САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

Факультет журналистики

 *На правах рукописи*

**ОВЧИННИКОВА Дарья Дмитриевна**

**Речевое выражение категории автора**

**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 ГАК\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ…………………………………….…………………......................3

 ГЛАВА 1. РЕЦЕНЗИЯ: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ТИПОЛОГИЯ, ДИСКУРСИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ………………………………………....8

 1.1. Театральная критика как феномен арт-журналистики….……8

 1.2. Жанр рецензии: общая характеристика………………………...11

 1.3. Оценка и оценочность…………………………………………..17

ГЛАВА 2. КАТЕГОРИЯ АВТОРСТВА КАК ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА…………………………………………………………………….19

2.1. Категория авторства: дефиниция термина………………………………..19

2.2. Речевые средства выражения авторского начала в тексте……………….22

ГЛАВА 3. ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИИ АВТОРСТВА В ТЕКСТАХ ТЕАТРАЛЬНЫХ РЕЦЕНЗИЙ…………………..25

ЗАКЛЮЧЕНИЕ …..………………………………………………………….…41

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ………………………………………………………44

ПРИЛОЖЕНИЕ…………………………………………………………………48

ВВЕДЕНИЕ

 Благодаря стремительному развитию журналистской сферы к концу прошлого столетия сформировался такой особый медийный феномен, как арт-журналистика. Этот феномен довольно быстро получил широкое распространение, и на сегодняшний день арт-журналистика очень востребована и является вполне самостоятельным явлением.

С течением времени ролевой ряд арт-журналиста значительно расширился. Недостаточно просто информировать читателей о происходящем в сфере культуры и искусства. В современной журналистике автор может выступать в качестве:

* информатора;
* просветителя;
* пропагандиста;
* эксперта;
* популяризатора;
* переводчика;
* развлекателя и т.д.

Этот перечень неполный, и его можно продолжить, мы перечислили лишь основные роли автора арт-журналистских текстов. С расширением ролевого ряда соответственно увеличилось и количество требований, предъявляемых к журналисту. Это должен быть интеллектуально развитый человек с широким кругозором, у которого наряду с ассоциативным, образным должно быть развито и логическое мышление, способность к разностороннему и систематическому анализу исследуемых объектов. Такое требование, как объективность, на наш взгляд, в арт-журналистике отодвигается на второй план и становится весьма условным понятием. Одно из значений слова «объективный» в словаре Ожегова – «непредвзятый, беспристрастный»[[1]](#footnote-1). Если придерживаться данного определения, то максимально объективными можно назвать информационные жанры журналистики: в них автор не должен проявлять себя, от него требуется весьма отстраненно представить читателю ответы на шесть главных вопросов: «что?», «кто?», «где?», «когда?», «как?» и «почему?» Но мы считаем, что следует расценивать объективность не как полное отсутствие субъективного (авторского) начала, а как способность предоставить читателям наиболее полную картину о явлении, предмете или проблеме. В аналитических и художественно-публицистических жанрах присутствие автора неизбежно: мировоззрение журналиста в той или иной степени найдет отражение в тексте. В настоящей курсовой работе мы более подробно остановимся на исследовании категории авторства в одном из аналитических жанров журналистики – рецензии.

**Актуальность** дипломной работы заключается в том, что авторы существующих трудов о категории авторства исследуют этот феномен в текстах художественной литературы и журналистских материалах в целом. Но проблема речевого выражения категории авторства в арт-журналистских текстах (в частности, в рецензиях) остается до конца не изученной.

Также актуальность исследования обусловлена тем, что, на наш взгляд, в рецензии авторское начало выражено несколько ярче, чем в других журналистских жанрах. И обязанность рецензента сводится не только к информированию аудитории, но и к своеобразному влиянию на дальнейшее поведение читателя. Автор текста может как сделать постановку предметом всеобщего обсуждения и интереса, так и превратить её в малоизвестное событие театральной жизни. В связи с этим речевое выражение категории авторства в тексте театральной рецензии является актуальной темой для исследования.

**Степень изученности темы (теоретическая база исследования).** Как правило, театральную рецензию принято рассматривать в контексте жанровой системы культурной журналистики и арт-журналистики в частности. Этому жанру посвящены работы Н. Н. Мошниковой. О развитии и становлении жанра, его характеристике и стилевых особенностях писали такие исследователи, как А. А. Тертычный, Е. А. Набиева, Н. С. Гаранина Ю. Д. Кравченко, В. Н. Полушко, Е. А. Мальчевская и др.

Разработкой вопроса категории автора (или категории авторства) занимались следующие ученые: Т. В. Шмелева, М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов, В. М. Жирмунский. Сам термин «образ автора» был предложен В. В. Виноградовым при анализе литературно-художественных текстов. Также большое значение для изучения данной темы имеют работы Г. Я. Солганика, который определил автора как важнейшую стилеобразующую категорию публицистического текста. Кроме вышеперечисленных работ, категория автора исследуется в работах Л. Р. Дускаевой, Н. И. Клушиной, Н. С. Цветовой и Е. П. Почкай. Категория оценки рассматривается в трудах Е. А. Чернявской, Н. Д Арутюновой и Е. М. Вольф.

**Объектом исследования** стали тексты определенной жанровой принадлежности – театральные рецензии.

**Предмет исследования –** приемы и средства выражения авторского начала в анализируемых текстах.

**Цель исследования –** выявить специфику речевого выражения категории авторства в текстах театральной рецензии.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

* определить терминологический аппарат исследования и выявить специфику понятий «категория авторства» и «образ автора»;
* систематизировать существующие научные подходы к описанию категории авторства;
* сформировать теоретическую базу исследования;
* осмыслить принцип отбора эмпирического материала;
* описать систему средств выражения авторского «Я»;
* систематизировать существующие описания жанровых особенностей театральной рецензии;
* соотнести результаты исследования с действующими алгоритмами текстопорождения.

**Эмпирическую базу** исследования составили театральные рецензии, опубликованные на сайте Академического Малого драматического театра (Санкт-Петербург) в 2017 году.

 **Теоретическую базу** исследования составили общие работы по теории журналистики и системе журналистских жанров, а также научные работы по исследованию категории авторства.

В ходе исследования был использован общенаучный описательный **метод**, а также современные методики лингвостилистического анализа медиатекста.

**Структура** дипломной работы: введение, три главы, заключение, список использованной литературы и приложение.

**В первой главе (название)** подробно рассматривается жанр рецензии в контексте театральной критики, его основные характеристики и классификации. Уделяется отдельное внимание рассмотрению театральной рецензии.

**Вторая глава (название)** представляетсобой исследование существующих научных подходов к изучению категории авторства, а также приемов и речевых средств, с помощью которых в тексте проявляется авторское «Я».

**Третья глава содержит (название)** анализ отобранных для исследования материалов на предмет выражения в них авторского начала.

