как можно больше билетов на данный спектакль.

---

<sup>17</sup> Уордл И. Театральная критика. М., 2013. С. 16-17.

<sup>18</sup> Harries G., Wahl-Jorgensen K. [Cardiff University, UK]. The culture of arts journalists: Elitists, saviors or manic depressives? // Journalism 2007, Vol. 8(6). С. 635.

<sup>19</sup> Цветова Н. С. Современная российская арт-журналистика: путь к покупателю. / Журналистика XXI века: путь к человеку. СПб, 2013. С. 107.

Рассуждения о данной функции арт-журналистики в Великобритании мы находим в работах другого исследователя. Дж. Элсом пишет, что критики обладают значительным влиянием на коммерческий успех. Критиков ценят не за их мнение, а за их влияние на потребительский спрос; в то время как самим критикам нравится верить в обратное: уважаемы их мнения, а вытекающие коммерческие последствия не так значимы. «Режиссеры видят критиков скорее непредсказуемыми пешками в партии рекламной игры, тогда как самим критикам режиссеры представляются талантливыми студентами, которым необходимы объективные советы»<sup>20</sup>.

В России в последние годы арт-журналистика приобретает все больше оснований рассматриваться в поле культурного досуга<sup>21</sup>. Это связано с тем, что досуг входит в общекультурную сферу и сопрягается с другими ее составляющими, участвуя в реализации системы функций культуры. Также арт-журналистика, как сегмент культурной журналистики, обусловлена выполнением культууроформирующей функции – одной из главных функций журналистики<sup>22</sup>. Она заключается в том, чтобы, будучи одним из институтов культуры общества, участвовать в пропаганде и распространении в обществе высоких культурных ценностей, воспитывать людей на образах общемировой культуры, тем самым, способствуя всестороннему развитию человека.

Как мы уже писали выше, культууроформирующая функция видится одной из самых значимых для британских арт-журналистов (в отличие от досуговой). Исследователи Харрис и Валь-Йоргенсен пишут, что проведенные ими интервью демонстрируют веру арт-журналистов в их способность изменить мир к лучшему. В изданиях они берут на себя роль представителей и защитников высокой культуры от вторгающейся

---

<sup>20</sup> Elsom J. Post-war British theatre criticism. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. С. 10.

<sup>21</sup> Журналистика сферы досуга: учебное пособие. Под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012. С. 123–124.

<sup>22</sup> Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики: Учебник для студентов вузов. М., 2009. С. 77.

популяризации новостей<sup>23</sup>. Хотя специалисты предполагают, что арт-журналисты, видящие себя просветителями аудитории, повторяют все эти аргументы в пользу собственной значимости скорее для своего успокоения<sup>24</sup>.

Однако нам видится, что деятельность арт-журналистов, действительно, способствует формированию культуры личности, группы, народа, общества в целом. Культуроформирующая функция арт-журналистики не имеет жесткой прагматической направленности, ее цель – обогатить внутренний мир человека. Заботясь о духовном развитии личности, журналистика способна противостоять так называемой массовой культуре, популярной, явлениям китча, суррогатам искусства. При этом важнейшей задачей арт-журналистики оказывается популяризация культуры, т. е. приобщение самых разных людей и как можно больше к подлинной культуре.

Арт-журналистика может влиять и на саму культурную ситуацию. Дж. Элсом говорит, что критики с профессиональной театральной принадлежностью служат слову, читателю и театру. В то время, как журналисты, специализирующиеся на театре, верны только слову и своему читателю, не заботясь о нуждах театра. Однако журналисты, пишущие о театре, не могут быть к нему безразличны, считает исследователь. Дж. Элсом, амбициозные журналисты будут убеждать редакторов, что театр – очень важный культурный феномен. Таким образом, у них есть профессиональный интерес в поддержании здоровья театра<sup>25</sup>.

А вот как вопрос приверженности арт-журналистов видит И. Уордл: «Газетный рецензент занимается своим ремеслом благодаря нескольким заинтересованным сторонам, каждая из которых желала бы пользоваться его услугами единолично. Эти стороны – его газета, его читатели, администрация и творческие работники театра. Автору приходится выбирать,

---

<sup>23</sup> Harries G., Wahl-Jorgensen K. [Cardiff University, UK]. The culture of arts journalists: Elitists, saviors or manic depressives? // Journalism 2007, Vol. 8(6). С. 635.

<sup>24</sup> Там же. С. 622.

<sup>25</sup> Elsom J. Post-war British theatre criticism. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. С. 13.



кто из них для него важнее»<sup>26</sup>. По его мнению, невозможно быть верным всем одновременно. Так если журналист пишет, для того чтобы спектакли продавались, какими бы они ни были, то проигрывают читатели, которые могут оказаться жертвой рекламной критики. Если же арт-журналист честно рассказывает, что спектакль неудачный и почему это так, то проигрывает театр, который может потерять часть своих зрителей.

Но в чьих бы интересах ни писали арт-журналисты, И. Уордл считает, что они важны для театра, т. к. являются посредниками между искусством и зрителем: «Англо-американский критик Эрик Бенгли подытожил то, чем полезна пресса: она поддерживает дух театральной профессии. Я бы несколько переиначил это: пресса завершает круг общественного внимания, и есть нечто незавершенное в произведении, которое написано, отрепетировано и показано театральной публике, до тех пор, пока его существование не доведено до сведения читающей публики. Театр безусловно проживет и без критиков, но это серьезно обеднит его, – хотя бы *потому, что они выводят театральные дискуссии за пределы сообщества театралов и укрепляют жизнь внутри него*»<sup>27</sup>.

Важно отметить, что, преследуя желание продать, арт-журналистика часто выбирает объект внимания в угоду вкусам аудитории: ищет в информационном потоке событие, которое вызовет интерес публики. Данный феномен арт-журналистики соседствует с ее культууроформирующей функцией. Он проявляется тогда, когда журналист работает прежде всего в интересах своего издания, тогда как потребности других сторон театрально-журналистского процесса уходят на второй план.

В России сегодня арт-журналистика представлена в двух типах СМИ – общественно-политических (качественных и массовых) изданиях и в «глянцевых» журналах. Эксперты отмечают, что арт-журналистское поле сегодня не имеет четкой структуры. Отчасти это прослеживается по набору

---

<sup>26</sup> Уордл И. Театральная критика. М., 2013. С. 12.

<sup>27</sup> Там же. С. 16-17.

имен: одни и те же авторы публикуются в общественно-политических и специализированных изданиях<sup>28</sup>. Кроме того, стоит отметить, что и в специализированных изданиях мы часто встречаемся с текстами, относящимися к арт-журналистике, а не к критике, как это принято считать. Однако такое заключение можно дать, если рассматривать этот вопрос с точки зрения теории журналистики; тогда как театроведы и театральные критики с данной позицией не согласятся. Совсем иначе к соотношению арт-журналистики и критики подходят в Великобритании. Подробнее вопрос разграничения двух дискурсов мы рассмотрим в следующем параграфе.

### **1.3. Арт-журналистика и критика в российской и британской традициях: проблема разграничения дискурсов**

Арт-журналистика и критика – взаимосвязанные и малоизученные области знаний. Чтобы понять их природу, нам представляется важным обратиться к истории.

Слово «критика» происходит от греч. κριτικῆ – искусство разбирать судить<sup>29</sup>. В нашу страну слово «critique» пришло из Франции. В 1739 году его употребил А. Д. Кантемир, а через десять лет оно появилось у В. К. Тредиаковского уже в русском варианте – «критика»<sup>30</sup>. Теоретическое же осмысление критики берет начало с метакритических опытов критиков XVIII – начала XIX веков – Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского<sup>31</sup>.

В российской традиции критика берет свое начало из культурно-просветительской и досуговой журналистики. Включение досугового

<sup>28</sup> Журналистика сферы досуга: учебное пособие. Под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012. С. 128–129.

<sup>29</sup> Малый академический словарь. URL: <http://enc-dic.com/academic/K/> (дата обращения: 16.01.2017).

<sup>30</sup> Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...» Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001. С. 3.

<sup>31</sup> Говорухина Ю. Русская литературная критика на рубеже XX-XXI веков. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Linguist/govor/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/govor/01.php) (дата обращения: 16.01.2017).

элемента в общие издания начало практиковаться еще с XVIII века<sup>32</sup>. Однако если говорить об изданиях, полностью посвященных досугу, то стоит обратиться к специальным изданиям, предназначавшимся для определенной читательской аудитории – возрастной, гендерной, социальной и пр. «Именно эти газеты и журналы приобретались ради приятного чтения, что наиболее близко сопряжено с целью отдохнуть в соответствии со своими вкусами»<sup>33</sup>.

Важно отметить, что ответ на вопрос «Чем бы заняться в праздное время?», предлагавшийся отечественной журналистикой, прежде всего имел просветительский оттенок<sup>34</sup>. Однако уже в начале XIX века начинают появляться другие по характеру предложения. С 1820-х годов, когда зарождается торговое направление в российской журналистике, рекомендации для отдыха становятся иными. Начинают работать новые принципы организации периодического органа – чем проще и развлекательнее, тем больше подписчиков. «Балагурство, фельетонный тон, рассказ об увеселениях, ранее не предназначенных для печати, скрытая реклама и прочие приемы торговой журналистики ознаменовали зарождение новых принципов освещения досуга в прессе»<sup>35</sup>.

Примерно в это же время активно развивается и арт-журналистика, которая еще не имеет специального названия. Г. С. Лапшина цитирует Т. А. Курьшеву, которая пишет, что «открыли материк профессиональной музыкальной критики не музыковеды-профессионалы, а просвещенные любители (читай – журналисты-дилетанты) музыки, наиболее образованные и активные представители интеллигенции»<sup>36</sup>. То же можно сказать и о театральной сфере: сначала появляется театральная арт-журналистика, а затем профессиональная критика.

---

<sup>32</sup> Журналистики сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012. С. 55.

<sup>33</sup> Там же. С. 56.

<sup>34</sup> Там же. С. 49.

<sup>35</sup> Там же. С. 50.

<sup>36</sup> Лапшина Г. С. Искусство глазами журналиста: монография / Г. С. Лапшина. М., 2016. С. 159.

Развиваясь, формируя собственные традиции, русская критика стала своеобразным и уникальным явлением. Б. Ф. Егоров пишет: «ни в одной стране мира критика не играла такой громадной роли. Русская публика часто в первую очередь читала именно критические статьи, а потом принималась за художественные произведения»<sup>37</sup>. Однако сегодня положение дел несколько изменилось: публика в первую очередь прочтет тексты арт-журналистов. Именно их материалы публикуются в популярных изданиях. Далее мы рассмотрим этот вопрос подробнее.

В Великобритании в данном случае ситуация похожа на российскую. Вот как пишет о возникновении критики И. Уордл: «Когда журналисты стали критиками, основной моделью для их писаний стала полемическая брошюра»<sup>38</sup>. А вот что, с точки зрения Уордла, современная британская критика унаследовала от своих предшественников: «Это от них [Гея и Шеридана] английская критика унаследовала преимущественное внимание к актерам и драматическим персонажам, недоверие к правилам, форму репортажа и сознание необходимости (которого нет у пишущих о других видах искусства) убедить читателя, что театр принесет ему пользу»<sup>39</sup>.

Ключевая проблема современной теории арт-журналистики в России – разграничение с критикой. Интересно, что в Великобритании такой проблемы не стоит, потому что там критика входит в понятие арт-журналистики. Так для исследователей из Кардиффа, как мы уже отмечали, нет четкой границы между понятиями арт-журналист и критик, для них это синонимичные понятия<sup>40</sup>.

Театральный критик Дж. Элсом, говорит, что только редкие люди в Великобритании начинают свой профессиональный путь с намерением быть критиком. Обычно они приходят в профессию случайно, не имея

---

<sup>37</sup> Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. Л., 1980. С.10.

<sup>38</sup> Уордл И. Театральная критика. М., 2013. С. 30.

<sup>39</sup> Там же. 50.

<sup>40</sup> Harries G., Wahl-Jorgensen K. [Cardiff University, UK]. The culture of arts journalists: Elitists, saviors or manic depressives? // Journalism 2007, Vol. 8(6).

специального образования критика, хотя у них может быть некая специализация в сфере искусства. Одни начинают, будучи журналистами, другие изначально хотели стать режиссерами, драматургами или актерами. В Великобритании есть традиция так называемых «практикующих критиков». Хороший пример этого феномена – Бернанд Шоу, а среди критиков, процитированных в книге Дж. Элсома, это Ирвинг Уордл и Фрэнк Маркус – драматурги, Роберт Кушман, Майкл Биллингтон и Кеннет Тайнен, которые были режиссерами. Поэтому, как говорит автор книги, «они не евнухи в гареме, однако они могут быть провалившимися профессионалами или султанами в зародыше»<sup>41</sup>.

Об аудитории критиков некоторые из британских исследователей рассуждают следующим образом: «Содержание статьи рецензента также определяется тем, для кого он пишет – в Англии это обычно значит ежедневная или еженедельная газета или специализированный или неспециализированный журнал. Писать для специализированных изданий легче всего. Пишущий для журнала «Плейз энд плейерс» рассчитывает на аудиторию, интересующуюся театром, и не должен начинать статью с изложения элементарных фактов. Труднее всего с таблоидами (теми немногими, которые еще освещают театральные события): к тому моменту, как вам наконец удалось отвлечь внимание читателей от очередных родов в королевской семье и направить его на сюжет «Гамлета», выясняется, что для рассказа о спектакле уже не осталось места»<sup>42</sup>.

В российской традиции представления об арт-журналистике и критике иные: если критика – это специализированные публикации об искусстве, адресованные экспертному сообществу, профессиональной аудитории, то арт-журналистика отвечает за презентацию произведения широкой публике. Она рассматривает художественное событие в контексте общественной или светской жизни, стремится популяризовать художественные смыслы, сделать

---

<sup>41</sup> Elsom J. Post-war British theatre criticism. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. С. 11.

<sup>42</sup> Уордл И. Театральная критика. М., 2013. С. 75.

произведение искусства доступным понимаю широкой аудитории. Преобладают в основном информационные жанры (афиша, анонс, репортаж, корреспонденция, обзор, интервью, заметка, аннотация), реже появляются аналитические (рецензия, обозрение, колонка), значительно реже – художественная публицистика<sup>43</sup>.

Здесь же можно отметить и разность подходов к жанровой составляющей. Вот как об этом пишет И. Уордл: «Как ни глупо стремиться первым сообщить, что вчера вечером была убита миссис Отелло, рецензенты обязаны своим существованием тому факту, что главный редактор относит театральные премьеры к категории новостей. Но для него это новости не в чистом виде. С журналистской точки зрения рецензии – это гибридная форма, соединение фактов и комментариев, которые обычно строго отделены друг от друга; и это не всегда нравится редакторам, в чьи руки материал (называемый на профессиональном жаргоне «радость») попадает глубокой ночью. Рецензенты быстро приучаются укладываться в требуемый объем, зная, что если они его превысят, редактор вычеркнет из статьи их оценку спектакля, – а описание останется нетронутым. Чтобы в этом убедиться, достаточно только взглянуть на заголовки: редакторы просто воруют фразы у авторов, часто вызывая у тех бессильную ярость»<sup>44</sup>.

