

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

На правах рукописи

ШВЕЦ Виктория Сергеевна

**Речевая репрезентация категории авторства
в тексте театральной рецензии**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по направлению «Журналистика»
(научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –
д-р филол. наук,
проф. Н. С. Цветова
Кафедра речевой коммуникации
Очно-заочная форма обучения

Вх. № _____ от _____
Секретарь ГЭК _____

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Жанр театральной рецензии: лингвостилистическое	
описание.....	7
1.1. Арт-журналистика как медиафеномен.....	7
1.2. Рецензия: общая характеристика жанра.....	11
1.3. Речевое воплощение категории авторства.....	16
1.3.1. Речевые средства выражения оценки	21
1.3.2. Специфика функционирования	
контактоустанавливающих средств.....	29
1.3.3. Функции прецедентных феноменов.....	34
Глава 2. Особенности речевой фиксации категории авторства в текстах	
театральных рецензий (на примере газеты «Мариинский	
театр»)	43
Заключение.....	73
Список литературы.....	76
Приложение.....	81

Введение

Арт-журналистика – относительно новое явление для современного российского медиадискурса, которое изучено еще не достаточно полно. Между тем эта сфера медийного пространства заслуживает особого внимания, поскольку она отражает процессы, происходящие в таких важнейших подсистемах духовной жизни общества, как культура и искусство. Арт-тексты изначально были призваны выполнять культурно-просветительскую функцию. Однако границы современного арт-дискурса весьма подвижны, и определить их сложно, так как современные публикации больше нацелены на осуществление рекламной функции и развлекательных установок, нежели на просвещение читателя.

Ключевым жанром арт-журналистики принято считать театральную рецензию. Театральный дискурс, как и сценическое искусство в целом, является, на наш взгляд, вечным и неизбывным, несмотря на существующую точку зрения о том, что этот культурный феномен находится на грани исчезновения. На протяжении нескольких столетий театральная рецензия является «зеркалом» происходящего в сфере театра, который составляет, в свою очередь, культурный компонент общественной жизни. Однако за последние десятилетия жанр театральной рецензии существенно эволюционировал. Со времен возникновения он считался сугубо аналитическим, а авторами театральной критики являлись профессиональные искусствоведы. Сегодня оценить сценические постановки берутся журналисты, не имеющие специального образования. К важной проблеме эволюции исследуемого жанра мы вернемся в специальном разделе.

Учитывая специфику театральной рецензии, можно сказать, что она является феноменальным текстом, неповторимым и индивидуальным. Основная характеристика этого жанра – яркое выражение субъективной модальности пишущего, в задачи которого входит оценка явления искусства.

Для любого рецензента важно, чтобы читатели приняли его позицию и руководствовались ей. Для достижения этой цели он отбирает из существующего арсенала речевых средств те, с помощью которых сделает свою точку зрения наиболее привлекательной и авторитетной. Именно в выборе соответствующих инструментов воздействия и проявляется категория автора (авторства), которая является важнейшей категорией, влияющей как на лингвистические, так и на экстралингвистические факторы образования текста, а также детерминирует все структурные элементы рецензии. Поэтому нам кажется **актуальным** рассмотреть, как эта категория воплощается в тексте современной театральной рецензии. В нашем понимании категория автора (авторства) проявляется через образ автора, который, в свою очередь, реализуется посредством контактоустанавливающих средств, через набор прецедентных феноменов, а также через речевую репрезентацию категории оценки. Этим и обусловлен выбор теоретических проблем, представленных в данной работе.

Научная новизна исследования определяется привлеченной эмпирической базой, презентующей жанр современной театральной рецензии.

Объектом исследования является текст современной театральной рецензии, представленной в корпоративном издании.

Предмет исследования – приемы и речевые средства выражения категории авторства в анализируемых текстах.

Цель исследования – выявить особенности речевой фиксации категории авторства в современной театральной рецензии в соотнесенности с актуальными алгоритмами текстопорождения.

Для достижения данной цели необходимо выполнить следующие **задачи**:

- 1) определить терминологический аппарат исследования и выявить специфику понятий «категория авторства» и «образ автора»;
- 2) выделить феноменологические характеристики арт-дискурса;

- 3) систематизировать существующие описания жанровых особенностей театральной рецензии;
- 4) изучить этапы и причины эволюции жанра театральной рецензии в медийном пространстве;
- 5) описать набор речевых средств, используемых для проявления категории авторства в текстах театральных рецензий;
- 6) выявить специфику речевого выражения категории оценки;
- 7) охарактеризовать факторы, влияющие на особенности речевой фиксации категории авторства в театральных рецензиях, публикуемых в корпоративном издании.

В ходе исследования были использованы следующие **методы**: описательный метод, метод обобщения, а также современные методики лингвостилистического анализа медиатекста.

Степень изученности темы. Театральная рецензия чаще всего рассматривается в контексте жанровой системы культурно-просветительской журналистики. Этому жанру посвящены работы Н. Н. Мошниковой (образ автора в театральной рецензии). Об эволюции жанра и его стилевых особенностях писали Н. С. Гаранина, Ю. Д. Кравченко, Е. А. Мальчевская, В. Н. Полушко, А. А. Тертычный и др.

Если говорить о категории автора (авторства), то разработкой этой темы занимались такие исследователи, как М. М. Бахтин, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов. Понятие «образ автора» впервые употребил В. В. Виноградов, анализируя литературно-художественные тексты. Также большой вклад в изучение данного феномена внес Г. Я. Солганик, который назвал автора важнейшей стилеобразующей категорией публицистического текста. Категория автора (авторства) рассматривается в работах Л. Р. Дускаевой, Н. И. Клушиной, Е. П. Почкай, Н. С. Цветовой. Категории оценки посвящены работы Н. Д. Арутюновой, Е. М. Вольф, Е. А. Чернявской.

В качестве **эмпирической базы** исследования выступили театральные рецензии, опубликованные в выпусках культурно-просветительской газеты

«Мариинский театр» за 2013, 2015 и 2016 годы. В аналитической части для детального описания привлечено 14 материалов.

Газета «Мариинский театр», несмотря на принадлежность к специализированным изданиям, рассчитана на массовую аудиторию. Издание выходит в Санкт-Петербурге с 1994 года и распространяется среди посетителей театра.

Данная работа состоит из оглавления, введения, основной части (две главы), заключения, списка литературы и приложения. В первой главе «Жанр театральной рецензии: лингвостилистическое описание» мы посчитали целесообразным сформировать представление об арт-журналистике, представить основные этапы ее развития, поскольку для полного понимания театральной рецензии и особенностей ее трансформации необходимо иметь представление и о дискурсе, в котором она создается. Также нами рассмотрена непосредственно театральная рецензия как жанр критики, причины и последствия его модернизации. Кроме того, в первой главе представлены понятия «категории авторства» и «категории оценки», описаны средства, которые используются для их выражения в арт-тексте. Во второй главе «Особенности речевой фиксации категории авторства в текстах театральных рецензий (на примере газеты “Мариинский театр”)» осуществлен анализ речевого проявления категории авторства в текстах театральных рецензий. Заключение содержит выводы, сделанные в результате проведенного исследования. Список литературы включает 57 наименований.

Приложение к данной работе содержит тексты театральных рецензий из газеты «Мариинский театр», послужившие материалом для лингвостилистического анализа.

ГЛАВА 1. ЖАНР ТЕАТРАЛЬНОЙ РЕЦЕНЗИИ: ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ

1.1. АРТ-ЖУРНАЛИСТИКА КАК МЕДИАФЕНОМЕН

«Арт-журналистика – это регулярная и систематическая информационно-аналитическая деятельность по освещению в СМИ событий и явлений искусства и художественной жизни (в том числе театральной, литературной, музыкальной, кинематографической и т.д.) с использованием всех жанров и форм подачи материала, при наличии оценочности и компетентного критического суждения»¹.

В соответствии со своей функцией художественная журналистика аккумулирует и распространяет материальные и духовные ценности, делает их доступными для масс. Кроме того, арт-издания формируют культурно-досуговое поле аудитории, так как в рамках культуры принято говорить и о досуге. Он, будучи неотъемлемой частью жизни, позволяет человеку с пользой провести свое свободное время и обогатить внутренний мир.

Если обратиться к истории, то можно увидеть, что культурно-просветительские и досуговые издания появились в России в XVIII веке. Так, в первом частном журнале «Праздное время, в пользу употребленное», название которого говорит само за себя, читатели могли найти рассуждения о беседах и книгах, о чести и ревности и других вечных темах.

Большое место в сфере досуга и культурного просвещения занимали издания, посвященные искусству. Например, журнал «Артист» Ф. А. Куманина объединял под одну обложку несколько видов творчества: в нем публиковались различные пьесы и беллетристика, нотные тетради,

¹ Сидякина А. А. Художественно-просветительские периодические издания (Арт-журналистика) // Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб.: ВШЖиМК, 2012. С. 125.

работы художников и многое другое. Журнал «Репертуар и Пантеон» активно освещал историю отечественного театра, помещал портреты известных музыкантов, художников, артистов².

Культурно-просветительские издания помогали обществу осмыслить явления и проблемы, происходящие в мире искусства, а также доставляли эстетическое удовольствие. Кроме того, тексты об искусстве компенсировали живое участие в событии: те, кто не имели возможность посетить спектакль или выставку, приобщались к художественному миру посредством журналов и газет. Журналистика позволяла читателям путешествовать по театрам всего мира, знакомила их с выдающимися творческими людьми³.

В перестроечные 1990-е годы культурно-просветительская журналистика претерпела серьезную трансформацию. Изменения в медиасфере, ровно как и в литературе, были продиктованы постмодернизмом, усилившим в те годы свои позиции. Данный феномен существенно повлиял на культуру, поставив во главу угла развлечения и культ потребления. В этих условиях из культурно-просветительской журналистской традиции выросла арт-журналистика, которую еще называют художественной. На сегодняшний день она является основным источником информации об искусстве.

Многие исследователи сходятся во мнении, что главная цель современной арт-журналистики – осуществить рекламу какого-то явления или события из сферы искусства. Иными словами, тексты, создаваемые в арт-дискурсе, занимаются представлением и продвижением арт-продукта на потребительском рынке, ведь сегодня искусство – это его неотъемлемая часть. Таким образом, культурно-просветительская функция многих СМИ заменяется рекламной.

² Сони́на Е. С. Развлечение и научение // Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. – СПб.: ВШЖиМК, 2012. С 60.

³ Сидякина А. А. Работа над публикацией в культурно-просветительских СМИ // Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб.: ВШЖиМК, 2012. С. 165.

«На протяжении трех веков складывались в российской журналистике традиции просвещения и воспитания через развлечение. Однако сегодня препятствием для “этизации и эстетизации” деятельности журналиста становится то обстоятельство, что СМИ в досуговой сфере представляют собой коммерческие предприятия, предназначение которых — извлечение прибыли любой ценой»⁴.

На наш взгляд, помимо рекламной функции, сегодняшняя арт-журналистика выполняет также развлекательную функцию, тем самым пренебрегая просвещением и духовным развитием аудитории.

Об этом свидетельствует жанровая наполняемость художественной журналистики. Большинство современных арт-изданий чаще всего публикуют заметки, интервью с представителями различных видов искусств, а также репортажи о культурных событиях. Рецензии как аналитические отзывы на эти события, напротив, встречаются на страницах печати редко. Однако именно они являются одним из основных жанров качественной арт-журналистики, поскольку рецензии развивают эстетические вкусы читателей.

Таким образом, мы видим, что в газетах и журналах, посвященных искусству, сегодня преобладают информационные жанры, а элементы аналитики сведены к минимуму.

Среди исследователей на эти темы ведутся активные дискуссии: одни считают, что арт-журналистика себя изжила и больше не выполняет возложенных на нее когда-то функций, другие полагают, что она вышла на другой уровень и продолжает развиваться в новых условиях, удовлетворяя потребности современного общества.

В защиту сегодняшней арт-журналистики выступает и А. А. Сидякина:

«Несмотря на недостаток аналитичности, арт-журналистские публикации справляются с задачей информировать широкую аудиторию,

⁴ Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. – СПб.: ВШЖиМК, 2012. С. 9

анонсировать событие и вызывать интерес к нему, помогают ориентироваться в культурно-событийном потоке»⁵.

Современная арт-журналистика представлена несколькими уровнями, которые условно можно разделить на две группы. Тексты, принадлежащие к первой группе, удовлетворяют по большей части потребности и интересы массовой аудитории, развлекая читателя, просвещая и формируя потребительскую культуру. Тексты, которые можно отнести ко второй группе, направлены на узкий круг лиц, принадлежащих к профессиональной сфере искусства.

В последние годы заметна тенденция к уничтожению границ между журналистикой для масс и профессиональной критикой для специалистов. Критика с каждым днем все больше тяготеет к массовизации, поскольку «не справляется с событийным массивом художественного процесса»⁶, не успевая предоставить публике качественный анализ, основанный на критической оценке.

Тем не менее, в рамках художественного журналистского поля эксперты четко разграничивают массовую журналистику (арт-журналистику в узком смысле) и критику.

В задачи массовой журналистики входит презентация произведения искусства широкой публике в доступной форме. Материалы, рассчитанные на такую аудиторию, публикуются чаще всего в общественно-политических и массовых изданиях. В таких текстах автор стремится популяризовать художественные смыслы с целью облегчить восприятие того или иного явления.

Иначе обстоит дело с критикой. Автору необходимо быть признанным знатоком, профессионально разбирающимся в искусстве, поскольку его тексты нацелены на таких же экспертов. Арт-критика, распространенная в

⁵Сидякина А. А. Художественно-просветительские периодические издания (Арт-журналистика) // Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб.: ВШЖиМК, 2012. С. 128.

⁶Там же. С. 128.

специализированных журналах и выставочных каталогах, призвана интерпретировать культурные события и определять их важность. Также она развивает творческий процесс, указывая на ошибки и недочеты в работе профессионалов (режиссеров, актеров и т. д.).

Ключевым критическим жанром арт-журналистики, который помогает осмыслить художественные процессы, является рецензия. Более подробно мы рассмотрим это явление в следующем параграфе.

1.2. РЕЦЕНЗИЯ: ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРА

Рецензия – это жанр, основу которого составляет отзыв (прежде всего – критический) о произведении художественной литературы, искусства, науки и т. д.⁷.

Сразу отметим, что в рамках нашего исследования нас интересует не научная критика, а рецензирование, осуществляемое журналистами в медийном дискурсе.

Цель автора-рецензента – описать объект, представляющий сферу искусства, и выразить к нему свое отношение. Как правило, журналист отбирает из культурной сферы наиболее выдающиеся или сенсационные произведения, поскольку охватить все многообразие художественного процесса он не в состоянии.

От других жанров рецензию отличает прежде всего то, что в качестве ее предмета выступает не какой-то факт действительности, а информационное явление – книги, спектакли, кинофильмы и т.д.

Ю. Д. Кравченко выделяет следующие структурно-смысловые компоненты, характерные для рецензии: описание предмета анализа;

⁷ Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 214.

формулирование основного тезиса; краткая характеристика объекта анализа; положительная оценка темы, содержания, приемов создания анализируемого объекта; описание его недостатков; выводы⁸.

В зависимости от того, какой из этих компонентов преобладает или вовсе отсутствует в тексте, рецензия трансформируется в другие жанры. И границы между ними не всегда очевидны. Так, если автор в своем материале не дает оценку объекта, характеристику его достоинств и недостатков, рецензия превращается в аннотацию; если отсутствует описание предмета анализа, а также нет четко сформулированного тезиса, то рецензия видоизменяется в эссе; если же журналист уделяет больше внимания критическому анализу, чем положительной оценке явления искусства, то рецензия преобразуется в отзыв.

По теме журналистские рецензии можно разделить на театральные, кинокритические, литературные и т. д. Поскольку объектом данной работы является именно жанр театральной рецензии, его мы и рассмотрим более подробно.

Существует множество определений рассматриваемого жанра, но наиболее полно всю его суть отражает, на наш взгляд, следующее:

Театральная рецензия – форма театральной критики, отражающая текущую деятельность театра, которая обогащает его художественный опыт, определяет задачи и выявляет главные тенденции развития⁹.

Театр во все времена считался важным элементом общественной жизни. В XVII-XIX веках, когда человечество еще не знало телевидения и радиовещания, он был особенно популярен. Как пишет Е. С. Сониная, «театр успешно соперничал с книгой, давая пищу для размышлений весьма разной

⁸ Кравченко Ю.Д. Жанр рецензии и его современная трансформация [Электронный ресурс] // Русский язык: исторические судьбы и современность: материалы III Междунар. конгр. исслед. рус. яз. М.: МГУ, 2007. С. 389 // URL: <http://www.philol.msu.ru/~rlc2007/abstracts/?sectionid=13>, свободный. Дата обращения: 9.12.16.

⁹ Медиабизнес.ру, сайт профессионального медиасообщества [Электронный ресурс // URL: <http://www.apatitylibr.ru/index.php/>, свободный. Дата обращения: 28.03.17.

по уровню образованности аудитории, входя в моду как вечернее времяпрепровождение»¹⁰.

Первоначальным этапом русской театральной критики принято считать 30-е годы XVIII века. Первые ее образцы были опубликованы в газете «Санкт-петербургские ведомости» и представляли собой полемику между М. В. Ломоносовым и В. К. Третьяковским. В дальнейшем многие выдающиеся писатели от Н. М. Карамзина до М. Горького затрагивали в своем творчестве сферу театра. К профессиональным театральным критикам традиционно относят С. Т. Аксакова, В. Г. Белинского, А. А. Григорьева и др.

XX век, вобравший в себя весь опыт предыдущих столетий, признан исследователями эпохой расцвета рецензии. В то время театр стремительно развивался, расширяя свои возможности, что необходимо было отражать и в печати, адекватно осмысляя и разъясняя публике происходившие изменения.

Сегодня медийный дискурс диктует моду как никто другой. Все новшества и перемены рождаются уже не в литературе, а именно в масс-медиа. В условиях развивающихся рыночных отношений современные СМИ трансформируют классическую систему жанров. В частности, давление журналистики испытывает на себе и театральная критика. Основным двигателем этих процессов является стремление приспособить элитарное искусство к нуждам массового населения.

До сих пор специалисты, занимающиеся жанрологией, не пришли к единому мнению о том, какой должна быть театральная рецензия в чистом виде. Из-за концепции определенного издания и индивидуальных особенностей автора рецензия может видоизменяться как по структуре, так и по содержанию.

¹⁰ Сони́на Е. С. Развлечение и научение // Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. – СПб.: ВШЖиМК, 2012. С. 60.

Так, классическая театральная рецензия состоит из четырех структурных элементов:

- 1) **собственно информационная часть (или установочная):** сообщение о произведении искусства, включающее в себя название спектакля, информацию о месте и времени его постановки, а также о режиссерском и актерском составе;
- 2) **общая характеристика произведения:** краткий пересказ сюжета, цитирование, описание кульминационного момента;
- 3) **собственно аналитическая часть:** оценка спектакля, анализ его содержания и формы;
- 4) **побудительная часть:** воздействие на читателя, заключающееся в указании пойти или не пойти на данный спектакль.

Однако некоторые из перечисленных структурных элементов могут отсутствовать в тексте современной рецензии, что перемещает ее из группы аналитических жанров в информационные. Читатель, будучи активным потребителем продуктов искусства, сегодня больше нуждается в объективной информации о спектакле (дата выхода, режиссер, актерский состав, содержание и т. д.), нежели в его оценке и интерпретации.

«В огромном потоке информации аудиторию нужно просто сориентировать, создать представление о произведении, обратить внимание на то, что оно появилось. Чаще всего для этого обращаются к прямому указанию «смотреть-не смотреть», подробному пересказу содержания и озвучиванию собственных впечатлений»¹¹.

Перечисленными особенностями продиктована еще одна тенденция в эволюции театральных рецензий как жанра, а именно уменьшение ее объема. Неслучайно А. А. Тертычный, говоря о типологии этого жанра, утверждает, что мини-рецензии распространены гораздо шире, чем развернутые. Основная причина – все тот же читатель, для которого характерно клиповое

¹¹ Мальчевская Е. А. Трансформация жанра рецензии // Вестник БГУ. 2011. № 1. С. 75.

мышление, в силу чего он просто не воспринимает качественные и объемные тексты, а если и воспринимает, то бессвязно и фрагментарно.

Как пишет Т. С. Сергеева, «роль театральной критики в последнее время существенно изменилась: основные задачи журналиста заключаются в создании информационного поля и в освещении различных проектов и фестивалей, то есть, по существу, в выполнении функции “продвижения”»¹².

В. Н. Полушко, рассуждая на тему эволюции жанра рецензии, заявляет:

«”Театральный журналист” – такой термин приходит на смену доброму старому обозначению «рецензент». Это словно освобождает от обязанностей провести профессиональный анализ достоинств и недостатков сценического произведения, дать объективной оценке его эстетической и общественной значимости»¹³.

Но так или иначе, театральные рецензии продолжают существовать, пусть и в модифицированном виде. Написать этот тип рецензии сложнее, чем другие, так как здесь автору необходимо оценить не только само произведение, по которому был поставлен спектакль, но и работу режиссеров, актеров, оформителей и т.д.

Мы выяснили, что, несмотря на то, что художественная журналистика всячески стремится к речевой фиксации объективности предлагаемых мнений и оценок, за каждым текстом, а тем более критическим, стоит отдельная личность. Именно категория автора (или авторства), исследуемая в данной работе, определяет ключевые свойства и характеристики арт-текста.

¹² Сергеева Т.С. Арт-журналистика и современная Российская культура: ценностно-смысловые доминанты и проблема сохранения человека // Вестник ЧелГУ. 2013. № 22. С. 155.

¹³ Полушко В. Н. Эволюция жанра театральной рецензии // Жанры в журналистском творчестве: материалы науч.-практ. семинара «Современная периодическая печать в контексте коммуникативных процессов» / отв. ред. Б. Я. Мисожников. СПб.: СПбГУ, 2004. С. 65.

1.3. РЕЧЕВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ КАТЕГОРИИ АВТОРСТВА

Со времен возникновения всякого писательского творчества, будь то литература, критика или журналистика, автор всегда считался неотъемлемой составляющей любого текста, его организующим началом. Никто не станет спорить с тем, что данное утверждение распространяется и на жанр театральной рецензии, где автор, оценивая тот или иной спектакль, создает свой индивидуальный образ.

Считается, что образ автора – это представление о журналисте, которое возникает в сознании читателя. Данное понятие впервые ввел в научный обиход В. В. Виноградов и определил его как «цементирующую силу, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему», как «внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения»¹⁴.

По единогласному мнению некоторых исследователей (см. работы В. В. Виноградова, Е. П. Почкай, Г. Я. Солганика), понятие «образ автора» применительно употреблять только к литературным произведениям, где реальный, иначе говоря, биографический автор не тождествен повествователю. Он находится «вне структуры художественного текста, вне изображаемого им мира»¹⁵. В публицистических текстах, напротив, образ автора совпадает с его создателем, позиция которого более открыта и активна, а у самого текста имеется сильный воздействующий потенциал¹⁶.

¹⁴ Виноградов В. В. О теории художественной речи: учеб. пособие / В. В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – С. 123.

¹⁵ Почкай Е. П. Журналист. Пресса. Аудитория // Журналист. Пресса. Аудитория: сб. статей / ред. С. В. Смирнов. Л.: ЛГУ, 1986. Вып 3. С. 119.

¹⁶ Мошникова Н. Н. Образ автора в тексте театральной рецензии // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2005. Вып. 31. С. 126.

Таким образом, употребление понятия «образ автора» уместно, скорее, в том случае, если мы говорим о тексте художественной литературы. По отношению к журналистским произведениям целесообразнее использовать такие номинации, как авторское начало, авторская позиция и т. д.

Однако, на наш взгляд, из данного правила существует исключение: присутствие образа автора в театральной рецензии, как и в любой другой, все-таки возможно. Речь идет о своего рода маске, которую автор может на себя примерить. Так, журналист, не принимающий спектакль и задающийся целью его раскритиковать, выявляет только негативные черты. В результате такого подхода может возникнуть образ автора-пессимиста, злобного критика или зрителя-ирониста, который настроен к оцениваемому объекту искусства враждебно. Возможен и противоположный вариант, когда, отзываясь о спектакле только положительно и давая ему одобрительную оценку, автор превращается в восхищенного и непредвзятого рецензента. Кроме того, сам того не подозревая, журналист может создать о себе образ некомпетентного автора, не к месту употребляя театральную терминологию и делая нелогичные и бессвязные выводы. Одним словом, возможности авторского самовыражения безграничны.

В узком смысле под категорией автора понимается любая демонстрация авторской позиции, авторских намерений, сверхзадачи. В широком смысле – все компоненты текста, поскольку «личность автора в силу всеобъемлющего присутствия проявляется на всех языковых уровнях, в любой части публицистического произведения, связывая его в единое целое»¹⁷.

Категория автора напрямую соотносится с понятием интенциональности. Мы знаем, что любой медийный текст – это воплощение авторских интенций.

¹⁷ Почкай Е. П. Журналист. Пресса. Аудитория // Журналист. Пресса. Аудитория: сб. статей / ред. С. В. Смирнов. Л.: ЛГУ, 1986. Вып 3. С. 126.

По определению Г. В. Колшанского, интенция – это «установка на смысл будущего высказывания» или «своеобразный сплав потребности, мотива и цели»¹⁸. Эта категория является одним из важнейших экстралингвистических «текстообразующих» факторов (по Л. Р. Дускаевой), определяющих как смысловую структуру театральной рецензии, так и ее речевую форму.

Любой текст должен быть жестко прагматичен: автору необходимо иметь четкое представление о том, для кого и с какой целью он пишет свой текст.

В зависимости от предвосхищаемых запросов массовой аудитории, которые, в свою очередь, обуславливаются традициями и политикой издания, выделяют три вида интенций¹⁹:

- 1) **осведомительные**, отвечающие на запрос о фактах;
- 2) **оценочные**, отвечающие на запрос о мнениях;
- 3) **побудительные**, отвечающие на запрос о предписаниях, а также создающие поведенческую установку.

Л. Р. Дускаева отмечает, что данное разграничение весьма условно, так как в реальной практике в одном тексте тесно переплетаются все виды перечисленных интенций. Однако какая-то из них проявляется в большей мере²⁰. Если говорить о театральной рецензии, то генеральная интенция ее автора – это оценочная, ведь он прежде всего нацелен на формирование мнения у аудитории.