**В заключении** подводятся итоги проведенного исследования и формулируются основные выводы.

**Список литературы** включает 38 наименований.

ГЛАВА 1.

РЕЦЕНЗИЯ: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ТИПОЛОГИЯ, ДИСКУРСИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

* 1. Театральная критика как феномен арт-журналистики

«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»[[2]](#footnote-2). Арт-журналистика является неотъемлемой частью культурной журналистики, и главное ее предназначение – транслировать культурные ценности, способствовать духовному росту и развитию личности, просвещать и обогащать аудиторию. Соответственно, арт-журналист в первую очередь должен выполнять культуроформирующую и просветительскую функции.

Но с течением времени арт-журналистика трансформировалась. В современных текстах доминанта сместилась с культурно-просветительской функции, стала преобладать функция развлекательная. Журналисты уже не столь стремятся нести культурные ценности в массы, сколько уделяют внимание информационной и рекламной составляющим, а также способствуют досугу и интересному времяпровождению читателей. Некоторые ученые связывают это с тем, что границы самого понятия «искусство» размылись, стали менее четкими. «Современное искусство как никогда стремится реализовать свой социально-коммуникативный потенциал, все чаще становится инструментом социальной практики, несет в себе критический заряд, пользуется журналистскими средствами и методами для достижения эффективного результата, который определяется также по-журналистски – общественным резонансом, воздействием на массовое сознание»[[3]](#footnote-3).

Многие исследователи склонны условно разделять арт-журналистику на две части: массовую арт-журналистику и критику. Тексты, принадлежащие к первой группе, публикуются во многих современных изданиях. Они доступны и понятны широкой аудитории. Как правило, в таких текстах редко можно встретить специальные термины, а информационная составляющая в них преобладает над аналитической. Критику же, на наш взгляд, можно назвать элитарной арт-журналистикой. В первую очередь, автор такого рода текста должен быть экспертом в своей области, профессионально разбираться в материале, его мнение должно быть авторитетным для читателей.

Как мы уже говорили, понятие «искусство» с годами потерпело больше преобразования. Но мы уверены в том, что театральное искусство остается актуальным и востребованным для людей любых возрастных категорий и социальных слоев. В связи с этим, хотелось бы уделить особое внимание театральной критике.

Театральная критика – достаточно молодая область журналистики. В конце XVIII - начале XIX века уже появлялись статьи о театральном искусстве, но в качестве самостоятельной единицы медийного дискурса, театральная критика сформировалась только в середине XIX века. В первую очередь это объясняется существующей до 1882 года монополией императорских театров, в связи с которой публичное обсуждение театральных постановок было под запретом.

Основой для развития театральной критики была критика литературная. "Прогрессивные журналисты, писавшие о драматической сцене, стремились к тому, чтобы театр, как и литература, стал могучим средством воспитания масс в демократическом духе, старались приблизить это искусство к жизни, превратить его в трибуну обличения уродств и несправедливостей существовавшего строя. Они призывали деятелей сцены – драматургов и артистов – отрешиться от взгляда на театр как на средство развлечения, сделать его зеркалом действительности, инстанцией для решения жизненных вопросов"[[4]](#footnote-4).

Основоположником и родоначальником русской театральной критики принято считать В. Г. Белинского. Действительно, огромный вклад, который он внес в развитие этой области, трудно оставить без внимания. Н. С. Гаранина в работе «Стиль русской театральной критики (XIX-XX веков)» пишет следующее: «Способы описания спектакля и его элементов, детальный анализ и наглядное воспроизведение актерского искусства, мастерство передачи в словесной форме мимолетных впечатлений от игры – всеми этими драгоценными чертами театрально-критических произведений мы в большой мере обязаны именно Белинскому. Его рецензии – образец по тонкости анализа, по глубине философских обобщений, совершенству литературной формы»[[5]](#footnote-5).

Автор критического текста не может представить вниманию читателя лишь информацию о предстоящем или уже состоявшемся событии в мире искусства. Его задача – это многоаспектный и разносторонний анализ явления. Он должен дать как можно более полную картину, одновременно оставив место для размышления самой аудитории.

По нашему мнению, ключевым жанром театральной критики можно назвать рецензию. Далее в исследовании мы подробно рассмотрим характеристику и особенности театральной рецензии.

* 1. Жанр рецензии: общая характеристика

Рецензия является одним из самых востребованных аналитических жанров журналистики. Название этой группы жанров происходит от слова «анализ», и именно анализ является одной из главных характеристик аналитических материалов. О. А. Сальникова утверждает, что основу аналитических жанров составляет «осмысление проблемы (анализ, рассуждение, цепь аргументов), причём автор привлекает читателя в единомышленники, т.е. в активные соратники по самому процессу мышления»[[6]](#footnote-6). В текстах аналитических жанров сообщается об уже существующем явлении, предмете или проблеме, затем автор старается дать как можно более полную и разностороннюю оценку этих фактов. Таким образом, в равной степени важны и факты, и оценка этих фактов.

Существует несколько подходов к рассмотрению особенностей рецензии. О.А. Сальникова считает, что «рецензия – это более или менее развёрнутый целостный анализ произведения и его основных проблем, в ней важна не только информационная, но и оценочная направленность, стремление критика обосновать свою позицию, привлечь внимание читателя к рецензируемому произведению»[[7]](#footnote-7).

А. А. Тертычный утверждает, что рецензия – это «жанр, основу которого составляет отзыв (прежде всего – критический) о произведении художественной литературы, искусства, науки, журналистики и т. п.»[[8]](#footnote-8).

Специалисты говорят о существовании дискурсивных характеристик жанра. Наталья Сергеевна Гаранина – исследователь театральной рецензии – предлагает следующее определение: «Рецензия – критический отзыв о спектакле, написанный «по горячим следам», под свежим впечатлением недавно увиденного зрелища. Ее ядро – анализ одного конкретного спектакля, состоявшегося там-то и тогда-то, и в связи с этим разбор сценических достоинств пьесы, замечания по поводу постановки, описание мизансцен, наблюдения над игрой исполнителей и т.п»[[9]](#footnote-9).

Л. Н. Житкова утверждает: «Если иметь в виду, что композиционную структуру литературно-критической работы организуют элементы “факт” – “анализ”, то о рецензии следует сказать, что здесь наблюдается тенденция к доминированию факта. Анализ же сводится к свёрнутой оценке общего, гипотетического свойства, выражающей восприятие критика, нередко субъективное, и не претендует на исчерпывающе развёрнутую аргументацию»[[10]](#footnote-10). Мы склонны придерживаться точки зрения О. А. Сальниковой. Ведь целью любой рецензии является описание объекта, который представляет сферу искусства или науки, а также его анализ и оценка. И информационная составляющая рецензии служит лишь для журналиста поводом для размышления.