Критика предполагает анализ художественного произведения, который осуществляется с целью выявления его достоинств и недостатков. Заниматься критикой могут только профессионалы в определенной области: музыкальной, в области дизайна, кино, театра и т. д. По определению В. В. Перхина, критика – это творческая деятельность по оценке художественных произведений, способ оценки и истолкования явлений литературы и искусства. Как пишет Л. П. Саенкова, критика – это скорее познавательно-ориентирующая деятельность, которая формирует оценочное

---

<sup>43</sup> Журналистика сферы досуга: учебное пособие. Под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012. С. 125.

<sup>44</sup> Уордл И. Театральная критика. М., 2013. С. 12.

отношение людей к различным культурным явлениям либо к их отдельным аспектам<sup>45</sup>. Эту точку зрения поддерживает и Н. С. Гаранина: критика должна не только анализировать, но и убеждать в справедливости результатов этого анализа, приобщать читателей к процессу активного восприятия искусства, его осмысления<sup>46</sup>. Также Н. С. Гаранина отмечает, что, как любой другой род публицистики, критика должна влиять на развитие произведения искусства, формировать мировоззрение, эстетические вкусы современников.

Однако стоит отметить, что это взгляд на проблему со стороны журналистики и ее исследователей. Театроведы же считают иначе: «Профессиональная театральная критика имеет существенные отличия от журналистики, информирующей о различных сферах текущей жизни, в частности художественной, с позиции человека, не имеющего специальных знаний. Театроведческий факультет сохраняет традицию профессионального изучения современного театра. В этом смысле театральная критика не сводится к обслуживанию текущего театрального процесса, не является «группой быстрого реагирования», это относительно независимая область знания, в которой происходит изучение общих законов и тенденций театрального искусства на современном материале»<sup>47</sup>.

А вот что они говорят по поводу аудитории, на которую направлена театральная критика: «Критик обращается сразу к нескольким адресатам: к зрителям, видевшим то, о чем он пишет (или говорит); к создателям анализируемых произведений; к аудитории, которая непосредственно не знакома с предметом, но интересуется искусством; к коллегам-театроведам; к будущим исследователям театра»<sup>48</sup>. Подобных взглядов на аудиторию профессиональной критики придерживается и М. С. Каган. Первым

---

<sup>45</sup> Саенкова Л. П. Литературно-художественная критика и журналистика: историко-культурный контекст // Веснік БДУ. Сер. 4. 2009. № 1. С. 87-91.

<sup>46</sup> Гаранина Н. С. Стиль русской театральной критики: учебно-методическое пособие. М., 1970. С. 8.

<sup>47</sup> Семинар по театральной критике: Учебное пособие. СПб., 2013. С. 7.

<sup>48</sup> Там же. С. 7.

адресатом критики он называет художника, вторым – публику, третий адресат, находящийся частично за пределами художественной культуры, но оказывающий на нее непосредственное влияние, – организаторы художественного производства (руководители театров, киностудий, концертных организаций, музеев, издательств, а затем и руководители всей государственно-политической, культово-религиозной, идеологической жизни общества, которые рассматривают искусство как инструмент политической и идеологической деятельности). М. С. Каган называет и четвертого адресата – это ученые, занимающиеся изучением искусства (искусствоведы, психологи, социологи, эстетики)<sup>49</sup>.

Другое дело, что невозможно обращаться ко всем этим адресатам одновременно в одном тексте. Так, например, об этом в программе «Поговорим о театре» (радио «Град Петров», эфир от 27 января 2017 года) рассуждает театральный критик, театровед, эксперт театральных премий «Золотой софит»-2016 и «Золотая маска»-2017 Евгений Авраменко: «Газетная рецензия на спектакль направлена на зрителя. Потому что газету читают простые читатели. Конечно, ее могут читать и актеры, и режиссеры. Но очень сложно в коротком газетном формате, если у тебя есть какие-то большие претензии к спектаклю и ты обращаешься к творцам этого спектакля, и выразить претензии, и дать советы. <...> Таким задачам в театре соответствует другой жанр, а именно, устное обсуждение спектакля на труппе. Это закрытое, как правило, обсуждение. Как раз там критик обращается именно к создателям, он разбирает роли, говорит о режиссерском замысле, как он его понял...».

Но тут же возникает вопрос о существовании театральной критики в современном медиапространстве. Можем ли мы найти рецензии критиков и театроведов, направленные на профессионалов театра, актеров и режиссеров? Ведь те, кто называют себя театральными критиками, кто получил

---

<sup>49</sup> Каган М. С. Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. СПб., 2001. С. 119.



театроведческое образование, в сегодняшних СМИ выступают именно в роли арт-журналистов, публикуясь в изданиях, направленных на широкий круг читателей. Можно вспомнить «Петербургский театральный журнал», который создается критиками и театроведами. Однако при более детальном анализе публикуемых там текстов, мы обнаруживаем, что не многие тексты можно отнести к категории материалов, написанных профессионалами для профессионалов. Вернемся к приведенной выше цитате из программы «Поговорим о театре»: если сегодня то, что принято называть критикой, существует только в устном жанре, можно ли говорить об отдельном, обособленном от арт-журналистики существовании театральной критики в современном медиапространстве?

Несомненно, в России арт-журналистика и критика – разные дискурсы. Нам не кажется уместным назвать одно явление подвидом другого, как это происходит в британском дискурсе. Однако мы считаем, что функции театральных критиков в рамках современных российских СМИ изменились. Влияние многих факторов, важнейшим из которых является запрос редакции, превратило их тексты, по сути, в арт-журналистские. Особенно ярко это проявляется на примере рецензии, как ключевого жанра и критики, и арт-журналистики.

В жанровой системе арт-журналистики, куда входят информационные жанры (афиша, анонс, новость, аннотация, репортаж, интервью), аналитические (корреспонденция, статья, обзор и обозрение, рецензия, интервью) и художественно-публицистические жанры (эссе, очерк, портрет)<sup>50</sup>, рецензия занимает важнейшее место. При этом она значительно отличается от рецензии в критике. Подробнее эти особенности мы рассмотрим в следующем параграфе.

---

<sup>50</sup> Журналистика сферы досуга: учебное пособие. / Под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012. С. 164.

#### 1.4. Рецензия: институциональные характеристики ключевого жанра арт-журналистики

Слово «рецензия» происходит от латинского «recensio» – просмотр, сообщение, оценка, отзыв о чем-либо. Рецензия – это жанр, основу которого составляет отзыв (прежде всего – критический) о произведении художественной литературы, искусства, науки, журналистики и т. п.<sup>51</sup> Вне зависимости от формы этого отзыва сутью его является выражение отношения рецензента к исследуемому произведению.

Основная задача рецензента-критика – увидеть в произведении то, что незаметно непосвященному. Для этого необходимо обладать специальными знаниями в литературе, театре, музыке и пр.<sup>52</sup>, поэтому очень важна личность рецензента. Например, одним из рецензентов журнала «Артист», выходившего в Москве с 1889 по 1895 годы, был знаменитый режиссер Владимир Иванович Немирович-Данченко. Несомненно, его мнение относительно театральных постановок являлось профессиональным и авторитетным. Очевидно, что Немирович-Данченко мог увидеть, распознать то, что не видно непосвященному. «Замечания по поводу недостатков еще необыгранных спектаклей, оценка еще не «обкатанных» ролей, аргументированное толкование пьесы и ее образов – в этом состоит помощь хорошего рецензента театральному коллективу»<sup>53</sup>. Все это относится к рецензии как жанру критики – обращению профессионалов к профессионалам. В чем же ключевые особенности рецензии как жанра арт-журналистики?

Рецензия, написанная арт-журналистом, а не критиком, обращена уже не к профессионалам, а к обычным читателям, которые «в большинстве своем еще не успели стать зрителями, и рецензия для них – прежде всего

---

<sup>51</sup> Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2011. С. 141.

<sup>52</sup> Там же. С. 141–142.

<sup>53</sup> Гаранина Н. С. Стиль русской театральной критики: учебно-методическое пособие. М., 1970. С. 11.

рекомендация спектакля»<sup>54</sup> или рекомендация наоборот. Рецензент может всячески отговаривать читателя не тратить свое время на просмотр произведения, которое, по его мнению, того не стоит. Как отмечает Н. С. Гаранина, рецензия также выполняет роль эстетического путеводителя для читателя: кратко познакомив с содержанием пьесы, рецензия тем самым переключает внимание будущего зрителя с фабулы спектакля на достойные внимания элементы оформления спектакля, актерской игры, поможет более сознательно и углубленно следить за ходом исполнения, облегчит усвоение чисто эстетических качеств искусства.

Оценка является важнейшим из элементов рецензии (в соответствии с русской и британской традициями). Оценка – это отношение к художественной работе, установление значимости художественных произведений в соответствии с определенными принципами и нормами. Эти принципы могут быть эстетическими, историческими, этическими, психологическими, социологическими и т. д. Оценка определяется мировоззрением, уровнем культуры, интеллекта, нравственного развития критика, его социальной позицией, духовной программой<sup>55</sup>. Немаловажное значение играет позиция периодического издания, для которого пишет критик, его концепция и совокупность принципов: автор будет критиковать то или иное произведение, опираясь на воззрения издания, от имени которого он выступает.

Британский театральный критик И. Уордл пишет: «“Скромный критик – пропащий критик”, – сказал Шоу. Возможно, вы действительно скромны, но читатели-то решат, что вы просто *увеливаете от оценки*. Критик должен говорить без обиняков, ничего не оставляя недосказанным, но при этом удержаться от высокомерия. Ф. Р. Ливис предложил свое решение этой головоломки, определив критику как односторонний диалог; каждое

---

<sup>54</sup> Гаранина Н. С. *Стиль русской театральной критики: учебно-методическое пособие*. М., 1970. С. 11.

<sup>55</sup> Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...» *Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век*. СПб., 2001. С. 4.

утверждение словно бы подразумевает вопрос: “Это так, не правда ли?” <...> Но в действительности никакого диалога нет»<sup>56</sup>.

О значимости оценки говорится и в британском, и в русском дискурсе. Важнейшей из оценок арт-журналиста является эстетическая. Только она позволяет рассуждать о художественной ценности произведения. Эстетика не должна отставать от художественной практики. Если же это происходит, то нельзя говорить о верной и справедливой оценке. Например, нельзя подходить к реалистическому произведению с точки зрения эстетики романтизма или к постмодернистскому – с позиций модернистских течений, потому что у каждого из этих направлений свои художественно-эстетические критерии ценности произведения искусства.

Как утверждает В. В. Перхин, еще больше эстетическая оценка выигрывает при ее сочетании с оценкой исторической<sup>57</sup>. Рассуждения о том, как с годами изменяется творчество художника, какое место произведение искусства занимает в художественном процессе, как развивался и развивается этот процесс, а внутри него и само художественное произведение, придадут эстетической оценке большую обоснованность, сделают ее доказательной и научной.

О том, что исследователь должен стремиться к историчному объективному анализу, пишет и Б. Ф. Егоров. Кроме того, он отмечает значимость для культуры страны обращения к опыту других стран, его анализа и сравнения: «Именно зародыши исторического анализа у немецких романтиков способствовали тому, что события международного масштаба в культурной столице мира, Париже, стимулировали у них исследование своей национальной специфики в ее отличии от французской... Вся русская публицистика и наука XIX века, поднимавшая вопрос о самобытности, от адмирала Шишкова и до поздних славянофилов, тоже оглядывалась на

---

<sup>56</sup> Уордл И. Театральная критика. М., 2013. С. 60.

<sup>57</sup> Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...» Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001. С. 4.

Францию как на антипод для сравнения»<sup>58</sup>. Через сравнение происходит осознание своего собственного «я». Искусство не может развиваться изолированно, и тем более невозможно определить его ценность в изоляции.

Порой происходит так, что рецензент подчиняет оценки своим политическим воззрениям, интересам определенных социальных групп, своего издания. В этом случае одобрение может получить слабое в художественном смысле произведение или, наоборот, ценное – будет не признано. Интересно, что Аполлон Григорьев в 1858 году писал, что «критика перестала быть чисто художественною, что с произведениями искусства связываются для нее общественные, психологические, исторические интересы, – одним словом, интересы самой жизни. Попытки удержаться в пределах отрешенно-художественной критики остаются ни более, ни менее как попытками: немногие из решающихся на такие попытки сами не могут долго удержаться в пределах чисто технических задач и впадают или в нравственное отношение к искусству, или в исследование вопросов, касающихся уже не художества как техники, а опытной психологии...»<sup>59</sup> Однако мы согласимся с исследователями В. В. Перхиным и Б. Ф. Егоровым, считающими, что критику важно уметь абстрагироваться от собственных взглядов на проблемы политической или социальной жизни, потому что столкнувшись с мнением, ему неблизким, вызывающим отторжение и неприятие, он может пропустить за ним ценность художественного произведения в целом.

Однако одной формулировки эстетической оценки недостаточно – нужно уметь ее доказать, аргументировать, мотивировать. Для этого рецензент должен быть аналитиком: «аргументированность, доказательность

---

<sup>58</sup> Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. Л., 1980. С.152.

<sup>59</sup> Григорьев А. А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. // Аполлон Григорьев. Сочинения в двух томах. Том второй. М., 1990. С. 7.

критического суждения – неременный признак профессионализма, научности критики»<sup>60</sup>. По В. В. Перхину, доказать оценку – это значит:

1. выявить существенные черты художественного произведения;
2. установить его связи с другими явлениями в творчестве писателя и в литературе (будем рассматривать это положение, как и другие, относительно не только литературного процесса, но искусства в целом; таким образом, перефразировав, скажем: установить связи художественного произведения с другими явлениями в творчестве художника (в широком смысле этого слова) и в данном виде искусства (литература, музыка, театр, живопись, скульптура и т. д.);
3. показать связь с действительностью;
4. объяснить причины появления;
5. дать выводы, воздействующие на читателя.

Эти аргументации могут располагаться в любой последовательности, важно, что их сумма, как правило, остается неизменной.

Авторская оценка (как ключевой элемент рецензии) может служить и основой для классификации жанра. Так если, в соответствии с классификацией, разработанной А. А. Тертычным<sup>61</sup>, рецензии можно подразделить на группы по следующим признакам:

1. по объему (большие (гранд-рецензии) и маленькие (мини-рецензии));
2. по числу анализируемых произведений (монорецензии и полирецензии);
3. по теме (литературные, театральные, музыкальные и пр.).

То в то же время В. В. Перхин называет еще одну характеристику, по которой можно классифицировать рецензии, в основе которой лежит оценка:

4. по эмоциональной окраске (рецензия-одобрение и рецензия-осуждение).

---

<sup>60</sup> Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...» Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001. С. 5.

<sup>61</sup> Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2011. С. 147–148.

К оценке как основе классификации жанра рецензии мы обратимся и чуть позже в данном параграфе, пока же кратко охарактеризуем вышеназванные разновидности рецензии.

Мини-рецензия может быть отнесена в разряд информационных жанров, если ее содержание является лишь кратким рассказом автора о своих впечатлениях от произведения искусства, без обоснования и анализа. Часто короткая рецензия (как ее называет В. В. Перхин) похожа на аннотацию, так как дает краткое изложение произведения. Если же она является сжатым, насыщенным, аргументированным анализом произведения, то ее нужно отнести к аналитическим жанрам. «В короткой рецензии дается сжатая характеристика таланта писателя, содержания стиля и новизны нового произведения, определяется его место в творчестве писателя, указывается на связь с традицией. Она появляется вскоре после выхода книги или на следующий день после премьеры спектакля, концерта»<sup>62</sup>. В короткой рецензии отсутствует анализ текста и нет цитат.

Гранд-рецензия дает автору возможность глубоко и всесторонне охватить исследуемую тему, в том числе путем включения и анализа цитат. Это и является главным отличием от мини-рецензии.