Несколько интенций, вступая во взаимосвязь, образуют интенциональное поле текста. При этом важно понимать, что оно формируется не только из установок самого автора и его творческой индивидуальности, но и от редакции, то есть политики и традиций издания.

¹⁸ Колшанский Г. В. Проблемы коммуникативной лингвистики // Вопросы языкознания. 1979. № 6. С. 52

¹⁹ Дускаева Л. Р. Интенциональность медиаречи: онтология и структура // Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей / отв. ред. Л. Р. Дускаева, Н. С. Цветова. СПб.: СПбГУ, 2012. С. 12.

²⁰ Там же. С. 12.

Это значит, что любая публикация создается коллективно, поэтому категорию автора справедливее называть категорией авторства.

Как правило, сверхзадача издания прочитывается во всех его текстах, опубликованных с первой до последней страницы номера, что называется совокупным газетным текстом, или гипертекстом. Более того, эта сверхзадача распространяется на все выпуски конкретного издания. Из номера в номер редакция совершает определенную миссию в соответствии со своей генеральной интенцией.

К примеру, цель одних изданий – это реклама и продвижение различных продуктов, услуг (так называемый промоушн), цель других – создание единого пространства для отдыха и развлечения читателей и т. д.

Н. С. Цветова считает, что «коллективное авторство не отменяет волю адресанта, влияние его речевой компетентности, языкового вкуса и профессионализма на речевую форму тезиса; на отбор материала и т. д.»²¹. Более того, категория авторства во многом зависит от индивидуальных личностных качеств журналиста, а также от его представлений об арт-дискурсе. Автор должен соответствовать требованиям и задачам, которые предъявляются к нему как к автору театральных рецензий.

Как пишет А. А. Тертычный, «основная задача рецензента – увидеть в рецензируемом произведении то, что незаметно непосвященному. А это трудно сделать, не обладая специальными знаниями в определенной сфере деятельности»²². Мы полностью солидарны с мнением исследователя, поскольку поверхностное видение произведения и отсутствие навыков не позволят журналисту создать оригинальный и качественный текст. Кроме того, театральная рецензия не может обойтись без специальной лексики из

²¹ Цветова Н. С. Категория автора в интенциональном поле медиатекста // Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей / отв. ред. Л. Р. Дускаева, Н. С. Цветова. СПб.: СПбГУ, 2012. С. 22.

²² Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 218.

сферы театра. Для текста, написанного профессиональным критиком, характерно изобилие терминов и понятий. Автор такого материала, как правило, при употреблении специальной лексики не вводит ее в текст, предполагая, что все читатели без уточнений и дополнительных пояснений поймут смысл его высказывания. Но журналист, который пишет для массовой аудитории, непременно должен вводить незнакомые слова в свою рецензию, чтобы сделать текст популярным, иначе он рискует быть непонятным своей аудиторией, не разбирающейся в профессиональной терминологии. Поясняя используемые в театральной среде понятия, автор тем самым докажет свою компетентность и наличие необходимых знаний, которые позволяют ему судить об искусстве. Если же он не будет вводить специальные слова, читатель может посчитать, что их употребление – это неудачная попытка самовыражения и самопрезентации. Иными словами, создастся впечатление, что рецензент стремится казаться умнее, чем он есть на самом деле. Таким образом, необходимо уметь правильно объяснять каждое слово, поскольку профессионализм журналиста в этом и заключается.

Стилистика знает несколько способов введения специальной лексики в текст. Перечислим основные из них: пояснение термина в скобках или через тире; использование вводных конструкций; употребление сносок (постраничных или в конце текста); подбор синонимичного слова; использование сравнений.

По нашему мнению, автор, заботясь о читателе, должен использовать разные интерпретационные алгоритмы, чтобы у последнего не создавалось ощущение монотонности и однообразия, ведь аудитория – это еще один ключевой фактор, влияющий на категорию авторства.

Согласно мнению Н. А. Кузьминой, в коммуникативно-прагматической цепи «автор-текст-читатель» главным звеном является не автор, а читатель, поскольку именно он во многом определяет интерпретацию событий, а также

содержание текста²³. Поэтому, оценивая тот или иной спектакль, рецензент в первую очередь ориентируется на своего читателя-потребителя, учитывает его интересы и запросы. Транслируемая авторская оценка, которой в идеале должен руководствоваться читатель, проявляется в выборе соответствующих инструментов воздействия.

Определить, в чем специфика категории оценки и каково ее речевое выражение – наша следующая задача.

1.3.1. РЕЧЕВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ОЦЕНКИ

В предыдущем параграфе мы пришли к выводу о том, что оценка является неотъемлемой составляющей журналистской рецензии, призванной помочь читателям сориентироваться в огромном потоке объектов искусства и выработать к ним свое индивидуальное отношение.

Оценочность начинает играть свою роль уже на начальной стадии создания текста: она проявляется в отборе и классификации фактов и явлений действительности, а также в их описании под определенным углом зрения²⁴.

По определению Н. С. Цветовой, «в современной медиастилистике оценочность признается одной из ключевых функциональных семантико-стилистических категорий, которая представлена совокупностью

²³ Кузьмина Н. А. Автор и адресат текстов СМИ: инверсия коммуникативных ролей // Мысль. Текст. Стилль: сб. статей / под ред. Л. Р. Дускаевой и В. И. Конькова. СПб.: СПбГУ, 2011. С. 142.

²⁴ Клушина Н. И. Языковые механизмы формирования оценки в СМИ. Часть 1 [Электронный ресурс] // URL: http://www.gramota.ru/biblio/magazines/gramota/28_79, свободный. Дата обращения: 12.03.17.

разноуровневых единиц, способных выражать положительное или отрицательное отношение автора к содержанию речи»²⁵.

Оценка в широком смысле (как рациональная, так и эмоциональная) является смысловой основой субъективной модальности²⁶, одним из ее типов²⁷.

«Собственно оценочные значения целиком лежат в сфере субъективной модальности. Это многообразные значения, заключающие в себе личное, субъективное отношение говорящего к содержанию высказывания»²⁸.

Одной из первых к изучению оценки обратилась Е. М. Вольф. Исследователь предложила свое видение семантики и структуры данной категории, а также рассмотрела, как оценочные значения выражаются в языке.

Большой вклад в развитие феномена оценки внесла Н. Д. Арутюнова. В частности, она разработала наиболее полную классификацию оценочных значений, на которую ориентируются многие современные исследователи.

Также оценка подробно рассматривается в работах Н. И. Клушиной, Е. А. Чернявской и др.

Следует отметить, что «отсутствие строгого толкования и разделения терминов “оценка” и “оценочность” приводит в рамках отдельных работ к их смешению, употреблению как тождественных, либо к появлению у одного из них нежелательной многозначности»²⁹.

В этой связи мы считаем целесообразным разграничить термины «оценка» и «оценочность».

²⁵Цветова Н. С. Журналистский арт-текст: специфика выражения оценки: сб. научных работ / под ред. Е.А. Кожемякина, А.В. Полонского. Белгород, 2015. Вып. 12.. С. 11.

²⁶Зятькова Л. Я. Субъективная модальность политического дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Л. Я. Зятькова. ТюмГУ. Тюмень, 2003. С. 6.

²⁷Гавриличева Г. П. О проблеме соотношения понятий «оценка» и «модальность» // Ученые записки ЗабГГПУ. 2010. № 3. С. 50.

²⁸Чернявская Е. А. Оценка и оценочность в языке и художественной речи: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. А. Чернявская. Брянск, 2001. С. 17.

²⁹Там же. С. 13.

«**Оценка** – это экстралингвистическое явление, составляющее часть процесса познания. Это мыслительный акт, позволяющий субъекту выявить значимость объекта и установить свое отношение к нему. Термин «оценочность», в отличие от «оценки», не может употребляться для обозначения экстралингвистического явления. **Оценочность** – это компонент в семантической структуре языковой единицы, это оценка, выраженная средствами языка, или заложенная в семантике единицы информация о положительной или отрицательной характеристике объекта, об одобрительном / неодобрительном отношении к объекту»³⁰.

Схожая точка зрения отражена в работе А. А. Самсоновой, которая определяет оценку как «действие субъекта: приписывание положительных или отрицательных свойств тому или иному объекту, выражение отношения к данному объекту». Оценочность, по мнению исследователя, – это «свойство речевой единицы, ее потенциал, способность эксплицировать положительные или отрицательные свойства объекта»³¹.

Таким образом, оценочность является конкретной реализацией более широкой функционально-семантической категории оценки, ее ядром.

Известно, что структура любого оценочного высказывания описывается с позиций трех обязательных компонентов³²:

- 1) субъекта оценки (лицо или группа лиц, оценивающих тот или иной объект);
- 2) объекта оценки (лицо, предмет, событие, которое подвергается оценке);
- 3) основания оценки.

Под «основанием оценки» Е. М. Вольф понимает шкалу оценок, стереотипы и нормы, «на которые ориентирована оценка в социальных

³⁰ Чернявская Е. А. Оценка и оценочность в языке и художественной речи: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. А. Чернявская. Брянск, 2001. С. 14.

³¹ Самсонова А. А. Ценностное содержание культурно-просветительского дискурса: дис. ... магистра журналистики / А. А. Самсонова. СПбГУ. СПб., 2016. С. 66.

³² Чернявская Е. А. Оценка и оценочность в языке и художественной речи: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. А. Чернявская. Брянск, 2001. С. 19.

представлениях говорящего»³³.

В модальную рамку также входит как индивидуальная система ценностей субъекта, так и система ценностей социума, к которому принадлежит субъект³⁴.

Е. М. Вольф отмечает, что «противопоставление субъекта / объекта в оценочной структуре и субъективности / объективности в семантике оценки – это не одно и то же. И субъект, и объект оценки предполагают существование обоих факторов – субъективного и объективного. Так, субъект, оценивая предметы или события, опирается, с одной стороны, на свое отношение к объекту оценки («нравится / не нравится»), а с другой стороны, на стереотипные представления об объекте и шкалу оценок, по которой расположены присущие объекту признаки»³⁵.

Исходя из целей исследования и сферы научных интересов, исследователи пользуются разными классификациями оценок, в основе которых лежат различные критерии.

Один из критериев – аксиологическая интерпретация, на его основании выделяют положительную (мелиоративную) и отрицательную (пейоративную) оценку³⁶. Такая оценка, выражающаяся прилагательными или наречиями со значением «хороший / плохой», называется общей (холистическая оценка, аксиологический итог)³⁷. Данная классификация отвечает на вопрос, положительно или отрицательно относится автор к оцениваемому объекту и признает ли он его ценность.

Для обоснования общей оценки используются разные языковые средства и текстовые приемы, транслирующие частнооценочные значения.

³³ Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 12.

³⁴ Романова Т. В. Модальность. Оценка. Эмоциональность: монография. Нижний Новгород: НГЛУ, 2008. С. 9.

³⁵ Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М.: Едиториал УРСС, 2002. С. 22.

³⁶ Фомина Ю. А. Аспекты изучения языковой оценки // Вестник ЧелГУ. 2007. № 20. С. 154.

³⁷ Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 198.

Н. Д. Арутюнова разделяет частные оценки на сенсорно-вкусовые, психологические, эстетические, этические, утилитарные, нормативные и идеологические.

«Общие и частные оценки могут интенсифицироваться (например, с помощью наречий *«очень»*, *«сильно»*, восклицательных и вопросительных интонаций и др.) и деинтенсифицироваться (например, с помощью наречий *«довольно»*, *«достаточно»* и других средств)»³⁸.

Еще один важный критерий – это эмотивный компонент. В зависимости от его наличия или отсутствия оценка бывает:

– рациональной (опирается на социальные стереотипы и выражается оценочным суждением);

– эмоциональной (предполагает непосредственную реакцию на объект, характеризуется экспрессивностью)³⁹.

По мнению исследователей, оценка может быть имплицитной (т. е. скрытой), когда оценочность заложена в значении слова, и эксплицитной (т. е. открытой), когда оценочность зависит от употребления слова.

В рамках нашего исследования необходимо выяснить, каковы особенности речевого воплощения оценки в текстах, бытующих в арт-дискурсе, который диктует свои требования как к автору, так и к самому тексту.

По мнению Н. С. Цветовой, семантика ядерной (центральной, доминирующей) текстовой оценки зависит от интенциональности текста, его жанровых характеристик и, наконец, от предмета оценки, кардинально влияет на отбор речевых средств, транслирующих оценочные смыслы.

В арт-текстах оценочность выполняет функцию привлечения внимания и контактоустанавливающую функцию. Автор придает тексту такие

³⁸ Самсонова А. А. Ценностное содержание культурно-просветительского дискурса: дис. ... магистра журналистики / А. А. Самсонова. СПбГУ. СПб., 2016. С. 66.

³⁹ Карамова А. А. Категория оценки в современном русском языке: учеб. пособие. Уфа: РИО БашГУ, 2003. С. 6.

качества, как экспрессивность и побудительность, которые характерны для дискурса в целом. Цель рецензента – активизировать мыслительную деятельность читателя, его культурную память, посредством выражения оценки создать в сознании адресата нужные ассоциации, натолкнуть на определенные выводы.

Чаще всего общеоценочные высказывания заключаются уже в названии арт-публикации и в других сильных позициях текста (эпиграф, первый абзац и т. д.). Создавая театральную рецензию, автор оценивает спектакль как плохой или хороший, вводя таким образом в текст общую оценку. Это является своего рода главным тезисом произведения, который рецензент обосновывает такими преобладающими в досуговой журналистике частными оценками, как эстетическая и утилитарная.

Утилитарная оценка может выражаться имплицитно с помощью слов с предметным значением, которые определяют стоимость оцениваемого объекта, его полезность, функциональность и соответствие модным течениям.

Доминирование эстетической оценки в текстах арт-дискурса Н. С. Цветова аргументирует «интересами целевой аудитории, которую составляют литературные эстеты и истинные гурманы слова»⁴⁰.

Для выражения эстетической оценки также используются не только эксплицитные оценки, но и имплицитные. С. В. Власов выделяет два основных типа имплицитных оценок, распространенных в публицистике – это метафоры и эвфемизмы⁴¹.

Оценочные **метафоры** являются организующими формами авторской стратегии. Они создают в сознании адресата нужный образ, который скрыто

⁴⁰ Цветова Н. С. Журналистский арт-текст: специфика выражения оценки: сб. научных работ / под ред. Е.А. Кожемякина, А.В. Полонского. Белгород, 2015. Вып. 12. С. 15.

⁴¹ Власов С. В. Оценочные универсалии публицистического стиля на примере работ В.Г. Распутина [Электронный ресурс] // URL: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/23/66/>, свободный. Дата обращения: 16.02.2017.

влияет на восприятие информации. Эти средства выразительности могут давать как негативную, так и положительную окраску явлению.

О целесообразности использования метафор существуют разные точки зрения. Еще М. В. Ломоносов говорил о том, что метафоры затемняют смысл высказывания, искажают его интерпретацию. В результате этого восприятие текста затрудняется.

Тем не менее, метафоры – мощный инструмент для самопрезентации автора. Они «могут выступать орудием художественного “видения мира”, составляя существо образного творчества»⁴². Оригинальность и точность этих средств выразительности зависит от того, насколько журналист образован, начитан и компетентен. Если он неумело и не к месту использует метафоры в своих произведениях, то они и в самом деле будут недоступны пониманию читателя.

Эвфемизмы, другой тип имплицитной оценки, призваны заменять грубые и неприемлемые для данного контекста выражения на нейтральные синонимы. Эвфемизмы позволяют поставить акцент на нужном оттенке слова, убрав остальные, чаще всего негативные.

Кроме того, авторская оценка может выражаться с помощью таких эмоционально-экспрессивных средств и способов, как эпитеты, сравнения, языковая игра, а также закавычивание, слова в переносном значении и интертекст.

Отдельно остановимся на **закавычивании** слов, которое оправдано тем, что кавычки «являются для читателя сигналом усложнения смысла высказывания, сигналом отрицательной оценки или иронического отношения автора к рассматриваемому объекту». Также данный прием освобождает автора от необходимости ссылаться на источник чужих слов.

Особую роль в современном арт-тексте играет такое средство оценки, как **ирония**, которая является эффективным инструментом манипулятивного

⁴² Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе. М.: МГУ, 1971. С. 165.

воздействия. Как правило, она транслирует крайне отрицательную оценку под видом одобрения. Ирония может выражаться с помощью аналогий, гиперболы, антитезы. Кроме того, это прием речевой агрессии, поскольку, прибегая к нему, автор занимает более высокое положение по отношению к читателю и позиционирует себя как неоспоримый знаток того, о чем он пишет. Можно сказать, что журналист в таком случае играет с читателем, затемняя его сознание неоднозначными ироничными высказываниями.

Наряду с вышеперечисленными типами и средствами имплицитных оценок выделяют такие языковые механизмы оценки, как контекст, квазисинонимическая ситуация и квазицитата. Прибегая к использованию этих приемов, автор выражает свое отношение уже не имплицитно, а эксплицитно.

«**Контекст** — одно из главных авторских средств формирования читательской мысли. Ранее нейтральная номинация слова, помещенного в определенный контекст, обретает эмоциональную окрашенность, основой для которой становится словесное окружение»⁴³.

Под **квазисинонимической ситуацией**, следующим типом эксплицитной оценки, исследователь подразумевает «выстраивание в один ряд слов, сближающихся только в рамках публицистического текста. Единицы речи в этом случае имеют разное значение, но объединены для определенной авторской задачи. Читатель перечисляет выставленные вместе слова, приходя к выводу об их синонимии»⁴⁴.

Благодаря использованию такого приема нейтральные слова становятся подчеркнуто оценочными. К примеру, известные имена могут приобрести статус нарицательных и, накапливая негативные качества, превратиться в собирательный образ.

⁴³ Власов С. В. Оценочные универсалии публицистического стиля на примере работ В.Г. Распутина [Электронный ресурс] // URL: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/23/66/>, свободный. Дата обращения: 16.02.2017.

⁴⁴ Там же.

Включение в текст **квазицитат**, последнего рассматриваемого нами типа открытой оценки, оправдано, когда точка зрения автора совпадает с мнением других людей и служит для подкрепления основной идеи арт-текста. В некоторых случаях чужое высказывание для реализации авторской стратегии может искажаться, меняется его форма и содержание, однако некоторая доля достоверности все же остается.

Таким образом, на сегодняшний день существует богатый арсенал различных речевых средств, имеющихся в распоряжении журналиста-рецензента и способных транслировать оценочные смыслы.

Рассмотрев структуру и особенности категории оценки, а также средства ее речевого выражения в арт-текстах, мы пришли к выводу, что репрезентация оценки (иными словами, оценочность) – неотъемлемая черта театральной рецензии, а также мощное средство для проявления категории авторства.

Для того чтобы усилить свою оценку, журналисту необходимо уметь установить эффективный контакт с читателем, привлечь его и заинтересовать. Это умение во многом определяет восприятие адресатом точки зрения рецензента. Далее мы более подробно рассмотрим роль контактоустанавливающих средств в тексте театральной рецензии.

1.3.2. СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КОНТАКТООУСТАНАВЛИВАЮЩИХ СРЕДСТВ

Как мы выяснили, одним из ключевых факторов, влияющих на исследуемую категорию авторства, является аудитория, воспринимающая текст. Создавая театральную рецензию, журналист рассчитывает на реакцию читателя, которого он стремится привлечь. Для достижения этой цели, а также для создания эстетической организации текста используются

контактоустанавливающие средства, которые наделяют рецензию таким фундаментальным качеством, как диалогичность.

По определению М. А. Кормилицыной, **контактоустанавливающие средства** – это языковые (речевые) средства, с помощью которых автор устанавливает контакт с адресатом, привлекает внимание к своей речи, заботится о восприятии и понимании передаваемой информации⁴⁵. При этом важно не только установить контакт с читателем, но и поддерживать его во время всего речевого воздействия.

В. Г. Костомаров справедливо утверждает, что «газетное слово – слово риторическое, т. е. выразительное и рассчитанное на максимальное воздействие»⁴⁶.

О воздействующем потенциале слова немало рассуждал В. И. Ленин. Он отмечал, что «искусство всякого пропагандиста и всякого агитатора состоит в том, чтобы наилучшим образом повлиять на аудиторию, делая для нее известную истину возможно более убедительной, возможно легче усвояемой, возможно нагляднее и тверже запечатлеваемой»⁴⁷.

В большинстве случаев важная информация, которая в перспективе должна привлечь внимание читателя, содержится в сильных позициях текста (заголовки, подзаголовки, лид, заключение). Чем выразительнее и актуальнее выделены элементы заголовочного комплекса, тем больше шансов спровоцировать интерес читателя, побудить его к прочтению всего текста.

В. И. Коньков отмечает, что «функциональное назначение элементов заголовочного ансамбля состоит прежде всего в обеспечении успешного восприятия текста читателем»⁴⁸.

«Восприятие любого текста в дискурсе – сложный процесс, в его организации важную роль играют компоненты, специально ориентированные

⁴⁵Кормилицына М. А. Контактоустанавливающие средства // Эффективное речевое общение (базовые компетенции) / под ред. А. П. Сковородникова. Красноярск: СФУ, 2014. С. 243.

⁴⁶ Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе. М.: МГУ, 1971. С. 91.

⁴⁷ Там же. С. 37.

⁴⁸ Коньков В. И. Система презентации медиатекста // Медиалингвистика. 2015. № 2. С. 38.

на адресата, на выстраивание стратегии его внедрения в сферу дискурса, на построение его деятельности по интерпретации. Эти компоненты органически присущи произведению, за ними в процессе его бытования закрепились роль – быть тем фактором, который „отвечает“ за связь с реципиентом»⁴⁹.

Так, заголовочный комплекс, может активировать фоновые знания читателя, которые повлияют на интерпретацию текста. Непосредственно сам заголовок способствует правильному пониманию смысла произведения и формирует необходимое эмоциональное настроение.

Выбор тех или иных воздействующих средств напрямую зависит от того, к какому стилю и жанру принадлежит создаваемый текст.

Современные исследования разделяют контактоустанавливающие средства в соответствии с языковыми уровнями. Так, на лексическом уровне выделяют:

- этикетные формулы, выраженные эпитетами («*дорогой*», «*уважаемый*» и др.);
- этикетные формулы приветствия, прощания, извинения, благодарности и др.;
- разговорные частицы и междометия, придающие тексту соответствующий стиль и упрощающие читательское восприятие;
- обращения, с помощью которых задается коммуникативная установка и соответствующая тональность общения. По мнению М. А. Кормилицыной, обращения выполняют «функцию „социального поглаживания“, позволяют установить теплые, доверительные отношения с собеседником».

На морфологическом уровне существуют такие контактоустанавливающие средства, как местоимения. Употребляя, к примеру, личное местоимение «*мы*», автор подчеркивает близость с

⁴⁹Лазарева Э. А. Заголовочный комплекс — средство организации и оптимизации восприятия // Известия УрГУ. 2006. № 40. С. 158.

читателем, единение и общность интересов и тем самым дает установку на межличностное общение.

На синтаксическом уровне также имеются средства, призванные воздействовать на аудиторию. К ним относят стилистические фигуры речи, а именно:

- вопросно-ответные конструкции;
- риторические вопросы и восклицания;
- повторы;
- средства парцелляции;
- анафору и др.

Говоря о стилистических оборотах, важно отметить, что эти средства выразительности не только позволяют автору расставить в тексте нужные акценты, что помогает выделить важные мысли и подчеркнуть логику изложения, но также являются средством элокуции. Современная риторика гласит, что один из важнейших этапов построения текста – это его украшение. Осуществление данного шага необходимо для достижения стилистической цельности и завершенности рецензии.

И, наконец, на текстовом уровне также можно выделить приемы, благодаря которым осуществляется контакт с адресатом, а именно – контактоустанавливающие микротексты. Иными словами, это фрагменты материала, которые не имеют жесткой информационной привязки к основному тексту, а вводятся только для установления контакта. Сюда можно отнести рассуждения автора на различные отвлеченные темы, как то: погода, спорт и т.д.

Таким образом, диалогичность проявляется на всех уровнях языка, в том числе в тексте театральной рецензии, который на первый взгляд выглядят как чистая монологическая речь.

Более того, рецензент может имитировать с читателем диалог, что является эффективным способом установления контакта. В таком случае автор пытается предположить, какую позицию может иметь адресат,

предугадывает его возможные комментарии и оценки, возражения и вопросы и далее по тексту отвечает на них.

В качестве контактоустанавливающих средств могут выступать также конструкции, помогающие следить за логикой мысли автора, облегчить и упорядочить читательское восприятие текста. К примеру, использование различных слов, которые делят информацию на части, подытоживают и обобщают сказанное («*во-первых*», «*во-вторых*», «*с одной стороны*», «*наконец*», «*итак*»).

Установить контакт с читательской публикой также можно путем употребления просторечия и жаргонизмов. Современные авторы, стремясь сблизиться с аудиторией, часто вплетают в тексты своих рецензий элементы разговорного стиля, вследствие чего формируется индивидуальный речевой портрет рецензента.

С нашей точки зрения, речевой портрет журналиста не менее важен для категории авторства. По манере речи пишущего можно судить о его творческих возможностях и уровне интеллектуального развития.

«Газетчики выбирают сейчас более живую, разговорную, свободную, даже небрежную речь. <...> Замена обычного для книжной речи слова его разговорным или просторечным эквивалентом объясняется, несомненно, тем, что необычное, как-то маркированное дает искомый экспрессивный эффект, делает текст конструктивно газетным»⁵⁰.

Мы согласимся с мнением В. Г. Костомарова о том, что появление элементов разговорной речи в журналистских текстах обосновано интересом к бытовым и повседневным темам, событиям, личной жизни, отдыху и другим сферам общения, которые обслуживаются разговорным языком.

Ю. Д. Кравченко объясняет активное использование стилистических ресурсов языка следующим образом:

«Адресант и адресат рецензий – это любой потенциальный участник общения, независимо от уровня образования, компетентности и языковых

⁵⁰ Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе. М., 1971. С. 124.

предпочтений. Внутренняя раскрепощенность авторов рецензий стимулируется практически полным отсутствием внешней цензуры, поэтому в отношении некоторых авторов ряда текстов актуальным является вопрос речевой культуры».

Кроме того, сегодня в рецензиях часто встречается так называемый «стебный язык», или «тусовочный стеб» (по Е. А. Мальчевской). Тексты, написанные таким языком, содержат в себе сленговую лексику, грамматические и фактологические ошибки, а также имеют своеобразный синтаксис. Основные источники «стеба» – это интернет-пространство и традиции постмодернизма.