Существует множество различных классификаций рецензий. А. А. Тертычный предложил разделить рецензии на две большие группы: гранд-рецензии и мини-рецензии. Первый тип встречается, как правило, в специализированных изданиях, авторами таких текстов являются эксперты в своих областях (например, музыка, кино, театр и т.д.). Мини-рецензии распространены гораздо больше, их публикуют в периодических изданиях, они меньше по объему и не содержат такого глубокого анализа, как гранд-рецензии.

По количеству объектов, которые подвергаются анализу, так же существует два типа рецензий:

* полирецензии;
* монорецензии[[11]](#footnote-11).

 Еще одна классификация – по тематическому признаку. Выделяют следующие виды:

* книжные рецензии;
* музыкальные рецензии;
* театральные трецензии;
* кинорецензии;
* рецензии на выставки;
* рецензии на фестивали и т.д.[[12]](#footnote-12)

Также возможно разделение рецензий в зависимости от цели, которую преследует автор текста:

1. Аналитическая рецензия. Представляет собой образец классической рецензии. Ее главная задача – создать целостное представление об объекте (информация об авторе, теме и объекте отражения).
2. Полемическая рецензия. Цель автора полемической рецензии – представить читателю критический взгляд на объект, продемонстрировать его недостатки.
3. Ознакомительная рецензия. В такого рода рецензии автор ограничивается основной информацией: сведениями о дате выхода и кратким описанием объекта.[[13]](#footnote-13)

В экспертной арт-критике принято ориентироваться на классическую рецензию.

Как и у любого журналистского текста, у рецензии есть свои структурные особенности, каноны, которые учитывает автор при написании текста. Е. А. Корнилов выделяет следующие обязательные структурные элементы рецензии:

* сообщение о произведении искусства, его авторах, времени и месте создания;
* анализ темы и идеи – содержания произведения искусства;
* анализ средств выражения темы, идеи, системы образов, мастерства – художественной формы;
* определение места произведения в творчестве автора, в совокупности других произведений данной тематики.[[14]](#footnote-14)

Е.А. Набиева в работе «Рецензия как публицистический жанр» уделила внимание не только композиции рецензии в целом, но и выделила структурные элементы театральной рецензии в частности.

* в первой части должна содержаться информация о жанре спектакля;
* затем должно быть упоминание о первоисточнике постановки;
* далее следует оценка актерской игры;
* отдельное место в тексте отводится описанию деталей: костюмов, светового и музыкального оформления, декораций, мизансцен и т.д.;
* в финальной части может присутствовать информация о продолжительности спектакля (факультативно).[[15]](#footnote-15)

Предложенный Е. А. Корниловым перечень обязательных структурных компонентов рецензии довольно полный. Но так как в настоящей работе мы рассматриваем тексты театральных рецензий, при создании нашего аналитического алгоритма мы будем ориентироваться наконцепцию Е.А. Набиевой.

Опираясь на теоретические труды нескольких исследователей (Ю. А. Крикунова, А.А. Тертычного, Т,И. Синдеевой и др), Е.А. Набиева в качестве резюме выделяет пять основных целеустановок жанра рецензии:

1. Информирование аудитории
2. Оценка
3. Аргументация
4. Рекламирование
5. Воздействие на реципиента

Театральная рецензия – один из самых сложных видов рецензии, ибо она, как утверждает Е.А. Набиева, «отличается многоаспектностью анализа, потому что спектакль – это синтез различных видов искусств»[[16]](#footnote-16). Мы согласны с мнением Е. А. Набиевой, театральное искусство отличается своей глубиной и большим количеством деталей, каждая из которых имеет огромное значение. Можно сравнить театральную постановку с механизмом: если убрать из нее хотя бы одну составляющую, есть вероятность испортить весь спектакль, и конечный результат, который предстанет перед зрителями, совершенно не удовлетворит их.

«Именно рецензия помогает оценить качество того, что называют «художественной культурой», которая включает в себя народное и декоративное искусство, архитектуру, живопись, скульптуру, графику, музыку, танец, литературу, театр, цирк, кино, дизайн, моду. Рецензия, целью которой является критический разбор, оценка и анализ культурного продукта, становится связующим звеном между потребителем и художником»[[17]](#footnote-17). Действительно, рецензент оказывает огромное влияние как на читателей, так и на театральный коллектив. Для аудитории рецензия является своеобразным путеводителем. Руководствуясь авторскими рекомендациями, читатель принимает решение, стоит ему пойти на спектакль или нет. Если говорить о людях, которые работали над постановкой (режиссеры, актеры, декораторы и т.д.), то для них рецензия не менее важна: от того, каким будет отзыв критика – положительным или отрицательным – зависит не только успех самого спектакля, но и их собственная карьера и признание. После хвалебной рецензии вероятность того, что больше зрителей придут посмотреть спектакль, возрастает. Точно так же, как из-за негативной рецензии количество людей в зрительном зале может значительно сократиться.

А. А. Тертычный утверждает, что «основная задача рецензента – увидеть в рецензируемом произведении то, что незаметно непосвященному. А это трудно сделать, не обладая специальными знаниями в определенной сфере деятельности»[[18]](#footnote-18). Мы солидарны с данным тезисом, для создания рецензии журналист должен обладать высоким уровнем профессионализма и компетентностью в той сфере, о которой он пишет, ведь от него требуется не просто субъективное впечатление, а глубокий анализ рецензируемого объекта.

На наш взгляд, в современном медийном дискурсе представлены несколько типов рецензий: широко распространены аналитическая и ознакомительная рецензии, полемическая рецензия встречается все реже и только в специализированных изданиях.

Мы исходим из предположения, что общие, институциональные характеристики жанра рецензии определяют некоторые базовые речевые средства и приемы, которые используются при выражении категории авторства вне зависимости от типа рецензии и индивидуальной стилистики. С другой стороны, эти жанровые характеристики рецензии, по нашему мнению, способны провоцировать речевые характеристики категории авторства уникальные, неповторимые.

* 1. Оценка и оценочность

Е.А. Набиева утверждает, что «оценочность – «стержневая» категория жанра, она является не только жанрообразующей, но и текстообразующей категорией для рецензии»[[19]](#footnote-19). Мы склонны согласиться с этим тезисом, так как именно в жанре рецензии автор особенно явно дает оценку произведению искусства и делится своим субъективным мнением с аудиторией. Это особенность жанра, от которой невозможно абстрагироваться. Ведь если в тексте читатель встречает большое количество ироничных высказываний, эпитетов с отрицательной коннотацией, выдвинутых на первый план недостатков, то он отчетливо понимает, что впечатление, которое сложилось у автора, не является положительным, и что, возможно, даже непроизвольно, субъект речи дает негативную оценку произведению. И наоборот, лестные отзывы, обилие хвалебных номинаций, демонстрация достоинств сразу дают понять читателю, что перед ним положительная рецензия, автор которой высоко оценил произведение, событие или явление, о котором идет речь.