Монорецензия – рецензия, в которой анализируется только одно произведение. В полирецензии автор рассматривает два или более произведений. Полирецензия является в некотором роде синтезом нескольких рецензий. В. В. Перхин такие рецензии называет обзорными – это сумма нескольких мини или больших рецензий без подчеркивания связи между ними. Эта связь подразумевается или обозначена во введении.

Из всех тематических видов рецензий (литературные, театральные, музыкальные и пр.) наиболее сложными являются кино- и театральные рецензии. Если в рецензии, например, на литературное произведение критик имеет дело только с одним этим произведением и его автором, то в

---

<sup>62</sup> Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...» Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001. С. 11.

театральной постановке, в создании кинокартины кроме автора, участвует большой творческий коллектив, о работе которого критику и придется размышлять. В этом случае рецензия должна оценивать работу всего коллектива в целом и каждого отдельного его участника. Об этом пишет А. А. Тертычный: «В подобных работах перед критиком стоит трудная задача – совместить целенаправленный анализ авторского и режиссерского замысла с характеристикой творческого воплощения. Дело усложняется еще больше, когда автор рецензии ставит своей задачей сравнить литературный первоисточник с экранизацией или театральной инсценировкой. Согласовать все три или даже четыре «слоя» такой рецензии (первоисточник, пьесу по нему, режиссерскую интерпретацию пьесы, воплощенную в спектакле, авторское исполнение) бывает очень непросто»<sup>63</sup>.

Важным отличием рецензии арт-журналиста от рецензии критика является преобладание экспрессивного начала. Для журналиста важно почувствовать эмоциональное воздействие искусства и рассказать о нем читателю. Как утверждает Н. С. Гаранина, есть множество примеров того, как анализ пьесы и ее исполнения позволяет расшифровать любые чувства, возникающие в процессе просмотра спектакля<sup>64</sup>.

Однако театральные критики считают, что передать эмоции – это и их задача: «Созданный театральным критиком литературный текст призван превратить читателя в просвещенного, эмоционального и аналитически развитого зрителя, и в этом смысле критик становится писателем, который, по замечанию В. Набокова, “средствами языка пробуждает у читателя чувство цвета, облика, звука, движения или любое иное чувство, вызывая в его воображении образы вымышленной жизни, которая станет для него столь же живой, как его собственные воспоминания”. Дело театрального критика – пробудить у читателя чувство цвета, облика, звука, движения – то есть

---

<sup>63</sup> Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2011. С. 148–149.

<sup>64</sup> Гаранина Н. С. Стиль русской театральной критики: учебно-методическое пособие. М., 1970. С. 28.



воссоздать литературными средствами цветовой, звуковой, образный мир, но «вымышленный» до него создателями спектакля и запечатленный в его сознании»<sup>65</sup>.

На примере процитированного выше пособия для театроведов, мы видим, что будущих театральных критиков сегодня учат писать скорее не критические в классическом понимании рецензии, а рецензии арт-журналистские. Подобный вывод мы можем сделать, если проанализируем их взгляд на свою аудиторию: «Главная цель рецензента – сократить дистанцию и наладить контакт между крайними звеньями этой цепи [авторы спектакля – критик – читатель], делая максимально возможным “присвоение” художественной информации потенциальным зрителем»<sup>66</sup>. Т. е. театральные критики изначально предполагают, что их аудитория – не профессионалы в области театра, а обычные зрители. Однако в нашем представлении данное положение относится к работе арт-журналистов, а не критиков.

Интересно, что сходный взгляд на задачи, которые стоят перед автором рецензии, имеют и британские коллеги: «Так что рецензии, искажающие свой предмет, мало эффективны. Те же, которые отражают его правильно (на секунду примем это на веру), обладают энергией, которая и есть их оправдание. Театр безусловно проживет и без них, но это серьезно обеднит его, – хотя бы потому, что они выводят театральные дискуссии за пределы сообщества театралов и укрепляют жизнь внутри него»<sup>67</sup>. Самое главное, по мнению И. Уордла, – заставить говорить и думать о театре и людей, которые не имеют к нему прямого отношения. А чтобы делать это успешно, нужно чутко улавливать и запросы современных читателей, которые, если и встретят в издании длинные профессионально-критические театральные рецензии, скорее пропустят их. Поэтому на страницах современных СМИ театральная рецензия трансформируется.

---

<sup>65</sup> Семинар по театральной критике: Учебное пособие. СПб., 2013. С. 217–218.

<sup>66</sup> Там же. С. 182

<sup>67</sup> Уордл И. Театральная критика. М., 2013. С. 17.

Эту трансформацию отражает классификация жанра рецензии, предложенная Ю. Д. Кравченко, которая является одной из наиболее актуальных сегодня. Исследователь выделяет рецензию-отзыв, рецензию-эссе и рецензию-аннотацию: «если отсутствует оценка объекта, характеристика достоинств и недостатков произведения, то рецензия трансформируется, скорее, в жанр аннотации; если отсутствует описание предмета анализа, формулирование основного тезиса, то рецензия трансформируется в эссе; если преобладает критический анализ над положительной оценкой произведения, то рецензия трансформируется в смежный жанр отзыва»<sup>68</sup>.

Мы же предлагаем классифицировать рецензию по *интенциональности*. В зависимости от того, какой тип авторской интенции превалирует в тексте, можно выделить рецензии с преобладанием оценочной, побудительной или осведомительной интенции. Рецензия, автор которой ставит перед собой задачу в первую очередь оценить художественное произведение, может считаться нами *классической*, т. к. оценка, как мы уже говорили, является ключевой составляющей жанра рецензии. Рецензия, где превалирует осведомительная интенция, будет соответствовать выделенному Ю. Д. Кравченко виду *рецензии-аннотации*. Автор такого текста стремится познакомить своего читателя с фактом появления (или существования) спектакля, уделяя больше всего внимания его описаниям. Такие рецензии могут быть написаны арт-журналистами, которые, в соответствии со статьей британских исследователей Дж. Харрис и К. Валь-Йоргенсен, претендуют на объективность в своих текстах. Рецензия с преобладанием побудительной интенции будет рассматриваться нами как рецензия, направленная на привлечение читателя в театр, чтобы тот посмотрел описываемый спектакль. Назовем этот вид *рекламной рецензией*. Именно эту классификацию рецензии

---

<sup>68</sup> Кравченко Ю. Д. Жанр рецензии и его современная трансформация / Ю. Д. Кравченко // III Международный конгресс исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность», Сборник тезисов. М., 2007. С. 389.

по признаку интенциональности текста мы и сделаем ключевой в нашем исследовании.

Таким образом, в данной работе мы будем рассматривать театральную рецензию в арт-журналистике как жанр, в основе которого лежит оценочная интенция. Преобладание других видов интенции в тексте рецензии ведет к трансформации жанра. Именно такие трансформированные театральные рецензии мы чаще всего находим в современных средствах массовой информации. Встретить классическую театральную рецензию на страницах газет и журналов сегодня практически невозможно.

В следующей главе мы обратимся к публикациям Романа Должанского и Сюзанны Клэпп и проанализируем интенциональную составляющую выбранных нами текстов и средства выражения авторской интенции.

## Глава 2. Речевые средства выражения авторских интенций в рецензиях Романа Должанского и Сюзанны Клэпп

Рецензии, рассмотренные нами в данной работе, опубликованы в интернет-версиях изданий «Коммерсант» и «The Guardian», которые не ориентированы на освещение событий культуры, однако рассказывают и о них. «The Guardian» является качественным общественно-политическим изданием. У него широкий круг читателей прежде всего в Великобритании, но также и в других странах мира. Для нашего исследования в первую очередь значимо, что это самая широкая аудитория, а не профессионалы в области культуры и искусства (хотя нельзя отрицать, что и они могут читать это издание). С этой точки зрения, ситуация с аудиторией «Коммерсанта» схожа. Публикуемые в издании рецензии не направлены на профессиональную аудиторию в области театра.

«Коммерсант» – это ежедневная общенациональная деловая газета, т. е. это специализированное издание. Но мы остановили свой выбор именно на нем, потому что в современных российских СМИ сложилась такая ситуация, когда среди качественных газет, есть только деловые издания. Тогда как общественно-политические относятся либо к бульварному типу (например, «Комсомольская правда»), либо находятся где-то посередине между качественной и бульварной прессой (например, «Известия»). Поэтому мы выбрали качественное деловое издание, которое освещает и другие сферы общественной жизни. На сайте газеты сказано, что «Коммерсант» – это «16 полос качественной и оперативной информации о мировом и российском бизнесе, финансовые и деловые новости, политика и перестановки в органах власти, главные события в обществе, культуре и спорте»<sup>69</sup>.

Отсюда вытекает вывод, что оба издания публикуют театральные рецензии, направленные на самую широкую аудиторию и относящиеся не к профессиональной театральной критике, а к арт-журналистике.

---

<sup>69</sup> О «Коммерсанте» // Газета «Коммерсант». URL: <http://www.kommersant.ru/about> (дата обращения: 31.03.2017).

Роман Должанский – театральный критик, театровед, арт-директор фестиваля NET (Новый европейский театр), заместитель художественного руководителя Театра Наций. Окончил театроведческий факультет Российской академии театрального искусства (ГИТИС). Должанский работал редактором журнала «Московский наблюдатель». С 1995 корреспондент, а с 1998 года театральный обозреватель газеты «Коммерсант». В 2003, 2004 и 2008 годах был председателем экспертного совета национальной театральной премии «Золотая маска». Все эти характеристики важны для нашего исследования, потому что с одной стороны они говорят о Романе Должанском как о театральном критике, а с другой – как о журналисте. В центре нашего исследования окажется работа Романа Должанского в качестве театрального обозревателя газеты «Коммерсант».

В онлайн-версии «Коммерсанта» рубрика «Культура» не подразделяется на отделы. Здесь публикуются вместе все материалы о кино, музыке, выставках, театре и т. д. Однако все тексты относят к разнообразным темам. Театральных из них всего три: «Театральные гастроли», «Театральные премьеры», «Театральные фестивали». В каждой из этих тем мы обнаружили тексты Романа Должанского. Он освещает театральные события не только Москвы, но и других городов России, например, рассказывает о фестивалях в Перми, во Пскове. В поле зрения Должанского попадают и спектакли зарубежных театров, приезжающих на гастроли или выступающих в рамках театральных фестивалей. Это, например, спектакли берлинских коллективов «Шаубюне ам Ленинер Плац» и «Берлинер ансамбль», театры из Польши, Голландии, Испании.

Мы проанализировали тексты Романа Должанского, опубликованные с 1 октября 2016 года по 29 марта 2017 года (полугодичная выборка). Выбор данного периода был важен с учетом особенностей русского репертуарного театра, который летом уходит на каникулы, тогда как в указанное время театры работают в полную силу. Всего было исследовано 45 публикаций. Из них 26 текстов являются театральными рецензиями. При этом шесть – это

рецензии-аннотации, шесть – рекламные рецензии. Преобладают же классические арт-рецензии, к которым нами отнесено четырнадцать текстов. Для более подробного рассмотрения мы выбрали три наиболее ярких на наш взгляд рецензии, относящиеся к каждому из трех типов. Это рецензии «Патриотическое испытание. Марк Захаров поздравил зрителя с “Днем опричника”» (2 декабря 2016 года), «Спектакль с того света. "Наследство" в постановке Штефана Кэги» (29 декабря 2016 года), «Безблагодатный огонь. "Дракон" в МХТ имени Чехова» (2 марта 2017 года).

Второй автор, чья работа стала объектом нашего исследования – Сюзанна Клэпп. Это британский писатель, театральный критик и автор радиопрограммы BBC «Nightwaves». В течение 14 лет Сюзанна Клэпп была членом жюри театральной премии «The Evening Standard», но в 2013 году она решила отказаться от этой работы, выразив таким образом несогласие с системой голосования.

Как сказано на сайте издания «The Guardian», Сюзанна Клэпп – театральный критик газеты «The Observer»<sup>70</sup>. Здесь важно объяснить, что в 1993 году «The Guardian» купила «The Observer». Сегодня у изданий общий сайт, и «The Observer» является разделом онлайн-версии «The Guardian» (URL: <https://www.theguardian.com/observer>). Фактически все рецензии Сюзанны Клэпп публикуются на сайте «The Guardian». Так, например, Марк Шентон, помощник редактора и ведущий критик «The Stage» (британского издания, специализирующегося на театре) в материале, посвященном лучшим на его взгляд театральным критикам<sup>71</sup>, называя в числе прочих Сюзанну Клэпп, делает ссылку именно на издание «The Guardian», а не «The Observer».

<sup>70</sup> Susannah Clapp // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/profile/susannahclapp> (дата обращения: 30.03.2017).

<sup>71</sup> Mark Shenton: These are a few of my favourite critics // The Stage. URL: <https://www.thestage.co.uk/opinion/2016/mark-shenton-these-are-a-few-of-my-favourite-critics/> (дата обращения: 30.03.2017).

Несомненно, для нас представляет интерес и содержательная сторона данного материала. Так Шентон пишет о Клэпп: «Если бы этот список был составлен не в алфавитном порядке, то Сюзанна Клэпп была бы на его вершине: никто из сегодняшних театральных критиков не пишет с такой силой, поэтической грацией и стилем, как она. Она обладает великолепным вкусом и приключенческим духом, идущая часто не по исхоженным тропинкам критиков. В редких случаях я не соглашаюсь с ней, это заставляет меня остановиться и перепроверить свое собственное мнение – однажды я даже вернулся, чтобы пересмотреть пьесу, которая мне ужасно не нравилась, только потому что постановка так полюбила ее».

Все эти характеристики интересны нам, потому что, как и в случае с Романом Должанским, одни говорят о том, что в классическом представлении Сюзанна Клэпп – профессиональный театральный критик, тогда как другие характеризуют ее как арт-журналиста (однако мы уже выяснили, что в британской теории дело обстоит иначе). Тем не менее, мы будем рассматривать работу Сюзанны Клэпп как арт-журналиста. Мы проанализируем ее тексты, опубликованные в общественно-политическом издании «The Guardian».

В «The Guardian» (в отличие от «Коммерсанта») раздел «Культура» поделен на подразделы: «Кино», «ТВ и радио», «Музыка», «Игры», «Книги», «Арт и дизайн», «Сцена», «Классическая музыка и опера». Нас будет интересовать подраздел «Сцена», в котором появляется интересующий нас драматический театр. Этот подраздел представлен несколькими темами. Среди них: снова «Сцена», затем «Рецензии», «Предмет обсуждения» (talking points), «Танец», «Комедия», «Театр», «Из архива» и др. Нас, в первую очередь, будет интересовать рубрика «Рецензии».

Мы проанализировали тексты Сюзанны Клэпп, опубликованные в «The Guardian» со 2 октября 2016 года по 19 марта 2017 года. Всего было проанализировано 59 материалов, из них мы выделили 43 театральные рецензии, четырнадцать из которых являются рецензиями-аннотациями,

одиннадцать – рекламными рецензиями и восемнадцать – классическими. Для детального анализа мы выбрали три наиболее ярких, на наш взгляд, примера рецензий, относящихся к каждому из трех типов. Это «Рецензия на “Гамлета” – Эндрю Скотт – действительно милый принц» (5 марта 2017 года), «Рецензия на спектакль “Дети” – Тонкий подход Люси Кирквуд к поколению беби-бумеров» (4 декабря 2016 года), «Рецензия на “Кто боится Вирджинии Вульф?” – Рыдающие Стонтон и Хилл» (12 марта 2017 года).