Однако Е. А. Мальчевская отмечает, что некоторые журналисты очень умело используют сленговую лексику, создавая «неповторимый хлесткий авторский стиль». На наш взгляд, в таких случаях для достижения положительного эффекта автор непременно должен тонко владеть приемами иронии и обладать чувством меры и такта. В противном случае, автору будет сложно совместить объективную оценку спектакля и ироничное отношение к действительности.

Говоря о диалогичности, уместно вспомнить такое понятие, как прецедентный текст, который является эффективным контактоустанавливающим средством. Однако нам кажется целесообразным рассмотреть этот глобальный феномен в отдельном параграфе.

1.3.3. ФУНКЦИИ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ФЕНОМЕНОВ

На сегодняшний день интертекстуальность считается общеупотребительным термином. Как языковое явление данный феномен признан важнейшей текстовой категорией, связанной с диалогичностью. Понятие интертекстуальности продолжает дополняться и уточняться, являясь предметом многих лингвистических и филологических исследований.

«Интертекстуальность – это основная текстопорождающая и смыслообразующая категория, предполагающая процесс диалогического взаимодействия текстов в плане и содержания, и выражения, осуществляемого как на уровне текстового целого, так и отдельных смысловых и формальных элементов»⁵¹.

Согласно взглядам А. Д. Васильева, «текст не автономен, его содержание и восприятие базируется на множестве межтекстовых и внетекстовых связей разного рода: смысл его насыщен множеством цитат, отсылок к другим текстам, непосредственно, в явном виде включенных в текст (явление «текста в тексте», прецедентных текстов) или скрытых неявных ассоциаций, порождаемых текстом. Именно эти связи составляют содержание категории интертекстуальности»⁵².

Впервые термин «интертекстуальность» был введен в научный обиход в шестидесятых годах прошлого века французской исследовательницей литературы и языка Ю. Кристевой в статье, посвященной осмыслению и развитию идей М. М. Бахтина.

Однако сложилось мнение, что предпосылки для возникновения теории интертекстуальности возникли задолго до этого. Данная теория во многом опирается на исследования М. М. Бахтина о «диалоге текстов», теории анаграмм Ф. де Соссюра и взгляды на текст Ю. Н. Тынянова.

Таким образом, специалисты, изучая произведения, во все времена обнаруживали прямые или косвенные влияния, оказанные на авторов этих текстов другими авторами и проявляющиеся в виде прямых или скрытых цитат.

«В этом смысле идея интертекстуальности – это простая и даже банальная констатация того факта, что любой текст пребывает в окружении

⁵¹ Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности: учеб пособие. Бирск: БГСПА, 2005. С. 3.

⁵² Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учеб. пособие. М.: Флинта, 2013. С. 29.

множества предшествующих ему произведений и что, стало быть, избавиться от литературы невозможно»⁵³.

Термин интертекстуальность нередко отождествляют с термином прецедентность. Однако мы согласимся с утверждением тех исследователей, которые считают, что данные понятия, будучи взаимосвязанными и взаимозависимыми, обозначают разные явления.

По Кудриной, «обращение к прецедентным текстам, неизбежное в процессе создания новых текстов, приводит к интертекстуальности последних»⁵⁴. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что интертекстуальность – это свойство, которое может быть присуще создаваемому тексту в том случае, если автор тем или иным образом ссылается в нем на другие, уже существующие произведения, или, говоря иначе, прецедентные тексты, в процессе чего между двумя (или несколькими) текстами осуществляется диалог.

«Понимание интертекстуально обогащенной речи невозможно без обращения к прецедентным текстам, послужившими для нее источниками или моделями, а значит и “текстуальными линзами”, обеспечивающими адекватное ее видение»⁵⁵.

Появление терминов **прецедентность** и **прецедентный текст** связано с именем Ю.Н. Караулова, который обозначил прецедентные тексты как «значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности»⁵⁶.

⁵³ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. Г. К. Косикова / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 6.

⁵⁴ Кудрина Н. А. Интертекстуальность и прецедентность: к вопросу о разграничении понятий // Вестник ТГУ. 2005. Вып. 4. С. 5.

⁵⁵ Москвин В. П. Интертекстуальность: понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Либроком, 2013. С. 10.

⁵⁶ Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. С. 216.

Очевидно, что интертекстуальный текст рассчитан на образованных и начитанных читателей, в сознании которых автор сможет создать нужные смысловые связи и ассоциации.

«Для верной оценки роли интертекстуальности и прецедентных феноменов, которая способна быть решающей в понимании текста (и, может стать, даже в понимании замысла автора), читателю необходимо наличие не только общекультурной компетенции, но и пристального внимания к тексту»⁵⁷.

В текстах, бытующих в арт-дискурсе, интертекстуальность является распространенным явлением. Нередко различные аллюзии и намеки заключены уже в самом заголовке произведения. На наш взгляд, использование прецедентных феноменов в художественной журналистике абсолютно оправдано. Ежедневно отражая происходящие в сфере искусства процессы и явления, целесообразно обращаться к опыту прошлого, проводить различные параллели, ссылаться на другие произведения как скрыто, так и открыто. В частности, авторы театральных рецензий, транслируя происходящее в сфере театра, прибегают к использованию интертекстуальности для того, чтобы привлечь внимание аудитории, способной распознать отсылки, выразить свою оценку явления искусства посредством его отождествления или противопоставления с другим предметом действительности, а также продемонстрировать образованность и умение свободно ориентироваться в журналистском и литературном наследии. Кроме того, интертекстуальные ссылки используются в тех случаях, когда автор стремится развлечь аудиторию.

⁵⁷ Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учеб. пособие. М.: Флинта, 2013. С. 30.

В связи с вышесказанным можно выделить следующие функции интертекстуальности, которые реализуются в зависимости от авторских интенций и установок⁵⁸:

1) **экспрессивная:** автор сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах, выбирая из прецедентных текстов и имен наиболее значимые и авторитетные. Подбор цитат и характер аллюзий является элементом самовыражения автора;

2) **апеллятивная:** отсылки к прецедентным текстам ориентированы на определенную часть читательской аудитории, которая способна их распознать и адекватно интерпретировать. В некоторых случаях интертекстуальные ссылки могут выступать в роли обращений, привлекающих внимание, что сближает апеллятивную функцию с контактоустанавливающей;

3) **поэтическая:** автор использует интертекстуальность с целью развлечь читателя, который в процессе чтения, опознавая различные ссылки и разгадывая некий кроссворд, проверяет свою эрудированность и тренирует память;

4) **метатекстовая:** читатель, распознав (или не распознав) в определенном фрагменте текста ссылку на другое произведение, может либо продолжить чтение, не выделяя этот фрагмент среди других частей текста, либо заострить на нем свое внимание и обратиться к рассмотрению упомянутого прецедентного текста, чтобы глубже понять авторскую мысль.

Современные исследователи спорят о том, является ли интертекстуальность тропом или стилистической фигурой. Мы разделяем точку зрения В. П. Москвина о том, что интертекстуальность – это не литературный прием, троп или фигура, а «ассоциативная интеракция

⁵⁸ Фатеева Н. Интертекстуальность [Электронный ресурс] // URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html?page=0,5, свободный. Дата обращения: 12.03.17.

текстов»⁵⁹. Категория интертекстуальности является базой для фигур интертекста, к числу которых автор относит цитирование, аллюзию, парафраз, а также пародию, подражание и др.

При **цитировании** рецензент в своей работе дословно воспроизводит фрагмент чужого текста и ссылается при этом на источник. В некоторых случаях имеет место ложное цитирование, когда адресант апеллирует к вымышленному авторитету либо приписывает реальному лицу суждения, которые он никогда не высказывал. Кроме того, существует понятие контекстности, когда чужая цитата осознано трансформируется автором в соответствии с его замыслом.

Аллюзия (текстовая, или литературная) – еще один вид интертекстуальности, который обозначается как «свернутая, часто однословная выдержка из другого текста»⁶⁰. Однако, в отличие от цитаты, аллюзия используется без ссылки на автора, этот прием «лишен буквальности и эксплицитности, поэтому представляется чем-то более деликатным и тонким»⁶¹.

Отдельного рассмотрения заслуживает такая распространенная форма проявления интертекстуальности, как **реминисценция**, что в переводе с латинского языка означает «воспоминание».

Реминисценция не является буквальным воспроизведением чужого текста или его фрагмента, что сближает этот прием с аллюзией и разграничивает его с цитатой.

«Роль реминисценции разнообразна: это и опора на авторитет, и указание на традицию, на ученичество, и средство полемики или

⁵⁹ Москвин В. П. Интертекстуальность: понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Либроком, 2013. С. 40.

⁶⁰ Там же. С. 110.

⁶¹ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. Г. К. Косикова / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 37.

пародирования. Но главное – это создание художественной многозначности текста, расширение его смыслового пространства»⁶².

Использование реминисценций позволяет автору привнести в произведение новые значения, а читателю – интерпретировать то, что на первый взгляд кажется загадочным или даже бессмысленным.

Как справедливо отмечает А. Н. Безруков, рассматриваемый интертекстуальный прием «способствует созданию содержательно значимого образа “литературы в литературе” и несет литературно-критическую функцию – оценочное осмысление фактов литературного творчества».

В современных театральных рецензиях журналист для создания нужных ассоциаций и образов может также прибегнуть к использованию приемов имитации авторского стиля, к числу которых принадлежат **пародия** и **подражание**. Эти фигуры противопоставлены как функционально, так и оценочно: пародия употребляется для высмеивания неудачных особенностей чужой манеры речи, в то время как подражание заключается в «усвоении и присвоении наиболее успешных сторон конкретного авторского стиля или произведения»⁶³.

Таким образом, в ходе исследования мы пришли к выводу, что существуют многообразные формы и способы воплощения интертекстуальности посредством различных прецедентных феноменов, которые могут использоваться, в частности, авторами театральных рецензий для достижения определенных целей. Прецедентные феномены – эффективное средство, призванное установить контакт с любителями и знатоками театра.

Кроме прецедентности, как мы выяснили, современная теория предлагает и другие возможности, с помощью которых категория авторства может выражаться в тексте театральной рецензии.

⁶² Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности: учеб пособие. Бирск: БГСПА, 2005. С. 50

⁶³ Москвин В. П. Интертекстуальность: понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Либроком, 2013. С. 125.

В большей степени исследуемая категория зависит от индивидуальности автора, от речевой концепции издания, а также от эпохи, которая сегодня предъявляет к журналисту свои требования, и от целевой аудитории. Современная арт-журналистика имеет ярко выраженную рекламную функцию и в меньшей мере занимается культурным просвещением масс. Для продвижения арт-продукта автор использует соответствующие элементы воздействия.

Тем не менее, несмотря на трансформацию арт-дискурса, а вместе с ним и театральной рецензии, художественная журналистика должна продолжить свое существование, поскольку в ней есть острая общественная необходимость. Она позволяет читателю ориентироваться в необъятном информационном пространстве культуры и искусства.

Проанализировав особенности жанра театральной рецензии и его трансформации, мы пришли к выводу, что сегодня журналист, рецензируя объект искусства, должен обладать определенными знаниями и опытом, которые позволят ему адекватно оценить спектакль, избежать поверхностных рассуждений и клишированных фраз. Более того, автору необходимо мотивировать свои оценки, чтобы у читателя не возникало сомнений в его компетентности.

При этом театральная рецензия вполне может содержать личные впечатления рецензента, его эмоциональные рассуждения и выводы, но правильнее, когда все это сочетается с критическим анализом спектакля, его оценкой, выявлением достоинств и недостатков. Определенная доля пересказа, на наш взгляд, уместна, но в разумных пределах: обращение к содержанию сценического произведения может послужить в качестве одного из аргументов, подкрепляющих точку зрения пишущего. Также с помощью пересказа отдельных фрагментов автор может дать читателю более полное представление об объекте искусства, благодаря чему последний сможет решить, стоит ли ему посещать данный спектакль или нет.

Для журналистской театральной рецензии важным условием является наличие контактоустанавливающих средств, поскольку любой медиатекст должен обладать диалогичностью, чтобы привлечь внимание аудитории и воздействовать на нее.

Для того чтобы организовать текст эстетически и сделать его выразительным и доступным массовой аудитории, журналист непременно должен использовать фигуры и тропы. Именно их присутствие является одним из главных различий между журналистской рецензией и профессиональной, в которой наличие слов в переносном значении нецелесообразно: речь искусствоведа должна быть не образной, а точной.

В следующей главе мы проведем анализ нескольких текстов журналистских театральных рецензий, опубликованных в газете «Мариинский театр». В качестве средств выражения категории авторства мы будем анализировать способы и средства выражения оценки, особенности индивидуального речевого стиля журналиста, а также контактоустанавливающие средства и возможные интертекстуальные отсылки. Помимо этого, мы постараемся понять, в чем заключается интенциональная установка автора, какова его цель.

При анализе мы также будем рассматривать заголовки театральных рецензий и их функциональность, ведь мы выяснили, что категория авторства проявляется в том числе и в сильных позициях текста. Кроме того, мы считаем целесообразным обратить внимание на иллюстрации, сопровождающие текст, и на графические выделения его отдельных фрагментов, так как выбор невербальных компонентов письменной речи обусловлен авторской интенцией.

Таким образом, наша задача – выяснить, каковы особенности речевой репрезентации категории авторства в текстах театральных рецензий, опубликованных в издании «Мариинский театр».

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОЙ ФИКСАЦИИ КАТЕГОРИИ АВТОРСТВА В ТЕКСТАХ ТЕАТРАЛЬНЫХ РЕЦЕНЗИЙ (НА ПРИМЕРЕ ГАЗЕТЫ «МАРИИНСКИЙ ТЕАТР»)

В предыдущей главе мы рассмотрели возможности, используемые для выражения категории авторства в тексте театральной рецензии. На данном этапе исследования нам необходимо выяснить, какие из предложенных средств и приемов применяются на практике.

В качестве эмпирического материала выступили театральные рецензии, взятые из газеты «Мариинский театр» (номера за 2013, 2015 и 2016 гг.). Это качественное культурно-просветительское издание, создаваемое профессионалами речи и рассчитанное на петербургских любителей театра. Несмотря на свою специализацию, газета доступна не только профессионалам, но и массовому читателю, поскольку публика Мариинского театра разнообразна. Она отличается как по возрастным и гендерным характеристикам, так и по профессиональной принадлежности.

Многотиражная газета, впервые вышедшая в свет в Санкт-Петербурге в 1994 г., изначально носила название «За советское искусство». Главным редактором издания на протяжении почти двух десятилетий является петербургский музыковед И. Г. Райскин. В соответствии с названием газета в первую очередь рассказывает о том, что происходит в Мариинском театре: от премьер до авторских вечеров. Кроме того, в ней сообщается и о культурных событиях и процессах, протекающих за пределами театра. Например, в приложении «Окно в Европу» освещаются и оцениваются события мирового классического искусства.

Мы проследим, с помощью каких речевых инструментов авторы специализированной газеты, которые в большинстве своем являются профессиональными рецензентами, воздействуют на широкий круг читателей. Мы попытаемся выяснить, какова гиперинтенция совокупного

газетного текста и насколько справедливо мнение исследователей, констатирующих доминирование рекламной функции в современной российской арт-журналистике.

Первый анализируемый материал **«”Левша”»: мнения о премьере»** опубликован в рубрике «Премьеры» (г. «Мариинский театр», № 7-8 за 2013 г., стр. 4-5). Заголовок в данном случае выполняет номинативную и информативную функции, поскольку называет текст, выделяя его среди других публикаций, а также содержит оперативную информацию, которая далее разворачивается.

В материале подчеркивается, что опера написана Р. К. Щедриным специально для второй сцены Мариинского театра в честь юбилея В. А. Гергиева, музыкального руководителя и главного дирижера.

В тексте представлены разные точки зрения на премьеру анализируемой оперы, взятые из других средств массовой информации, в том числе из г. «Ведомости», г. «Известия», интернет-газеты «Фонтанка», радио «Орфей» и др. Как мы выяснили в предыдущей главе, за любым медиатекстом стоит не только индивидуальная личность автора, но и концепция всего издания, то есть коллективный автор. В данном случае материал для оценки используется один и тот же, аудитория, на которую рассчитана публикация, одна и та же, но авторы являются разными людьми. Мы имеем возможность сравнить несколько авторских позиций, подумать над предлагаемой аргументацией.

Главное, что интересует обозревателя газеты «Известия» Я. Тимофеева, автора одного из представленных отрывков – это тема-идея постановки, которая формулируется в сильной текстовой позиции.

«Основа драматургии «Левши» – противопоставление двух «лагерей», завещанное “Жизнью за царя”: там супротив русских были поляки, здесь англичане» (см. Текст 1 в приложении).

Автор заявляет, что *«в “Левше” вообще немало патриотизма, в том числе и злободневного»*. Эту точку зрения он обосновывает тем, что

персонажи спектакля, по его мнению, напоминают двух последних российских президентов. Рецензент приводит аналогии и сравнения, обращается к историческим реалиям, называя одного из героев западником, а другого – славянофилом. При этом он открыто оценивает контрастные позиции персонажей: *«прав, конечно, второй»*. Мы видим, что журналист подчеркивает свою уверенность, тем самым создавая образ объективного и знающего автора. Приведем еще один пример:

*«Постановка А. Степанюка и А. Орлова, **разумеется**, демонстрирует мускулы новой сцены в Мариинке-2»* (см. Текст 1).

Важно отметить, что оба высказывания никак не мотивируются: в их пользу рецензент не приводит никаких аргументов.

Я. Тимофеев делится личными впечатлениями, выделяя наиболее понравившиеся эпизоды «Левши». Он дает спектаклю положительную оценку:

*«**В целом же Щедрина, безусловно, повезло: нигде в мире виртуозную русскоязычную оперу не смогли бы поставить лучше, чем здесь*** (см. Текст 1).

Для выражения общей оценки рецензент активно использует эмотивные глаголы:

*«Но еще больше **удивляла** общая высокая планка качественного пения, ниже которой не опускались даже третьестепенные персонажи»* (см. Текст 1).

Как и полагается, положительно-оценочное отношение к опере выражается автором на протяжении всего текста частнооценочными значениями, что и формирует общее поле положительной оценки. Среди частных оценок преобладают эпитеты («*обольстительно-красивая сцена*», «*ласковая колыбельная*», «*юродиво-искренний голос*»).

Также в качестве частных оценок активно используются метафоры. С их помощью рецензент выражает свое уважение и восхищение не только по отношению к В. А. Гергиеву, но и ко всему коллективу Мариинского театра.

Так, вводя в текст метафору *«оперные матрицы»*, автор сравнивает постановку со сложным и хрупким механизмом. Употребляя метафору *«мускулы новой сцены в Мариинке-2»*, он подчеркивает широкие возможности и достижения Мариинского театра, его мощь и силу. Также, по мнению Я. Тимофеева, *«Гергиев смог раздуть мехи своего оркестра»*, иными словами, мастерски использовал возможности удивительного коллектива, чтобы получить максимальный результат. Рецензент соотносит действия руководителя оркестра за дирижерским пультом с пусть и тяжелой, но завораживающей работой коваля в кузнице, который демонстрирует высочайшее профессиональное искусство.

Далее автор утверждает, что *«в "Левше" проступают оперные матрицы отца-основателя русской музыки М. И. Глинки»*. Приведенная оценочная номинация отсылает читателя к авторитетному композитору, сформировавшему, по словам автора, ту традицию, в которой создано произведение Щедрина, что, безусловно, воспринимается как мотивация предлагаемой автором рецензии высокой оценки.

Помимо этого, журналист неоднократно заключает слова в кавычки: (*«противопоставление двух "лагерей"»*, *«единственной "суженой"»*). В первом случае использование кавычек говорит о том, что слово употреблено в переносном значении. Во втором случае – иронично подчеркивает парадоксальность того, о чем пишет автор:

« <...> он слышит ласковую колыбельную своей единственной «суженой» – той самой аглицкой блохи, которая есть его вдохновение» (см. Текст 1).

Обратим внимание на то, что, несмотря на общую положительную характеристику спектакля, автор выделяет и определенные недостатки:

«Нечеткая артикуляция – почти единственный упрек, который можно предъявить мариинским певцам» (см. Текст 1).

Таким образом, высказывая критическую оценку, которая является смысловым стержнем любой рецензии, автор демонстрирует свой

профессионализм, объективность и непредвзятость, что, безусловно, повысит доверие читателей к его точке зрения.

Если говорить о специальной лексике, то терминология используется Я. Тимофеевым крайне редко (*«колоратурное сопрано»*). Для специализированного издания, рассчитанного сугубо на экспертов в области театра, это было бы недостатком и противоречило бы существующей норме. В профессиональной рецензии термины используются непременно, поскольку их наличие часто воспринимается как сигнал принадлежности автора к профессиональному сообществу. Автор, затрагивая в тексте рецензии важные проблемы и вопросы, а также давая рекомендации и способствуя развитию творческих процессов, должен максимально точно и емко обозначать те или иные предметы, явления, действия. Но в данном случае мы имеем дело с газетой, рассчитанной на массовую аудиторию, поэтому отсутствие избытка специальной терминологии оправдано. В противном случае текст был бы сложным для понимания и не вызвал интереса.

Резюмируя наши наблюдения, можем сказать, что главное намерение автора – это формирование оценки. Иначе говоря, рецензент, в ответ на запрос читателей о мнении, ставит перед собой задачу оценить мировую премьеру спектакля, тем самым помогая аудитории выработать свою точку зрения относительно оперы *«Левша»* и прояснить спорные моменты.

Следующий автор, обозреватель издания *«Российская газета»* В. Дудин, в отличие от Я. Тимофеева, уделяет принципиальное внимание формальным вещам. Он делает акцент не на содержании, а на форме постановки, на визуальном компоненте, на так называемой картинке. Оценивая спектакль положительно, он обосновывает данную оценку описанием художественного и технического оформления сцены, актерских костюмов:

«В таком открыточном виде – с тулупами и душегрейками крестьян, с шапкой-ушанкой Левши, парадными мундирами Александра I и Николая I

спектакль будет пользоваться успехом на зарубежных гастролях» (см. Текст 2).

Говоря о сценических нарядах, в некоторых случаях автор предельно подробно и с одобрением описывает, как был одет актер:

«Порадовали и два ее костюма в европейском и русском дресс-коде. Первый, ослепительно сверкающий, с цилиндром <...> Второй – в белой шали, рукавичках, валеночках и чулочках» (см. Текст 2).

Автор с восхищением описывает и технические характеристики сцены театра. Среди его наиболее выдающихся возможностей журналист выделяет *«многоярусный сугробный амфитеатр по ширине всей сцены»* и *«сцену-трансформера»*, позволяющую *«лихо выдвигать, поднимать и опускать части массивных декораций»*. Все это формирует в сознании читателя представление о безграничных технических возможностях Мариинского театра.

Однако В. Дудин находит и недостаток в постановке, но сообщает о нем вскользь, смягчая замечание нюансировкой, выраженной в придаточном предложении со значением уступки:

«Вопреки либретто на сцене не оказалось ни намека на реалии Петербурга, если не считать гигантских картонных ног императора по центру, открывающих оперу» (см. Текст 2).

Необходимо сказать и о речевой манере автора, так как в данном случае мы можем найти в тексте конкретные языковые единицы, в которых проявляется разнообразие авторского стиля.

Во-первых, текст содержит элементы разговорного стиля (*«остренькое режиссер заготовил в сцене соблазнения Левши»*, *«в голосе отстраненно-аристократической размерности **хоть отбавляй**»*) и фразеологические обороты (*«до седьмого пота»*).

Во-вторых, рецензент употребляет метафоры. К примеру, Блоху автор называет *«жемчужинкой спектакля»*. Кроме того, использует прием

аллитерации, что придает фрагменту текста мелодичность и вызывает определенные читательские настроения:

«... Блоха в виртуозном исполнении звонкого и колкого колоратурного сопрано Кристины Алиевой» (см. Текст 2).

В-третьих, автор часто употребляет общеизвестные термины и понятия из сферы искусства (*«партитура», «амфитеатр», «либретто» и др.*). Значения большинства из этих специальных слов известны массовому читателю. В связи с этим маловероятно, что при прочтении текста адресат будет испытывать затруднения, но абсолютно точно читатель будет удовлетворен ощущением собственной причастности к высокому миру искусства, к элитарной его сфере, связанной с одним из самых известных во всем мире театров оперы и балета.

Также в качестве характерной особенности текста стоит выделить полное отсутствие пересказа фабулы спектакля: автор сосредоточил свое внимание исключительно на его форме, а не на содержании, что и соответствует его авторской интенции – предоставить всесторонний анализ визуальной «картинки» сценического произведения, мотивирующий общую положительную оценку.

Автором последнего фрагмента рецензионного текста о постановке «Левши», привлеченного нами для анализа, выступил С. П. Баневич. Интересно, что этот человек не является ни журналистом, ни профессиональным критиком. Тем не менее, его точка зрения в данном случае также авторитетна и уместна, поскольку С. П. Баневич – это известный в Санкт-Петербурге композитор, способный разобраться во всех тонкостях оперы и дать ей адекватную оценку.

В главном тезисе С. П. Баневич анонсирует положительную оценку, называя его *«блистательным»* и *«восхитительным»*. Свою позицию автор мотивирует: опера заслуживает такого отзыва, поскольку она, по его мнению, *«обогащает нравственным уроком»*, мастерство Родиона Щедрина поражает, а прочтение партитуры Валерием Гергиевым бесподобно.

Также в качестве обоснования общей оценки автор использует яркое сравнение, отсылая читателей к содержанию повести Н. Лескова «Левша»:

« <...> музыкальный спектакль, созданный нашими умельцами, **словно они и вправду еще раз подковали блоху**» (см. Текст 3).

С. П. Баневич сопоставляет работу творческой группы, участвующей в постановке, с тяжким и ювелирным трудом, что, на наш взгляд, представляет собой оригинальный и удачный авторский ход, и, что важно, формирует в сознании читателя нужные ассоциации.

Кроме того, в тексте в изобилии присутствуют прилагательные (**«талантливые, умные, сердобольные, бескорыстные и отчаянно смелые»**, **«жесткая война»**, **«уцелевшая Россия»**), в том числе эпитеты (**«печальные аллюзии»**, **«вопиющее неравенство»**), что придает материалу выразительность, делает его отчасти пафосным.