Но очень часто термины «оценочность» и «оценка» используются как синонимы. Но это ошибочно. Поэтому мы считаем важным очертить границы этих понятий.

А. А. Самсонова дает следующие определения: «оценка – это действие субъекта: приписывание положительных или отрицательных свойств тому или иному объекту, выражение отношения к данному объекту», «оценочность – это свойство речевой единицы, ее потенциал, способность эксплицировать положительные или отрицательные свойства объекта»[[20]](#footnote-20).

Е. А. Чернявская в работе «Оценка и оценочность в языке и художественной речи» предлагает более развернутый и усложненный вариант: «Оценка – это экстралингвистическое явление, составляющее часть процесса познания. Это мыслительный акт, позволяющий субъекты 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»[[21]](#footnote-21).

Существуют и другие определения этих терминов, но большинство исследователей сходятся во мнении, что оценка – это акт, некоторое действие, которое совершает субъект речи, а оценочность является своеобразной «оболочкой» оценки, свойством языковой единицы.

Оценка является одним из главных и самых мощных средств, которые помогают установить рецензенту контакт с аудиторией. Авторская оценка наталкивает читателя на собственные размышления. Она может вызывать совершенно различные эмоции (например, возмущение или восхищение), может кардинально изменить уже сложившееся впечатление о произведении искусства, может подчеркнуть авторитет автора или, наоборот, поспособствовать утрате доверия к рецензенту.

В следующей части нашего исследования мы подробно рассмотрим речевые средства, с помощью которых выражается оценка и авторское начало в целом.

ГЛАВА 2.

КАТЕГОРИЯ АВТОРСТВА КАК ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

2.1. Категория авторства: дефиниция термина

Категория авторства является одной из самых важных составляющих любого текста, принадлежащего медийному арт-дискурсу. Трудно поспорить с утверждением Солганика: «Создающий текст автор определяет все его черты, в том числе и стиль»[[22]](#footnote-22). Ведь именно от автора зависит успешность материала. Под успешностью можно подразумевать сразу несколько факторов: будет ли востребован и интересен аудитории автор или издание, в котором он публикуется, будет ли выполнена хотя бы одна из основных журналистских функций (просветительская, развлекательная и т.п.), будет ли текст понятен читателям и т.д.

Прежде всего необходимо понять, что же такое категория авторства. Одним из первых вопросом категории авторства заинтересовался академик В.В. Виноградов. И именно он стал родоначальником хорошо всем известного понятия «образ автора». Но стоит отметить, что со временем смысл этого термина несколько транформировался: номинация «образ автора» зачастую применяется по отношению к художественной литературе и подразумевает не так называемого производителя речи, а представление, образ, который возникает в читательском сознании. В медийном же дискурсе больше распространено употребление таких понятий, как «категория автора» или «категория авторства».

Доктор филологических наук Т. В. Шмелева в книге «Авторское начало в стилистике медийного текста» говорит, что «авторское начало – смысловая часть текста, в которой проявляется речевое поведение автора и его рефлексия по поводу своего текста»[[23]](#footnote-23).

Также Т. В. Шмелева выделяет три главных параметра, которые характерны для проявления авторского начала в тексте:

* выявленность автора и его роли. Здесь исследователь имеет в виду эксплицитное или имплицитное присутствие автора в тексте. То есть он может как явно показать себя в тексте, прибегая к рефлексии, так и создать некое теневое и еле заметное присутствие в объективированной информации. По поводу ролей Т.В. Шмелева пишет, что автор в каждом своем тексте наделяет себя какой-то определенной ролью в зависимости от цели. «За каждой из этих ролей стоит особый тип модуса: модус знания – информатор; вопроса – интервьюёр, наблюдения – репортёр, мнения – колумнист, умозаключения – аналитик»[[24]](#footnote-24). Но, конечно, это не жесткие рамки, и автор может сам для себя обозначать совершенно иные роли и свободно менять их на протяжении всего текста.
* степень сложности. В этом отношении различаются тексты с одним авторским голосом (простое авторское начало) и увеличением числа голосов (усложнение авторского начала).
* удельный вес. Под этим параметром имеется в виду относительное текстовое пространство, отведенное под авторское начало. Если сравнивать это с пределами математических функций, то в информационных жанрах авторское начало, как функция, стремится к нулю, а в аналитических – к бесконечности.

В третьей главе нашего исследования мы будем придерживаться результатов исследования Т. В. Шмелевой, которая для степени выражения авторского «я» учитывает такие факторы, как выявленность автора и его роль (смена ролей), степень сложности авторского начала и его удельный вес.

В настоящее время большинство исследователи в сфере медиастилистики пришли к выводу, что многие компоненты и свойства текста очень тесно связаны с интенцией. И категория авторства является одной из категорий текста, которые «отражают его наиболее общие и существенные признаки и представляют собой ступеньки в познании его онтологических, гносеологических и структурных признаков».

Г. В. Колшанский дал следующее определение интенции: «это установка на смысл будушего высказывания; своеобразный сплав потребности, мотива и цели»[[25]](#footnote-25).

По мнению Л.Р. Дускаевой, виды интенций можно условно разделить на три группы:

* осведомительные;
* побудительные;
* оценочные.[[26]](#footnote-26)

На практике, в медиатексте присутствуют все три вида интенций, но одна из них, как правило, превалирует. Так как в настоящей работе мы рассматриваем тексты театральных рецензий, для нас доминирующей и представляющей наибольший интерес является оценочная разновидность интенций.

2.2. Речевые средства выражения авторского начала в тексте

Рецензия – это тип аналитического жанра, в котором особую важность имеет авторская точка зрения и авторский стиль, умение рецензента аргументировать свою точку зрения. Именно поэтому категория авторства для данного жанра особенно значительна.

Выразительность – определенное качество языка. Как отмечает Б. Н. Головин, «выразительностью речи называются такие особенности ее структуры, которые поддерживают внимание и интерес у слушателя или читателя; соответственно речь, обладающая этими особенностями, и будет называться выразительной»[[27]](#footnote-27).

Можно сказать, что выразительность – это умело подобранная совокупность средств языка, которая способствуют точности, ясности, экспрессивности и придают тексту некую форму, обеспечивая полноценное понимание адресатом заложенных в него мыслей. Основная функция выразительных средств состоит в том, чтобы достигнуть определенного коммуникативного воздействия на читателя.

Синтаксические средства позволяют создать особый ритмический рисунок текста, придать ему особую форму, при помощи которой автор может сделать акцент на тех моментах, которые кажутся ему наиболее важными, тем самым направляя читателя в нужную сторону.