### 1.1. Классическая рецензия: творческий опыт Романа Должанского и Сюзанны Клэпп

Рассмотрим рецензию Романа Должанского «Патриотическое испытание. Марк Захаров поздравил зрителя с “Днем опричника”», опубликованную 2 декабря 2016 года<sup>72</sup>.

В сильной позиции начале текста – лаконичный лид, авторская оценка в котором не фиксируется: *«Московский театр "Ленком" показал премьеру спектакля "День опричника" по произведениям Владимира Сорокина в постановке художественного руководителя театра Марка Захарова. Рассказывает РОМАН ДОЛЖАНСКИЙ»*. Задача лида заключается, в первую очередь, в том, чтобы как можно точнее обозначить, о каком спектакле пойдет речь в рецензии.

В первом абзаце Должанский демонстрирует конфликт мнений – режиссера спектакля и автора романа, по которому спектакль поставлен. Конфликтный диалог посвящен актуальности театрального произведения. Один считает, что данное произведение в театре ставить уже поздно, другой – что как раз самое время. Пока автор рецензии никак не

---

<sup>72</sup> Газета «Коммерсант». URL: <http://www.kommersant.ru/doc/3157949> (дата обращения: 31.03.2017). Все цитаты, приведенные при рассмотрении рецензии Романа Должанского «Патриотическое испытание. Марк Захаров поздравил зрителя с “Днем опричника”», – из данного источника.



комментирует данное противоречие, но, обозначение его в тексте воспринимается как постановка проблемы: какое из двух мнений можно воспринимать как верное.

Во втором абзаце рецензент пересказывает фабулу спектакля. В данном фрагменте текста преобладает осведомительная интенция, но уже проявляются и авторские оценки: *«Захаров, сохранив **изумительный** кураж и желание говорить со зрителем о неудобном и страшном, не может преодолеть обязательство давать свет в конце тоннеля»*. Основное средство выражения оценки в данном случае общеязыковой эпитет, что является очевидным, но менее выразительным средством. В этом же фрагменте Роман Должанский высказывает еще один тезис, который ему нужно будет доказать: об *«обязательстве режиссера давать свет в конце тоннеля»*. Он является в то же время и оценочной метафорой, которая дает понять читателю, что у режиссера есть важная сверхзадача – дарить зрителям надежду.

В третьем абзаце автор рецензии отмечает, что режиссер спектакля не следует тексту романа, а многое меняет: *«Что-то – для насущных нужд театра и зрителя, что-то – ради проявляющейся в финале идеи»*. В этом предложении данному факту имплицитно дается скорее положительная оценка: Должанский объясняет, что сюжетная линия произведения изменяется не просто в угоду прихотям режиссера, а для достижения важной цели, а именно для раскрытия основного замысла режиссера (возврат к сверхзадаче, о которой косвенно уже было упомянуто). Далее проявляется и негативная оценка того же самого факта, но теперь эксплицитно. Автор обозначает удачи и неудачи режиссера не иносказательно, не прибегая к описаниям, а с помощью общеязыковых средств, транслирующих прямую, однозначную оценку: *«Новых текстов и диалогов много, некоторые из них **очень удачно** подражают сорокинскому стилю, некоторые — **не очень**»*.

При том, что обычно смысловые части фиксируются в абзацных границах, интересно отметить, что в четвертом абзаце Роман Должанский

продолжает начатую в предыдущем абзаце мысль об изменении режиссером канвы романа Сорокина в художественных целях. Этот абзац становится развернутым аргументом в защиту уже третьего высказанного Должанским тезиса (однако первого, который он берется аргументировать – к остальным он вернется позднее). Это позволяет нам отметить, что достаточно вольное прочтение романа на театральных подмостках становится значимым моментом для рецензента, одним из важнейших фактов, мотивирующих его оценочные суждения. Так в четвертом абзаце Должанский называет персонажей, значение которых в спектакле во многом отличается от романного. На примере государя Платона Николаевича, ясновидящей Прасковьи Мамонтовны и крохотной роли, сочиненной специально для Леонида Броневго, автор рецензии объясняет, что конкретно было изменено относительно первоисточника, но на вопрос «Зачем?» отвечает в случае только с третьим персонажем – героем Леонида Броневго: *«Как и появление буквально на пару минут на сцене Леонида Броневго – крохотная роль сочинена режиссером, для развития истории не нужна, но зал это успокаивает: пока любимый актер с нами, опричники не пройдут»*. Здесь имплицитно дается положительная оценка факту введения дополнительного персонажа, которого играет Леонид Броневгой. Рецензент косвенно описывает образ зрителя, который доверяется режиссеру и актерам, как ребенок, которому никто и ничто не страшно, когда рядом родители. Кроме того, здесь же затрагивается второй авторский тезис о сверхзадаче режиссера, выраженный метафорически: *«но зал это успокаивает: пока любимый актер с нами, опричники не пройдут»*.

Пятый абзац полностью посвящен описанию роли Ивана Агапова, играющего высшего иерарха церкви. На первый взгляд может показаться, что этот абзац с ярко выраженной положительной оценкой как актерской игры, так и режиссерского замысла, воплощенного в этом герое, не привязан к высказанным ранее тезисам. *«Вообще, пролог спектакля – лучшая его сцена: наряженный высшим иерархом церкви, с большими золотыми часами на*

*запястье и каменным взглядом из-под клобука герой Агапова выглядит по-настоящему зловеще. Зал даже боится смеяться – настолько страшно звучит эта смешная мракобесная языковая твердыня. И еще страшнее становится, когда, подобрав длиннополые одежды, священник тяжелой птицей спрыгивает куда-то вниз, в преисподнюю».* Однако если подробнее присмотреться к приведенному фрагменту, то становится понятно, что автор не только описывает визуальную составляющую спектакля (что очень важно для театральной рецензии), оказывающую мощнейшее эмоциональное воздействие, но и, предлагая собственные оценки работы актера и режиссера, возвращается к первому тезису. Собранные автором детали аргументируют тезис об актуальности рецензируемой постановки: во-первых, это обострившееся в последнее время противоречивое отношение общественности к церкви. Так, описанные крупные часы сразу вызывают ассоциацию с громкой историей, когда на фотографии с руки патриарха исчезли дорогие часы, тогда как на отражении в столе они оставались на своем месте. Не прямо, но косвенно Роман Должанский говорит читателям о правоте Марка Захарова, настаивающего на актуальности сорокинского сюжета.

В шестом абзаце автор рецензии возвращается к проблеме соотношения литературной фабулы и событийной канвы спектакля, обусловленной периферийными, «насущными нуждами театра и зрителя». Во фрагменте *«В "Дне опричника" на сцену выходят девять народных артистов России – у каждого свой посыл, да и в качестве театрального аттракциона с разными эффектами и бодрыми танцами спектакль работает без сбоев»* с помощью лексических средств рецензент выражает негативную оценку. Так работают, например, ироничные словосочетания *«театральный аттракцион»* и *«бодрые танцы»*, которые говорят о не наделенной высокими смыслами развлекательности. Тезису о театральных и зрительских нуждах здесь отвечает упоминание о девяти народных артистах. Знаменитые на всю страну актеры – залог зрительского успеха, даже если сама

постановка является не очень удачной: на своих любимцев публика всегда смотрит с удовольствием.

В последнем абзаце Должанский возвращается к одному из главных тезисов. Он вновь аргументирует изменение фабулы романа в сценической версии с целью раскрытия основной идеи режиссера: *«В спектакле он, наоборот, "просыпается" – героиня Александры Захаровой не просто зароняет в душу опричника сомнения, но в конце концов возвращает его к жизни»*. Косвенно здесь говорится о том, что режиссер вновь пытается убедить зрителей, что надежда есть всегда. Однако автор рецензии выражает сомнение в том, что замысел реализован: *«По правде сказать, в спектакле, где большая часть текста просто брошена в зал, Виктору Ракову в роли Комяги остается мало шансов показать нам непростой внутренний путь героя и доказать возможность такого пути»*. В этом абзаце читается и ирония рецензента по отношению к неиссякаемой вере режиссера в лучшее: *«Впрочем, что еще нужно показывать, если героиня в концертном платье с младенцем-куклой в руках посреди сцены встает на колени и громко просит Богородицу всех спасти и помиловать. Здесь уже никакие доказательства не нужны. Остается либо с облегчением довериться режиссеру, либо нет»*. Так Должанский выражает сомнение в воздействующей силе описанных театральных приемов: свет (как символ надежды), который дает режиссер, настолько неестественный, что не может воздействовать на зрителя, который настроен скептически. Такие «доказательства» правоты режиссера могут воздействовать лишь на того, кто и сам рад бы обмануться.

Еще одним важным вопросом, который арт-журналист ставил перед собой, был спор режиссера и писателя об актуальности сорокинского сюжета. В тексте рецензии Должанский лишь однажды фиксирует эту проблему. Однако если обратиться к заголовочному комплексу, то мы заметим, что уже там он пытается предложить необходимый ответ. Заголовок *«Патриотическое испытание»* перекликается со все чаще звучащим в последнее время словосочетанием «патриотическое воспитание», которое

вызывает скорее негативные ассоциации и является одной из широко обсуждаемых тем. Таким образом, уже в заголовке Роман Должанский лавры победителя в споре писателя и режиссера отдает режиссеру: произведение звучит актуально. Но при этом он не соглашается с режиссерской интерпретацией литературного текста, а скорее иронизирует: постановка становится проверкой на патриотичность, где поверивший режиссеру зритель является патриотом, тогда как скептик – нет.

Подводя итог, отметим, что, даже не соглашаясь с режиссерской интерпретацией литературного произведения, Роман Должанский находит и положительные стороны спектакля, характеризуя как недостатки, так и достоинства постановки. Оценочная интенция становится ведущей в рецензии, воплощая авторское стремление к выражению объективного, аргументированного мнения. Это позволяет сказать, что перед нами классическая арт-рецензия, в соответствии с принятой нами классификацией. Т. е. рецензия является классической относительно ее интенциональной составляющей, однако по другим характеристикам мы находим отступления автора от сложившейся нормы. Должанский не следует привычной схеме «тезис – аргументация»: сформулированный в начале рецензии тезис может быть аргументирован ближе к ее заключению. В этом плане рецензии Сюзанны Клэпп больше отвечают традиции, что мы и увидим при анализе следующего примера.

Далее рассмотрим рецензию Сюзанны Клэпп «Рецензия на “Гамлета” – Эндрю Скотт – действительно милый принц» (от 5 марта 2017 года)<sup>73</sup>.

Если обратиться к заголовку, то мы видим, что уже в нем заложена оценочная интенция автора, которая и станет ведущей в данном тексте. С яркой авторской оценкой мы встречаемся и в открывающем рецензию лиде,

---

<sup>73</sup> The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/05/hamlet-almeida-review-andrew-scott-robert-icke> (дата обращения: 31.03.2017). Все цитаты, приведенные при рассмотрении рецензии Сюзанны Клэпп «Hamlet review – Andrew Scott is a truly sweet prince», – из данного источника.

который посвящен исполнителю главной роли: *«Скотт заставляет полностью сопереживать заглавному персонажу во вдохновенном спектакле Роберта Ике»*. Короткое замечание арт-журналиста о возникающем сопереживании косвенно передает читателям впечатление блестящей актерской игры: зритель полностью доверяется актеру. В то же время в этом предложении Клэпп дает положительную оценку и спектаклю в целом, называя его *«вдохновенным»*.

Первый абзац – сосредоточение положительной оценки. Он начинается с самой лестной характеристики творчества режиссера в целом: *«Роберт Ике – одна из самых важных сил в современном театре. Он сдул пыль с “Орестеи” и создал снова проникающий до глубин “1984”»*. Далее Клэпп говорит, что *«теперь они вместе с Эндрю Скоттом дарят нам ужасающего и современного “Гамлета”, полного идей, но не прикованного к концептам»*. Автор рецензии заявляет об оригинальности постановки и делает упор на то, что это не мертвые концепты, не бессмысленная незаурядная выдумка, а, напротив, *«в каждом моменте текста спектакля звучит важный смысл»*. Таким образом, перед зрителем, по словам арт-журналиста, предстает современная, осмысленная интерпретация «Гамлета», создатели которой к тому же достаточно раскованы, чтобы не быть связанными привычными представлениями о пьесе и давать зрителю нечто новое. В данном случае тезисом, который Клэпп нужно будет аргументировать, является утверждение об оригинальности постановки, ее непохожести на другие интерпретации «Гамлетов».

Средствами выражения оценки в данном абзаце являются не только общеязыковые эпитеты, как *«один из самых значимых»*, *«оригинальный»*, *«важный смысл»*. Сюзанна Клэпп использует и особый тип олицетворения: *«Оригинальность – это вопрос подачи, темпа и дыхания. Будто легкие у пьесы другие»*. Здесь спектакль предстает живым существом, обладающим легкими, т. е. способным дышать; и дыхание это особенное, оригинальное.

Нам представляется, что такой прием более эффективен в выражении оценки, чем использование общеязыковых эпитетов.

Весь второй абзац посвящен описанию и оценке актерской игры Эдрю Скотта. Этот фрагмент текста выполняет роль аргумента по отношению к высказанному в названии и лиде тезису. Для Сюзанны Клэпп, актер не просто полон эмоциями, он *«содрогается от них»*. Клэпп говорит не о богатой жестикуляции, но о *«ветряной мельнице маленьких жестов»*. Далее Клэпп отмечает, что актер существует на грани, едва не становясь слишком [вычурным]; но затем уже Гамлет (а не Эдрю Скотт) является слишком [невыносимым] для самого себя. (*He is on the brink of being too much. But then Hamlet is too much – for himself*). Здесь красивая игра со словосочетанием *«too much»* – *«слишком много»*, или просто *«слишком»*. Сначала актер балансирует на грани этого *«слишком»*, но потом мы видим, что он справляется с актерской задачей, не переходя черты, в то время, как на грани оказывается его герой, Гамлет, который становится *«слишком»* для себя самого.

В третьем абзаце Клэпп характеризует спектакль Роберта Ике в контексте постановочной истории пьесы Шекспира. Она отмечает, что это наименее декламационная из всех сценических версий «Гамлета» и разговоры в спектакле звучат с *«небывалой легкостью»*. В этом абзаце автор рецензии возвращается к своему тезису об особой оригинальности спектакля. Здесь Клэпп находит еще одну уникальную, на ее взгляд, черту постановки: *«все эти герои – члены одной семьи, династии, и они находятся в “тисках любви”»*. Хотя в данном случае у нас возникает желание поспорить с автором рецензии: режиссерские интерпретации «Гамлета», где этими людьми движет не только жажда власти, но любовь, страсть не кажется нам такой редкой и уникальной на российской театральной сцене. Для российского читателя этот тезис является провокативным.