В отличие от других авторов, С. П. Баневич часто использует личные местоимения первого лица как единственного (**«я вернулся...»**, **«я бы дополнил...»**, **«я говорю...»**), так и множественного числа (**«мы гордимся...»**, **«мы проиграли...»**). В первом случае пишущий, как нам кажется, хочет подчеркнуть свою откровенность, а также заострить внимание читателя на том, что мнение автора является личным и индивидуальным, он открыто выступает от собственного «я», а, значит, уверен в транслируемых оценках, готов нести за них ответственность.

При чтении других анализируемых текстов, напротив, возникает ощущение отстраненного, обобщенного и безликого автора, который не прибегает к использованию таких средств авторского самовыражения, как местоимения, видимо, имея установку на трансляцию объективного мнения.

Во втором случае С. П. Баневич, употребляя мощное контактоустанавливающее средство – местоимение «мы» – вероятно, стремится подчеркнуть свое единение с читателем и общность исторического прошлого:

«Неужели мы проиграли великую войну за человека высокой души и самоотверженности, победив в самой жестокой из войн, выпавших на долю еще уцелевшей России?» (см. Текст 3).

Стоит отметить, что автор, рассуждая о смысле повести Н. С. Лескова, использует и другие контактоустанавливающие средства: задавая три риторических вопроса подряд, он активизирует внимание читателя, приглашая его к совместной мыслительной деятельности:

«Отчего так повреждены все законы – и божеские, и судейские? Отчего так развились алчность, безжалостность, бесчеловечность?... » (см. Текст 3).

Как нам кажется, в данном случае утверждение, облеченное в форму вопроса, приобретает ярко выраженную эмоциональную окраску и точнее отражает отношение пишущего к тому, о чем он пишет: автор порицает общество, негативно относится к поступкам людей. Такая речевая форма позволяет выделить транслируемую идею как ключевую.

Кроме перечисления музыкальных достоинств, автор хвалебно отзывается о тех, кто участвовал в создании постановки. Он называет всех поименно, начиная с художника по свету и заканчивая художником по костюмам. Может возникнуть предположение, что С. П. Баневич преследует цель «разрекламировать» этих людей, познакомить читателя со всеми обитателями Мариинского театра, а не только с теми, кто выступает непосредственно на сцене. Однако как профессионал он прекрасно понимает, что любой спектакль – это труд огромного коллектива единомышленников, и стремится это понимание выразить абсолютной соотнесенностью со сверхзадачей газеты «Мариинский театр».

В качестве средства проявления категории авторства композитор использует и такое средство выражения экспрессии, как лексический повтор, а именно анафору:

«Я вернулся с блистательного спектакля, поставленного Алексеем Степанюком <...> . Вернулся, пораженный мастерством Родиона Щедрина

<...>. *Вернулся, обогащенный нравственным уроком и одновременно печальными аллюзиями на современность*» (см. Текст 3).

Думается, что, употребляя данную фигуру речи, С. П. Баневич стремится создать у читателя ощущение значимости происходящего на сцене: автор словно окунулся в высокий мир искусства, а теперь вернулся обратно, в земное пространство. Повторяя одно и то же слово несколько раз, рецензент придает своему высказыванию интонацию торжественности и патетичности и воздействует на эмоции читателя, подчеркивая характер нравственного, духовного преобразования, спровоцированного оперой.

На наш взгляд, автор анализируемого текста предстает как восхищенный зритель-профессионал, который делится личными впечатлениями об увиденном, о чем и говорят выбранные им средства речевого выражения категории авторства. Он не дает критической оценки, т. к. находится в принципиально ином эмоциональном состоянии.

Мы проанализировали несколько фрагментов из одного материала. Будучи написанными разными людьми, они являются различными как по речевой форме, так и по содержанию. И каждый из авторов использует для самопрезентации свои средства, методы и приемы. Однако выбор некоторых из них (например, оценочные слова, эпитеты, метафоры и т. д.) совпадает, что вполне естественно и закономерно.

Говоря о типе предложенного рецензионного текста, невозможно воспользоваться типологией театральных рецензий А. А. Тертычного, поскольку данный текст не относится в чистом виде ни к одному из предложенных типов. То же самое можно сказать и о выделенных Ю. Д. Кравченко вариантах трансформации жанра рецензии, которые образуются в результате отсутствия каких-либо его обязательных структурно-смысловых компонентов.

Речевая оригинальность проанализированных фрагментов, на наш взгляд, обусловлена их включенностью в совокупный газетный текст, который целесообразно называть гипертекстом. В «Энциклопедическом

словаре культуры XX в.» В. П. Руднева можно найти следующее толкование этого понятия⁶⁴:

«Гипетрект – это текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов».

По мнению М. М. Субботина, отдельные части гипертекста «представлены не в линейной последовательности, а как система явно указанных возможных переходов, связей между ними. Следуя этим связям, можно читать материал в любом порядке, образуя разные линейные тексты»⁶⁵.

Таким образом, анализируемый текст по праву может называться рецензионным гипертекстом, поскольку он состоит из нескольких компонентов. Можно сказать, что между этими компонентами осуществляется диалогическое взаимодействие, которое работает на создание единого смысла, а также позволяет реализовать основную интенцию – представить всесторонний и «многоголосный» анализ постановки спектакля. Знакомиться с представленными фрагментами можно в любом порядке – такой подход к прочтению материала, на наш взгляд, никак не влияет на понимание его главной идеи, смысла.

В результате анализа вы выявили, что все взятые фрагменты рецензионного гипертекста взаимосвязаны друг с другом и образуют своего рода сюжет. Когда рассматривается театральное действие, то говорится и о его содержании, и о форме: затрагивается музыкальная составляющая, сценические декорации, костюмы, спецэффекты. Также рецензент рассуждает и об идеях и смыслах, заложенных автором в пьесу, по которой ставится спектакль, о режиссерском замысле и его воплощении и др.

⁶⁴ Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. [Электронный ресурс] // URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>, доступный. Дата обращения: 28.02.17.

⁶⁵ Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] // URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/gipertext.htm>, свободный. Дата обращения: 28.02.17.

Аналогично выстраиваются анализируемые фрагменты рецензий. Именно по этой причине все эти тексты необходимо рассматривать, на наш взгляд, как единый смысловой блок. Думается, что фрагменты, взятые из разных изданий, скомпонованы определенным образом в соответствии с задачами и целями газеты «Мариинский театр». Можно предположить, что для публикации редакторы целенаправленно брали из других газет конкретные отрывки рецензий, призванные осуществить под нужным углом зрения определенный замысел коллективного автора. Остальные части этих рецензий не брались во внимание, вследствие чего изменился информационный повод конечного материала, ведь, как мы выяснили, кроме личности автора и концепции издания, большое влияние на текст оказывает дискурс, в рамках которого он создается. Коллективный автор непременно должен учитывать, на кого рассчитана публикация, кто является целевой аудиторией, а также ставить перед собой четкую цель, для достижения которой он и создает свой текст. «Известия», «Российская газета» – это общественно-политические издания, рассчитанные на разнообразную аудиторию, на людей всех возрастов, профессий с разным уровнем интеллектуального развития и фоновыми знаниями, а также интересами. Газета «Мариинский театр», в свою очередь, – это издание исключительно для тех, кто увлекается театром, желает приобщиться к этому высокому и тонкому искусству, а также является постоянным посетителем Мариинского театра. Читатели газеты подготовлены к восприятию происходящего на сцене и обладают вполне определенными запросами. И в данном случае им предлагается своего рода аналитическая нарезка, которая представляет коллективного автора. В этом случае можно говорить о собирательном авторе-персонаже, главная интенция которого – сообщить читателю о премьере Мариинского театра, популяризовать ее, «продвигая» оперу Р. Щедрина на потребительский рынок.

Стоит отметить, что рубрика «Премьеры» является для анализируемой газеты традиционной: в каждом номере в рамках одной публикации

приведены точки зрения разных журналистов на тот или иной новый спектакль.

Следующая рецензия **«Сила простых истин»** на балет **«Мойдодыр»**, созданный Е. Подгайцем и поставленный в Большом театре, принадлежит В. Гуревичу (г. «Мариинский театр», № 1-2 за 2016 г., стр. 19). Заголовок материала выполняет номинативную функцию, также имеются подзаголовки, разделившие текст на несколько частей: в первом фрагменте автор рассказывает предысторию балета, во втором – о его художественном оформлении, в третьем – оценивает музыкальную составляющую, а заканчивает Е. Подгайц подробным анализом исполнительского искусства танцовщиков. Таким образом, читателю представлен всесторонний и структурированный анализ.

Первое, что обращает на себя внимание – это обилие слов, заключенных в кавычки. Автор буквально в каждом абзаце рецензии, имеющей большой объем, прибегает к приему закавычивания, который сигнализирует традиционно об использовании лексических единиц в переносном значении (*«по всему балету **“рассыпано”** множество вариаций»*; *«персонажей, **“найденных”** в тексте К. Чуйковского»*, *«**“притаившиеся”** в литературном тексте»*). В анализируемом тексте кавычки фиксируют и иностилевые вкрапления, подчиняясь речевой концепции элитарного в речевом отношении издания (*«в столичной околотеатральной **“тусовке”**»*, *«ринулся в **“дебри”** хореографических текстов»*, *«он умеет **“наступать на горло”** собственной песне»*).

Неоднократно рецензент вводит в текст оценочные номинации. Так, Е. Подгайц – *«мастер театральной музыки»*, *«человек театра»*, а Ю. Смекалов – *«фигура весьма заметная»*, *«танцовщик с огромным опытом практической работы»*. Автор аргументирует использованные номинации, подробно описывая профессиональные достижения Е. Подгайца и Ю. Смекалова, которые, бесспорно, впечатлят читателя.

Музыкальная составляющая, за которую отвечает Е. Подгайц, оценивается автором положительно:

«Язык балета четок, ясен, тематически ярок, нет и намеков на нейтральные интонации “из общих соображений”. <...> В ней [в музыке] есть живое дыхание, она увлекает своей образной силой» (см. Текст 4).

Положительная оценка музыки «Мойдодыра» подкрепляется сравнением с успешным творчеством Ю. Левитина, *«где столь же убедительно и красиво трактован солирующий баритон».*

Оценивая постановку в целом, В. Гуревич на протяжении всей рецензии использует множество прилагательных и наречий с возвышенной и одобрительной окраской, благодаря чему у читателя не остается сомнений, что балетный спектакль удался во всех отношениях (*«блестяще написанная партитура впечатляет», «оркестр звучит эффектно и колоритно», «прелестен придуманный авторами очаровательный Котобенок», «превосходно расставлены массовые танцы», «солдатами, замечательно подражающими движениям», «изумительно красивы декорации», «роскошные костюмы – их множество» и др.*).

Торжественность и оригинальность постановки подчеркивается также использованием восклицательных предложений, которые призваны эмоционально воздействовать на читателя: *«Чего стоит хотя бы пятидольный танец “дождекапликов”, с которого начинается и завершается спектакль! Как тонко и как “дансантино” он оформлен!», «... настоящий петербургский спектакль!», «Удивительное дело – на участие в новом детском балетном спектакле выстроилась очередь!» и др.*

Подчиняясь традиции рецензирования, автор все же выявляет в постановке недостаток, которому, впрочем, находит оправдание, тем самым закрепляя свое положительное отношение к «Мойдодыру»:

«Основательную работу провел оркестр. Не все тут получалось, ибо любому музыканту сыграть “с листа” ее крайне проблематично, а такие случаи в театральных оркестрах, увы, не редкость» (см. Текст 4).

Также В. Гуревич доказывает свою компетентность тем, что находит в постановке сознательное копирование классических образцов, аллюзии на известных литературных персонажей из других произведений, а также *«приметы современной балетной техники»*, которые далее перечисляет. Кроме того, рецензент активно и уверенно включает в текст понятия из театральной сферы (*«рампа»*, *«туттийный эпизод»*, *«адажио»*, *«pas de quatre»* (па-де-катр) и др.), однако в текст их никак не вводит.

Оригинальность рецензии с особой отчетливостью предьявлена в сильной финальной текстовой позиции, где указаны творческие перспективы коллектива театра:

«В Москве увидел свет рампы балет, который надо бы поставить в Петербурге, на сцене Мариинского театра. Как поставить – решать театру. Но сделать это надо обязательно» (см. Текст 4).

Таким образом, на наш взгляд, кроме оценочной интенции, текст формируется и под влиянием побудительной интенции: цель автора – не только призвать аудиторию посмотреть спектакль своими глазами, но и убедить ее в перспективности увиденного, которое может быть осуществлено в каком-то ином варианте и в ином художественном пространстве.

Следующая рецензия, привлеченная для анализа, написана главным редактором газеты «Мариинский театр» И. Райскиным и называется **«Из жизни Николеньки Иртеньева»** (г. «Мариинский театр», № 1-2 за 2016 г., стр. 10). Заголовок материала выполняет номинативную и информативную функции. Автор оценивает одноименную концертную оперу, поставленную по мотивам трилогии Л. Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» в Мариинском театре.

И. Райскин в самом начале рецензии вводит общую положительную оценку, говоря, что *«счастливая мысль – обратиться к трилогии Л. В. Толстого – посетила петербургского композитора С. П. Баневича»*. Автор искренне поражается *«умению омузыкалить, “распеть” непростую толстовскую прозу»*.

Для обоснования своей оценки рецензент использует различные речевые средства и приемы. Наиболее эффективным, на наш взгляд, является прием сравнения. Автор проводит аналогию между оперой С. Баневича и *«прокофьевским шедевром “Война и мир”»*, а также улавливает в рецензируемом спектакле *«малеровские нотки»*, имея в виду музыкальные циклы Г. Малера.

Находя связь рецензируемого спектакля с другими выдающимися и признанными явлениями из мира музыки, И. Райскин доказывает значимость и успешность постановки и оказывает безусловное убеждающее воздействие на читателя.

При этом автор замечает, что в опере, несмотря на аллюзии на другие произведения, нет *«архаизации, тени иронии и пародирования, пронизывающих искусство постмодерна»*. Он находит в этой схожести только достоинство, мотивируя свою точку зрения цитатой композитора И. Шварца: *«Подражание – это скрытое восхищение!»*.

Отметим, что это не единственный случай использования цитаты в тексте. Прием цитирования в среднем по объему тексте используется трижды. Благодаря цитированию главный редактор анализируемого издания доказывает свой широкий кругозор и позиционирует себя как неоспоримого знатока, свободно ориентирующегося в театральной сфере. Все это позволяет читателю довериться автору-профессионалу, руководствоваться его оценкой спектакля.

В смысловой структуре анализируемой рецензии особое место занимает цитата из С. П. Баневича, которую рецензент называет *«ключом к творчеству»* композитора, известного и авторитетного:

«Как музыкант-профессионал, я убежден: классическая музыка заставляет юное существо заглянуть в себя – ведь у ребенка огромный, интересный духовный мир <...>. Настоящая музыка способна пробудить этот мир» (см. Текст 5).

Еще одна цитата приводится для подкрепления мысли автора о том, что спектакль рассчитан как на детскую, так и на взрослую аудиторию. Цитируемые слова принадлежат Л. Н. Толстому и вызывают приятные ассоциации и ностальгию. Классик мировой литературы восклицает:

«Счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминания о ней! Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источников лучших наслаждений» (см. Текст 5).

Кроме того, для передачи позитивного восприятия спектакля в текст включены метафоры, которые явно ассоциируются с привлекательными классическими образами и провоцируют возвышенные эмоции (*«воскрешает аромат эпохи», «лучшим образцам высокого салона», «не угас свет детства»*).

Как и большинство авторов газеты «Мариинский театр», И. Райскин для привлечения читательского внимания вплетает в текст контактоустанавливающие средства.

Например, нами отмечено использование личных местоимений *«мы»* и *«нам»*, благодаря чему автор подчеркивает единение с аудиторией, ее принадлежность к высокому – к театру:

«И мы восхищаемся по-прокофьевски угловатой методикой Баневича». <...> Василий Попов подарил нам невозвратимую прелесть камерных премьер опер и симфоний...» (см. Текст 5).

Еще один использованный контактоустанавливающий прием – это имитация диалога с аудиторией:

«Камерный зал Прокофьева, вмещающий всего-то чуть более ста зрителей, затаив дыхание, следил за... сценой? – да нет, за происходящим рядом!» (см. Текст 5).

Автор вовлекает читателя в диалог, предполагая, как последний мог бы продолжить его мысль, и комментирует возможный ответ. Кроме того, предложение является восклицательным, что еще позволяет привлечь к нему читательское внимание.

Думается, что главная интенция автора анализируемой рецензии – определить значимость оперы С. Баневича, которая, по мнению рецензента, явно заслуживает интереса аудитории, а также оценить творчество музыкантов и актеров, принявших участие в постановке, их вклад в деятельность Мариинского театра в целом.

Следующая рецензия, взятая для анализа, опубликована в приложении «Окно в Европу», ее автор, Н. Потапова, позиционирует себя как профессиональный исследователь музыкального театра и критик. Данный факт служит показателем того, что рецензент обладает высоким уровнем знаний и компетенций в области искусства. Следовательно, релевантность ее точки зрения не должна подвергаться сомнению.

Таким образом, мы имеем уникальную возможность в рамках нашего исследования проследить, с помощью каких речевых инструментов проявляет себя профессиональный критик в издании, рассчитанном на широкую публику.

Текст Н. Потаповой называется **«Если звезды зажигают...»** (г. «Мариинский театр», приложение «Окно в Европу», № 7-8 за 2013 г., стр. 2). Данный заголовок выполняет, по нашему мнению, в первую очередь рекламную функцию, поскольку он привлекает внимание и возбуждает интерес читателя.

Примечательно, что заглавие рецензии дословно повторяет одну строку из стихотворения В. В. Маяковского «Послушайте». Это позволяет сделать вывод, что смысловая структура анализируемого текста соотносится напрямую с обозначенным в заголовке прецедентным текстом.

Если вспомнить, в своем произведении поэт заявляет: «Ведь, если звезды зажигают – значит, это кому-нибудь нужно? <...> Значит, кто-то называет эти плевочки жемчужиной?»⁶⁶. Вполне вероятно, что Н. Потапова,

⁶⁶ Маяковский В. В. «Послушайте» [Электронный ресурс] // URL: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms1/ms1-060-.htm>, свободный. Дата обращения: 10.06.15.

делая отсылку к этому стихотворению, призывает читателя обратить внимание на оцениваемый ею спектакль, который, будучи, по ее мнению, не совсем удачным, все же заслуживает интереса читателей.

«Если Зальцбург решается рисковать, а публика – принимать подобное как вариант современного музыкального театра, этому стоит порадоваться, ибо не бывает развития без проб и ошибок» (см. Текст б).

Заметим также, что в заглавии рецензии содержится многоточие, которое навеивает загадочность и интригу, провоцирует на дальнейшее прочтение текста, создавая определенные читательские ожидания.

Кстати сказать, автор несколько раз использует подобный прием и в самом тексте, но многоточие там ставится, как нам кажется, с другими целями: рецензент, обрывая фразу, подчеркивает интонацию перечисления каких-то явлений, процессов и придает высказыванию разговорный оттенок; многоточие также выступает как признак неуверенности и заминки. В третьем случае данный знак препинания используется для того, чтобы обозначить паузу при переходе к неожиданной мысли:

«Эти несчастные, похоже, еще и очень голодны – одного из сотоварищей душат и ... съедают» (см. Текст б).

Автор сообщает название оцениваемой оперы «Гавейн» англичанина Х. Бертуистла, поставленной в Зальцбурге, и тем самым вводит в текст информационную составляющую, которая является неотъемлемым компонентом классического жанра рецензии. В тексте присутствует также общая характеристика спектакля, описание ключевых сцен. Более того, Н. Потапова вкратце пересказывает содержание рыцарского романа XIV века, который послужил литературной основой для оперы.

В собственно аналитической части критик оценивает оперу с разных сторон (игровая площадка, световое оформление, внешний вид актеров).

Если говорить об общей оценке спектакля, то она является исключительно негативной. Автор подчеркнуто выявляет только отрицательные моменты и недостатки постановки, оценивая ее максимально

критично. В большинстве своем вся аргументация сводится к описанию личных впечатлений и эмоций («*постановка, <...> на мой взгляд, оказалась сомнительной*», «*в депрессию вгоняет весьма успешно*», «*достоинств этой предельно-жесткой музыки мне понять было не дано*»), а также к употреблению жаргонизмов, в определенной мере демонстрирующих агрессию и отвращение автора («*бомжатник*», «*тряпье*», «*букать*»).

Также в тексте используется номинации персонажей, имеющие негативную окраску («*режиссер-камикадзе Инго Метцмахер как-то справился*») и метафоры, вызывающие в сознании читателя неприятные образы и ассоциации («*кладбище легковых автомобилей*»). С нашей точки зрения, эта метафора, вероятно, представляет собой скрытую аллюзию на другое произведение, а именно на пьесу «Кладбище автомобилей» испанского драматурга и писателя Ф. Аррабаля. Как мы знаем, феномены прецедентности являются одним из мощных контактоустанавливающих средств, которое рассчитано на образованного читателя. Более того, используя в своей рецензии аллюзию, автор демонстрирует также свой широкий кругозор и начитанность.

В тексте встречаются и такие контактоустанавливающие средства, как риторический вопрос и риторическое восклицание, последнее из которых содержит на конце целых три восклицательных знака:

«Впрочем, опера в свое время получила премию критиков “за сохранение сложности сюжета и одновременную подачу материала в легкой лирической музыкальной форме”!!!» (см. Текст 6).

Предположим, что в данном случае Н. Потапова проявляет таким образом свое возмущение и негодование, поскольку, по ее мнению, подобное событие является неоправданным.

Помимо всего прочего, одной из характерных черт данной театральной рецензии является наличие в ней элементов разговорного стиля («*Тут же рядом и супруга его Женевра ползает*», «*Уж не знаю...*»).

Кроме того, одним из ключевых средств оценки спектакля является ирония, которой текст буквально пропитан:

« <...>Жена хозяина замка сползла с груды сгнивших машин и долго соблазняла Гавейна на столе. Потом вновь явилось зеленое чудовище, три раза безуспешно пыталось отрубить герою голову, но, так и не справившись с задачей, уехало на своем гипсовом коне в железную дверь. А совершенно поникшего героя съели» (см. Текст 6).

Еще одна рецензия, которую мы рассмотрим, снова принадлежит авторству Н. Потаповой, и этому материалу также присущи такие черты, как ироничность и непринужденность.

В начале текста под названием **«Летний Зальцбург. Реквием по герою»** (г. «Мариинский театр», приложение «Окно в Европу», № 5-6 за 2015 г., стр. 2) рецензент именуется оцениваемую оперу *«зальцбургским опусом»*. Если обратиться к словарю С. И. Ожегова, то можно увидеть, что слово «опус» имеет два толкования⁶⁷: согласно первому значению, опус – это отдельное музыкальное сочинение в ряду других сочинений того же композитора. В соответствии со вторым – чье-то произведение, научный или литературный труд. На основании пометки составителей словаря можно сделать вывод, что второе толкование имеет ироничный оттенок.

Вполне вероятно, что Н. Потапова употребила данное слово именно во втором значении, чтобы подчеркнуть нелепость и противоречивость постановки и передать свое насмешливое отношение к ней.

Кроме того, автор использует лексику, вызывающую неприятные ассоциации и ощущения, что позволяет передать читателю своеобразную атмосферу спектакля (*«спектакль подавил серьезностью содержания», «напряженное предчувствие катаклизма», «нервнодерганые отношения», «тяжелый черный прямоугольник», «сцена раздраженно-конфликтна», «ощущение тотальной катастрофы», «паузы тихого ужаса» и др.*).

⁶⁷ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] // URL: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=18640>, доступный. Дата обращения: 16.03.17.

Одно достоинство постановки рецензент все-таки находит. Однако отметим, что для описания мастерства актера Н. Потапова также использует слова, формирующие представление об эмоциональной ауре спектакля:

«Флорестан – выдающаяся актерско-певческая работа Йонаса Кауфмана. Нереально длинный звук – стон натянутой струны, человеческий вопль отчаяния – изумляет техническим мастерством. <...> Не боящийся быть некрасивым, актер красив даже в ипостаси жалкого неврастеника: сломленный Флорестан, в страхе отталкивающий бутылку с водой, затравленно шарахающийся от людей, <...> человека, искалеченного насилием» (см. Текст 7).

Сложно однозначно сказать, как автор оценивает объект искусства. Рецензент скорее оставляет этот вопрос открытым, признавая, что не совсем понятно, какая мысль заложена в постановке:

«В принципе, неадекватный неврастеник вместо героя в такой презентативной обстановке никому, кроме Леоноры, не нужен. Так что, еще вопрос, что имели в виду постановщики...» (см. Текст 7).

Кроме многоточия в конце цитируемого высказывания, замешательство и неопределенность автора подчеркивается с помощью вопросительных предложений, призванных вовлечь читателя в диалог, вместе с автором поразмышлять о спектакле, помочь выявить его значение:

«Что это, последняя вспышка сознания человека, не выдержавшего счастья свободы? Или выстрел в спину?» (см. Текст 7).

Однако, учитывая профессионализм исследователя и уровень ее компетентности, вряд ли можно утверждать, что Н. Потапова не смогла разобраться в постановке и понять ее смысл. Обилие слов с отрицательным эмоциональным оттенком, ирония и вопросно-ответные конструкции позволяют сделать вывод, что спектакль произвел на автора отрицательное впечатление, которое Н. Потапова попыталась передать читателю через соответствующие речевые средства и приемы.

Автор последней из отобранных для подробного анализа рецензии под названием **«Моцарт или Сальери?»** (г. «Мариинский театр», приложение «Окно в Европу», № 7-8 за 2013 г., стр. 3) вновь Н. Потапова. Как и большинство других текстов критика, материал по традиции опубликован в приложении «Окно в Европу». В нем анализируется постановка оперы «Нюрнбергские мастерзингеры» норвежского режиссера.

Особого внимания заслуживает вопросительный заголовок рецензии, который использован не случайно: он привлекает внимание читателя, вызывает у него желание прочитать текст до конца, чтобы найти ответ на поставленный вопрос. Такой прием часто используется в рекламе, когда необходимо заинтересовать потенциального потребителя. Следовательно, можно предположить, что заглавие анализируемой рецензии выполняет рекламную функцию.

Кроме того, название текста является также аллюзией на одну из «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Вероятно, здесь автор проводит аналогию между пушкинскими героями и персонажами рассматриваемой оперы: талантливый Вальтер может напомнить читателю великого Моцарта, а бестолковый и самоуверенный Бекмессер – злодея Сальери.