На синтаксическом уровне выделяются следующие средства выразительности:

* риторические вопросы и восклицания, которые служат для эмоциональности и экспрессивности;
* вопросно-ответная форма изложения, что придает форму оживления речи для установления контакта с адресатом;
* повторы, которые применяются для расставления акцентов;
* синтаксический параллелизм подчеркивает различие или сходство явлений;
* парцелляция, которая необходима для создания ритма в тексте;
* инверсионный порядок слов, при помощи которого акцентируется внимание на логически важном элементе высказывания.[[28]](#footnote-28)

При помощи лексических средств автору удается избежать повторения и речевых штампов. Они позволяют выразить свое отношение к описываемому объекту действительности, представить описываемые вещи более наглядно, показать суть проблемы, выявить причинно-следственные связи и, наконец, реализовать себя творчески, потому что за публицистом остается право придумывать новые способы и средства выражения своего авторского «я».

На лексическом уровне автор может использовать:

* синонимы;
* фразеологизмы;
* антонимы;
* лексику ограниченного употребления.[[29]](#footnote-29)

Стоит подробнее сказать о лексике ограниченного употребления. Это просторечные слова, жаргонизмы, профессионализмы, иноязычные слова, индивидуально-авторские слова (окказионализмы). Жаргонизмы используются в тексте для того, чтобы показать характер персонажей, передать ту или иную атмосферу, описываемую в тексте. Чаще всего они используются в публицистике с целью создания сатирического эффекта. Иронии тексту также добавляют заимствованные слова. Многие из них в русском языке получили определенную эмоциональную окраску или коннотацию, вследствие чего они так же могут использоваться как средство выразительности.

Такой шутливый или провоцирующий комический эффект создаётся многочисленной группой языковых средств. Для создания комического эффекта чаще всего используется сознательное нарушение стилистических норм (например, эмоционально-экспрессивное несоответствие), литературные цитаты, каламбур (игра слов) и другие приёмы .

Помимо вышеперечисленных средств выразительности также можно выделить такие приемы, как тропы. Сюда входят эпитет, сравнение, метафора, гипербола, литота, ирония, парадокс, метонимия и другие тропы.

Как можно заметить, в русском языке огромное количество разнообразных средств для выражения авторского начала. Их умелое и профессиональное использование позволяет автору полноценно не только выразить свои мысли, но и эффективно донести их до читателя, тем самым успешно воздействуя на него.

ГЛАВА 3

ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВОГО ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИИ АВТОРСТВА В ТЕКСТАХ ТЕАТРАЛЬНЫХ РЕЦЕНЗИЙ

Малый Драматический Театр – Театр Европы начал свою деятельность ещё в 1944 году. В это время из-за эвакуаций труппа была вынуждена работать без сформировавшегося репертуара. Следующей точкой в существовании можно считать 1973 год, когда главой театра стал Ефим Падве. Он пригласил к сотрудничеству Льва Додина, который, в свою очередь, поставил множество спектаклей. Спустя десять лет Лев Додин стал главным режиссёром, а в 2002 году – Художественным руководителем МДТ. Вместе с Львом Додиным театр был признан в Европе, удостоен нескольких премий и приобрёл широкую известность.

Звание Театра Европы было присвоено МДТ в 1998 году решением Генеральной Ассамблеи Союза европейских театров. С того же года МДТ является участником ежегодного Фестиваля «Золотая маска». В рамках данного фестиваля ему присвоено множество премий в номинациях «Лучшая режиссёрская работа» («Чевенгур», 2000), «Лучший спектакль» («Чайка», 2002), «Лучшая работа художника» («Коварство и любовь», 2013) и др.

Основу труппы МДТ составляют знаменитые театральные актёры нескольких поколений: народная артистка России, Лауреат Государственной премии СССР Татьяна Шестакова, народный артист России Сергей Курышев, народная артистка России Ксения Раппопорт, Сергей Власов, Игорь Черневич, Владимир Селезнёв, Елизавета Боярская, Данила Козловский и др.

Авторитет Малого Драматического Театра в России позволил проекту приобрести масштаб: в 2014 году Совет по сохранению культурного наследия при Правительстве Санкт-Петербурга утвердил проект Новой сцены театра. Идея строительства Новой сцены одобрена Правительством РФ.

В данной работе мы отобрали рецензии, опубликованные на сайте Малого Драматического Театра, для анализа и исследования особенностей речевой репрезентации категории авторства.

 Название рецензии Андрю Уайта «Незабываемые, взрывные «Три Сестры» Малого Драматического Театра в Кеннеди-Центре» *(См. Приложение 1)* сразу же демонстрирует читателю авторскую оценку. Эпитеты «незабываемый» и «взрывной» имеют ярко выраженный эмоциональный окрас и положительную коннотацию.

Любопытно выстроен сам текст рецензии: первое, чему уделяет внимание автор – это роль Ирины в спектакле «Три сестры». Рецензент открыто восхищается как героиней в режиссуре Льва Додина, так и тем, как исполнила эту роль актриса Елизавета Боярская («Ирина в мастерской режиссуре Льва Додина поистине яростна и незабываема», «Ирину <…> с огромной силой воплощает Елизавета Боярская»). Опять же, положительная авторская оценка выражена посредством эпитетов.

Далее Андрю Уайт переходит к фабуле пьесы и весьма лаконично вводит читателей в курс дела («Действие «Трех Сестер» сосредоточено на семье Прозоровых. Ее патриарх, армейский генерал, 11 лет назад перевез семейство из Москвы в маленький провинциальный город. К началу пьесы батюшка сестер уже год как умер, и семья готовится отмечать именины Ирины <…>).

Затем происходит переход к описанию деталей. В первую очередь автор восхищается режиссерской и актерской работой *(«потрясающее умение Додина показать, как чеховские провинциалы, погрязшие в устоях и морали российского маленького городка конца 19ого века, обратным зеркалом отражают наши несостоявшиеся мечты», «спектакль полон неожиданностей», «Сергей Власов берет бесцветного, педантичного персонажа и наполняет его уважением к себе и даже толикой надменности»*). Описывая юмор и ироничность постановки, Андрю Уайт сам использует иронию *(«Когда город охватывает пожар, на доктора можно положиться: он немедленно ищет убежища на дне бутылки»*). Также не остаются без внимания и декорации и световое оформление («Декорация Александра Боровского проста и подавляюща: серый деревянный дом, с высокими рамами окон, в которых, благодаря искусному свету Дамира Исмагилова, герои смотрятся как портреты самих себя <…>). Как и в самом названии текста, в описании деталей можно наблюдать положительную авторскую оценку. Главным образом это достигается за счет эпитетов, которыми переполнена рецензия («*потрясающее* умение», «*неожиданная*, но *приятная* радость», «*искусному* свету» и т.д.).