В следующем абзаце рецензент более подробно характеризует игру актеров, исполняющих роли Клавдия, Гертруды и Офелии. Например, Клэпп

пишет, что Джессика Браун в роли Офелии, заставляет сцену с безумием героини работать. Мало похожей на правду, но так привычной зрителю сцены с букетом, где Офелия дарит цветы, здесь нет. Здесь молодая девушка не сходит с ума каким-то странным способом – она умирает, потому что ненавидит свою жизнь: *«Здесь нет сладости “Ярмарки в Скарборо”, связанной с цветами Офелии. Она бьет себя, она ненавидит свою жизнь»* («Ярмарка в Скарборо» – английская народная баллада, в которой бывшие возлюбленные обмениваются невыполнимыми заданиями, как, например, сделать рубашку из швов). Т.е. в данном случае Клэпп прибегает к образности и прецедентным феноменам: чтобы сказать, что привычная сцена с букетом вызывает мало доверия, т.к. мало похожа на событие из реальной жизни, Клэпп обращается ко всем известной в Великобритании балладе. И вновь рецензент доказывает высказанную идею об уникальности спектакля: Клэпп не говорит прямо, но подразумевает, что данная интерпретация знаменитой сцены с букетом тоже непривычна: это демонстрация оригинального подхода к трактовке образа Офелии.

И, наконец, только в пятом абзаце автор рецензии говорит о недостатках спектакля. Она отмечает, что спектакль мог бы быть короче, чем четыре часа, особенно, если учесть, что кресла в театре «Алмейда» не самые удобные. Однако Клэпп тут же делает оговорку, что трудно понять, что можно было бы сократить в спектакле, чтобы он выиграл от этой редакции. Этот комментарий рецензента в сущности является похвалой, которая нивелирует появляющийся здесь негативный отзыв. Кроме того, недостаток, найденный рецензентом, едва ли относится к самому спектаклю: удобство или неудобство кресел – характеристика скорее потребительская, которой можно пренебречь при анализе спектакля как произведения искусства.

В следующем абзаце Клэпп дает короткую характеристику (ровно в одно предложение) музыкальному оформлению спектакля: *«Песни Дилана пронизывают действие, как отзвук дуновенья ада»*. В этом лаконичном высказывании кроется высокая оценка музыкального решения: прибегая к



цитате – словам из пьесы Шекспира («*ада ль дуновенье*»), Клэпп таким образом объясняет, что подобное музыкальное оформление создает нужное настроение, вызывает эмоции, соответствующие тексту пьесы.

Завершается короткий абзац описанием декораций: «*Отличный дизайнер Хильдегард Бечтлер разделяет сцену раздвижными дверями; опалесцирующе-зеленые, они намекают на аквариум. Вначале они отделяют задумчивого Гамлета от волшебного света танцующего двора. В конце великолепным движением они становятся уже другой границей. Охраняемой Призраком*». В этом фрагменте преобладает описание, дающее возможность читателю наглядно представить некоторые визуальные особенности спектакля. Но и в этом описании с помощью общеязыковых эпитетов («*отличный дизайнер*», «*великолепным движением*») проявляется авторская оценка, вновь положительная.

В последнем абзаце, описывая финал спектакля, Клэпп характеризует некоторые стилистические и технические аспекты постановки, что еще больше помогает читателю зрительно представить происходящее на сцене. Так, рецензент отмечает, что в спектакле есть что-то от скандинавского нуара, затем объясняет, как изображения на экране становятся частью спектакля. Заключительные слова рецензии посвящены финальной сцене, которая выглядит, «*будто что-то пошло не так во время спектакля*». Финал оставляет в недоумении зрителей, что сходно с чувствами заглавного героя. Клэпп не дает этому факту никакой оценки, кажется, она лишь передает зрительские впечатления. Но важно отметить форму, к которой прибегает автор рецензии. Она проводит параллель между зрителями и Гамлетом с помощью синтаксической конструкции *as... as*: «*The audience is left in as much doubt as Hamlet himself*» (*Аудитория оставлена в столь же больших сомнениях, как и сам Гамлет*).

Проанализировав данную рецензию, мы отметили, что Сюзанна Клэпп использует самые различные речевые средства для трансляции предлагаемой аудитории оценки театрального спектакля: не только общеязыковые эпитеты,

но и многие иные тропы, фигуры – особые синтаксические конструкции. Мы считаем важным обратить внимание на значительный воздействующий потенциал этих речевых средств. Их использование позволяет автору заставить читателя принять его оценки. Также нужно заметить, что опытный критик не предлагает прямой положительной оценки, но сосредоточена на аргументации тезиса об уникальности рецензируемого произведения, что, на наш взгляд, также увеличивает воздействующий потенциал текста.

Очевидно, что в проанализированном тексте, несмотря на отступление от канона, все же преобладает оценочная интенция, соответственно, данная рецензия является классической. Может показаться странным тот факт, что арт-журналистом отмечен единственный и не очень значительный недостаток постановки. Однако мы объясняем это тем, что Клэпп изначально заявляет о высочайшей оценке спектакля, давая ему пять звезд из пяти.

## 1.2. Рецензия-аннотация: творческий опыт Романа Должанского и Сюзанны Клэпп

Рассмотрение рецензий-аннотаций мы начнем с текста Романа Должанского «Спектакль с того света. "Наследство" в постановке Штефана Кэги» (от 29 декабря 2016 года)<sup>74</sup>.

Лид рецензии открывается оценкой, выраженной общеязыковым эпитетом: *«Одним из самых интересных европейских театральных проектов уходящего года стало "Наследство" режиссера Штефана Кэги»*. С одной стороны, в этом отчетливо читается положительная авторская оценка, но с другой – так рецензент интригует читателей, косвенно обещая разъяснить в рецензии, чем же так интересна названная постановка.

---

<sup>74</sup> Газета «Коммерсант». URL: <http://www.kommersant.ru/doc/3184803> (дата обращения: 31.03.2017). Все цитаты, приведенные при рассмотрении рецензии Романа Должанского «Спектакль с того света. "Наследство" в постановке Штефана Кэги», – из данного источника.

В первом абзаце Должанский более подробно объясняет читателям, о чем пойдет речь в рецензии. Это важно, т. к. объектом рассмотрения в данном случае выступает необычный спектакль как по форме, так и по материалу, который лежит в его основе. Во-первых, это спектакль без актеров: *«В общем, ничего революционного в этом нет: примеры спектаклей, в которых нет актеров, в новейшей истории театра уже имеются»*. Во-вторых, «Наследство» – это документальный спектакль: *«работа Штефана Кэги основана на реальных встречах с реальными людьми. Вот только никто из них, "экспертов повседневности", непосредственных носителей жизненного опыта, физически не участвует в представлении. А кто-то не может прийти уже и в качестве зрителя, потому что умер»*. Здесь же автор рецензии обращает внимание читателей на основную тему спектакля: *«"Наследство" Кэги как раз и посвящено смерти»*. Отметим, что основная авторская интенция в абзаце – осведомительная, тип речи – описание. Мы можем уловить некоторые авторские оценки: например, фразой *«ничего революционного в этом нет»* Должанский, с одной стороны, снижает уровень своей же оценки, данной в лиде, но, с другой стороны, мы понимаем, что таким образом рецензент еще больше подогревает интерес читателя, которому захочется узнать, чем же так интересна эта постановка, как это заявлено в самом начале текста.

Второй абзац посвящен описанию организации сценического пространства: каким образом зрители попадают в разные комнаты, где расположены различные инсталляции, посвященные каждому из героев спектакля. В описании отсутствует оценка; автор скорее ставит перед собой задачу как можно подробнее и нагляднее описать принцип организации спектакля без актеров: *«За каждой из дверей – комната, в которую публику пускают партиями, человек по восемь. Каждый волен сам решать, куда с кем заходить. "Сеансы" внутри длятся минут по десять, так что на все нужно часа полтора»*.

В тексте третьего абзаца Роман Должанский более детально воссоздает одну из комнат, в которые заходят зрители, а именно посвященную секретарше Надин Грос: *«ее комнатка представляет собой крошечный театрик со сценой и зрительным залом. При жизни ей так и не удалось осуществить свою мечту, а теперь она поет – и публика аплодирует»*. В конце рецензент говорит о том, что сама Надин уже умерла от рака. Основная интенция – вновь осведомительная.

Четвертый и пятый абзацы построены по тому же принципу: Должанский описывает комнаты других героев спектакля. Однако в конце пятого абзаца появляется еще одна оценка: *«Штефану Кэги интересно все, и опыты столь разных индивидуальностей он умеет **правильно и гуманно соединить, срифмовать, проявив общность в разности и даже противоречии***». Здесь оценку Должанский выражает с помощью языковых эпитетов («правильно» и «гуманно») и оксюморона («*проявив общность в противоречии*»). Если первый прием имеет не высокую воздействующую силу, то второй заставляет читателя поверить в талант и мастерство режиссера, который умеет соединить несоединимое, да к тому же *«правильно и гуманно»*.

В заключительном абзаце снова преобладает осведомительная интенция: автор описывает как некоторые визуальные детали спектакля (*«потолок в овальной гостиной сделан в виде поблескивающей карты планеты, на которой маленькими вспышками фиксируются случающиеся повсюду каждую секунду уходы в мир иной»*), так и свои эмоции (*«на умение режиссера превратить драматический, потенциально безысходный документальный материал в увлекательный аттракцион **откликаешься с благодарностью***»). Однако мы вновь видим проявление оценки, когда рецензент говорит о способности режиссера убрать ощущение безысходности из такого тяжелого материала. Тем не менее выбранное рецензентом словосочетание *«увлекательный аттракцион»* кажется нам неудачным решением для выражения желаемой оценки, т. к. оно несет скорее

отрицательные коннотации: увлекательный аттракцион, т. е. веселое развлечение, построенное на историях болезней и смертей реально существующих или существовавших людей не кажется этически безупречным. Но если судить по контексту, автор рецензии вкладывал в этот фрагмент иные смыслы.

Авторская оценка проявляется и в последней фразе рецензии: *«и кажется, что в каждый момент рождается что-то **важное и прекрасное**»*. Конечно, тот факт, что положительная оценка оказывается в сильных позициях текста – в его начале и его финале – играет важную роль и оставляет впечатление единства авторской оценки, которая формируется в процессе достаточно подробного описания сюжета сценического произведения. Это позволяет нам отнести рассмотренный текст к числу рецензий-аннотаций.

Далее мы рассмотрим работу Сюзанны Клэпп «Рецензия на спектакль “Дети” – Тонкий подход Люси Кирквуд к поколению беби-бумеров» (от 4 декабря 2016 года)<sup>75</sup>.

Рецензия начинается лидом с отчетливо проявляющимися оценками (Клэпп сообщает, что новая пьеса *«изобретательна»*, а игра актеров *«хороша»*), однако оценочная интенция не станет ведущей в этом тексте. В данном фрагменте автором использованы общезыковые эпитеты (*«изобретательный»* и *«хороший»*), которые транслируют безусловно положительную оценку при полном отсутствии мотивации.

Анализируя сильную позицию текста, сложно выделить преобладающую интенцию, потому что, с одной стороны, арт-журналист ставит перед собой задачу в лиде познакомить читателей с некоторыми основными характеристиками спектакля (мы узнаем исполнителей ролей,

---

<sup>75</sup> The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/dec/04/the-children-review-lucy-kirkwood-royal-court-baby-boomers> (дата обращения: 31.03.2017). Все цитаты, приведенные при рассмотрении рецензии Сюзанны Клэпп «The Children review – Lucy Kirkwood's subtle take on baby boomers», – из данного источника.

название и автора пьесы, по которой поставлен спектакль, то, что эта пьеса новая), но, с другой стороны, все эти факты номинированы с использованием эпитетов, в семантике которых заложена оценка.

Открывающий рецензию абзац, на первый взгляд, не характеризует непосредственно сам спектакль или пьесу, по которой он поставлен. Здесь арт-журналист рассуждает о поколении беби-бумеров, как явлении в целом, и об отношении к нему британского общества. Данное рассуждение понадобится Клэпп для объяснения происходящего на сцене. Это становится понятным уже в следующем абзаце, который посвящен размышлениям о пьесе: *«“Дети”, новая **изобретательная** пьеса Люси Кирквуд, **проницательно** смотрит на вину, которую поколение беби-бумеров может чувствовать из-за того, какой мир они оставляют после себя»*. Этот мир Клэпп и охарактеризовала абзацем ранее: так она подводила читателей к тому, в чем же заключается названная вина, которую могут испытывать эти люди. В приведенном фрагменте общеязыковые эпитеты *«изобретательная»* и *«проницательно»* выражают положительную оценку, при этом отметим, что она дублирует оценку, данную в лиде. Однако доминирующей интенцией становится осведомительная.

Во второй половине абзаца, где арт-журналист размышляет о названии пьесы (и, соответственно, одноименного спектакля), проявляется побудительная интенциональность: *«Дети упоминаются в драме, но не появляются в ней. Может ли одним из заложенных смыслов быть то, что настоящие дети – это инфантильное поколение?»*. Сюзанна Клэпп высказывает свое предположение, ставя риторический вопрос. В данном случае он не подразумевает единственно верного ответа, но направлен на открытие дискуссии, обсуждение проблемы. Арт-критик приглашает своих читателей к рассуждению, выстраивая таким образом с ними диалог, т. е. риторический вопрос работает и как контактоустанавливающее средство.

В третьем абзаце рецензент объясняет условия, в которые поставлены действующие лица спектакля. Преобладающий тип речи здесь –

повествование, оценочность в данном случае не проявляется. Но уже в следующем, четвертом абзаце вновь находим оценку: *«Замечательно то, как равномерно распределен вес пьесы»*. Положительная оценка выражена автором с помощью общеязыкового эпитета *«замечательно»* и следующим за ним высказыванием о внутренней гармонии спектакля (*«равномерно распределен вес пьесы»*). Следующая далее в абзаце характеристика актерской игры служит как для выражения оценки (которая проявляется, например, в эпитетах: *«Франческа Анни остра и таинственна»*), так и для пополнения информации о фабуле спектакля: *«Рон Кук привносит щебетание какаду в своего героя, который является одновременно и обманщиком, и целительным бальзамом»*. На примере этого предложения мы видим, как тесно здесь переплетены осведомительная и оценочная интенции: автор сообщает о позиции персонажа Рона Кука относительно жены и любовницы и метафорично характеризует актерскую игру сравнивая его с попугаеобразной птичкой какаду.

Рецензия не строится по схеме классического убеждающего текста: тезис – аргумент. Текст скорее направлен на то, чтобы сообщить читателям как можно больше информации о новой и еще не известной им пьесе: в каких условиях происходит действие, кто является действующими лицами, основные конфликты. Оценка здесь уходит на второй план.

Таким образом, мы делаем вывод, что с наибольшей очевидностью в рецензии проявляется осведомительная интенция: большая часть текста посвящена описанию пьесы, по которой поставлен спектакль, и рассуждениям о поколении беби-бумеров. Так происходит, потому что Клэпп ставит перед собой задачу рассказать о появлении новой и удачной, на ее взгляд, пьесы. Нельзя отрицать, что в тексте проявляется и оценочная интенциональность, однако трудно сказать, что она превалирует. Кроме того, важно отметить объем рецензии (чуть больше 2 тыс. знаков с пробелами, что соответствует скорее расширенной новости), который не позволяет отнести ее к числу классических. Подводя итог, мы делаем вывод, что перед нами

арт-рецензия, в которой преобладает осведомительная интенция. Следовательно, мы можем назвать ее рецензией-аннотацией.

### 1.3. Рекламная рецензия: творческий опыт Романа Должанского и Сюзанны Клэпп

Рассмотрение рекламных рецензий мы начнем с текста Романа Должанского «Безблагодатный огонь. "Дракон" в МХТ имени Чехова» (от 2 марта 2017 года)<sup>76</sup>.