В очередной раз используя прецедентный текст, Н. Потапова демонстрирует широкий кругозор и осведомленность, что повышает ее авторитет в глазах читателя.

Автор находит в постановке *«культурные отсылки»*, которые *«весьма многочисленны, но не умозрительны, все диктует интуиция, слух и эмоция на уровне подсознания»*. Так, критик на протяжении всего текста неоднократно отмечает, что то или иное действие актеров, декорации, музыкальное сопровождение вызывают у нее ассоциации с другими писателями и персонажами: Э.-Т.-А. Гофманом, братьями Гримм, М. Равелем, Гулливером и др.

Если в первых двух рецензиях Н. Потапова негативно отзывается об объектах искусства, то ее третья рецензия содержит исключительно положительную оценку и навеивает противоположные по сравнению с предыдущими материалами настроения.

«Самым сильным театральным впечатлением зальцбургского лета стали для меня «Мейстерзингеры» в постановке режиссера Штефана Херхайма», – заявлено уже в первом предложении рецензии. Данное высказывание сразу настраивает читателя на нужный лад и подготавливает к восприятию хвалебного отзыва о спектакле.

В подтверждение к этому в тексте часто встречаются словосочетания с явной положительной окраской (*«щедро обыгранные», «чрезвычайно хороша», «личность объемная, притягательная», «великолепный бас-баритон», «восторженный официоз» и т.д.*).

Безусловно, наличие только позитивных оценок насторожило бы читателя, у него сложилось бы впечатление, что рецензент идеализирует постановку и намеренно умалчивает об его изъянах в своих целях, а, значит, ему не стоит доверять. Поэтому Н. Потапова, позиционирующая себя как грамотный и опытный рецензент, упоминает и о недостатке спектакля:

«Публика осталась недовольна пением Роберто Закка – Вальтера и Анны Габлер – Евы. “Букали”, и в том, что касается, вокала, – были правы» (см. Текст 8).

Однако, что интересно, далее по тексту автор оправдывает этот минус постановки и нейтрализует его очередным перечислением достоинств «Мейстерзингеров»:

«Но актерски Габлер была чрезвычайно хороша. Ева кокетничала так, что было ясно – зрелый Закс ее влечет» (см. Текст 8).

Абзац, содержащий эту точку зрения, автор заканчивает восклицательным предложением, что, очевидно, усиливает эмоциональное воздействие на читателя: *«Сыграно это тремя актерами превосходно!»*.

Отметим, что употребление в данном тексте риторических восклицаний, которые являются мощным контактоустанавливающим средством, на этом не ограничивается. В конце своей рецензии Н. Потапова использует сразу три восклицательных предложения подряд:

«Но это не Закс! Это Бекмессер! Он, он настоящий творец, мастер, высокий ремесленник!» (см. Текст 8).

Примечательно, что все предложения являются номинативными. Вполне вероятно, что автор формирует так называемое номинативное поле, подменяя открытую оценку настойчивым давлением на читателя. Анализируя объект искусства, рецензент пытается создать о нем представление, как о чем-то высоком, что принадлежит к элитарной культуре. Можно предположить, что авторская интенция в данном случае – оценочно-побудительная: Н. Потапова стремится приблизить аудиторию к высокому пространству, расширить ее за счет тех, кто интересуется современным искусством.

На наш взгляд, перечисленные особенности (использование жаргонизмов и разговорной лексики), характерные для всех текстов Н. Потаповой, можно трактовать как проявление индивидуального авторского стиля. Интересно, что элементы разговорной речи и слова со сниженной стилистической окраской переплетаются в тексте с элементами высокой книжной речи, что в некоторых случаях производит ироничный эффект, а также демонстрирует умение Н. Потаповой «жонглировать» словами, высказываться смело и непринужденно. Однако, учитывая специфику газеты «Мариинский театр», можно с уверенностью сказать, что для этого издания принципиально важно соответствие эстетическим критериям речевой деятельности, так как коллективный автор прекрасно представляет своего собеседника. В связи с этим возникает вопрос: уместны ли жаргонизмы в текстах, публикуемых в рассматриваемом издании?

Мы считаем, что этой тенденции можно найти разумное объяснение: сочетая в своем материале литературную речь со сниженной лексикой, автор

подчеркивает, что, несмотря на принадлежность к профессиональной среде, она является человеком, который свободно ориентируется в современном арт-дискурсе.

Как мы выяснили, среди посетителей Мариинского театра бывают не только профессиональные искусствоведы и специалисты, но и массовый читатель, который просто увлекается театром. Поэтому наличие в журналистской рецензии разговорных слов и уместных жаргонизмов вполне оправдано. Безусловно, такая манера речи может понравиться не всем читателям, особенно людям солидного возраста. Однако можно предположить, что Н. Потапова ориентируется именно на молодое поколение, целенаправленно желая приобщить его к искусству. Значит, ее основное намерение – расширить свою аудиторию, сблизиться с молодым, новым читателем, разговаривая с ним на его языке, а также создать своеобразную творческую атмосферу.

Воспользовавшись типологией Ю. Д. Кравченко, тексты В. Гуревича, Н. Потаповой и И. Райскина можно отнести к пограничному театральной рецензии жанру – эссе, поскольку в них, на наш взгляд, отсутствует четко сформулированный и аргументированный генеральный тезис. В основе материалов лежат личные авторские впечатления и эмоции, общая оценка спектакля мотивируется частично с опорой на однотипные аргументы.

Если говорить о классических компонентах театральной рецензии, то большая часть информационной составляющей всех проанализированных нами текстов содержится в подписях к масштабным фотографиям и включает в себя информацию о спектаклях, а также сообщает имена людей, участвующих в их создании.

Тексты театральных рецензий, использованные в качестве эмпирического материала, являются **креолизованными**, поскольку сопровождаются паралингвистическими средствами. Среди них выделяются такие невербальные изобразительные компоненты, как иллюстрации. На многоцветных масштабных фотографиях, сопровождающих рецензии,

запечатлены сцены из спектаклей. Иллюстрации гармонично дополняют вербальный компонент и служат наглядным подтверждением авторской мысли: мы видим эмоции актеров, детали их костюмов, а также оригинальное оформление сцены. Иными словами, фотографии подтверждают мнение авторов об уникальных кадровых и технических возможностях театра, в котором проходила анализируемая постановка, а, следовательно, усиливают воздействующий эффект: читатель воспринимает происходящее как нечто высокое и многогранное, в его сознании зарождаются эмоции восхищения и заинтересованность.

Таким образом, визуальная составляющая публикаций вступает во взаимодействие с вербальным текстом и оказывает влияние на его интерпретацию, служит ярким средством оформления материала и привлечения внимания читателя, который сегодня мыслит преимущественно образами. Такие иллюстрации, как правило, имеют отношение только к плану выражения. Другие фотографии, выступая экспрессивным и семантическим информантом, работают еще и как средства выражения оценки. В таком случае они могут являться цветовым компонентом совокупного газетного текста, который, наряду с другими компонентами, выполняет одну и ту же задачу.

В этой связи следует обратить внимание на обложку одного из номеров газеты «Мариинский театр» (см. приложение). На ней изображена сцена из оперы «Левша». Если говорить о цветовых доминантах, то на фотографии преобладают ярко-голубой и бордовый тона. Известно, что каждый цвет имеет свое символическое значение. Голубой принято считать символом чистоты и нежности. Он визуально увеличивает пространство, давая ощущение свободы и полета, а также производит успокаивающий эффект. Бордовый цвет – это олицетворение стабильности, успеха и удовольствия. Таким образом, можно предположить, что цветовой компонент совокупного газетного текста призван спровоцировать состояние умиротворения и спокойствия. Одним словом, исключительно положительные эмоции.

Интересно, что логотип Мариинского театра, изображенный на обложке газеты, также окрашен в голубой тон, хотя в оригинале он желтого цвета (см. официальный сайт театра). Не исключено, что данная особенность – это своеобразный дизайнерский ход, и голубой цвет логотипа можно интерпретировать в этом случае аналогичным образом.

Кстати сказать, все номера газеты имеют обложку, которая насыщена теплыми и яркими красками и изображает сцену театра с играющими на ней актерами, эмоциональными и погруженными в действие. С нашей точки зрения, издание таким образом демонстрирует праздничность, яркость и насыщенность происходящих в театре процессов.

Помимо иллюстраций, на полосах, где расположены анализируемые материалы, можно обнаружить также шрифтовые выделения. Так, заглавия рецензий, внутритекстовые подзаголовки, названия рубрик и фамилии авторов напечатаны прописными буквами. Подписи к фотографиям и названия других изданий выделены курсивом. Перечисленные приемы позволяют отделить нужные элементы текста от его основной части, а также акцентировать внимание аудитории на важной и актуальной информации. Таким образом, ключевой функцией паралингвистических средств является воздействующая.

На наш взгляд, средства креолизации с полной уверенностью можно также отнести к средствам проявления категории авторства, поскольку их выбор обусловлен установками как автора, так и редакции в целом.

Ознакомившись с несколькими номерами газеты «Мариинский театр», мы пришли к выводу, что все материалы, включая иллюстрации, представляют собой совокупный газетный текст, который является единым целым и подчинен общей интенции. Думается, что за всеми текстами стоит образ В. А. Гергиева. Он, будучи художественным руководителем театра, стремится создать в нем своеобразную атмосферу театра-дома. В газете можно найти материал не только о непосредственных участниках спектакля (актерах, режиссерах, руководителях), но и о костюмерах, гардеробщиках –

обо всех тех, кто имеет отношение к театру. Благодаря такому содержанию и концепции издания формируется единое пространство сплоченного коллектива, который занимается высоким искусством, а также создается образ современного национального театра. В данном случае акцент делается не на происходящие события, а на людей. Кроме того, можно вспомнить и особенности передовой страницы газеты: она неслучайно сделана из качественной глянцевой бумаги и содержит яркие иллюстрации. Образно говоря, обложка является в данном случае «гостеприимным фасадом» театра-дома.

На наш взгляд, гиперинтенция газеты, ее сверхзадача – стремление приобщить аудиторию к событиям и процессам, происходящим в театре, а также к театральному искусству в целом. Можно с уверенностью сказать, что гипертекстовая интенциональность газеты «Мариинский театр» соответствует классической системе воздействующе-информационных интенций при доминирующей осведомительной или оценочной. Другими словами, журналисты и профессиональные критики, выступающие на страницах издания, сообщают читателям о событиях, происходящих в театре, но в то же время дают свою оценку тому, о чем пишут, и формируют определенное мнение.

Таким образом, проанализировав публикации из газеты «Мариинский театр», мы узнали, как выглядит современная журналистская рецензия. Как нам кажется, рассмотренные тексты по многим критериям соответствуют выработанному нами в ходе изучения теоретического материала представлению о современных журналистских рецензиях. Главная цель авторов – популяризовать тот или иной спектакль, создать ему рекламу, обратив на объект искусства внимание аудитории.

В текстах часто встречались различные контактоустанавливающие средства, а также определенный набор прецедентных феноменов, выполняющих преимущественно экспрессивную, апеллятивную и поэтическую функции. Кроме того, в рецензиях распространены термины из

театральной сферы, однако не всегда они разъясняются читателю, который, впрочем, будучи знатоком театра, способен понять все и без дополнительных уточнений.

Также нами отмечено употребление различных инструментов выразительности и разнообразных оценочных средств (тропы, ирония, оценочные номинации и т. д.), с помощью которых авторы внедряли и обосновывали свои оценки. Речевыми проявлениями категории авторства можно признать и все особенности индивидуального стиля рецензентов (использование элементов разговорной речи, например).

Помимо этого, в связи с обилием иллюстраций в газете «Мариинский театр» мы получили возможность проанализировать их как средства креолизации, некоторые из которых одновременно могут выступать и в качестве одного из компонентов совокупного газетного текста, работая на воплощение гиперинтенции издания. Также, обратившись к общему определению понятия «гипертекст», мы определили жанр одного из анализируемых материалов как рецензионный гипертекст, созданный объемным автором.

Следовательно, можно говорить о том, что возможности для выражения категории авторства в тексте театральной рецензии не ограничены и разнообразны. На этом основании мы считаем необходимым подчеркнуть, что изучение данного вопроса требует дальнейших и более подробных исследований.

Заключение

Проведенное исследование, посвященное анализу речевого выражения категории авторства в текстах современных театральных рецензий, позволило сделать следующие выводы.

Стало очевидным, что театральная рецензия, как и арт-журналистика в целом, за последние годы претерпела серьезную трансформацию. До перестроечных времен рецензенты, оценивая тот или иной объект искусства, помогали читателям осмыслить происходящие в театральной сфере явления и проблемы, расширяли их знания и развивали эстетический вкус. Но, как мы убедились, многочисленные изменения, произошедшие в последние годы в индивидуальном и общественном сознании в целом, усиливший свое влияние постмодернизм, в частности, существенно повлияли на медиасферу: сегодня театральная рецензия в меньшей степени нацелена на решение культурно-просветительских задач, в большей – на удовлетворение потребительских запросов массового читателя и его развлечение.

Многие медийные персоны ставят под сомнение перспективность жанра театральной рецензии, который на протяжении нескольких столетий воспринимался как жанр феноменальный, требующий от его создателей высочайшего профессионализма. Наше исследование только отчасти подтверждает эту точку зрения, так как очевидно, что театральная рецензия сегодня трансформируется под влиянием необходимости выполнять в первую очередь рекламную функцию.

Для того чтобы читатель согласился с позицией автора-рецензента и следовал ей, последний отбирает из имеющегося набора речевых средств те, с помощью которых презентует собственную точку зрения как наиболее компетентную и привлекательную. Мы выяснили, что основными средствами проявления исследуемой категории являются речевые средства выражения оценки. Для выражения имплицитной оценки автор использует различные инструменты выразительности и оценочные средства (тропы, оценочные

номинации и т. д.). Так, для рецензий, публикуемых в анализируемом нами издании – в газете «Мариинский театр», характерно частое употребление метафор и эпитетов, которые создают в сознании адресата нужный образ автора, влияющий на восприятие информационной составляющей текстов. Это восприятие может корректироваться использованием иронии, являющейся мощным инструментом манипулятивного воздействия, и сложнейшей системой контактоустанавливающих средств, которая включает в себя преимущественно риторические вопросы и восклицания, личные местоимения, вопросно-ответные конструкции, имитацию диалога с читателем.

Кроме того, исследование показало, что одним из самых эффективных проявлений категории авторства можно признать проявления индивидуального стиля рецензентов, которые делают специализированное издание доступным не только профессионалам из театральной сферы, но и массовому читателю, ведь публика Мариинского театра многолика. Причем в данном случае не происходит традиционной для современного медийного пространства жанровой деградации. Дело в том, что в текстах театральных рецензий, публикуемых в массовых изданиях, редко встречается углубленный и всесторонний анализ объекта искусства. В большинстве они содержат пересказ фабулы спектакля, а также описание авторских впечатлений, отдельные, только эмоционально обеспеченные оценки. И транслируемые оценки, как правило, не мотивируются. Речевой арсенал рецензентов «Мариинского театра», определяющий их индивидуальную стилистику, значительно шире. Произведения вписываются в гипертекст популярного издания, адресованного искушенной аудитории, ожидающей диалога с профессионалом речи. Высокий профессионализм в данном случае проявляется в демонстрации соответствующей прецедентности; в способности использовать для трансляции оценки сравнения, широкие аналогии; в опоре на эстетически значимые средства креолизации текста.

Ознакомившись с публикациями газеты «Мариинский театр» и сформулировав четкое представление о том, как выглядит современная театральная рецензия, мы пришли к пониманию того, что, несмотря на трансформацию, рассматриваемый жанр имеет вполне определенные перспективы, которые со всей очевидностью проявляются в речевой форме журналистской рецензии, потому что сегодня углубленный и объемный анализ художественного произведения не нужен массовой аудитории. Любители, занимающие особое положение в театральном дискурсе, для удовлетворения своего интереса все чаще обращаются к специализированным изданиям, которые включают в себя тексты, рассчитанные на узкий круг лиц. Большинство же читателей отдают предпочтение оперативной и лаконичной информации, осмысление которой не требует особого напряжения и времени. Им гораздо важнее и нужнее получить общее представление о том или ином сценическом объекте, его краткий пересказ и общую авторскую оценку, основанную на личных впечатлениях.

Таким образом, исследование качественного эмпирического материала позволило нам сделать следующие выводы: речевая репрезентация категории авторства в медийном тексте зависит от четырех факторов: во-первых, от индивидуальности автора, его профессиональных навыков и творческих способностей, от интеллектуального багажа; во-вторых, от концепции издания, с которым автор сотрудничает; в-третьих, от дискурса, диктующего определенные правила и требования; и, наконец, в-четвертых, от аудитории, которой адресована журналистская продукция.

Немаловажно, что благодаря проделанной работе мы сформулировали модель идеальной театральной рецензии. Этот опыт, бесспорно, будет использован в дальнейшей профессиональной деятельности.

На наш взгляд, в связи со своей многогранностью и уникальностью категория авторства в текстах современных театральных рецензий требует дальнейших исследований и теоретического осмысления.

Список литературы

Монографии, учебные пособия

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
3. Гаранина Н. С. Стиль русской театральной критики: учеб.-методич. пособие. М.: МГУ, 1970.
4. Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности: учеб пособие. Бирск: БГСПА, 2005.
5. Васильев А. Д. Интертекстуальность: прецедентные феномены: учеб. пособие. М.: Флинта, 2013.
6. Виноградов В. В. О теории художественной речи: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1971.
7. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М.: Едиториал УРСС, 2002.
8. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.
9. Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб.: ВШЖиМК, 2012.
10. Карамова А. А. Категория оценки в современном русском языке: учеб. пособие. Уфа: РИО БашГУ, 2003.
11. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.
12. Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе. М.: МГУ, 1971.
13. Москвин В. П. Интертекстуальность: понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Либроком, 2013.
14. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. Г. К. Косикова / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд-во ЛКИ, 2008.
15. Романова Т. В. Модальность. Оценка. Эмоциональность: монография. Нижний Новгород: НГЛУ, 2008.
16. Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2000.
17. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

Диссертации

18. Зятькова Л. Я. Субъективная модальность политического дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Л. Я. Зятькова. ТюмГУ. Тюмень, 2003.
19. Самсонова А. А. Ценностное содержание культурно-просветительского дискурса: дис. ... магистра журналистики / А. А. Самсонова. СПбГУ. СПб., 2016.
20. Чернявская Е. А. Оценка и оценочность в языке и художественной речи: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. А. Чернявская. Брянск, 2001.

Научные статьи

21. Гавриличева Г. П. О проблеме соотношения понятий «оценка» и «модальность» // Ученые записки ЗабГГПУ. 2010. № 3. С. 50-55.
22. Дускаева Л. Р. Интенциональность медиаречи: онтология и структура // Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей / отв. ред. Л. Р. Дускаева, Н. С. Цветова. СПб.: СПбГУ, 2012. С. 10-16.
23. Колшанский Г. В. Проблемы коммуникативной лингвистики // Вопросы языкознания. 1979. № 6. С. 51-62.
24. Коньков В. И. Система презентации медиатекста // Медиалингвистика. 2015. № 2. С. 35-44.
25. Кормилицына М. А. Контактостанавливающие средства // Эффективное речевое общение (базовые компетенции) / под ред. А. П. Сковородникова. Красноярск: СФУ, 2014. С. 243-244.
26. Кудрина Н. А. Интертекстуальность и прецедентность: к вопросу о разграничении понятий // Вестник ТГУ. 2005. Вып. 4. С. 5-11.
27. Кузьмина Н. А. Автор и адресат текстов СМИ: инверсия коммуникативных ролей // Мысль. Текст. Стиль: сб. статей / под ред. Л. Р. Дускаевой и В. И. Конькова. СПб.: СПбГУ, 2011. С. 133-142.
28. Лазарева Э. А. Заголовочный комплекс – средство организации и оптимизации восприятия // Известия УрГУ. 2006. № 40. С. 158–166.

29. Мальчевская Е. А. Трансформация жанра рецензии // Вестник БГУ. 2011. № 1. С. 74-77.
30. Мошникова Н. Н. Образ автора в тексте театральной рецензии // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. М.: МАКС Пресс, 2005. Вып. 31. С. 125-138.
31. Полушко В. Н. Эволюция жанра театральной рецензии // Жанры в журналистском творчестве: материалы науч.-практ. семинара «Современная периодическая печать в контексте коммуникативных процессов» / отв. ред. Б. Я. Мисожников. СПб.: СПбГУ, 2004. С. 61-65.
32. Почкай Е. П. Журналист. Пресса. Аудитория // Журналист. Пресса. Аудитория: сб. статей / ред. С. В. Смирнов. Л.: ЛГУ, 1986. Вып 3. С. 118-127.
33. Сергеева Т.С. Арт-журналистика и современная Российская культура: ценностно смысловые доминанты и проблема сохранения человека // Вестник ЧелГУ. 2013. № 22. С. 152-156.
34. Сидякина А. А. Работа над публикацией в культурно-просветительских СМИ // Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб.: ВШЖиМК, 2012. С. 164-167.
35. Сидякина А. А. Художественно-просветительские периодические издания (Арт-журналистика) // Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб.: ВШЖиМК, 2012. С. 123-131.
36. Солганик Г.Я. Автор как стилеобразующая категория публицистического текста // Вестник МГУ. 2001. № 3. С. 74–84.
37. Сони́на Е. С. Развлечение и научение // Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. – СПб.: ВШЖиМК, 2012. С. 49-71.
38. Фомина Ю. А. Аспекты изучения языковой оценки // Вестник ЧелГУ. 2007. № 20. С. 154-161.
39. Цветова Н. С. Журналистский арт-текст: специфика выражения оценки: сб. научных работ / под ред. Е.А. Кожемякина, А.В. Полонского. Белгород, 2015. Вып. 12. С. 11-15.

40. Цветова Н. С. Категория автора в интенциональном поле медиатекста // Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей / отв. ред. Л. Р. Дускаева, Н. С. Цветова. СПб.: СПбГУ, 2012. – С. 17-23.

Словари и энциклопедии

41. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] // URL: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=18640>, доступный. Дата обращения: 16.03.17.
42. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX в. [Электронный ресурс] // URL: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>, доступный. Дата обращения: 28.02.17.
43. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс] // URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/gipertext.htm>, свободный. Дата обращения: 28.02.17.

Электронные ресурсы

44. Власов С. В. Оценочные универсалии публицистического стиля на примере работ В.Г. Распутина [Электронный ресурс] // URL: <http://www.moluch.ru/conf/phil/archive/23/66/>, свободный. Дата обращения: 16.02.2017.
45. Клушина Н. И. Языковые механизмы формирования оценки в СМИ. Часть 1 [Электронный ресурс] // URL: http://www.gramota.ru/biblio/magazines/gramota/28_79, свободный. Дата обращения: 12.03.17.
46. Кравченко Ю.Д. Жанр рецензии и его современная трансформация [Электронный ресурс] // Русский язык: исторические судьбы и современность: материалы III Междунар. конгр. исслед. рус. яз. – М.: МГУ, 2007. С. 389 // URL: <http://www.philol.msu.ru/~rlc2007/abstracts/?sectionid=13>, свободный. Дата обращения: 9.12.16.
47. Маяковский В. В. «Послушайте» [Электронный ресурс] // URL: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/ms0/ms1/ms1-060-.htm>, свободный.

Дата обращения: 10.06.15.

48. Медиабизнес.ру, сайт профессионального медиасообщества [Электронный ресурс // URL: <http://www.apatitylibr.ru/index.php/>, свободный. Дата обращения: 28.03.17.

49. Фатеева Н. Интертекстуальность [Электронный ресурс] // URL: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html?page=0,5, свободный. Дата обращения: 12.03.17.

Эмпирические материалы:

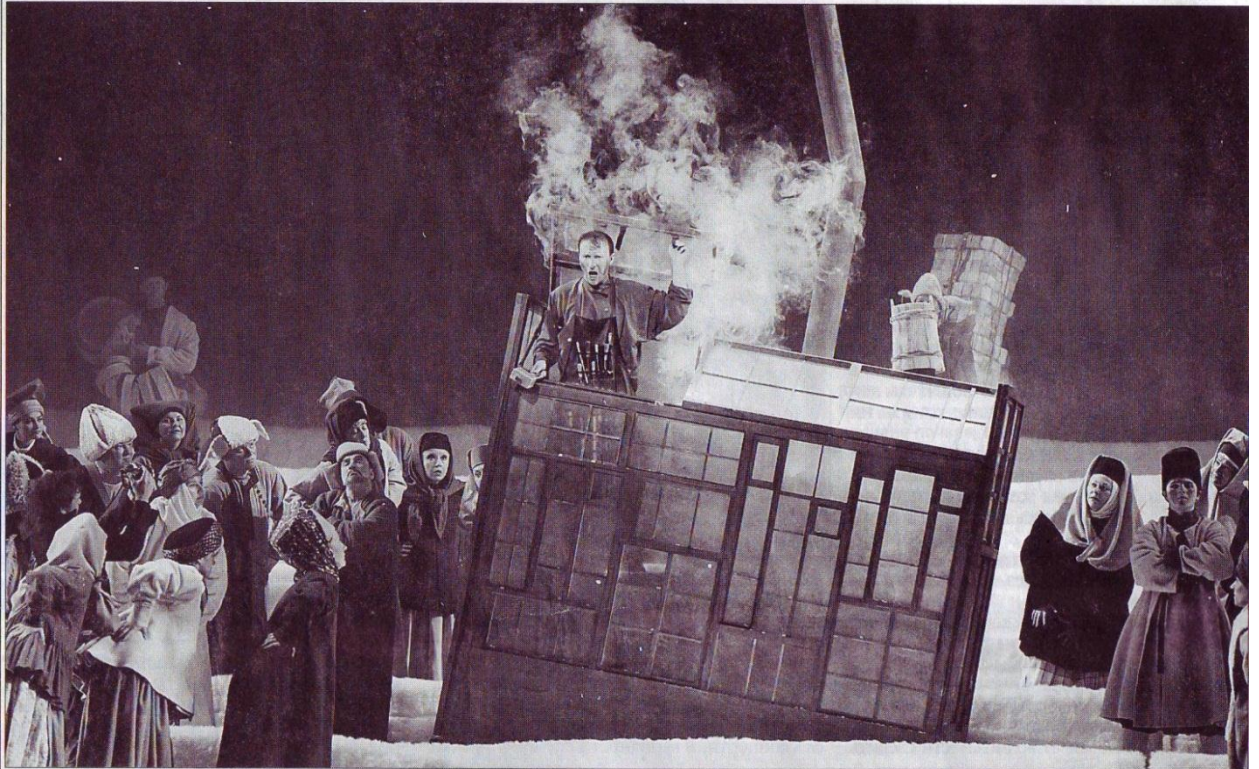
50. Фрагмент из рецензии «"Левша": мнение о премьер», автор: Я. Тимофеев (г. «Мариинский театр», № 7-8 за 2013 г., стр. 5).
51. Фрагмент из рецензии «"Левша": мнение о премьер», автор: В. Дудин (г. «Мариинский театр», № 7-8 за 2013 г., стр. 5).
52. Фрагмент из рецензии «"Левша": мнение о премьер», автор: С. Баневич (г. «Мариинский театр», № 7-8 за 2013 г., стр. 5).
53. «Сила простых истин», автор: В. Гуревич (г. «Мариинский театр», № 1-2 за 2016 г., стр. 19).
54. «Из жизни Николеньки Артеньева», автор: И. Райскин (г. «Мариинский театр», № 1-2 за 2016 г., стр. 10).
55. «Если звезды зажигают...», автор: Н. Потапова (г. «Мариинский театр», прил. «Окно в Европу», № 7-8 за 2013 г., стр. 2).
56. «Летний Зальцбург. Реквием по герою», автор: Н. Потапова (г. «Мариинский театр», прил. «Окно в Европу», № 5-6 за 2015 г., стр. 2).
57. «Моцарт или Сальери?», автор: Н. Потапова (г. «Мариинский театр», прил. «Окно в Европу», № 7-8 за 2013 г., стр. 3).