Также в тексте используются контактоустанавливающие средства. Например, личное местоимение «мы» («*мы* и *опасаемся* его, и *смеемся* над его высокопарностью», «в персонажах, которых *мы привыкли считать* смирными затрапезными существами, клокочет внутренний огонь»), позволяет автору приблизиться к читателю, продемонстрировав их объединение и схожесть мышления. А прямое обращение к аудитории позволяет достигнуть диалогизации текста («забудьте все, в чем вы уверены»).

На наш взгляд, данная рецензия ориентирована на массовую аудиторию. Об этом свидетельствуют просторечные формы («чтоб его профиль могли сравнить с профилем поэта и кивнуть, что да, *мол*, похож», «ограничивая ее мобильность *по сути* до нуля»). Но также в тексте присутствуют и термины, которые могут вызвать у читателя ощущение его причастности к искусству и профессиональному сообществу («присутствие служит ироническим *контрапунктом* финальных монологов», « отклик Ольги – настоящий *катарсис*», «признался, что не умеет писать роли для *инженю*»).

В заключительной части рецензии не содержится рекомендаций или призывов смотреть или не смотреть данный спектакль. Андрю Уайт завершает свой текст несколько отвлеченными и, можно сказать, философскими размышлениями о театре и о счастье («сейчас театр предлагает собственную картину современного общества», «важно заметить те преграды счастью, которые стоят в современном мире на пути у каждого»). Но несмотря на отсутствие побудительных конструкций, во время прочтения данной рецензии отчетливо складывается положительное впечатление, возникает желание своими глазами увидеть постановку и насладиться прекрасным произведением искусства.

Следующая рецензия на этот спектакль – рецензия Роберта Майкла Оливера под названием «Несгибаемые: «Три Сестры» Малого Драматического Театра на сцене Кеннеди Центра» *(См. Приложение 2)*. Этот текст также рассчитан на массовую аудиторию, о чем свидетельствуют как просторечия («*не вытирают о него ноги*», «для таких зрителей было *невдомек*, почему мы все в зале смеемся»), так и слова, которые совсем недавно получили широкое распространение («сделать очередное *селфи* или написать очередной *твит*»).

В данной рецензии, как и в предыдущей, автор не стремится абстрагироваться от читателей, скрыться под маской. Снова мы встречаем в тексте использование личных местоимений «я» и «мы» («правда эта заключается в том, что *все мы* непереносимо нуждаемся в любом поводе отвлечься», «становится понятно, что *нам* еще работать и работать, как заявляет Ирина», «*я* и сейчас вздрагиваю, вспоминая ее игру»). Но по нашему мнению, важно чувствовать грань и не злоупотреблять этим приемом, так как у человека, читающего рецензию, может возникнуть ощущение, что перед ним не журналистский текст, не критический отзыв, содержащий разносторонний анализ, а рассказ товарища, который сходил на спектакль и хочет поделиться своим мнением.

Вопросно-ответная форма изложения не только способствует диалогизации, но и помогает рецензенту направить мысль читателя, дать ему возможность самому подумать и, что очень важно, сформировать собственное мнение.

Автор активно использует лексические повторы. Анафора («*я вспоминаю Машу, среднюю сестру*», «*я вспоминаю Ольгу, старшую сестру*» создает особый ритмический рисунок текста. А повторение эпитета «гениальный» («эти «Три Сестры», *гениальную* пьесу *гениального* Чехова, играет труппа *гениальных* актеров») усиливает эмоциональность и подчеркивает авторское отношение. Помимо ярких эпитетов («наделили спектакль своим *уникальным* видением», «*блистательное* соло»), экспрессии также добавляют сравнения («их страсть, *подобно подземному гейзеру*, вырывается наружу», «Машу, *как медленно вскипающий на огне кофейник*, играет Ксения Раппопорт») и метафоры («у каждого героя есть блистательное соло в этой *чеховской симфонии*», «*моменты актерской щедрости* следуют один за другим», «эти «Три Сестры» – *триумф субъективности над реальностью*).

Роберту Майклу Оливеру удается добиться эффекта присутствия. Он описывает не только саму постановку, но и поведение некоторых зрителей, не отходя при этом от размышлений о смысле произведения («*Может быть, эти две молодые дамы, спешащие вернуться к своей увлекательной жизни, не смогли перенести той нутряной правды, которая благодаря артистам этих «Трех Сестер» душным облаком сгустилась над зрительным залом: правда эта заключается в том, что все мы непереносимо нуждаемся в любом поводе отвлечься, развлечься – все, что угодно, лишь бы не замечать неотвратимо текущие прочь минуты жизни*)*.*

Автор не говорит о таких деталях, как декорации, костюмы, мизансцены – практически все внимание фокусируется на героях произведения. Однако, картина, которая складывается в сознании после прочтения, все равно достаточно полная.

Данный текст нельзя назвать образцом классической рецензии из-за отсутствия некоторых компонентов. Тем не менее, использованные приемы делают текст очень «живым». У читателя возникает ощущение, что он уже видел спектакль своими глазами, находился в зале вместе с рецензентом, но при этом многое пропустил и еще раз должен сходить на это представление.

Рецензия Нельсона Пресли «На русском с любовью: еще одни «Три Сестры», и, похоже, это самые настоящие «Три Сестры» *(См. Приложение 3)* очень схожа с рецензией Роберта Майкла Оливера. Так же, как и в первом тексте, здесь присутствует большое количество тропов. Эпитеты («в *жестком завораживающем* спектакле, «Ирина Тычинина в роли Ольги *бесконечно трогательна*»,метафоры («с тремя до великолепия страстными актрисами, которые являются *«пламенным мотором»* всего спектакля», «слово превращается в сложнейшую *амальгаму надежды и боли*», «бездонный *колодец их страданий*»), а также сравнения (это не просто поцелуи, а самые настоящие захватывающие *переменчивые как ртуть* мини-драмы) демонстрируют положительную авторскую оценку и делают текст очень экспрессивным. Присутствие просторечных форм («давая своим героям *промариноваться* в собственном отчаянии», «на одном *пяточке* жизненного пространства») делает текст простым для понимания широкой аудитории.

В отличие от Роберта Майкла Оливера, Нельсон Пресли добавляет информацию о деталях: реквизите («*мебели почти нет»*, «*почти нет реквизита*»), декорациях («герои часто задерживаются в окнах-рамках дома – *картинной рамы-декорации Александра Боровского*»), продолжительности спектакля («это настолько содержательные *три часа*, что вам совсем не захочется торопить время»). Но внимание на этих деталях не заостряется – они лишь упомянуты в тексте. Основной интерес для автора так же представляют герои, режиссерские и актерские решения.