В открывающем рецензию лиде ярко проявляется положительная авторская оценка: *«МХТ имени Чехова показал премьеру нового спектакля Константина Богомолова, поставленного по мотивам великой пьесы Евгения Шварца "Дракон". За метаморфозами стиля и непростыми коллизиями добра и зла на важнейшей драматической сцене страны напряженно следил РОМАН ДОЛЖАНСКИЙ»*. Во-первых, автор рецензии говорит, что взятый для постановки материал – «великий», что сложно назвать необходимой характеристикой, скорее излишеством, которое призвано, вероятно, усилить положительную оценку. МХТ имени Чехова также не нуждается в представлении, поэтому утверждение о «*важнейшей драматической сцене страны*» также является скорее излишеством, которое рецензент использует, чтобы убедить читателя в важности данного театрального события. Отметим, что автор рецензии пишет, что не просто смотрел спектакль или был среди его зрителей, но «*следил напряженно*» за происходящим на сцене. Должанский ставит описание собственных эмоций в одну из сильных позиций текста, тем самым придавая особую значимость этой информации. Так рецензент подчеркивает оценочную направленность текста.

---

<sup>76</sup> Газета «Коммерсант». URL: <http://www.kommersant.ru/doc/3229634> (дата обращения: 31.03.2017). Все цитаты, приведенные при рассмотрении рецензии Романа Должанского «Безблагодатный огонь. "Дракон" в МХТ имени Чехова», – из данного источника.



Первый абзац рецензии начинается с описания последней сцены спектакля: *«Название пьесы Шварца громадным титром появляется не в начале, а в конце спектакля – да еще на фоне гигантских языков пламени, бушующего на экране. Словно кто-то, обладающий высшей силой и посмотревший на мир, который представлен в спектакле, дал команду: все сжечь!»* Далее это описание используется автором как подтверждение того, что спектакль является не только *«сложным концептуальным высказыванием»*, но и *«броским театральным коллажем и визуальным приключением»*. Т. е. рецензент заявляет, что спектакль не только зрелищный, но и предназначен для интеллектуальной публики, которой будет, о чем поразмыслить, и в этом, конечно, читается положительная оценка. Но, с другой стороны, в данном случае оценочная авторская интенция осложняется побуждением (автор рецензии будто предлагает читателям испытать себя: если и вы интеллектуалы, то этот спектакль покажется вам и красивым, и интересным – это один из классических риторических приемов, который иногда авторы современных риторик относят к риторическим уловкам, наличие которых свидетельствует о воздействующей направленности любого медиатекста).

Второй абзац начинается с предложения, в котором побудительная интенция автора усиливается: *«Зрительские ассоциации должны срабатывать на уровне рефлексов»*. Рецензент прибегает к императиву *«должны»*. Он продолжает текст в той же тональности: *«...вот появляется титр "вечер первый", и как не вспомнить сразу про фильм "Пять вечеров"»*. Однако вполне возможно, что кто-то из современных молодых зрителей может не знать драматурга А. Володина и его пьесу *«Пять вечеров»*, а в таком случае ассоциации, которые, по мнению автора рецензии, *«должны срабатывать»*, не сработают. Хотя для большинства это название сработает как прецедентный феномен, призванный привлечь их дополнительное внимание к спектаклю Богомолова.

Далее в этом же абзаце автор продолжает находить общие черты «Пяти вечеров» и «Дракона» Богомолова, обращаясь к использованным в спектакле визуальным средствам: *«"Дракон" начинается в интерьере стандартно-убогой советской квартиры, где о властях осмеливаются говорить разве что беззвучно шевеля губами, а любая приносимая системе жертва воспринимается покорно и бесстрастно. Рыцарь Ланцелот является тоже как плоть от плоти того жизненного уклада – музыкантом-неформалом, не иначе как диссидентом»*. Далее Должанский пишет о сходстве Дракона и партийного функционера советского времени. Для нас важно отметить, что до сих пор из текста рецензии читатели не узнали, кто исполняет соответствующие роли. К этому факту мы вернемся позднее.

В третьем абзаце важно обратить внимание на следующее суждение: *«Одна из блестящих идей Константина Богомолова – сделать трехглавого Дракона семьей из трех человек, вместе с чудовищем приходят его насупленная, молчаливая жена и малыш сын»*. Оценка театрального приема сначала ограничивается общеязыковым эпитетом «блестящие». Но далее Должанский рассуждает о том, как такой подход отражается на смысловой составляющей спектакля: *«Так что когда всем троим, поставленным на колени, перерезают [...] горло, начинается совсем другая история – о тотальном релятивизме, столь же опасном, сколь и неизбежном: борьба добра со злом приводит к тому, что они меняются местами и в конце концов становятся неотличимы»*. В самом рассуждении оценка не проявляется напрямую, но тот факт, что Должанский находит в данном режиссерском приеме глубокий смысл, являет собой положительную оценку этого приема. И вновь мы отмечаем, что до сих пор в тексте нет ни одной актерской фамилии; видимо, пока эта информация не кажется арт-журналисту достаточно значимой.

В четвертом абзаце арт-журналист расшифровывает смысл двух появляющихся в спектакле мотивов: религиозного и военного. Интересно, как он предвосхищает свое объяснение: *«Тема войны только на первый*

*взгляд может показаться произволом режиссера, не упускающего случая подразнить ханжей».* А вот как Должанский говорит о религиозной теме: *«Впрочем, верующим не стоит фиксировать обиду и бежать куда следует: сегодняшней беспощадной иронии в разработке этой темы у Богомолова, кажется, все же наполовину с надеждой на Спасителя».* Так рецензент начинает защищать спектакль от нападков, которые еще и не последовали в его адрес. Он лишь сам предполагает возможность их появления, хотя сам же полностью их отвергает, что скорее говорит о том, что автор рецензии видит какие-то шероховатости постановки с морально-этической точки зрения.

В пятом абзаце вновь Роман Должанский фиксирует удачные режиссерские решения, игнорируя недостатки (или предпочитая о них не упоминать): здесь и *«остроумная формула, которой Богомолов описывает случившееся со страной»*, и *«отменная, тонкая и точная работа Игоря Верника»* (однако автор не уточняет свою мысль, не доказывает выраженную положительную оценку актерской игры). В этом же фрагменте арт-журналист упоминает еще одну фамилию, описывая персонажа Олега Табакова. Примечательно, что ранее фамилии актеров автор рецензии не приводил (лишь однажды в четвертом абзаце появилось имя исполнителя роли Ланцелота Кирилла Власова). Можно предположить, что объясняется это тем, что среди актеров, занятых в спектакле, нет медийных персон, кроме Табакова и Верника, хотя известно, что использование прецедентных имен не только работает как контактоустанавливающее средство, но и привлекает дополнительное внимание. Здесь мы можем провести аналогию с рекламными кампаниями, в которые приглашают медийные персоны. На наш взгляд, эта характеристика является еще одним признаком рекламности данного текста.

В последнем абзаце Должанский возвращается к тому, с чего начинал рецензию, тем самым создавая кольцевую композицию. Он объясняет смысл огня, символа, появляющегося в конце спектакля: *«Здесь уже некому и некого спасать. Как же тут не воскликнуть: Господь, жги!»*

Нужно отметить и тот факт, что в этом абзаце появляется еще одна фамилия (это возвращает нас к рассуждению о прецедентных именах): *«метаморфоза произошла с Ланцелотом и Эльзой (Надежда Калеганова)»*. Таким же образом, в скобках, будто вскользь, Должанский уже упоминал имя актера, исполняющего роль Ланцелота. При этом возникает ощущение, что эти фамилии упоминаются рецензентом лишь для того, чтобы читатель не успел задаться вопросом, кто же еще, кроме Табакова и Верника, занят в спектакле. Однако кажется, что в действительности для автора рецензии эти имена не играют значимой роли – он останавливается подробно лишь на рассмотрении актерских работ двух народных и всеобщих любимых артистов.

Подводя итоги анализа данной рецензии, мы можем сказать, что, с одной стороны, здесь очень ярко проявляется оценочная интенция автора. Однако все оценки исключительно положительные, многие из них Должанский не доказывает, оставляя без какого-либо комментария. Кроме того, если судить по этой рецензии, то в спектакле нет даже самых незначительных изъянов (или рецензент нарочно упускает все недостатки и фокусирует свое внимание исключительно на достоинствах постановки). Эти особенности анализируемого текста мы рассматриваем как признаки его рекламности. Косвенно, это подтверждается и ярой речевой формой выражения побудительной интенции. Перечисленные признаки в совокупности позволяют нам назвать рассматриваемую рецензию рекламной.

Далее в центре нашего внимания текст Сюзанны Клэпп «Рецензия на “Кто боится Вирджинии Вульф?” – Рыдающие Стонтон и Хилл» (от 12 марта 2017 года)<sup>77</sup>.

Лид данной рецензии, как и рассмотренной нами предыдущей, является сосредоточением положительной оценки: *«Приготовьтесь к*

---

<sup>77</sup> The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/12/whos-afraid-of-virginia-woolf-review-imelda-staunton> (Дата обращения: 31.03.2017). Все цитаты, приведенные при рассмотрении рецензии Сюзанны Клэпп «Who's Afraid of Virginia Woolf? review – Staunton and Hill have a brawl», – из данного источника.

*откровению высочайшего напряжения в хорошем спектакле Джеймса Макдональда по каустической классике Олби*». Однако выражается она вновь в общеязыковых эпитетах. При этом автор использует и профессиональную лексику, но относящуюся не к театральной сфере, а к химии: «*каустический*» появляется вместо слов «*едкий*» или «*жгучий*». С одной стороны, может показаться, что это неверно использовать профессиональную и не всем понятную лексику в рекламном материале, потому что она может оттолкнуть читателя вместо того, чтобы привлечь. Но мы склонны думать, что в данном случае использование профессиональной лексики служит для дополнительного привлечения внимания аудитории, которая считает или хочет считать себя высокоинтеллектуальной. Кроме того, важно отметить, что в «The Guardian» часто используют профессиональную лексику из разных областей знаний, это можно назвать одной из отличительных черт речевой концепции издания.

На еще один момент в лиде важно обратить внимание: Клэпп обращается к своей аудитории, используя в качестве метатекстового оператора императив «*приготовьтесь*». Она уверена, что ее читатели станут зрителями спектакля, и эту уверенность пытается внушить и читателям. Кроме того, побуждение «*приготовьтесь*» является здесь и контактоустанавливающим средством, что очень важно для рекламных текстов. Таким образом, мы отмечаем, что уже в лиде отчетливо проявляются две авторские интенции: оценочная и побудительная.

В первом абзаце рецензии Сюзанна Клэпп объясняет, что именно в пьесе «Кто боится Вирджинии Вульф?» делает этот материал очень выигрышным для актеров. Но при этом арт-журналист делает оговорку, что описываемые в пьесе яркие эмоции делают ее в то же время почти опасной для исполнителей ролей. Важно отметить, что слова «*почти опасной*» становятся отдельным предложением, используя парцелляцию, автор рецензии акцентирует особое внимание на опасности. Этой оговоркой и оканчивается абзац. Читатель догадывается, что дальше Клэпп расскажет, как

Стонтон и Хилл смогут талантливо эту опасность обойти. И, действительно, второй абзац начинается со слов о том, что это по силам Имельде Стонтон, и поймут это все, кто видел ее в роли Мамы Розы в мюзикле «Цыганка». И здесь снова автор устанавливает контакт с читателями, эксплуатируя их прошлый зрительский опыт, обращаясь к прецедентному названию и герою.

Далее следует подробное описание актерской работы Стонтон: *«Она начинает высокомерно, но в течение десяти минут **неумолимо воплощает нервную остроту**»*. В данном примере мы видим, что критик не называет прямо актерскую игру хорошей, а посредством описания дает понять, что игра хороша. В этом и последующем описаниях мы находим исключительно положительные оценки. В конце абзаца арт-журналист говорит, что в паре к Стонтон режиссер подобрал Конлета Хилла, *«каустического»* и *«утомленного»*. Абзац заканчивается вопросом, в какой-то мере описывающим игру актера: *«Он еле тащится или крадется?»* Кроме того, это вновь контактоустанавливающее средство. Тогда как Клэпп могла бы написать, например: *«Неясно крадется герой или еле тащится»*, – она выбирает вопросительную форму, вновь призывая читателей освежить свои воспоминания или посмотреть спектакль впервые, чтобы самим ответить на этот вопрос.

И вновь мы находим, как оценочную, так и побудительную интенцию в рассмотренном фрагменте текста, но фиксируем явное преобладание побуждения. Проявляется это и в том, как Клэпп использует прецедентное имя. Очень много внимания в тексте рецензии уделено именно Имельде Стонтон, актрисе известной во всем мире (особенно после роли в «Гарри Поттере»), и лишь несколько слов сказано о Конлете Хилле, уступающем по популярности коллеге. Предполагаем, что это связано с основной интенцией автора – знаменитые имена лучше продают (и не столь важно, что конкретно становится товаром, модные кроссовки или спектакль).

Третий абзац рецензии посвящен характеристике двух других действующих лиц – второй семейной пары. Рецензент кратко описывает

персонажей, почти не уделяя внимания непосредственно актерской игре. При описании фабулы пьесы рецензент, избегая оценок, следует осведомительной интенции. Клэпп описывает, кто эти люди: *«Люк Тредэвей – по-ученически сдержанный муж. Имоджен Путс – недостаточно неряшлива как жена, которая мечется между яркими вспышками и пугающим настоящим»*.

Последний абзац начинается описанием одной из идей, ярко проявляющихся в постановке и заложенных в пьесе, – как пугающе здесь воплощен образ женщины, материально независимой и влиятельной. Рассуждая и о других идеях, Клэпп приходит к выводу, что другой, более широкой проблемой создателей спектакля является лавирование между правдой и ложью. Но в данном случае для нас не так важно, какие конкретно идеи и смыслы именно автор рецензии находит в пьесе или спектакле, но то, как она их выражает. В какой-то момент Клэпп пишет: *«Мне хочется думать, что каждый, кто собирается увидеть спектакль, распознает ложь в самом центре действия»*. Здесь рецензент предполагает, что, как минимум, часть ее читателей станет зрителями спектакля – вот им-то она и дает совет. Данную формулировку можно отметить как еще одно проявление побудительной интенциональности текста.

Не текстовым, но оттого не менее важным элементом мы считаем включенный в текст рецензии, сразу после последнего абзаца, официальный трейлер спектакля. Нельзя сказать, что он дополняет рецензию – трейлер не является информативным: здесь звучат рекламные фразы, как *«Никто никогда не видел ничего подобного»*.

Таким образом, мы делаем вывод, что в рассмотренной нами рецензии преобладает побудительная интенция, провоцирующая максимальное сближение ее речевой формы с речевой формой рекламного текста.

Три рассмотренных нами типа трансформированной рецензии являются проявлениями классического жанра в современной арт-журналистике. Это важно отметить, т. к. даже тот тип рецензии, который мы

называем классическим (в соответствии с классификацией по авторской интенции), является классическим лишь при рассмотрении интенциональности текста, тогда как по другим признакам они отступают от классической нормы. Сегодня на страницах газет и журналов встретить классическую (в широком смысле этого слова рецензию) очень сложно. Одна из важнейших тому причин – трансформация функций современных рецензий, среди которых на первый план выходит рекламная функция. Однако в нашем случае среди текстов Романа Должанского и Сюзанны Клэпп чаще всего встречаются классические (по авторской интенции) рецензии, а не рекламные. Это можно объяснить высоким статусом как изданий («Коммерсант» и «The Guardian»), так и самих авторов рецензий, которые могут себе позволить писать о том, что, на их взгляд, достойно внимания, о чем стоит написать. Тем не менее такие факторы, как запрос редакции, определенные требования к объему публикации, вносят свои коррективы в тексты рецензий, трансформируя их.