Приложение

Текст 1

«ЛЕВША»

мнения о премьере



«ЛЕВША»

Опера в 2-х действиях

По заказу Мариинского театра

Музыка – Родион Щедрин, либретто композитора по повести Николая Лескова. Музыкальный руководитель и дирижер – Валерий Гергиев.

Режиссер-постановщик – Алексей Степанюк. Дирижер – Павел Петренко.

Художник-постановщик – Александр Орлов. Художник по костюмам – Ирина Чередникова. Художник по свету – Александр Сиваев.

Главный хормейстер – Андрей Петренко. Хореограф – Илья Устьянцев.

Ответственный концертмейстер – Ирина Соболева.

Андрей Попов (Левша), Эдуард Цанга (Атаман Платов), Владимир Мороз (Александр I, Николай I), Кристина Алиева (Блоха),

Мария Максакова (Принцесса Шарлотта), Андрей Спехов (Английский поликипер).

Мировая премьера в Мариинском театре 27 июля 2013 года.

Фото: Наталья Разина

Фрагмент из рецензии «"Левша": мнение о премьерe», автор: Я. Тимофеев
(г. «Мариинский театр», № 7-8 за 2013 г., стр. 5).

ЯРОСЛАВ ТИМОФЕЕВ

В «Левше» явственно проступают оперные матрицы не только самого Родиона Константиновича (русский фольклор, по-гоголевски заостренные характеры) и его старших коллег по Союзу композиторов, но и отца-основателя русской музыки Михаила Ивановича Глинки. Основа драматургии «Левши» – противопоставление двух «лагерей», завещанное «Жизнью за царя»: там супротив русских были поляки, здесь англичане.

В «Левше» вообще немало патриотизма, в том числе и злободневного. Два брата-государя – Александр и Николай Первые – живо напоминают двух последних российских президентов: один западник, другой славянофил, один увлечен аглицкими инновациями, другой доверяет тульским оружейникам. Прав, конечно, второй.

Композитор ввел в «Левшу» несколько женских персонажей и даже написал обольстительно-красивую амурную сцену, но все же love story осталась заплаткой на кафтане лесковской повести. Не Щедрин виноват – у тульского мастера с любовью не ладится; умирая на грязном больничном полу, он слышит ласковую колыбельную своей единственной «суженой» – той самой аглицкой блохи (колоратурное сопрано Кристина Алиева), которая есть его вдохновение и смысл жизни. Этот истинно оперный финал – пожалуй, лучшая находка Щедрина в «Левше».

Есть еще несколько эпизодов, которые нравятся сразу и всерьез: таковы скоростная ковка (по Щедрину – «куйка») блохи и кульминационная, помещенная в точку золотого сечения сцена бури, в которой Гергиев смог раздуть мехи своего оркестра.

Нечеткая артикуляция – почти единственный упрек, который можно предъявить мариинским певцам. В целом же Щедрину, безусловно, повезло: нигде в мире виртуозную русскоязычную оперу не смогли бы поставить лучше, чем здесь. Левша (Андрей Попов) – тенор с трогательным, почти юродиво-искренним голосом – был награжден заслуженным ревом зала. Но еще больше удивляла общая высокая планка качественного пения, ниже которой не опускались даже третьестепенные персонажи.

Постановка Алексея Степанюка и Александра Орлова, разумеется, демонстрирует мускулы новой сцены в Мариинке-2.

«Известия»

Текст 2

Фрагмент из рецензии «"Левша": мнение о премьер»», автор: В. Дудин (г. «Мариинский театр», № 7-8 за 2013 г., стр. 5).

ВЛАДИМИР ДУДИН

Валерий Гергиев успел познакомить публику с новым оперным опусом Родиона Щедрина месяц назад, представив «Левшу» в концертном исполнении. Несмотря на сложности музыкального языка, в которых отчетливо узнавался почерк композитора, эта оперная партитура получилась нелегкой для исполнителей, но вполне по силам слушателю благодаря броской рельефности музыкальных образов. «Левша» для Щедрина после

оперы «Очарованный странник» и литургии «Запечатленный ангел» третье сочинение, созданное по повестям Николая Лескова.

Решение выбрать Алексея Степанюка режиссером-постановщиком новой оперы связано, вероятно, с тем, что именно он выступил здесь режиссером и оперы «Очарованный странник». Режиссер вместе с художником-постановщиком Александром Орловым во многом «распрямили» смыслы партитуры, сделав их удобными для восприятия. В таком открыточном виде – с тулупами и душегрейками крестьян, с шапкой-ушанкой Левши, парадными мундирами Александра I и Николая I (художник по костюмам Ирина Чередникова) спектакль будет пользоваться успехом на зарубежных гастролях. Вопреки либретто на сцене не оказалось ни намека на реалии Петербурга, если не считать гигантских картонных ног императора по центру, открывших оперу. Букингемский дворец в Лондоне заменила знаковая макушка Биг-Бена и красные телефонные кабинки на зеленом коврикe. Английскую рациональность таким образом противопоставили

русской иррациональности. Последнюю отобразил многоярусный сугробный амфитеатр по ширине всей сцены, открыто метафорически резонирующий музыке Щедрина, в которой есть ощущение холода и застылости устоев русской жизни.

На «Левше» театр продемонстрировал и свои уникальные возможности сцены-трансформера, лихо выдвигая, поднимая и опуская части массивных декораций (сцена бури, гигантский микроскоп в сцене с Блохой, смена русских и английских картин). Если в России крестьяне аки блохи вертятся без особого смысла в песнях и плясках, то аглицкие лорды во главе с принцессой Шарлоттой двигаются строго по регламенту. Роль Шарлотты, чьи умопомрачительные шляпки напомнили ныне здравствующую королеву Елизавету II, идеально подошла Марии Максаковой.

Остренькое режиссер заготовил в сцене соблазнения Левши, когда вслед за двумя аглицкими невестами, распевавшими в платьях эстрадных див середины XX века изысканные «любовные канцоны», возникло дефиле мюзик-холльных красоток, в прямом смысле обнаживших «тлетворное влияние Запада». Оба царя удались баритону Владимиру Морозу, в чьем голосе отстраненно-аристократической размеренности хоть отбавляй. Образ вояки атамана Платова азартно, до седьмого пота отыграл бас Эдуард Цанга. Высокий тенор Андрей Попов спел Левшу с поразительной идентичностью.

Жемчужинкой спектакля стала Блоха в виртуозном исполнении звонкого и колкого колоратурного сопрано миниатюрной Кристины Алиевой, начавшей с этой партии свою карьеру в Мариинском театре. Порадовали и два ее костюма в европейском и русском дресс-коде. Первый, ослепительно сверкающий, с цилиндром, напомнил кабаретные облики Марлен Дитрих и Любови Орловой. Во втором – в белой шали, рукавичках, валеночках и чулочках она убаюкивает под занавес мученика Левшу, умирающего на глазах у народа, которому оставлено право петь «Трисвятое» на похоронах.

«Российская газета»



Фото: Наталья Разина

Текст 3

Фрагмент из рецензии «"Левша": мнение о премьере», автор: С. Баневич (г. «Мариинский театр», № 7-8 за 2013 г., стр. 5).

СЕРГЕЙ БАНЕВИЧ

Я вернулся с блистательного спектакля, поставленного Алексеем Степанюком на новой сцене Мариинского театра. Вернулся, пораженный мастерством Родиона Щедрина и бесподобным прочтением его партитуры Валерием Гергиевым. Вернулся, обогащенный нравственным уроком и одновременно печальными аллюзиями на современность.

Прошли многие годы после выхода в свет лексовского «Левши», и сегодня я бы дополнил его подзаголовком: «Разбитое сердце России». Отчего так повреждены все законы – и божеские, и судейские? Отчего так развились алчность, безжалостность, бесчеловечность? Неужели мы проиграли великую войну за человека высокой души и самоотверженности, победив в самой жестокой из войн, выпавших на долю еще уцелевшей России? Только бы не разбрелись по свету те, кем гордимся мы – талантливые, умные, сердобольные, бескорыстные и отчаянно смелые, любящие свою родину, где, увы, властвует вопиющее неравенство.

Когда я говорю о музыкальных достоинствах «Левши», я ни на минуту не забываю, что это восхитительный музыкальный спектакль, созданный нашими умельцами, словно они и вправду еще раз подковали блоху. И к названным уже именам – Щедрина, Гергиева, Степанюка – благодарно добавлю имена художника-постановщика Александра Орлова, художника по костюмам Ирины Чередниковой, художника по свету Александра Сиваева, хормейстера Андрея Петренко, хореографа Ильи Устьянцева.

Текст 4

«Сила простых истин»,
автор: В. Гуревич
(г. «Мариинский театр», № 1-2 за 2016 г., стр. 19).

№ 1-2 2016

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ

19

сических фрагментов, включая Адажио главных героев – Замарашки и Чистюль; несколько pas de deux, pas de quatre. По всему балету «рассыпано» множество красивых вариаций, соизмеряемо копирующих классические образцы. С другой стороны, уместно введена лексика характерного тона, заметная, в частности, в дивертисменте в начале второго акта, в «миниатюрах» эпизодических персонажей, «найдённых» в тексте К.Чюковского (Свеча, Книга, Мыло и др.), к которым присоединились сам Корней Иванович (он же – Волшебник), родители Замарашки, Миллиционер, Девушка с вёселом и прочие «знаки эпохи». Ну и, разумеется, приметы современного балетной техники – акробатические прыжки, поддержки, партерная пластика (тут прелесть придуманных авторами очаровательный Котобёнок, особой акробатической споровки требует вариация Грубогоста «предметом» – лестницей). Акробатические элементы присутствуют в первой половине партии Замарашки (там, где он «гадкий, грязный, неумятый поросенок»). По словам Смекалова, «Замарашка вступает в действие эдаким любителем фрисстаила (только приспособленного все-таки к балетной сцене)».

Превосходно расставлены в драматическом целом массовые танцы. С них начинается экспозиция балета, они отмечают кульминацию первого акта – сцену «восстания вещей» во главе с Великим Умывальноком и его солдатами, замечательно поджарколыми движением римских легионеров из «Спартака». За ними следует виртуозный танец мочалок, от которого у зрителей вполне может закружиться голова. После заключительного Адажио Чистюля и испривившегося Замарашки массовая сцена завершает спектакль – в ней есть место и для небольших солов, и для общих танцев всех персонажей.

Прекрасно понята необходимость максимальной «эпикейности» персонажей для детей (да и взрослых), живущих в компьютерном мире. Смекалов смело водит троюк, вообщем не выходящее отношения к балету по «приписке» в литературном тексте. Вплоть до радиоуправляемого башмака, который пытно пытается долбить Замарашку, и блестящего весла, пристаивающего радиуси самодвижущегося Мойдодыра. Совсем не по-балетному ведут себя Одеяло, Подушка, и Полотенце, и Самовар, и прочие бегущие из Замарашкиного дома. Но эта их «небалетность» как раз на руку действию – она освещает общее движение, разнообразит восприятие, реализует то, что заложено в музыкальной драматургии целого.

даст успешная карьера Смекалова в стенах Мариинки, куда он перешел в феврале 2009. Более двадцати партий в широчайшем диапазоне – от Ротбарта до Спартака, от Пирра до Гибальда, Ивана-Царевича, Пьеро, Арапа и т.д. Смекалов – из породы максималистов, он знает много и хочет знать еще больше. Потому он рано начал пробовать себя в балетмейстерском деле, в 29 лет получив первую премию как хореограф на 11-ом Московском у Международном конкурсе артистов балета и хореографов. В общем, в нынешней петербургской хореографической школе – фигура весьма заметная.

Стаи «Мойдодыр», Смекалов поступил в суи-ности просто: четко разделил действие двух-

ное звучание наполняет действие конкретной, столь необходимой детской аудитории (вспомните классика советской мультипликации – фильм-опера «Мойдодыр» с превосходной музыкой Юрия Левитина, где столь же убедительно и красиво трактован солирующий баритон, поющий от лица автора).

ПОСТАНОВКА

Юрий Смекалов – танцовщик с огромным опытом практической работы. Долгие годы он входил в состав балетной труппы под руководством В.А. Эйфмана, где исполнил солнечные партии в ряде эйфмановских спектаклей: «Чайковский», «Красная Жизель», «Анна Каренина»,

ВЛАДИМИР ГУРЕВИЧ

СИЛА ПРОСТЫХ ИСТИН.
«МОЙДОДЫР» НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

«Если художник-декоратор, музыкант и балетмейстер совпадают между собой и понимают друг друга, то они могут представить публике действительно новое и интересное зрелище» (Ж.-Ж. Новьер).

Простая истина, высказанная 250 лет назад великим реформатором танца – не часть гостя на современной балетной сцене. Тем ценнее каждое ее живое подтверждение.

Балет «Мойдодыр» Ефрема Подгайца, поставленный Юрием Смекаловым в Большом театре, идет уже четвертый сезон. 22 спектакля при аншлагах, десятиминутные овации публики, успех у аудитории всех возрастов, «сословий и чино»,

ПРЕДИСТОРИЯ

Без малого десять лет тому назад руководство Большого организовало конкурс на создание лучшего оперного и балетного спектакля для детей и юношества. Тогдашний директор театра А.Г. Иксанов, взяв в союзники Министерство культуры России и СТД, смог получить финансирование из президентского фонда. В результате в первом туре конкурса приняли участие 90 композиторов. После просмотра 20-минутной заявки (либретто, фрагмент музыки в клавиру, представлявший двухактный балет) ему финалу допустили 9 авторов. Победителем, получившим право на постановку спектакля в Большом театре, стал московский композитор Ефрем Подгайц, представивший двухактный балет «Мойдодыр» (по К.И. Чюковскому). Идея этого спектакля в 1989 году была предложена Подгайцу известным московским хореографом Геннадием Малхасяном, но реальное ее воплощение по разным причинам откладывалось.

На подготовку спектакля ушло четыре года. За этот период произошли серьезные изменения в коллективе Большого, которые не способствовали практическому воплощению «Мойдодыра». Пока за дело не взялся ставший у руля балетной труппы Сергей Филин. Он с большим вниманием к пониманию целей и задач новой постановки отнесся к выбору балетмейстера, которым стал Юрий Смекалов. Это назначение вызвало бурную реакцию в столичной околобалетной «тусовке», ибо Смекалов к тому моменту не поставил еще ни одного полного балета, и – более того – вообще являлся солистом Мариинского театра, отношения с ким, как известно, у москвичей всегда были далеко не безоблачными. Тем не менее С. Филин с А. Иксановым решились на подобный нестандартный шаг.

И не прогадали. Смекалов быстро нашел контакт с Подгайцем, и работа закипела. Балетмей-

стер написал свой вариант либретто, значительно расширив его по сравнению с литературным оригиналом (в итоге в спектакле более сорочка сольных партий). Композитор же смело ринулся в «дебри» хоросграфических текстов и подтекстов, выстроив свою — и весьма убедительную — музыкально-драматургическую линию.

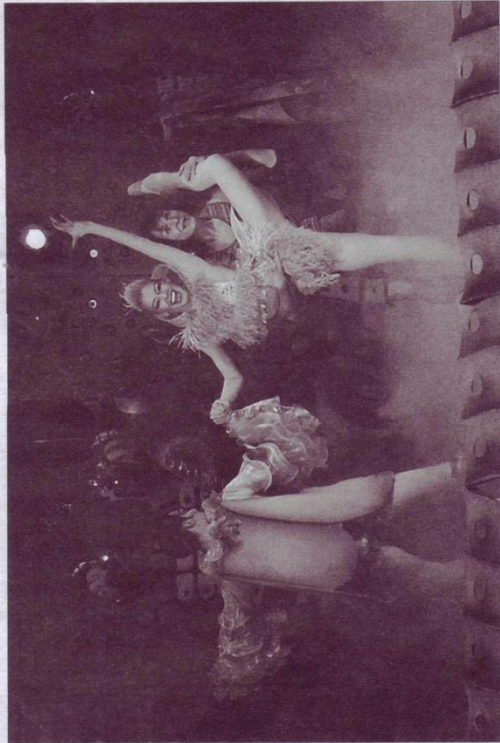
МУЗЫКА

Еврем Подгайц — мастер театральной музыки. Девять его опер с успехом поставлены в Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре и других городах России. Приведем лишь один поразительный факт: увидевшая свет рампы в декабре 1996 году на сцене Детского музыкального театра им. Н.И. Сац «Двойничок» идет там и сегодня, спустя 20 лет. Число показанных спектаклей превысило цифру 400. Аншлаг — практически всегда (да и не стали бы в противном случае держать в репертуаре старый спектакль).

«Мойдодыр» — дебют композитора в балетном жанре. Подгайц нашел сюжет, принял самое непосредственное участие в разработке либретто, прошел весь процесс сочинения, переговоров с театром (далеко не идилических), внимательнейшим образом реализовал на все замечания балетмейстера и сам предлагал варианты решения тех или иных моментов действия. «Человек театр», он обладает редким качеством — слушать, слышать и реагировать на самые казюльбы, незначительные замечания коллег: Он умеет писать «по-всякому», но умеет и «наступать на горло» собственной песне, принимая условия, существующие в каждом из театральных жанров.

В «Мойдодыре» лучшие качества творческого таланта Подгайца проявились в полной мере. Язык балета четок, ясен, тематически ярок, нет и намеков на рампшесажные, нейтральные интонации «из общих соображений». Музыка эта доступна и маленьким детям, и школьникам, и взрослым, потому что в ней есть живое дыхание, она увлекает своей образной силой. Легиттем немного, они сосредоточены в узловых местах спектакля, там, где концентрируется лирическое чувство (Аджико Чистюли и Замарашка), либо как элемент повторных рондообразных структур (первая картина первого акта). Композитор неистовым на ритмические нозаны: игра ритмов — сильнейшая сторона его индивидуальности, которую он полноценно использует в балете. Что стоит хотя бы пятидолный танец «дождикаликов», с которого начинается и которым завершается спектакль! Как тонко и как «дансинтно» он оформил! Артисты балета единодушно отмечают, что танцевать под эту музыку удобно, она легко запоминается, отчетливо воспринимаются ее внутренняя структура. Быстрее написанная партияюра впечатляет обилием разнообразных сольных и дуэтных эпизодов, богатством тембровых красок оркестра звучит эффектно, колоритно.

Несколько раз в течение спектакля композитор прибегает к помощи текста — стихов Чуковского. В кульминационные моменты их вокаль-



«Мойдодыр». Сцены из спектакля. Фото из архива театра

актного (в четырех картинах) спектакли на ряд эпизодов, каждому из которых дан определенное хоросграфическое решение исходя из многоаспекторной техники современного балета. В спектакле есть несколько стопроцентно класс-

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

О нем можно сказать одним словом — великолепно! Прекрасно знакомый маринскому зрителю наш земляк художник-постановщик Андрей Сево и его коллеги сделали блестящий спектакль. И, что особенно приятно — настоящий петербургский спектакль! Изумительно красивые декорации, изображающие Таврический сад. Столь же многокрасочна палитра живописного решения в картинах в стальной Замарашки. Роскошные костюмы — их множество; особенно упоминания заслуживают световое оформление (Сергей Шевченко); естественный свет сцены переходит в кинопроекции, последняя — в компьютерную графику, притом трансформации продуманы и просчитаны до секунды: механика новой сцены Большого работает без сбоев. Конечно, такое оформление — вещь очень затратная. Но художественный эффект искупает в данном случае все затраты.

ИСПОЛНЕНИЕ

Не секрет, что новые постановки часто сталкиваются с непониманием, а порой и с враждебным отношением труппы. По счастью, с «Мойдодыром» такого не произошло. Коллектив принял музыку Подгайца с воодушевлением, с не меньшим подъемом разучивал спектакль под руководством Смекалова. Причем своей восторженной выказывали не только молодые артисты, но и бывшие — великолетние Мария Александрова (Лявная Мочалка), Нина Катцова (Чистюли), Семен Чудин (Замарашка). Удивительное дело — на участие в новом детском балетном спектакле выстроились опереди. За четыре сезона в нем выступило несколько составов, включая пятерых Чистюлей, четверех Замарашек и аж шесть Мочалок! «Мойдодыр» стал своего рода полигоном для введения в сольное амплу ряда балерин и танцовщиков, уже не говоря о том, что он дал редкую возможность показать себя в небольших сольных партиях артистам второго плана и солистам кордебалета (которые, кстати, задействованы в постановке в полном составе).

Особенно ценно работу над сложной партией провела оркестр. Не все тут получалось, ибо любому музыканту сыграть «с листа» ее крайне проблематично, а такие случаи в театральных оркестрах, увы, не редкость. Автор этих строк смотрел балет дважды, под управлением дирижера-постановщика Алексея Болорала и его коллеги Александра Соловьева. Оба вполне квалифицированно ведут спектакль, притом Соловьев показался более эмоциональным, более активным с точки зрения интерпретации музыкального материала.

Вывод, ради которого, собственно, и затеяна эта рецензия: в Москве увидев свет рампы балет, который надо бы поставить в Петербурге, на сцене Мариинского театра. Тем паче, что авторы — рыдом. Как поставить (перенести московскую версию или оформить свой вариант) — решать театру. Но сделать это надо обязательно.

Текст 5

«Из жизни Николеньки Артеньева»,
автор: И. Райскин
(г. «Мариинский театр», № 1-2 за 2016 г., стр. 10).

ИОСИФ РАЙСКИН

ИЗ ЖИЗНИ НИКОЛЕНЬКИ ИРТЕНЬЕВА



«Сцены из жизни Николеньки Иртеньева». Сцена из спектакля.
Фото: Валентин Барановский

С частная мысль – обратиться к трилогии Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность» – посетила петербургского композитора Сергея Петровича Баневича. «Как музыкант-профессионал, я убежден: классическая музыка, да и вообще любая настоящая музыка заставляет юное существо собраться, заглянуть в себя – вель у ребенка опромный, интересный духовный мир, ничуть не уступающий духовному миру взрослого человека. Настоящая музыка способна пробудить этот мир». Высказывание композитора Сергея Баневича – ключ к его творчеству.

Концертная опера «Сцены из жизни Николеньки Иртеньева», как и вызвавшая ее к жизни книга Л.Н. Толстого, – предначечены и детям, и взрослым, в чьих душах не угас «свет детства». И не сказать об этом лучше самого Льва Николаевича. «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лететь воспоминания о ней! Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений».

Современники называли трилогию Л.Н. Толстого «эпистей в прозе». Необыкновенный лиризм и поэтичность повести нашли отклик в музыке Сергея Баневича. Ряд картин, подобно кадрам, выхваченным лучом кинопроектора, воссоздают – перед зрителем, перед слушателем – образы детства, как они сохранились в памяти взрослого человека.

Поразительно умение омузыкалить, «распеть» непустую толстовскую прозу (здесь примером, конечно, могли служить выразительные диалоги и микроарии) из прокофьевского шедевра «Война и мир»). Нельзя не упомянуть в музыке Баневича и малеровские нотки – имею в виду вокальные цыклы Густава Малера «Волшебный рог мальчика» и «Песни об умерших детях». Но все это – без арханизации, без тени иронии и пародирования, пронизывающих искусство постмодерна. Главное, – без тени подражания, на уровне

драмат эпохи, забытый обаяч домашнего музицирования. Да и сама опера – камерная, интимная – подстать воспоминаниям о детстве, о доброй Маменьке, о первой любви...

Увы, и о первых грехах, о муках совести – в ушах возглас Ильинки Грапа, которого мальчишки дразнят и пререкут: «За что вы меня тираните?». В ушах рассказание Николеньки в жестокости поступка сверстников: «Как я не подошел, не защитил и не утешил Ильинку?». Горькая история жизни Карла Ивановича заставляет Николеньку по-новому взглянуть на своего гувернера и учителя. Но самые трогательные страницы «Детства» Толстого и оперы Баневича отданы Маменьке – светлым воспоминаниям о материнской любви и ласке, торю, принесенному ее нежданной смертью. И примирующим молитвам, наряду с другими лейтмотивами, прочно скрепившим форму оперы в целом.

Со дня первого исполнения «Сцен из жизни Николеньки Иртеньева» (2 января 2003 года в Малом зале Санкт-Петербургской филармонии) прошло 13 лет. Академия молодых певцов Мариинского театра подарила «детской» опере Сергея Баневича вторую жизнь (музыкальный руководитель Лариса Петрова, режиссер-постановщик Алексей Степанюк). Сделано это самозабвенно и с такой внимательной любовью, какую редко встретишь на большой сцене. Камерный зал Прокофьева (Мариинский-2), вмещающий всего-то чуть более ста зрителей, зативдыхание, следил за ... сценой? – да нет, за происходящим рядом!