Мы проанализировали три материала, посвященные одному и тому же спектаклю. Несмотря на то, что тексты написаны разными авторами, в них наблюдаются определенные сходства. Можно заметить, что главным образом в рецензиях фигурируют средства выразительности: эпитеты, сравнения, метафоры и т.п. Они помогают автору выразить собственную оценку. Также рецензенты часто прибегают к использованию контактоустанавливающих средств: личных местоимений, вопросно-ответной формы, обращений к аудитории. С помощью этого приема им удается войти в доверие читателей, сблизиться с ними.

На наш взгляд, все эти сходства можно объяснить тем, что авторы ориентируются на массовую аудиторию и руководствуются ее интересами. Об этом также свидетельствуют элементы разговорного стиля, которые присутствуют во всех трех текстах.

Следующий материал, который мы выбрали для анализа – это рецензия «В тишине слов», автор – Клаудия Провведини *(См. Приложение 4*). Этот текст значительно отличается от тех, которые мы уже рассмотрели. Предмет анализа – спектакль «Вишневый сад», но это совершенно не главное отличие. Во-первых, данный текст гораздо меньше по объему, а во-вторых, он не рассчитан на массового читателя. Главным образом об этом свидетельствует лексика ограниченного употребления. Автор не стремится сделать рецензию понятной для каждого – она выражает свое экспертное мнение и демонстрирует высокий уровень профессионализма. Терминология, использованная Клаудией Провведини, не вызывает у читателя сомнений в компетентности автора («премьере предшествовала *инаугурация иллюминации фронтона* Театра Стрелер», «пьеса предстает нам словно в *контрсвете*», «все элементы не *нивелируются* в единую массу, а звучат *многоголосьем*»).

Отдельное внимание хотелось бы уделить заголовкам. В первых трех рецензиях они не отличаются оригинальностью: включают в себя название спектакля и указание места, где этот спектакль проходил. Такого типа заголовки более свойственны информационным жанрам, для которых важны оперативность и фактическая сторона. Клаудия Провведини не использует название постановки в заголовке – вместо этого она прибегает к такой фигуре речи, как оксюморон, который добавляет экспрессии и лишь усиливает читательский интерес к публикации.

Также автор прибегает к цитированию, что делает рецензию интертекстуальной («*Как выражает эту мысль сам Додин, делясь с нами в программке: «пьеса … становится своего рода мифом о непредсказуемости истории, о ее предвиденности, о беспомощности человека перед лицом жизни и судьбы, о его удивительной силе и ответственности перед жизнью и судьбой, о его возможности и праве сохранять себя и быть верным себе. Несмотря ни на что и вопреки всему.»*) Кроме того, отсылки к другим текстам и предыдущим ролям актеров («актрисе рафинированной красоты удивительно идут образы чеховских героинь: *она уже играла Елену Андреевну в додинском «Дяде Ване»*, «второй (*как написал несколько лет назад французский «Монд» «обещает в ближайшие годы стать лучшим на сегодняшний день артистом русской сцены»*) олицетворяет пророческий дар доктора Чехова») свидетельствуют о том, что Клаудия Провведини отлично осведомлена, разбирается в материале и имеет достаточное представление о театральном искусстве.

Несмотря на небольшой объем текста, формальности соблюдены: автору удается лаконично охватить основные структурные элементы рецензии. Она предпочитает не концентрировать внимание на деталях, но и не забывает о них, словно плавно вплетая их в текст («*Когда они возникают из партера, ходят вдоль довольно длинной авансцены, рассеченной экраном, на который проецируются кадры и тени, появляются в боковых белых дверях* – даже ничего не говоря, как Фирс Сергея Курышева…»).Отсутствует пересказ фабулы произведения, но, как и полагается в рецензии, есть анализ. Эпитеты, встречающиеся в тексте, отчетливо демонстрируют авторское одобрение и восхищение («*величественно* щебечет Любовь Андреевна», «показанные нам в *гениальном* ретрофильме»). А лексические повторы подчеркивают эмоциональность, расставляют акценты и придают рецензии особый ритм («*Когда они* возникают из партера, ходят вдоль довольно длинной авансцены, рассеченной экраном, на который проецируются кадры и тени, появляются в боковых белых дверях <…>», «*Когда они* переглядываются или одним жестом комментируют сцену, в которой не они являются главными героям <…>», «*такая* сильная и *такая* прекрасная Варя»).

Следующая рецензия – «Сад нашей эпохи поставил Додин» написана сразу двумя авторами: Сильвией Бельфанти и Маттиа Л. Пальма *(См. Приложение 5)*. В глаза сразу же бросается необычная структура: помимо основного текста есть три абзаца, которые выделены курсивом. Это абзацы представляют собой рассуждения и впечатления Маттиа Л. Пальма. Такой нестандартный прием создает ощущение диалога не между автором и реципиентом, а между двумя авторами. Что, несомненно, привлекает и, на наш взгляд, даже выполняет развлекательную функцию.

Еще одна особенность, которую невозможно оставить без внимания– это большое количество повторов, которые помогают расставить акценты и одновременно придать тексту плавное звучание, мелодичность («И этот *«Сад»* безусловно *«Сад»* нашей эпохи, после *«Сада»* Стрелера, после *«Сада»* Брука», «*меняя* природу наших чувств, *меняя* природу казалось бы знакомой нам истории»).

Сильвия Бельфанти большое внимание уделяет происходящему на сцене и в зале («Что же до артистов, им приходится остаться в зале, среди зрителей, они ходят между кресел партера театра Стрелер, словно по дому, проданному с аукциона, который теперь приходится покинуть навсегда. Лишь иногда они уходят за четвертую сцену, на минуты вновь отвоевывая сцену и становясь тенями на фоне занавеса, опускающегося за их плечами»). Благодаря этому, во время прочтения появляется ощущение, что ты сидишь в зрительном зале и лично наблюдаешь за каждым действием и каждым передвижением. Также этот эффект достигается при помощи местоимений («эта фраза сразу же обжигает *нас*», «акт за актом *мы* часто смеемся – но совсем не цинично и совсем не потому, что *нас* смешат – просто *мы* беспомощны перед лицом того комизма, который сопутствует подлинной грусти»), которые стирают границы между автором и читателем, превращая их обоих в обыкновенных зрителей.

Сочетание театральных терминов и элементов разговорного стиля свидетельствует о том, что данная рецензия рассчитана на массовую аудиторию. Но несмотря на этот факт, авторы текста постарались провести глубокий анализ постановки, идей и деталей.

В заключительной части рецензии особенно ярко выражена авторская оценка («финал этого спектакля навсегда запомнится всем, его видевшим»), которую также можно расценивать, как рекомендацию. Последнее предложение содержит обращение к одному из героев произведения – слуге Фирсу («а может, *старина Фирс*, сон и не думал начинаться»). И несмотря на то, что автор обращается не к аудитории, а к персонажу, такая концовка направляет читательскую мысль, заставляет задуматься. Что является очень важным элементом рецензии.