## Заключение

В основу нашего исследования легло сравнение работ представителей двух национальных арт-дискурсов: России и Великобритании. И театральная критика, и арт-журналистика – малоизученные явления не только в России, но и в Великобритании. Но в России особенно остро стоит проблема разграничения арт-журналистики и критики, без которого невозможно определить феноменальность театральной журналистики как одного из сегментов медийного арт-дискурса. В Великобритании эта проблема давно решена, т. к. критика рассматривается в контексте арт-журналистики и воспринимается как один из ее вариантов.

Британская арт-журналистика имеет очень давнюю и мощную традицию, в их теории журналистики уже предпринимались попытки осмысления феноменологичности данного дискурса. Важно отметить, что британская традиция во многом определяет сегодняшнее состояние и логику развития европейской арт-журналистики, а российская журналистика сегодня испытывает решающее влияние европейской. Но пути развития этих феноменов в России и Великобритании разные. Несомненно, у российской арт-журналистики есть своя специфика.

Мы сравнивали не только теоретические представления об арт-журналистике, но и анализировали практику. Рассматривая работы Клэпп и Должанского, мы обращались к российским и британским теоретическим работам, которые позволили нам осознать феноменальность действующих алгоритмов текстопорождения, обусловленную целой системой обстоятельств.

На предмет интенциональных составляющих мы анализировали рецензии Романа Должанского, опубликованные в онлайн-версии газеты «Коммерсант», и Сюзанны Клэпп, опубликованные в онлайн-версии газеты «The Guardian». Всего мы проанализировали 45 текстов Романа Должанского, 26 из которых являются театральными рецензиями, и 59

текстов Сюзанны Клэпп, из которых театральные рецензии – 43. При этом преобладали классические арт-рецензии: четырнадцать среди текстов Должанского и восемнадцать – Клэпп.

Помимо классических рецензий, нами было выявлено шесть рецензий-аннотаций и шесть рекламных рецензий среди текстов Романа Должанского, а также четырнадцать рецензий-аннотаций и одиннадцать рекламных рецензий среди текстов Сюзанны Клэпп. Как видно из приведенных цифр, рекламные рецензии среди текстов названных авторов встречаются не чаще других типов рецензий. Однако это не противоречит высказанной идее о преобладающей сегодня рекламной функции арт-журналистики. С одной стороны, мы можем говорить, что высокий статус изданий («Коммерсант» и «The Guardian») и самих авторов позволяет им выбирать, о чем писать, что, на их взгляд, наиболее достойно внимания. Этот же факт может объяснять, почему так часто встречаются рецензии с преобладанием положительных оценок над отрицательными. С другой стороны, нельзя отрицать, что такие факторы, как запрос редакции и формат издания не могут не влиять на тексты рецензий.

Мы рассматривали театральную рецензию в арт-журналистике как жанр, речевую форму которого определяет оценочная интенция. Наш материал доказывает, что преобладание других видов интенции в тексте рецензии ведет к трансформации жанра.

Мы выделили три типа рецензии по признаку интенциональности. Рецензию, автор которой ставит перед собой задачу оценить художественное произведение, мы назвали классической. Рецензию, в которой превалирует осведомительная интенция, – рецензией-аннотацией. Рецензия с преобладанием побудительной интенции рассматривается нами как рекламная рецензия. Важно отметить, что все три соответствующих жанровых схемы в конкретной журналистской практике трансформируются.

Именно такие, трансформированные театральные рецензии мы чаще всего встречаем в сегодняшних средствах массовой информации. Встретить

классическую театральную рецензию на страницах газет и журналов сегодня практически невозможно. На наш взгляд, это связано с изменением функций арт-журналистики, когда на первый план выходит рекламная функция, а не культууроформирующая. Зачастую современный арт-журналист рассматривает спектакль в первую очередь как товар, который нужно выгодно продать, заинтересовав в нем читателей.

Авторская интенциональность может выражаться по-разному. Так осведомительная интенция передается через описание и повествование. Побудительная интенция проявляется в информации, способной программировать, организовывать деятельность адресата. Даже общая положительная оценка спектакля может быть рассмотрена как проявление побудительной интенции. Оценочную интенцию авторы могут выразить как с помощью речевых средств (использование различных средств выразительности, тропов и фигур), так и неречевых (заполнение сильных текстовых позиций).

Важнейшим элементом любой рецензии является выражение авторской оценки как проявление основной ее интенциональности – оценочной. Ведь высказанная и доказанная оценка – это, то ради чего пишется рецензия. Даже в трансформированном жанре рецензии-аннотации, где доминирует осведомительная интенция, мы находим элементы оценочности. Воздействующий потенциал рецензионного текста, как убеждает наш материал, в значительной степени зависит от профессионализма отбора речевых средств и приемов. Тогда как отбор во многом определяется характером авторской интенциональности, соответствуя речевой форме журналистского произведения.

**Список литературы**

1. Elsom J. Post-war British theatre criticism. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
2. Harries G., Wahl-Jorgensen K. [Cardiff University, UK]. The culture of arts journalists: Elitists, saviors or manic depressives? // Journalism 2007, Vol. 8(6): 619–639.
3. Mark Shenton: These are a few of my favourite critics // The Stage. URL: <https://www.thestage.co.uk/opinion/2016/mark-shenton-these-are-a-few-of-my-favourite-critics/>
4. Susannah Clapp // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/profile/susannahclapp>
5. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2016/dec/04/the-children-review-lucy-kirkwood-royal-court-baby-boomers>
6. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/05/hamlet-almeida-review-andrew-scott-robert-icke>
7. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/12/whos-afraid-of-virginia-woolf-review-imelda-staunton>
8. Антикритика. URL: <http://www.antikritika.ru/introduction>
9. Газета «Коммерсант». URL: <http://www.kommersant.ru/doc/3157949>
10. Газета «Коммерсант». URL: <http://www.kommersant.ru/doc/3184803>
11. Газета «Коммерсант». URL: <http://www.kommersant.ru/doc/3229634>
12. Гаранина Н. С. Стиль русской театральной критики: учебно-методическое пособие. М., 1970.
13. Говорухина Ю. Русская литературная критика на рубеже XX-XXI веков. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Linguist/govor/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/govor/01.php)

14. Григорьев А. А. Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства. // Аполлон Григорьев. Сочинения в двух томах. Том второй. М., 1990.
15. Дускаева Л. Р. Интенциональность медиаречи: онтология и структура / Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей. СПб., 2012.
16. Егоров Б. Ф. Национальное своеобразие русской критики // Егоров Б. Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стилль. Л., 1980.
17. Журналистика сферы досуга: учебное пособие. / Под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012.
18. Каган М. С. Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи СПб., 2001.
19. Кара-Мурза Е. С. Полиинтенциональность медиатекста (на материале путеводителя как досугового издания) / Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей. СПб., 2012.
20. Коньков В. И. Иерархия коммуникативных интенций в речевой структуре газетного текста / Медиатекст как полиинтенциональная система. СПб., 2012.
21. Кравченко Ю. Д. Жанр рецензии и его современная трансформация / Ю. Д. Кравченко // III Международный конгресс исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность»: сб. тезисов. М., 2007.
22. Лапшина Г. С. Искусство глазами журналиста: монография / Г. С. Лапшина. М., 2016.
23. Малый академический словарь. URL: <http://enc-dic.com/academic/K/>
24. Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей / отв. ред. Л. Р. Дускаева, Н. С. Цветова. СПб., 2012.
25. О «Коммерсанте» // Газета «Коммерсант». URL: <http://www.kommersant.ru/about>

- 26.Перхин В. В. «Открывать красоты и недостатки...» Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб, 2001.
- 27.Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики: Учебник для студентов вузов. М., 2009.
- 28.Саенкова Л. П. Литературно-художественная критика и журналистика: историко-культурный контекст // Веснік БДУ. Сер. 4. 2009. № 1.
- 29.Сидякина А. А. Художественно-просветительские периодические издания / Журналистика сферы досуга. Уч. пособие. / Под общей редакцией Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб., 2012.
- 30.Стилистика и литературное редактирование. В 2 т. Т. 1: учебник для академического бакалавриата / по ред. Л. Р. Дускаевой. М., 2016.
- 31.Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2011.
- 32.Уордл И. Театральная критика. М., 2013.
- 33.Цветова Н. С. Категория автора в интенциональном поле медиатекста / Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей. СПб., 2012.
- 34.Цветова Н. С. Категория авторства в свете интенциональной стилистики (статья находится в печати).
- 35.Цветова Н. С. Современная российская арт-журналистика: путь к покупателю. / Журналистика XXI века: путь к человеку. СПб., 2013.

## Приложения

### Приложение 1

#### Онлайн-версия газеты «Коммерсант»

#### Рецензия Романа Должанского «Патриотическое испытание. Марк Захаров поздравил зрителя с "Днем опричника"»

Московский театр "Ленком" показал премьеру спектакля "День опричника" по произведениям Владимира Сорокина в постановке художественного руководителя театра Марка Захарова. Рассказывает РОМАН ДОЛЖАНСКИЙ.

К этой премьере Марк Захаров готовился несколько лет — знаменитой антиутопии Владимира Сорокина "День опричника" в этом году исполняется десять. Театральный замысел, разумеется, моложе, и о перипетиях истории взаимоотношений автора и режиссера можно прочитать в предпремьерных интервью. Из слов Марка Захарова следует: автору кажется, что время для "Опричника" в театре уже прошло. Режиссер же считает, что вот именно теперь и настало.

Изолированная от всего остального мира, отъехавшая назад в средневековье и побежденная квасным патриотизмом и карикатурным православием Россия в романе Сорокина живет в 2027 году. Марк Захаров относит события к более отдаленному будущему; действие, как сообщает программка, происходит "через 100 лет после премьеры". Дистанция, однако, меняет оптику режиссерского взгляда самым неожиданным образом — казалось бы, отнесение событий в столь далекое будущее освобождает от необходимости подслащивать сорокинские мрачные пророчества. Но Захаров, сохранив изумительный кураж и желание говорить со зрителем о неудобном и страшном, не может преодолеть обязательство давать свет в конце тоннеля.

Спектакли Захарова — режиссерские фантазии, он один из тех, кто всей своей жизнью в театре доказал абсурдность рассуждений "о границах интерпретаций". Вот и в роман "День опричника" он вмешался активно и уверенно. Собственно говоря, лишь первые сцены спектакля — а именно пробуждение опричника Андрея Комяги, от лица которого в книге ведется повествование, и его выезд на задание — следуют канве сорокинского романа. Потом все меняется. Что-то — для насущных нужд театра и зрителя, что-то — ради проявляющейся в финале идеи. Новых текстов и диалогов много, некоторые из них очень удачно подражают сорокинскому стилю, некоторые — не очень.

Так, эпизодическая в романе роль государя Платона Николаевича выросла до полноценной — автор "возрожденной" России то и дело меняет маски изнеженного грассирующего аристократа и бесстрастного, равнодушного хозяина (на премьере его играл Дмитрий Певцов, но рисунок роли, кажется, гораздо больше подойдет второму исполнителю — Виктору Вержбицкому). Изменено назначение в сюжете ясновидящей Прасковьи Мамонтовны — впрочем, расхристанная, шпыняющая китаянок-служанок голосистая баба в исполнении Татьяны Кравченко все равно была бы вставным номером. Как и появление буквально на пару минут на сцене Леонида Броневого — крохотная роль сочинена режиссером, для развития истории не нужна, но зал это успокаивает: пока любимый актер с нами, опричники не пройдут.

Пожалуй, лучшие "номера" все-таки у Ивана Агапова — оба действия открываются его монологами, молитвами, взятыми из романа Сорокина "Теллурия". Вообще, пролог спектакля — лучшая его сцена: наряженный высшим иерархом церкви, с большими золотыми часами на запястье и каменным взглядом из-под клобука герой Агапова выглядит по-настоящему зловеще. Зал даже боится смеяться — настолько страшно звучит эта смешная мракобесная языковая твердыня. И еще страшнее становится, когда,



подобрав длиннополые одежды, священник тяжелой птицей спрыгивает куда-то вниз, в преисподнюю.

В "Дне опричника" на сцену выходят девять народных артистов России — у каждого свой посыл, да и в качестве театрального аттракциона с разными эффектами и бодрыми танцами спектакль работает без сбоев. Некоторые превращения совершаются с обезоруживающей, почти сказочной наивностью. В сценографии Алексея Кондратьева неизменны лишь стена и труба — способ изоляции России от мира и источник призрачного благосостояния страны. Остальные же элементы конструкции движутся, светятся и просвечивают, отваливаются от колосников и выезжают из кулис. А под наклонным помостом, который в финале спектакля поднимается почти вертикально, обнаруживается вмонтированная в подмости беговая дорожка.

По ней в финале представления опричник Комяга пытается бежать из страшного государства на свободу вместе с вдовой убитого оппозиционера Куницына и ее младенцем. В романе опричники насилуют Куницыну, и больше она ни для чего не нужна; Комяга же в последних строчках книги спокойно засыпает. В спектакле он, наоборот, "просыпается" — героиня Александры Захаровой не просто зароняет в душу опричника сомнения, но в конце концов возвращает его к жизни. По правде сказать, в спектакле, где большая часть текста просто брошена в зал, Виктору Ракову в роли Комяги остается мало шансов показать нам непростой внутренний путь героя и доказать возможность такого пути. Впрочем, что еще нужно показывать, если героиня в концертном платье с младенцем-куклой в руках посреди сцены встает на колени и громко просит Богородицу всех спасти и помиловать. Здесь уже никакие доказательства не нужны. Остается либо с облегчением довериться режиссеру, либо нет.

## Приложение 2

### Онлайн-версия газеты «The Guardian»

#### Рецензия Сюзанны Клэпп «Hamlet review – Andrew Scott is a truly sweet prince»

5 / 5 stars

Almeida, London

Scott brings total empathy to the title role in Robert Icke's inspired production

Robert Icke is one of the most important forces in today's theatre. He blew the dust from Oresteia and made 1984 newly penetrating. Now he and Andrew Scott give us a terrific modern-dress Hamlet. Full of ideas but not manacled to a concept. The originality is a question of pitch and pace and breath. It is as if the lungs of the play are different. Every moment of the text rings with significance.

Scott is convulsed with emotion on a small stage. From the beginning he is emphatic, tipping easily from fury into tears, a windmill of small gestures, pointing to his eyes when he talks of weeping. He is on the brink of being too much. But then Hamlet is too much – for himself. Scott, spilling over with emotion, continually moves in unexpected directions. Away from lucidity, towards illusion, and suddenly dipping into laconic humour. In an inspired moment, on the eve of his death he sends up the idea of his fitness as a fencer.

This is one of the least declamatory of Hamlet stagings. It has extraordinary conversational ease. These characters are members of a family as well as a dynasty. They are also – again unusually – in the grip of love. Gertrude and Claudius are intoxicated with each other. Entwined on a sofa, they have to be woken to receive an ambassadorial visitor. Ophelia flings herself into her loving father's arms. Hamlet sobs on Ophelia's shoulder.

Angus Wright is an exquisitely subtle Claudius, using his great height slowly to uncoil himself. Juliet Stevenson's Gertrude is fervent and finely calibrated. As Ophelia, Jessica Brown Findlay actually makes the mad scene work.

She is in a wheelchair, rigid-limbed and staring. There is no Scarborough Fair sweetness about her herb handouts. She hits herself; she hates her life.