– сопереживал героям, их радостям и огорчениям, участвовал в их играх, благо, певцы не отделены от зала рамой, до них при желании можно было дотронуться. Блистательный пианист-концертмейстер Василий Попов не чтобы заменил оркестр – он скорее подари нам неповторимую прелесть камерных премьер опер и симфоний в давние времена демократических салонов, в квартирах музыкантов и просвещенных любителей музыки.

того диалога с классикой, который отличает невичу, по-малеровски поющей фактурой инструментального сопровождения. А к предстоящую традицию от эпигонства. Баневич любит повторять слова своего старшего коллеги, композитора Исаака Шварца: «Подражание – это скрытое восхищение».

И мы, в свою очередь, восхищаемся по-валев, робко разыгрываемый на фортепиано прокофьевский угловатой мелодичкой Ба-Любочкой, сестрой Николеньки, воскрешает

Текст 6

«Если звезды зажигают...»,
автор: Н. Потапова

(г. «Мариинский театр», приложение «Окно в Европу», № 7-8 за 2013 г.,
стр. 2).



«Гавейн». Сцена из спектакля.
Фото: Сильвия Лелли, Рут Вальц

«ЕСЛИ ЗВЕЗДЫ ЗАЖИГАЮТ...»

Ежегодная постановка оперы XX-XXI века в рамках летнего фестиваля в этом году, на мой взгляд, оказалась сомнительной. Реализовать произведение со столь своеобразной драматургией, эмоционально однообразное, с музыкой, несущей явное насилие – занятие неблагодарное. Опера под названием «Гавейн» англичанина Харрисона Бёртуистла в депрессию вгоняет весьма успешно. Бёртуистл – автор нескольких опер, множества инструментальных произведений и киномузыки. На родине его считают наиболее значительным современным композитором и находят, что он развивает традиции Верди, Вагнера и Бриттена. Сходство с Вагнером в «Гавейне» ограничивается свойственной байроитскому гению многословием и повторами лейт-звучаний – преимущественно постоянным оглушительным битьем ударных. Ну и, конечно, использованием эпоса в качестве литературной основы. От Бриттена почерпнуто умение создать устойчивую атмосферу – но здесь такую тревожно-безысходную, что становится не по себе. От Верди... уж не знаю, что здесь может напомнить Верди. Впрочем, «Гавейн» в свое время получил премию критиков за «сохранение сложности сюжета и одновременную подачу материала в легкой лирической музыкальной форме»!!!

Достоинств этой предельно-жесткой музыки мне понять было не дано. Конечно, можно обнаружить в ней свою железную во всех отношениях логику повторов музыкальных эпизодов, свободное варьирование их последовательности, некую ритуальность... Однако общая тягостность звуко-шумовой субстанции, достаточно бесформенной, трудно переносима. И если с первой частью спектакля дирижер-камикадзе Инго Метцмахер с режиссером Алвисом Херманисом как-то справились, нагнетая звуковое напряжение и добавляя сценическое движение, то со второй половиной оперы и вовсе вышла беда. Многократно назойливо повторяющееся слышимое усугублялось малопонятными режиссерскими выдумками.

Оркестр огромный, на возвышениях с обеих сторон сцены – гипертрофированная ударная группа. Подобное уже было в прошлом году, когда на той же площадке давали «Солдат» Бернда Алоиза Циммермана. Фигурировали те же дирижер, режиссер и художник по свету. Но тогда все

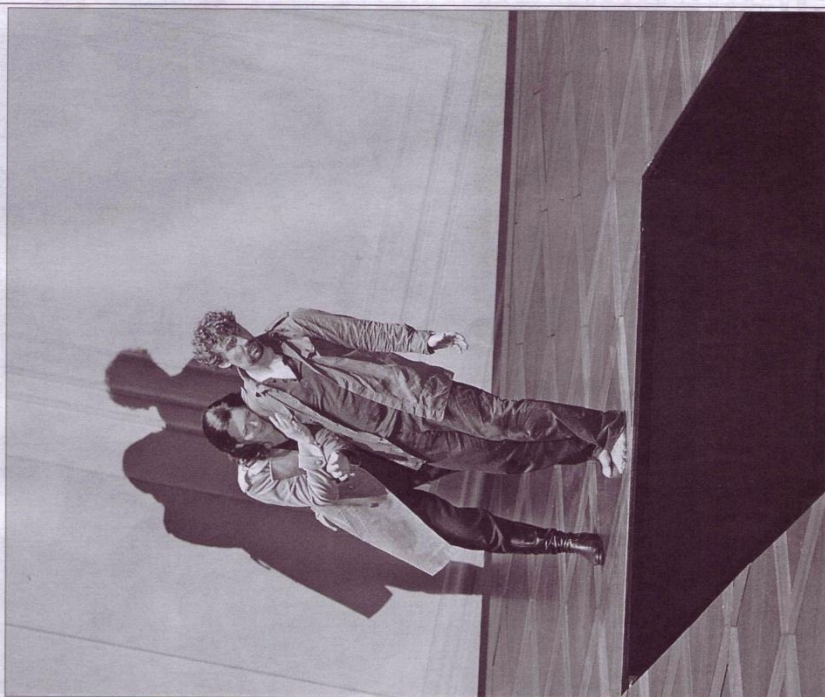
Текст 7

«Летний Зальцбург. Реквием по герою»,
автор: Н. Потапова(г. «Мариинский театр», приложение «Окно в Европу», № 5-6 за 2015 г.,
стр. 2).

времени.

на музыку. Артисты оркестра тоже не кажутся индивидуализи-

НОРА ПОТАПОВА

ЛЕТНИЙ ЗАЛЬЦБУРГ.
РЕКВИЕМ ПО ГЕРОЮ«Фиделио». Ионас Кауфман – Флорестан, Адриана Печюка – Леонора.
Фото: Monika Ritterhaus

Сильным впечатлением этого зальцбургского лета стал спектакль «Фиделио». Сильным и мрачным. Спектакль подчинил и подавил серьезностью содержания. Режиссер Клаус Гут и дирижер Франц Вельзер-Мёст представили публике совсем не ту благополучную «оперу спасения», какая довольно редко, но все же идет в европейских театрах, (а у нас и вовсе не в чести; разве что – одно-разовый прошлогодний спектакль из серии «Опера-всема»).

Зальцбургский опус – о деформации человеческой души страхом, насилием, деспотией. Никакая самоотверженная любовь и благоприятные повороты судьбы спасти Флорестана уже не могут – он уничтожен как личность. Мощная музыка Бетховена, полная борьбы и восторга победы добра над злом, казалось бы, написана о противоположном. Но оказывается, что бетховенский шедевр сегодня можно сыграть о трагической невозвратности сломленной души к жизни, и от этого творение гения не станет менее человечным.

Постановщики отказались от разговорных диалогов оригинала. Вместо них – безмолвные напевы, в которых слышен словно бы гул авианавлета, шорохи, какие-то призрачные отзвуки голов – все, что рождает напряженное предчувствие катаклизма. Медленно движущийся вокруг своей оси тяжелый черный прямоугольник, огромные тени на белых стенах, вращающийся в глубину сцены острый угол, тревогу только усугубляют. В этом мире все живут в страхе. Отношения Марцелины (Ольга Бес-смертная и Джоакино (Норберт Эрнст) нервно-дерганые, с постоянной оглядкой. Их дуэтная сцена далека от стили зингшпиль, как это принято, она раздраженно-конфликтна и никакого хеппи-энда не предполагает. Респектабельный Ханс-Петер Кениг – Рокко, создавая звуковой объем своим густым басом, внешне бесстрастен, но это тоже лишь видимое спокойствие. Знаменитый квартет первого акта звучит напряженно и чуть замедленно. Драматизм оркестра и паузы тихого ужаса заполняют пространство спектакля ощущением тотальной катастрофы.

В спектакле Гута две Леоноры и два Пезарро. Леонора-Фиделио Адрианы Печюки – мужественное рациональное начало, другая, женственная ипостась ее натуры, представлена актрисой Надей Кихлер, глухо немой от рождения и работающей только мимиксией. Ее выразительными руками вопиет душа Леоноры.

Два донна Пезарро – певец Томас Конечный и мим Пауль Лоренгер, более того, весь хор их окружения в таких же черных плащах и очках, уравниваются двойственностью героини и выступают как символ постоянства зла: двой-

ник злodeя с куклоно-манекенной пластикой уничтожается в момент торжества справедливости, но только для того, чтобы воскреснуть в следующем эпизоде.

Адриана Печюка в партии Леоноры на сегодняшний день звучит не идеально – голос иногда даже чуть повизгивал, а актерская сдержанность несла отпечаток формальности. Но в контексте спектакля, где Леонора – явление абсолютно новое, а Флорестан – личность абсолютно деформированная, харизмы певицы-актрисы было достаточно для передачи драмы женщины, на пределе человеческих возможностей отговаривающей и тут же героиней дорогого человека.

Флорестан – выдающаяся актерско-певческая работа Ионаса Кауфмана. Нереально длинный звук, с которого начинается его партия – стон натянутой струны, жалобный вой животного, человеческий вопль отчаянья – изумляет техническим мастерством. Актерская пластика в сочетании с великолепным звуком, деннем захватывает экспрессией. Не бойший быть некрассивым, актер красив даже в ипостаси жалкого неврастеника: сложенный Флорестан, целующий руки освободителю, в страхе отталкивающий бутылку с водой, затравленно шарахающийся от людей, желающих ему помочь. И – как контраст – благородный голос певца, звучащий великолепной былой сущностью человека, искаленного болью.

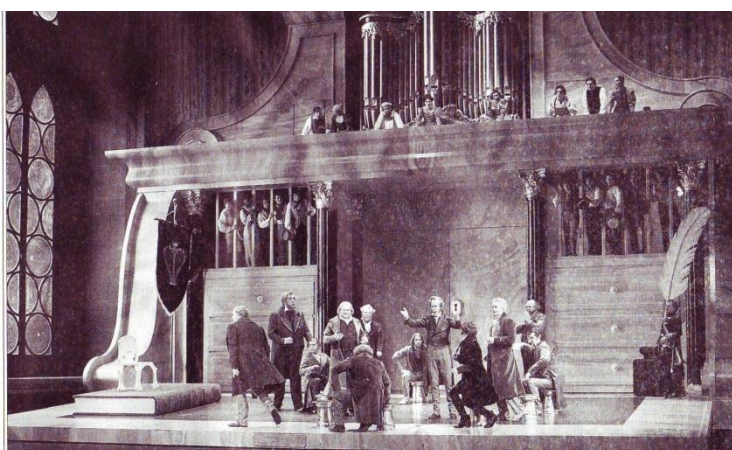
Сцена спасения помещена в торжественную обстановку с красными коврами и блистающей хрустальной люстрой. В этот мир, очень напоминающий партийный элизиум, в мир, где злодей вроде бы наказан, а жизнь благополучна, Леонора и парадно-официальный дон Фернандо пытаются вернуть Флорестана. Но он снова тянется к проему в полу сцены – к могиле, к бездне. Там этому исковерканному страданиями человеку безопаснее...

Неожиданно – приглушенный свет в зале – и совершенное в своей академичности оркестровое исполнение бетховенской увертюры «Леонора-3». Кажется, мощь оркестрового звучания безоговорочно преодолевает паталогический страх героя и расслаивает путь к радостям. Но сценический финал не оставляет радужных надежд. ... Супруги, наконец, обрели друг друга и, взявшись, как дети, за руки, бегут к авансцене. И вдруг – сполох красного света. Флорестан падает замертво. Что это, последняя вспышка сознания человека, не выдержавшего счастья свободы? Или выстрел в спину? В принципе, неадекватный неврастеник вместо героя в такой презентативной обстановке никому, кроме Леоноры, не нужен. Так что, еще вопрос, что имели виду постановщики...

Текст 8

«Моцарт или Сальери?»,
автор: Н. Потапова

(г. «Мариинский театр», приложение «Окно в Европу», № 7-8 за 2013 г.,
стр. 3).



МОЦАРТ ИЛИ САЛЬЕРИ?

Самым сильным театральным впечатлением зальцбургского лета стали для меня «Мейстерзингеры» в постановке режиссера Штефана Херхайма, дирижера Даниэля Гатти, и, конечно же, сценографа Хайке Шеде, которой причитается изрядная доля успеха. Юбилейного официоза в спектакле мало, хотя о творце оперы не давали забыть бюсты композитора, щедро обыгранные художником и режиссером по ходу дела.

Это грустный лиричный рассказ, почти притча, о художнике, который черпает фантазию из детства и знает толк в добротной работе, которому суждено испытать все муки и сомнения творчества. А еще пережить позднюю горькую любовь, выучить своего соперника и, в конце концов, уступить лавры пронирыливой посредственности.

Культурные отсылки в сценическом опусе Херхайма весьма многочисленны, но не умозраительны, всё диктуют интуиция, слух и эмоция на уровне подсознания. Лейтмотив спектакля – детская вера в невозможное. Но это не розовая водичка. Это гофмановский мир наивных, иногда страшноватых фантазий, когда окружающее пространство деформируется, предметы гиперболизируются, а добрая сказка предстает пугающей натуралистичной реальностью. Как в финале второго акта, когда парад милых сказочных персонажей под звуки нарастающей оркестровой лавины оборачивается грубой площадной оргией.

Время действия – примерно 30-е годы XIX столетия: именно тогда юный Вагнер познакомился с творчеством Э.-Т.-А. Гофмана и восхитился его фантазмагориями. Гофманиана Херхайма, в которую вплетаются ассоциативные мотивы и сказок братьев Grimm, и равелевской оперы «Дитя и волшебство», удивительным образом гармонирует со здоровой, весьма земной музыкой Мейстерзингеров, в которой нет еще никакой мистики. Это музыка дня, а не ночи, хотя жутковатый финал второго акта – именно ночная сцена, приоткрывающая оборотную сторону благонравной бюргерской жизни.

Мир Ганса Закса – поэта, композитора (это он сочиняет оперу), прекрасного безумца и одновременно мудреца, складывается из реалий и творческих фантазий. Проста и аскетична обстановка жилища Закса. Бережно сохранен детский уголок, куда Закс приходит за вдохновением, и есть только один «богатый» предмет – янтарного цвета письменный стол-бюро, за которым творит Закс: в ночной рубашке, босой, в состоянии абсолютного музыкального аффекта.

Письменный стол этот неожиданно вырастает в барочный интерьер церкви, где разворачивается все первое действие. Да и следующие акты «обставлены» бесконечно выросшими шкафами, полками и предметами обихода. Здесь возникает еще одна ассоциация – с Гулливером: персонажи, с их суетными проблемами и перепалками, предстают маленькими человечками на столе великана-творца.

Играть на оперной сцене композитора – дело неблагодарное, всегда есть опасность фальши или «натяжки». Однако превосходный актер-певец Михаэль Фолле справляется с этим мастерски. Отчаивающийся и ироничный, способный и к детскому восприятию мира и к трезвой его оценке, Закс в исполнении Фолле – личность объемная, притягательная. Красивый по тембру голос певца временами звучит баритонально, но интонация выразительна, гибка и разнообразна. Встречаются сцены тонкие, лиричные, есть гневные. А есть по-настоящему трагичные, когда Закс, не выдерживая тяжести творческой рефлексии и любовных терзаний, раскачиваясь, бредет к распятию и падает перед ним в полной физической и душевной немочи.

Публика осталась недовольна пением Роберто Закка – Вальтера и Анны Габлер – Евы. «Букали», и в том, что касается вокала, – были правы. Но актерски Габлер была чрезвычайно хороша. Ева кокетничала так, что было ясно – зрелый Закс ее влечет. Но рядом молодой Вальтер, и предпочтение – ему. Однако наступает сцена, когда Ева видит свой портрет с яблоком в доме Закса, понимает силу его влечения и мечется между мужчинами всерьез. Сыграно это тремя актерами превосходно!

Финал оригинален и неожидан. Посрамленный Бекмессер (великолепный бас-баритон и пластичный актер Маркус Вёрба), скрючившись, сидит в стороне. Чествуют Вальтера – победителя соревнования и Закса – творца, олицетворение самого Вагнера, чей бюст стоит на авансцене. Венок победителя кочует с головы мраморного Вагнера на голову Вальтера, затем к Заксу, который с мукой одевает его на себя как терновый венец. И, не выдержав, падает. А когда хор, поющий славу, расступается, зритель видит вдохновенного творца снова в ночной рубашке, с нотными листами, в дирижерском экстазе. Но это не Закс! Это Бекмессер! Он, он настоящий творец, мастер, высокий ремесленник! Преподавательство двух гениев в ночных сорочках продолжается после музыки, уже на аплодисментах и поклонах. Восторженный официоз остроумно «снят» комедийным ходом, за которым скрыта горькая ирония.

Текст 9

«Фестиваль. Шекспир. «Король Лир»», автор: А. Порфирьева (г. «Мариинский театр», № 3-4 за 2016 г., стр. 14).

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР

ПРЕМЬЕРА

АННА ПОРФИРЬЕВА

ФЕСТИВАЛЬ. ШЕКСПИР. «КОРОЛЬ ЛИР»



После премьеры. Сергей Слонимский. Фото: Вера Журбенко, Александр Слонимский

14

Несколько месяцев назад СМ. Слонимский рассказывал, что в Москве готовится премьера его опера «Король Лир». Вышла за партитуру Владимир Юровский, до того представивший в Петербурге «полудонцескую» версию первой части «Мастера и Маргариты». Это был памятный юбилейный вечер в Малом оперном театре. Любима со студенческих времен, когда состоялось ее премьерное выступление в Петербурге «новозидного труппа и оставила в душе след. Плушине об операх Слонимского чаще всего подчеркивают их иррегулярную театральную многосмысленность, необычную драматургическую форму. Но если прислушаться к тому впечатлению, что осталось от исполнения и продвигает в нас свою тленную жизнь годами, получается, что главное в нем — сопереживание с чем-то подлинным, искренним, выстраданным, что «театр представления» и постмодернистское отношение к истории музыки *плавают* в безбрежности современной романтической переживания главных человеческих ценностей. Иначе говоря, главный остаток, вступающий в реакцию с личностной реинтеграцией, — это не впечатление прихотливой игры мастера, а увлечение интонацией, процессом ее рождения из бессловесных глубин. «Спящая ласточка в чертогах теней вернется // на крыльях срезанных с прозрачными иррациональностью ночная пелена посты». Другими словами это трудно объяснить.

Drama per musica — естественное следствие подобного переживания интонации — это свободная форма, «вытекающая» из интонационного посылка. На нем можно надстроить любую конструкцию, обладающую самостоятельной логикой. В интервью, данном специально для программы московского фестиваля Владимира Юровского «История с оркестром», композитор не случайно упомянул «Лулу»: это додекафонная композиция, в которой действуют несколько независимых и абсолютно абстрактных принципов, но в то же время — это музыка, подступающая к тайне человеческого бытия в романтически «непривлекательной» истинной форме интонационной интуиции (кавычки — отсылка к Хайдеггеру). В сравнении с симфоническими послепостроениями музыки оперного жанра — драма per musica Слонимского, сопряженная небольшой командой солистов-инструменталистов, показывает своих героев с помощью иной оптики: внимание направлено прямо на человека, на процесс, в котором дышит каждое изменение состояний, каждая психологическая деталь, включая походку и пластику.

Понятно, что услышав от Слонимского «Короля» сыграть «Лира» ценником, я загорелась. И в то же время почувствовала страх. Как ни странно, роман Булгакова в виде оперы всегда мне казался делом абсолютно естественным, а вот трагедия Шекспира, самая-самая уважаемая, да еще настолько странная, что даже «Мабета» современные режиссеры считают задачей более простой, — в общем перекликается знакомства с ее музыкальным воплощением вызвала такие чувства, что я даже побоялась приставить к Мастеру с обычными дурными вопросами: как/да почему. И решила — как он же учил — пройти путь с самого начала: хорошо бы вспомнить текст пьесы и все, что с ним связано в гуманитарных исследованиях, кино и театре. Пересмотрев, что находилось в компьютере, включая нежиданно великий фильм Питера Брука по спектаклю, который я видела двадцатипятилетней и сохранила в душе на всю жизнь, и много что прочитав, я влезла за текст и, запомнив последовательность, выделила для себя строки, на которых, как мне казалось, «все держится». И только после этого открыла клавиш, внутренне призывая: что делать камерной опере с эпическо-мифологическим, структурно-архитектурным насилием, наконец, комическим словом шекспировского, не говоря уж о том, что Козинцев навсегда сделал для нас «Лира» всемирной трагедией и от этого не оторваться, потому что сегодня фильм действует точно так же, как почти сорвал театр.

Клавир и образная, и славная. Обрядовал тем, что «Лир» как трагический путь обретения истины в любви и сострадания, как история превращения власти обретенного в незнание дельта-бесконечности — оказалась музыкально возможной и в камерной форме. При том, что «главные слова» оперного текста почти совпали с подчеркнутыми мною в тексте Шекспира. Означил тем, что разгадывание тематической логико-структурных признаков не давало полного представления о музыкальном, которое сможет разбудить музыкально-сценическое движение. Дело в том, что музыкальная композиция оперы привычно не предлагает привычного всем романтического действия на «славы и призрачные», пребывающих в сферах контрастных звуко-тематическо-композиционных. Беспримыслие требует от слушателя постоянного напряжения, включенности в широкий круг музыкально-исторических и символических ассоциаций. Но однозначная музыкальная «ценная» действия смусе право не выдается.

Равно пример — сказовая заглавная тема, с которой на сцене появляется главный герой. Она «королевская», возмущенная по метрике и артикуляции, но исполняет мотив креста и боссовый ход наскальки — символы страдания. В процессе развертывания выясняется, что она не привнесена к определенным персонажам или драматическим положениям, способна ме-

ниться до почти полной неузнаваемости и по существу является не «лейтмотивом», а «инициативом» — первоначальным, сообщающим энергию жизни бесконечному разномыслию музыкальных образов, в том числе и зменно-вокальных, и мужественно-решиительных, и лирических.

Во вступительном слове Владимир Юровский назвал Хармса одним из естественных истоков нецентрированной драматургии Слонимского. Это хорошая подсказка, но, ситуация, как мне кажется, много сложнее и интереснее. Художественное сознание композитора, приема, его отклонение к паванам и аноритмам станут оуптумнее, если сопоставить «Лира» не с историческим словом, а с современной литератур-

ская фигура, не только современная политическая шуточка («похожий на»), он еще зерцало твоякокаменной «глубокой серьезности» и «морали», от которой страдальца марксистско-ленинского эксперимента до сих пор испытывают неподливаемые спазмы. И он же самый яркий пример того, что «конечные выводы» автором не планировались. Он предложил игру, а как ее развить — дело воображения, режиссера, артиста.

Итак если рассматривать произведение Слонимского с практическо-исполнительской стороны, это не очень длинная (примерно, 2,5 часа) опера в 3-х актах, разбитых на сцены интермедиями, опера преимущественно моноди-

ния Визанкова) выдала патетку, Регана (Надежда Луизика) рассыпалась в фиоритурах, самое красивое ариозо получилось у Корделии (Любовь Петрова), но, как известно, батюшке оно не понравилось, и тут, когда, пришедши в ярость, он повалился собственной персоной — оказалось, что он и есть Лев Толстой.

Бас Максим Михайлов, вынул легендарного московского баса М.Д. Михайлова, прекрасный свободный глубокой чувствуйций артист возвыл в своего Лира и мастерство, и сценический опыт, и эмоциональный пада. И именно он оказался в пограничье — потому что «старика, похожего на Толстого» продолжал играть почти до самого конца представления. Костюм трансформировался минимально: сапоги, рубашка, потом армия стали одеждой Лира, пародически превращаясь в «лохмотья», но не теряя сапожного стряпанья.

Кривой дрян, с которым Лир уходит в бурю, тоже никак не рифмовался с «носом». Уход Толстого и его смерть как непреднамеренную параллель трагедии Шекспира Юровский напомнил в своей второй речи, посвященной строке «Нет в мире виноватых». Однако то, что мы видели и пережили в театральном общении с Михайловым, невозможно определить никакими «русский Лир», «толстовские чувства» и т.д. Образ неизмеримо сложнее и дерзавший он не удивлен, а тем самым заволагованило человеческим «не называемым», благодаря которому и процветает оперный жанр.

Толстой-Лир — не единственный ход придуманный режиссером «полупостроенного» спектакля Михаилом Кисилевым. Включил в игру самого дирижера и его рассказы, он отдал часть «артистских» реплик музыкантам оркестра. Вообще, свободные статисты гуляли у него по сцене только в первой, самой многозначной интермедии, представлявшей современную футур после водворения договора или другого официального события. Текст, сочиненного Слонимским, буквально не придерживался, но сам принцип чередования вокала с инструментально-речевыми вставками действовал и способствовал «правильному» течению оперной формы. Смена «декораций» и переключение пространства тоже наличествовали, в качестве сцены были использованы обе ложи вместе с продвигавшимися их балконами, просторный зал оркестром, наконец, сам артистический зал, по которому Лир с Штут устремился на трибуну процессии с треном, на сей раз избранным эпитетом.

Послеудие от успешного ирверие проихожения, необычного спектакля, незнакомых музыкантов сформировало не сразу, но теперь, спустя время, могу сказать, что осталась впечатление яркого артистического события. Сильно смущается, содеяла руководитель фестиваля Владимир Юровский — музыкант и человек, вызывающий всеобщее восхищение. Seriously, глубоко, с полной отдачей — казими еще словами можно изобразить, как колдует над исполнителями и аудиторией магнетически заряженный, незримо титанический Мастер!

К тому времени, когда вертелся настоящий ватер «Мариинский театр», состоялся и петербургский премьер «Король Лир» в Артистическом театре. По ироническому выражению Слонимского, его оперу «притоило» славы «Недели консерваторий». В рамках этого международного фестиваля опера была представлена в основной системе консерваторского музыкального, студийского оркестром дирижером исполняющий обязанности режисера Алексей Васильев. Мы вернемся к петербургской премьере в следующем выпуске газеты. Ред.

Текст 10

«Когда режиссура музыкальна»,
автор: Н. Морозов
(г. «Мариинский театр», № 5-6 за 2015 г., стр. 15).

Опера Рихарда Штрауса «Саломея» ставилась в Москве всего один раз в 1925 году, поэтому полноценная постановка в Новой опере является огромным событием для музыкальной жизни столицы. Историю о принцессе Саломее доверили ставить молодому режиссеру Екатерине Одеговой (консультант по драматургии – Михаил Мутинштейн). Она обратила на себя внимание в прошлом году, поставив в Зеркальном фойе Новой оперы камерную сценическую фантазию «Интимный дневник» по двум произведенным Янчечка – струнному квартету «Интимные письма» и вокальному циклу «Дневник исчезнувшего». С самого начала «Саломея» режиссер отсылает нас к предыдущей работе. На возвышенности стоят, обнявшись, страж Нарработ и паж Иродиада, обернутые одной мангией. Нарработ ищет в паже любовную утеху в ответ на равнодушие Саломеи. Сразу вспоминается ключевая сцена в «Интимном дневнике», где Зейфика проникла под свитер Янчечка, сливаясь с ним в одно целое. «Саломею» режиссер выстраивает по аналогии с «Интимным дневником».

Штраус разрабатывает музыкальную драматургию «Саломеи» на основе разветвленной системы лейтмотивов, позаимствованной у Вагнера. Режиссер, подобно Штраусу, выстраивает свою сценическую партитуру, также используя различные лейтмотивы: черные волосы, серебряное блюдо, красное яблоко, нож и др. Например, по сцене проходит лысыя Иродиада в черной одежде в тот самый момент, когда о ней вешает Иоканаан. Она поедает несведомые черные яства с серебряного блюда, уходя демонстративно его обливая. В дальнейшем на это блюдо в руках повара Саломея положит перстень Ирода, который она незаметно снимет с его пальца во время танца. В этой ужасной семейке повар выступает и в роли палача, ему всё равно что разделять – еду или человека. Взамен Саломея получит на блюде голову Иоканаана, усыпанную гроздьями винограда. Нарработ сначала откровенно смотрит на нож, которым Саломея протыкает яблоко, а потом резко поднимает его и закалывает. Нож еще долго будет лежать на самом видном месте сцены и ждать своего часа. На нож обратит внимание Саломея и положит на то самое блюдо в руках повара, который будет использовать его для казни Иоканаана. Особенно режиссер выделяет лейтмотив черных волос, который представлен и в сценографии. Это важная часть спектакля, которая сразу обращает на себя внимание. Толстые черные



нити, сплетенные между собой, тянутся из ямы Иоканаана до самого неба. Из трех возжеланий Саломеи к Иоканаану (белое тело, черные волосы, красные губы) именно волосы становятся фетишем режиссера. Соблазняя Иоканаана, Саломея будет оборачивать вокруг себя его длинную черную косу. В конце отрубленная голова Иоканаана сохранит эту черную косу, которой Иродиада задумит Саломею.

Подобно Штраусу, с культурными символами играет и художник спектакля Этель Иошпа. В опере везде используется сакральное число 3. Три трупа к концу оперы (Нарработ, Иоканаан, Саломея), три раза Саломея просит Нарработа привести Иоканаана, три раза Саломея будет соблазнять Иоканаана и т.д. – во всех опорных сценах оперы. Следуя этому принципу, художник выстраивает цветовую палитру спектакля

на трех основополагающих цветах: белый, черный и желтый, которые символизируют жизнь, смерть и эрос. Создается многослойная конструкция из общего и многих частных, адресованных залу. Их восприятие зависит от культуры и образованности конкретного зрителя. Например, желтый цвет задника отсылает к Климту, в то же время задник и конструкция сцены напоминают античный амфитеатр. Саломея в желтом платье и густыми черными волосами словно сошла с картины Анри Реню. Черно-белый Бердслей угадывается в костюмах Нарработа и пажа. Если зритель еще обратит внимание на эниграф в буклете к спектаклю («Люди любят напоминать себе о смерти. Есть черную лицу – это как потреблять смерть...»), то спектакль в их глазах предстанет омражем (приношением) постановочной команды фильму «Повар, вор, его жена и ее любовник» Питера Гринюва. В целом, художник делает довольно абстрактное пространство, в котором разворачивается «последний ужин» семейства Ирода.

Режиссер сразу разделяет пространство сцены на два совершенно разных мира, которые соотносятся с новым христианским и старым языческим мирами. Изначально занавес открывает нам только половину сцены. В первой части спектакля преобладает статичность и сценический лейтмотив «прихода Мессии», который персонажи изображают опусканием на колени и взглядом за горизонт. Таким образом, они заглядывают в неизвестное будущее. Пророк Иоканаан, облаченный в черные кожаные ремни, не заперт в цистерне, а находится в открытой яме, символизируя противоречивость чувства Ирода к нему. Он каждый раз выходит и спускается в яму по своей воле. На своих последних словах, предвещающих гибель старому языческому миру, Иоканаан выходит из ямы единственный раз за спектакль не по букве авторского сценария, а по воле режиссера. Слово лунатик, к нему подходит Саломея, символизируя их неизбежную встречу.

Иудей и назарец, присутствующие на ночном ужине, превращены в карикатурные образы. Назарец с терновыми венцами на головах одет в серые костюмы с увороченными брюками по современной моде, в сандалии с носками. Во время спора иудеи они про запас складывают еду со стола к себе в портфели. Каппадокиец представлен в шуточном образе звездочета с телескопической подзорной трубой (отсылка к каппадокийской космологии). Через подзорную трубу он пытается разгля-

Текст 11

«Процветание искусств не для Петербурга?»,
автор: А. Епишин
(г. «Мариинский театр», № 3-4 за 2013 г., стр. 9).

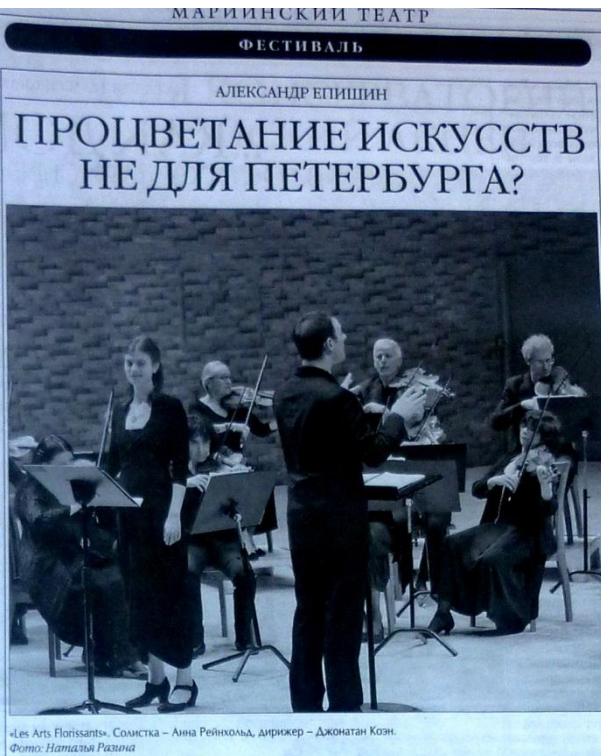
На фестивале «Звезда белых ночей» выступление в Концертном зале Мариинского театра ансамбля «Les Arts Florissants» из французского города Кан было обречено на успех. Высочайшее искусство этого коллектива, основанного франко-американским дирижером и клавесинистом Уильямом Кристи в 1979 году, за прошедшие годы превратилось в эталон мастерства в аутентичной музыкально-театральной интерпретации. Достигнутому результату способствовали специально разработанная руководителем система совершенствования по канонам аутентичности певцов и инструменталистов и его незаурядная целеустремленность, позволяющая превращать сухие научные изыскания архивиста в оригинальные художественные решения.

Насыщено многогранной символикой – вполне в духе барокко – название ансамбля, отсылающее к оперному дестину одного из ведущих представителей музыкального театра французского барокко М.-А. Шарпантье «Процветающие искусства» (Les Arts Florissants). Кристи, тем самым, раскрыл имя своего любимого композитора, обозначил предпочтительную эпоху, доминирующую театральную сферу деятельности для своих единомышленников и недвусмысленно заявил о необходимости преодоления высотной планки исполнительского уровня по гамбургскому счету.

Впрочем, до последнего времени петербуржцы могли убедиться в выдающемся исполнительском совершенстве ансамбля, восхищаясь либо спектаклями и концертами за рубежом, либо записями на десятках дисков. Вживую насладиться «Процветающими искусствами» стало возможным в 2010 году, когда под руководством своего основателя были представлены пастораль «Актеон» Шарпантье и шедевр английского барокко – «Дидона и Эней» Г. Перселла.

Нынешняя программа посвящалась памяти Ж.-Ф. Рамо (к 250-летию со дня смерти) и была озаглавлена «Арии и танцы. вечер в салоне Ла Пульвиера». Это позволило сконцентрироваться на инструментальных фрагментах в чередовании с ариями из лирических трагедий «Ипполит и Ариана», «Кастор и Поллукс», «Дардан», из опер-балетов «Галантные Индий», «Храм Славы», «Праздества Гебы» и героической пасторали «Наис». Все эти сочинения создавались в 1730-е годы, когда в поле зрения композитора появился упомянутый богатый мейнат, поклонник искусства и литературы. Он не только собирал в своем сообществе лучших писателей, художников, музыкантов, которые становились его друзьями, но и помогал им. Рамо оказался в наиболее благоприятной для творчества атмосфере.

Интерпретация ансамбля, как и прежде, поражала углубленным знанием исторической традиции и высочайшей культурой звуко-



извлечения. В нынешнем составе последнее из названных достоинств касалось в первую очередь деревянных инструментов, особенно упорительных тембров гобоев в сопровождении фаготов (к сожалению, имена прекрасных исполнителей в печатных материалах не указывались).

Дирижер-ассистент британец Джонатан Козн не позволил скрипачам вывить свои достоинства, он загонял темп в быстрых частях настолько, что красивая артикуляция становилась невозможной. Нечеткость дирижер-

ских намерений, выражаемых посредством размахисто-беспокойных движений рук в сочетании с редкостным внешним самодевольством и внутренней самооднакошенностью привели к тому, что музыканты испытывали скованность и порой теряли ощущение взаимодействия в целостном органе ансамбля. Это приводило к расхождению между партиями, доходившим изредка до неприличия. Затруднительно найти оправдания для неназванного в программе исполнителя на ударных инструментах, который умудрился опаз-

дывать на протяжении фрагмента чуть ли не в два десятка тактов. Сказался очевидный недостаток репетиций, поскольку к концу концерта общее впечатление от игры радикально улучшилось, а при повторе на бис заслуживало восторженных похвал (повезло музыке «Наис!»).

Солистка во всех оперных ариях Анна Рейнхольд (меццо-сопрано) явно не принадлежит к тем артистам, которым поклоняются как кумирам. При всей ее превосходной школе и вокальной культуре она поначалу удивила скромными камерными возможностями совсем не театральной (а скорее церковной) манеры и, хотя постепенно преодолевала скованность и раскрывала красоту своего голоса, но до конца раскрепоститься не сумела. Однако певица продемонстрировала безусловное владение аутентичными канонами ради полного соответствия барочной практике, которой присущи воздушная легкость, инструментальная беглость и нефорсированное звуковедение.

К счастью для современной концертной жизни Петербурга, театральная и камерная музыка Рамо звучит со сцены всё чаще. У слушателей появляется возможность сравнения, в том числе принципиально различных интерпретаций. Вспоминается, например, сходная программа Рамо, представленная в 2011 году оркестром «MusicaLeterna» Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского под руководством Теодора Курентзиса. Тогда исполнители намного уступали «Les Arts Florissants» по уровню мастерства, имели лишь отдаленное представление о специфике музыкальной практики барокко, а дирижер практически игнорировал некоторые каноны аутентичной интерпретации. Но Курентзис, обладая харизмой прирожденного руководителя, взрывным темпераментом и колоссальной энергетикой, великолепно раскрывал театральную и танцевальную образность музыки, мог поразить воображение особенно мощной стихией моторики движения.

«Les Arts Florissants» под руководством Козна не поразили, а даже отчасти разочаровали. А ведь искусство барокко, по мысли его теоретиков, призвано было поражать и очаровывать. Так что символически поставленная Кристи сверхзадача возрождения и распространения процветающих искусств оказалась невыполненной в Петербурге, правда, без участия основателя ансамбля. Думается, в этом сказалась политическая ситуация и некоторая пренебрежительность к русской публике, которой, с точки зрения представителей Западного мира, не обязательно показывать самое лучшее. И поэтому вопрос о процветании искусств для России (и для Петербурга в частности) в обстановке нескончаемых угроз санкциями отпадает сам собой.

Текст 12

«Русский мюзикл о страстях человеческих»,
автор: Л. Казанская
(г. «Мариинский театр», № 5-6 за 2015 г., стр. 11).

Современный российский государственный театр музыкальной комедии открыл сезон 2015/2016 года премьерой, поставив «Петербург» – новый мюзикл-мистерию Георгия Фиртича по мотивам одноименного романа Андрея Белого. Сыгранные в сентябре четыре спектакля вызвали огромный интерес зрителей и музыкантов.

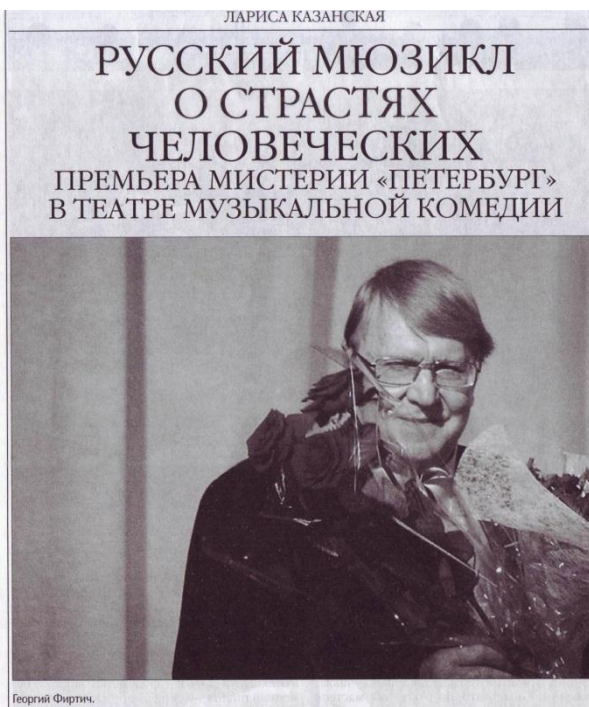
В новом мюзикле интриговало все: обращение создателей спектакля к глубоко символическому, философски метафорическому, гротесковому роману Андрея Белого с совсем несерьезным, инскапозитивным сюжетом-притчей; спектакль на музыку современного петербургского композитора, что в наше время большая редкость; волнующая петербургская тема исторической судьбы родного города.

Идея русского мюзикла о страстях человеческих принадлежит известному режиссеру, лауреату Государственной премии России Геннадию Тростянецкому. Он собрал вокруг себя единомышленников, хотя это оказалось непросто, и увлек их неординарным замыслом. Написанный Андреем Белым роман-пророчество об опасности разрушения нравственности, о потере личности и достоинстве гражданина лег в основу мистерии-мюзикла «Петербург». Предложил написать музыку Георгию Фиртичу, одному из самых ярких и талантливых современных композиторов Петербурга, Тростянецкий, как говорится, «попал в яблоко».

Фиртич – автор огромного числа сочинений в разных жанрах – академических и популярных, в том числе музыки к 41 кинофильму, ряду мюзиклов, балетов, театральных постановок, блестящий знаток оркестра и прирожденный мелодист. Он владеет всем арсеналом современных музыкальных средств от джаза до авангарда. По прочтении романа, и получив либретто с прекрасными стихами Константина Рубинского, Георгий Иванович с энтузиазмом приступил к кропотливой работе. Богатый опыт Фиртича как симфониста, песенника, композитора театра и кино, помог ему создать многожанровую партитуру с выразительными вокальными партиями, в которых органично сплетаются речитативно-декламационные и кантилено-песенные, ариозные мелодии.

Либреттист Константин Рубинский родился в 1976 году в Челябинске. Он – член Союза писателей России, в последние годы выдвинулся в число лучших драматургов и авторов текстов к музыке. Рубинский создал актуальное для нашего тревожного мира либретто по мотивам романа Андрея Белого «Петербург» с использованием поэтических цитат из стихов А. Белого, а также Г. Державина, А. Блока, М. Волошина, Ф. Сологуба, В. Лебедева-Кумача, И. Бродского, Ю. Шевчука.

В либретто Рубинского сплелись явь и мистика, фантазматогория и реальная история о России начала двадцатого века (с узнаваемыми аллюзиями на век двадцать первый), о людях,



которые мучительно находят свой дом, хранят чувство семейного тепла и любви на фоне хаоса революций и террора, политических интриг и распада страны.

Музыкальный руководитель и дирижер постановки заслуженный артист России Андрей Алексеев тщательно изучил произведение Фиртича. Алексеев уверенно ведет спектакль, не упуская тончайших нюансов и подробностей оркестровой партитуры, бережно аккомпанирует солистам, предоставляя возможность каждому актеру-певцу проявить вокальные достоинства, создает слаженный ансамбль певцов и оркестра.

Спектакль обильно населен самыми разны-

ми персонажами, главными, второстепенными, эпизодическими ролями, всего их более полусотни!

Центральным персонажем, на котором держится весь мюзикл, вокруг которого сплетается сюжетная интрига, является гротескный, сложный образ сенатора Аполлона Аполлоновича Аبلехуова. Его партию впечатляюще спел и артистично, виртуозно сыграл труднейшую роль нестареющий Виктор Кривонос – поистине народный артист России, корифей театра музыкальной комедии. Его герой в мюзикле проходит путь очеловечивания, духовного прозрения. В уста сенатора авторы вложили в конце первого действия

идею гуманистическую идею. Зрители глубоко прочувствовали созвучность новой постановки театра музыкальной комедии острым проблемам нашей сегодняшней жизни. В финале спектакля – когда собравшиеся за семейным столом герои оборачиваются лицом к современному трагическому кинокадру на сценическом экране – зазвучала нежная, бесмысленная, доверительная лирическая мелодия. Зрительный зал постепенно стал вставать, и на глазах у многих появились слезы. Эта прекрасная, человеческая, призывающая к примирению, добру и милосердию музыка Фиртича стала лейтмотивом спектакля, воплотила его гуманистическую идею.

Вокально хороши и артистически убедительны были: Николенька Аبلехуов в исполнении лауреата Международных конкурсов Владимира Садкова; супруга Аبلехуова Анна Петровна (заслуженная артистка России Ольга Лозова); Софья Петровна Лихуткина (лауреат Международного конкурса Екатерина Попова) и многие другие. Ряду актеров пришлось сыграть несколько разноплановых ролей, виртуозно перевоплощаясь. Так отличный молодой певец, лауреат Международных конкурсов Сергей Брага сыграл министра, филера, Ленина и Николая II. Брага романтично спел сочиненный Фиртичем для роли последнего императора России прекрасный романс «Девушка села в церковном хоре» на знаменитые стихи А. Блока.

Режиссер Тростянецкий создал динамичный спектакль, в котором каждый из персонажей – от главных до эпизодических – имеет свой характер, артистический, пластический и хореографический рисунок. В последнем велика заслуга танцовщика и балетмейстера-постановщика Гали Абайдулова, в 1992 году станцевавшего Аполлона Аبلехуова в балет-фантазии Сергея Баневича «Петербург» на сцене Михайловского театра. Тростянецкий посвятил новый спектакль памяти своего друга и коллеги, режиссера Владимира Воробьева, поставившего в 1973 году в Ленинградском театре музыкальной комедии «Свадьбу Кречинского» Александра Колкера в непривычном для того времени жанре мюзикла. Премьерность нового спектакля Тростянецкого со знаменитой постановкой Воробьева зримая и подотворная.

Два действия мюзикла состоят из ряда быстро сменяющих друг друга динамичных картин. Этот кинематографический прием монтажа вызвал и современное решение сценического пространства. Художник-постановщик О. Головкин, художник по свету Д. Солнцев и видеорежиссер Т. Мокшенов создали яркое, красочное оформление спектакля.

Зрители глубоко прочувствовали созвучность новой постановки театра музыкальной комедии острым проблемам нашей сегодняшней жизни. В финале спектакля – когда собравшиеся за семейным столом герои оборачиваются лицом к современному трагическому кинокадру на сценическом экране – зазвучала нежная, бесмысленная, доверительная лирическая мелодия. Зрительный зал постепенно стал вставать, и на глазах у многих появились слезы. Эта прекрасная, человеческая, призывающая к примирению, добру и милосердию музыка Фиртича стала лейтмотивом спектакля, воплотила его гуманистическую идею.

Текст 13

«"Туранод" Казанская»,
автор: Г. Садых-Заде
(г. «Мариинский театр», № 1-2 за 2016 г., стр. 20).

XXIV Шляпинский фестиваль представил впечатляющую панораму оперной классики – постановки последних лет, со вводами приглашенных солистов из театров Москвы, Петербурга, Киева и Германии.

За 20 дней на сцене Оперного театра Татарстана имени Мусы Джалиля было представлено 10 спектаклей, концертное исполнение «Пиковой дамы» Чайковского, сольный концерт прима театры Альбины Шагимуратовой. По традиции завершила фестиваль внушительный Гала-концерт солистов Большого театра.

В этом году в фестивальную афишу попали самые репертурные названия: «Трубадур», «Травиата», «Риголетто», «Аида» и «Набукко» Верди, «Турандот» Пуччини, «Севильский цирюльник» Россини, «Евгений Онегин» и возобновленный «Борис Годунов». Из необычных новинок – синтетический спектакль *Dona Nobis Pacem* («Даруй нам мир») в постановке Владимира Васильева на музыку И-полной Мессы Баха. Премьера его состоялась в 2015 году и была показана на гастролях в Москве, в Большом театре, в день юбилея хореографа.

Фестивальная премьера – «Трубадур» в постановке Ефима Майзеля, как водится, прошла с участием приглашенных солистов. В их числе оказались постоянные гости фестиваля – Сергей Ковинир (Феррандо) из Национальной оперы Украины и тенор Георгий Онани, выступающий в немецких оперных театрах. Из Германии же на партию Графа ди Луны был приглашен Эвез Абдуллаев родом из Баку.

Два режиссера – Юрий Александров и Михаил Панджавидзе – давно и успешно сотрудничают с театром Татарстана. Востребованность их в Казани вполне объяснима: оба – мастера оперного дела, ставят споро и сноровисто, не чужды экспериментам и нстривальному прочтению классики – но в меру. Скажем, Панджавидзе, четыре спектакля которого вошли в программу фестиваля, горазд выдумывать на сцене блестящий, динамичный, довольно органичный театральный мир, насыщая его персонажами, быть может, и не отличающимися глубиной характеров, зато яркими и весьма колоритными.

Как правило, Панджавидзе оперирует узнаваемыми «киношными» матрицами, рассчитанными на отклик широкой публики. Его спектакли всегда зрелищны, изобилуют неожиданными театральными эффектами.

Вот и в «Турандот» режиссер увлекся не только по-веристски захлестывающей экспрессией музыки, до предела заостряя драматичность ситуаций и картинность мизансцен, но и всече-



ски подчеркнул изначально присущую опере атмосферу хоррора, со всеми его атрибутами: выставленными на шестах (и очень натурально изготовленными) головами несчастных принцев – соискателей руки жестокой принцессы; торжественным появлением мрачного палача с секирой, влезшего на казнь очередную жертву – ослепленного от горя и ужаса персидского принца в цепях. Сцены пыток Лью поставлены даже избыточно натурально – от криков ее буквально становится не по себе. Даже пафосное появление императорского глашатая на громадном, в натуральную величину, броневике, выламывающемся из массивных ворот дворца – и то может напугать слабонервных своей внезапностью.

Пышные, выдержанные в ориентальном стиле декорации были придуманы известным новосибирским сценографом Игорем Гриневичем. Узорчатые лавковые перила утыканы развевающимися флагами; с двух сторон к центру то и дело выезжают многоуровневые палаты; массивная двухуровневая конструкция, изображающая дворец Императора, украшена роскошной широкой лестницей, на которой так выигрышно смотрятся ниспадающие одежды придворных дам. Сумрачный «готический» стиль вступает здесь в диалог со стилем «пинназери», столь популярным в Европе в XIX веке.

Таинственная ночь, озаряемая голубоватым, неярким лунным светом, царит в спектакле безраздельно. Узкие раскосые глаза Турандот

взирают на мир с небосвода бесстрастно и холодно; призраки с разъявленными провалами черных трот бродят по сцене, освещаемые сполохами зарниц (художник по свету – Сергей Шевченко).

Нагнетая ужас, тревожное ожидание, режиссер создает подходящий смысловой фон для трансляции главной идеи: Принцесса, в родовой памяти которой навсегда запечатлен предсмертный крик ее изнасилованной и замученной прабабки, так и не смогла изжить детскую травму. В ее искорженном, инфантильном сознании любовь навсегда сопрягается с кровью и насилием; отсюда, из этой почвы произрастают садистские склонности Турандот, которая с радостью отправляет на мучения не только принцев-женихов, но и весь свой народ.

Поэтому Турандот так наслаждается пытками, которым подвергается Лью: ее ожесточенному сердцу неведома нежность и сострадание; любовь, кровь и смерть навсегда слились для нее в неразрывное целое. Тщетно Принц Калаф пытается пробудить ее чувства, побориться с ней, настоящей, сквозь корку ороговевшего от ненависти сердца. И, в конце концов, отступает от нее: потому что Турандот погубила некую Лью.

Как известно, Пуччини не успел дописать свою последнюю оперу. И в Казани спектакль заканчивается там, где автор обрывает партитуру; нет ни пафосного ликующего финала с хором, который дописал за учителя его преданный ученик, Франко Альфано, но более позднего финала, написанного Лучано Берно. И эта незавершенность, недоговоренность позволяет Панджавидзе разомкнуть историю: нет ни happy end, ни счастливого воссоединения возлюбленных. Турандот остается одна, на лестнице, отверженная и женихом, и собственным народом, и даже отцом.

Возможно, Панджавидзе вернее угадал авторский замысел, нежели это смогли сделать поздние редакторы партитуры Пуччини; потому что из логики характера Турандот никак не вытекает счастливый конец истории.

Музыкально спектакль прошел корректно, но не более того, за пультом оркестра стоял музыкальный руководитель постановки и главный дирижер театра Ренат Салаватов, стараясь, по возможности, придать объем – значению оркестра и стройности – хору, временами вступающему не вполне. Из певческого ансамбля более всего запомнилось победительное, могучее сопрано Оксаны Крамаревой («Турандот»), с легкостью перекрывавшее самое мощное tutti оркестра. Хорош оказался в партии Калафа и солист Мариинского театра Ахмед Азиди – любимец казанской публики.

Материал 14

Обложка г. «Мариинский театр»

(№ 7-8 за 2013 г.)