Could this – given the unforgiving nature of the Almeida seats – be a little shorter than four hours. Possibly. Yet it is hard to see where, apart perhaps from the extended dumbshow, it would profit from a tuck. Could it be more three-dimensional and searching? Scarcely.

Dylan songs thread through the action like the voice of a goblin damned. The great designer Hildegard Bechtler divides the stage with sliding doors, their opalescent green giving a hint of aquarium. At the beginning these separate the brooding Hamlet from a fairy-light waltzing court. At the end – in a brilliant touch – they become a different frontier. Patrolled by the Ghost.

This may be a small space but it has a long reach. There's a touch of Scandi-noir and a touch of *The Bridge* in the bulletins from Fortinbras's Norway, relayed on giant video screens. But modern tech-y touches go well beyond the modish. The Ghost is seen through surveillance cameras, making his way through a puddled vaulted space: when he disappears, the screens fizz as if a big brain is malfunctioning. During "The Mousetrap", Claudius's face is captured in closeup. The machine goes wrong and the tormented image gets stuck there, flickering anguish above the stage. Claudius abruptly walks away from the play within a play. The action pauses. It looks for a moment as if something has gone wrong with the production. The audience is left in as much doubt as Hamlet himself.

Hamlet is at the Almeida, London until 15 April

### Приложение 3

#### Онлайн-версия газеты «Коммерсант»

#### Рецензия Романа Должанского «Спектакль с того света. "Наследство" в постановке Штефана Кэги»

Одним из самых интересных европейских театральных проектов уходящего года стало "Наследство" режиссера Штефана Кэги, члена знаменитой театральной группы "Римини Протокол". Спектакль был выпущен на сцене швейцарского театра "Види Лозанн" и затем отправился в гастрольное турне. Рассказывает РОМАН ДОЛЖАНСКИЙ.

У "Наследства" есть подзаголовок — "Пьесы без людей". В общем, ничего революционного в этом нет: примеры спектаклей, в которых нет актеров, в новейшей истории театра уже имеются. Что касается группы "Римини Протокол", то в их сценических сочинениях актеров вообще, как правило, не бывает — обычные люди в них "играют" самих себя. "Наследство" не исключение из правила: работа Штефана Кэги основана на реальных встречах с реальными людьми. Вот только никто из них, "экспертов повседневности", непосредственных носителей жизненного опыта, физически не участвует в представлении. А кто-то не может прийти уже и в качестве зрителя, потому что умер. Собственно говоря, "Наследство" Кэги как раз и посвящено смерти.

Зрители, пришедшие на спектакль, попадают в овальную комнату, своего рода "зал ожидания", в котором помимо входной есть еще восемь дверей. За каждой из дверей — комната, в которую публику пускают партиями, человек по восемь. Каждый волен сам решать, куда с кем заходить. "Сеансы" внутри длятся минут по десять, так что на все нужно часа полтора. Время до следующего запуска отсчитывают электронные табло над дверями. В комнатках — инсталляции, посвященные какому-то человеку (только в одном случае речь идет о пожилой паре). Штефан Кэги встречался с людьми, каждый из которых думает о своей смерти — то ли в силу

преклонного возраста, то ли ввиду неизлечимой болезни, то ли из-за профессии, связанной с ежедневным риском для жизни...

На основе этих встреч Кэги вместе с художником Домиником Хубером создал посмертные пространства, воплощающие то, что каждый из конфиденентов режиссера хотел бы оставить после себя. И в каждом из них звучит голос того, кому оно посвящено. Скажем, секретарша Надин Грос всю жизнь мечтала выступить на сцене — ее комнатка представляет собой крошечный театрик со сценой и зрительным залом. При жизни ей так и не удалось осуществить свою мечту, а теперь она поет — и публика аплодирует. Когда Надин встречалась со Штефаном Кэги, она собиралась ехать в Швейцарию на эвтаназию — у нее была онкология в терминальной стадии, и она единственная из соавторов "Наследства", кто не дожил до премьеры.

Джеляль Тайип, житель Цюриха, решил при жизни отрепетировать путешествие, которое он мечтает совершить после смерти, чтобы быть похороненным на родине, в Турции. Поэтому он знакомится с сотрудниками похоронного бюро, оговаривает сценарий прощания, осматривает гроб, летит на самолете в Стамбул, едет на кладбище, идет в мечеть... Сама комната, в которой зрители смотрят мажорный по интонации фильм о путешествии Джеляля, тоже похожа на молельню — здесь можно сидеть только по-турецки, на коврах, а за разговором о неминуемом неплохо угощаться предложенным рахат-лукумом.

Бизнесмен-пенсионер и его жена рассказывают о живущих на другом крае света внуках в интерьере бывшего кабинета банкира. Бывший посол Евросоюза в африканских странах "воплотилась" в собственном архиве, где собраны документы о ее многочисленных необыкновенных путешествиях. Домохозяйка "принимает" вас у себя на кухне, предлагая множество фотографий своего заурядного с точки зрения человечества прошлого... Вообще, для "Римини Протокол" в мире нет деления на героев и обывателей, нет неважного опыта или неинтересных людей. Штефану Кэги интересно все,

и опыты столь разных индивидуальностей он умеет правильно и гуманно соединить, срифмовать, проявив общность в разности и даже противоречии.

От любого человека не остается ничего — и в то же время остается так много уникального и незаменимого. Смерть в "Наследстве" оказывается не началом распада материи, а точкой фиксации, материализации накопленного, его перехода в другое состояние. Придуманную Штефаном Кэги "коммуналку" покидаешь вовсе не в тяжелых мыслях, и на умение режиссера превратить драматический, потенциально безысходный документальный материал в увлекательный аттракцион откликаешься с благодарностью. Кстати, потолок в овальной гостиной сделан в виде поблескивающей карты планеты, на которой маленькими вспышками фиксируются случающиеся повсюду каждую секунду уходы в мир иной — и кажется, что в каждый момент рождается что-то важное и прекрасное.

#### **Приложение 4**

##### **Онлайн-версия газеты «The Guardian»**

##### **Рецензия Сюзанны Клэпп «The Children review – Lucy Kirkwood's subtle take on baby boomers»**

4 / 5 stars

Royal Court, London

Baby-boomer guilt goes nuclear in Kirkwood's ingenious new play, with fine performances from Francesca Annis, Ron Cook and Deborah Findlay

Baby boomerism. Is it the last acceptable prejudice? The postwar-up-to-60s generation, who had free dental care, university grants, Carnaby Street and contraception, are now routinely excoriated. What a mess they/ we made of it.

The Children, Lucy Kirkwood's ingenious new play, takes a shrewd look at the guilt that generation might feel about the world they are leaving behind them. The title suggests her subtlety. Children are mentioned in this post-nuclear disaster

drama, but they don't appear. Might one of the points be that the real babies are an infantilised generation?

The infinitely subtle Deborah Findlay, while seeming to surf on her lines effortlessly, turns them into missiles

Three old friends – two of them married, two linked in a liaison – meet in a cottage near a nuclear power station that has suffered a disastrous meltdown. All are nuclear scientists. Some may go back to the station to clean it up for the future; some don't want to leave the future, in the form of their children, unsupported. Who gets more marks?

What is lovely is how evenly the heft of the play is distributed. It is concisely expressed: “retired people are like nuclear stations. They like to live by the sea.” It is precisely embodied. Ron Cook brings his cockatoo chirpiness to the part of the fellow who is both a cheat and a salve. Francesca Annis is acute and mysterious. And the infinitely subtle Deborah Findlay, while seeming to surf on her lines effortlessly, turns them into missiles.

Most of all, it is has a life beyond words. For the second time this year James Macdonald has directed a dance for those normally considered embarrassingly old to take to the floor. In Caryl Churchill's *Escaped Alone*, his cast of four sixtysomethings and seventysomethings beautifully hand-jived to Da Doo Ron Ron. Now he captures a generation at play and in fear, as they put together a synchronised routine to *Ain't It Funky Now*. They are looking back – they made up the moves together when they were young; they are just for a moment defying the future.

At the Royal Court, London until 14 January

## Приложение 5

### Онлайн-версия газеты «Коммерсант»

#### Рецензия Романа Должанского «Безблагодатный огонь. "Дракон" в МХТ имени Чехова»

МХТ имени Чехова показал премьеру нового спектакля Константина Богомолова, поставленного по мотивам великой пьесы Евгения Шварца "Дракон". За метаморфозами стиля и непростыми коллизиями добра и зла на важнейшей драматической сцене страны напряженно следил РОМАН ДОЛЖАНСКИЙ.

Название пьесы Шварца громадным титром появляется не в начале, а в конце спектакля — да еще на фоне гигантских языков пламени, бушующего на экране. Словно кто-то, обладающий высшей силой и посмотревший на мир, который представлен в спектакле, дал команду: все сжечь! Впрочем, может быть, это и не жестокий вывод и не последнее предупреждение нам, а просто эффектный прием, приготовленный на финал. Потому что смотреть новый спектакль Богомолова как броский театральный коллаж и как визуальное приключение можно с теми же основаниями, с которыми смотришь "Дракона" как сложное, концептуальное высказывание о смене не только исторических вех в стране, но и неразрывно связанных с вехами эстетических стилей.

Зрительские ассоциации должны срабатывать на уровне рефлексов — вот появляется титр "вечер первый", и как не вспомнить сразу про фильм "Пять вечеров", тем более что и сценическая картинка отсылает к нему: "Дракон" начинается в интерьере стандартно-убогой советской квартиры, где о властях осмеливаются говорить разве что беззвучно шевеля губами, а любая приносимая системе жертва воспринимается покорно и бесстрашно. Рыцарь Ланцелот является тоже как плоть от плоти того жизненного уклада — музыкантом-неформалом, не иначе как диссидентом. Тихоголосый шварцевский Дракон здесь похож на партийного функционера. Его



кустистые брови на лишенном мимики, похожем на посмертную маску лице сразу напоминают о добродушном, сентиментальном маразматике, стоявшем у руля большой страны в те годы, когда зрители плакали над героями "Пяти вечеров".

Впрочем, и вечеров в спектакле оказывается семь, и вообще все идет не так, как казалось тогда, потому что мир вывернут наизнанку. Одна из блестящих идей Константина Богомолова — сделать трехглавого Дракона семьей из трех человек, вместе с чудовищем приходят его насупленная, молчаливая жена и малыш сын. Так что когда всем троим, поставленным на колени, перерезают, точно жертвам сегодняшних религиозных фанатиков, горло, начинается совсем другая история — о тотальном релятивизме, столь же опасном, сколь и неизбежном: борьба добра со злом приводит к тому, что они меняются местами и в конце концов становятся неотличимы.

Дракон гибнет под кадры из другого знакового советского фильма — "Летят журавли". Тема войны только на первый взгляд может показаться произволом режиссера, не упускающего случая подразнить ханжей. Ведь пьеса Шварца была написана во время войны, в 1944 году, и советская цензура с легкостью пропустила ее в качестве сатирической сказки, иносказательно бичующей германский фашизм. Так что Ланцелот (Кирилл Власов) в шинели воина-освободителя смотрится вполне в духе желаемых подтекстов того времени. А вот когда он же, появившись на экране в терновом венце Христа, читает стихотворение Константина Симонова "Жди меня, и я вернусь...", получается, что стихи эти написаны не о возвращении с войны, а о втором пришествии. Впрочем, верующим не стоит фиксировать обиду и бежать куда следует: сегодняшней беспощадной иронии в разработке этой темы у Богомолова, кажется, все же напололам с надеждой на Спасителя. Когда на экране возникает картина Ганса Гольбейна Младшего "Мертвый Христос в гробу", камера вдруг замечает и укрупняет отсутствующего на оригинале комара, впившегося в тело, — а ведь кровососущие питаются только теплой кровью живых.

И все же главная тема в "Драконе" иная — не ностальгическая и не богоборческая (а хоть бы и богоискательская). Собственно говоря, и Шварца больше занимало не то, как убить дракона, а то, что случается с людьми после того, как дракон убит. "Выцветший красный цвет становится розовым" — такова остроумная формула, которой Богомоллов описывает случившееся со страной: вместо насыщенного идеологией, густого цвета пришла веселенькая расцветка телевизионной пошлости и тотальной попсы. И вот художник Лариса Ломакина "достаёт" из таинственной темноты напоминающий телестудию розовенький павильон. Это в первой части Бургомистр был лишь насмерть испуганным чиновником — героя Олега Табакова вывозили в инвалидном кресле с синей мигалкой, но разбит он был не столько параличом, сколько страхом, приведившим лицевую мускулатуру к бесконечным конвульсиям. А потом он стал королем — не то государства, не то телеэкрана, вальяжным ведущим какого-нибудь "модного приговора", и невесть каким способом возродившийся Дракон (отменная, тонкая и точная работа Игоря Верника) стал его услужливым первым министром.

Впрочем, самая смешная и одновременно самая тоскливая метаморфоза произошла с Ланцелотом и Эльзой (Надежда Калеганова). Храбрый рыцарь-музыкант в новой реинкарнации стал затянутым в блестящий латексный костюм участником песенного конкурса, а спасенная им девушка — дурой, нараспев произносящей какие-то глупости. "Дорогие юрмальчане", — ласково приветствуют со сцены зрителей, и финальная обличительная речь Дракона не должна никого обмануть: в этой телестудии он обосновался всерьез и надолго. Здесь уже некому и некого спасать. Как же тут не воскликнуть: Господь, жги!

## Приложение 6

### Онлайн-версия газеты «The Guardian»

#### Рецензия Сюзанны Клэпп «Who's Afraid of Virginia Woolf? review – Staunton and Hill have a bawl»

4 / 5 stars

Harold Pinter, London

Prepare for a high-wire showdown in James Macdonald's fine production of Albee's caustic classic

No one is going to accuse Who's Afraid of Virginia Woolf? of being too shouty. Having a bawl is the point of Edward Albee's 1962 play. Burnt into the consciousness of thousands by the Burton and Taylor movie, it is the most relentlessly loud, unremittingly fierce of 20th-century dramas. Its succulent insults and semaphoring action make it a showcase for actors. Almost dangerously.

Anyone who saw Imelda Staunton as Mama Rose in Gypsy will know she can slip the knots of difficulty here. She begins a little too high up, but within 10 minutes is tirelessly embodying a jagged perkiness. She dimples on, done up like a parcel in cleavage – skimming bodice, and gauzy bow above her bum. Her mouth becomes a catapult for contempt. When finally she roars with pain it is as if a lioness has been shot. James Macdonald's production matches Staunton with a revelatory Conleth Hill. Caustic and fatigued. Is he shambling or prowling?

“Get the guests” is one of the blood sports on offer in this tyrannical household. The young couple invited to drinks are an audience for the toxic twosome. They are also bait. Luke Treadaway is low-key as the preppy husband. Imogen Poots is riveting, though insufficiently dowdy, as the wife who flicks between vacancy and sudden terrifying presence: dozing off, throwing up, flinging herself around in an Isadora Duncan dance.

I had not before noticed how the idea of women with material power is made frightening here: both husbands are threatened by superior position or wealth. It has often been pointed out that George and Martha, the names of the central

couple, are the names of the first president of the United States and his wife. A cold war parable has also been detected. All these possibilities are contained in the larger theme that Albee's dialogue keeps pointing out: the slipping between truth and illusion. I should think everyone going to see James Macdonald's fine production will know the lie at the centre of the action. This is a play with a secret rather than a subtext. A play for high-wire performers only.