Следующие тексты, которые мы будем анализировать, посвящены постановке Льва Додина под названием «Страх. Любовь. Отчаяние».

Рецензия Ольги Егошиной называется «Между Страхом и Отчаянием стоит Любовь» *(См. Приложение 6)*. Этот заголовок представляет особый интерес, так как до конца остается не понятным, какой смысл вкладывает в него автор. Возможно, речь идет всего лишь о порядке слов в названии спектакля, а возможно, что это под этим заголовком скрыто глубокое философское рассуждение, на которое Ольгу Егошину натолкнула постановка Льва Додина.

Автор демонстрирует прекрасное знание материала, упоминая о первоисточнике постановки, что сразу дает читателю представление о рецензенте, как об эксперте в своей области. Помимо этого, аналогии, использованные в тексте, умелое переплетение и сопоставление произведений Брехта и Гётте («свои «Разговоры беженцев» Бертольт Брехт (1941 – 1944) построил в полемике с «Разговорами немецких беженцев» Гете, написанными за полтора века «до»), а также постановок «Страх. Любовь. Отчаяние» и «Гамлета» («и эта перекличка голосов и позиций Брехта и Шекспира, – не менее важна для понимания спектакля МДТ, чем контрапункт с Гете для понимания пафоса Брехта») свидетельствуют о том, что автор обладает высокими профессиональными навыками и широким кругозором.

Но несмотря на то, что рецензия написана профессионалом, в ней нет большого количества лексики ограниченного употребления, что делает текст доступным и привлекательным для широкой аудитории: как для любителей, так и для экспертов.

Средства выразительности гораздо менее экспрессивные и эмоционально окрашенные, чем в рецензиях, которые мы анализировали ранее. Это делает текст более сдержанным. Однако, «оживление» происходит за счет активного использования автором многоточий которые создают эффект некой незавершенности, оставляют читателю поле для собственных размышлений, поиска ответов на вопросы, дальнейшего развития событийного ряда («Сильный, опытный властный мужчина вдавливает лоб в оконное стекло, – и мычит от невыносимости осознания и своего унижения, и его, унижения, бесполезности – не спасет, не сохранит...», «И впереди только пытки…», «Фриц сидит за столом и смотрит в свою тарелку…»).

Кроме того, использование многоточий в тексте можно отнести к контактоустанавливающим средствам, ведь автор демонстрирует читателю, что он не стремится навязать свое мнение, доказать что-либо, а готов вместе анализировать и изучать. Еще один прием, помогающий установлению контакта между автором и реципиентом – это риторические вопросы. Ольга Егошина завершает свою рецензию целым рядом таких вопросов, что позволяет даже после завершения прочтения ощутить своеобразное послевкусие, погрузиться в собственные мысли и задуматься о чем-то значимом и важном. («Дилогия «Гамлета» и «Разговоров беженцев» – нашего времени случай. Времени, когда порвалась нить, и уже никто твердо не уверен «какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?» И правду ли нам открывает выходец из преисподней? Или это дьявольские наваждения? Наступила ли уже «великая эпоха» или все-таки еще Бог от этой катастрофы спасет?»).

Следующая рецензия, которую мы отобрали для анализа, имеет яркий заголовок «В ожидании пива» *(См. Приложение 7)*. По нашему мнению, такое название было выбрано автором Ольгой Федяниной не случайно: это является мощным средством привлечения внимания. Своеобразный парадокс, заключающийся в том, что в тексте с таким заголовком речь идет о произведении искусства – театральной постановке – только повышает интерес аудитории. И чтобы понять, почему же рецензия так названа, необходимо дочитать до конца: автор удерживает внимание читателя до самой последней строчки, которая и является разгадкой («Кто-то расслышит в этом послании отчаяние — уже было и снова так звучит! Кто-то — надежду: если уж история все равно бежит по кругу, можно запастись терпением и пересидеть за столиком. *То ли в ожидании пива, то ли в ожидании поезда*»).

В соответствии с традиционными канонами построения театральной рецензии, Ольга Федянина так же, как и автор предыдущего текста, начинает с обращения к первоисточнику – пьесам Бертольда Брехта – постепенно переходя от них к постановке Льва Додина.

Снова в тексте мы можем наблюдать смешение элементов разных стилей. Современные реалии, так хорошо знакомые массовой аудитории («Диалоги зависших за столиками людей годятся хоть для *фейсбука*, хоть для *газетной полосы*, хоть для заявления об оскорблении чувств») перекликаются с профессиональными формулировками человека, хорошо знакомого с миром театрального искусства («в *резонансном пространстве* сегодняшнего российского зала брехтовские тексты откликаются почти *гротескно актуально*, но рождены они совсем в другой реальности»). Это позволяет автору приблизиться к читателю и одновременно стать для него авторитетом, умеющим подкрепить свою точку зрения аргументами («*Додин вообще-то «литературоцентричный» режиссер, но, кажется, у него никогда не было такого «текстоцентричного» спектакля. Внешняя жизнь здесь сведена к болтовне за кружкой пива — одновременно и в ожидании большой беды, и в тревоге «как бы не стало хуже» по мелочам. Как ни странно, именно сосредоточенность на авторском тексте, на том, чтобы дать ему прозвучать, делает спектакль не литературным, а публицистическим*»).

Текст не перенасыщен различными средствами выразительности, но в нескольких эпитетах отчетливо просматривается положительная оценка и одобрение рецензента («с *замечательной достоверностью* стилизована декорация Александра Боровского», «брехтовские тексты откликаются почти *гротескно актуально*»).

В последнем абзаце при помощи синтаксического параллелизма автору удается продемонстрировать вариативность восприятия постановки («*Кто-то расслышит в этом послании отчаяние – уже было и снова так звучит! Кто-то – надежду: если уж история все равно бежит по кругу, можно запастись терпением и пересидеть за столиком*»). С одной стороны, это не является рекомендацией к просмотру постановки, но с другой – Ольга Федянина словно намекает на то, что каждый зритель сможет разглядеть в этом спектакле что-то свое.

Последний текст, который мы проанализируем – рецензия Ирины Корнеевой «Брехт с вами» *(См. Приложение 8).* Можно сказать, что она являет собой образец рецензии, ориентированной на массового читателя. Автор всеми способами стремится установить контакт с читателем. Язык крайне прост и даже больше походит на разговорный стиль речи («*К финишу его "Гамлет" пришел первым – премьеру сыграли раньше, уже получили за него очередную "Золотую маску", но дело не в наградах, а в том, как были обозначены и активизировали самые болевые точки в сознании общества. Теперь пришло время вскрывать раны. Хотя новый спектакль Льва Додина – это, скорее, уже серьезное хирургическое вмешательство в тело. Без наркоза, эфира и вообще какого-либо болеутоляющего*»). Активное использование многоточий помогает направлять и контролировать читательскую мысль и одновременно предоставлять свободу, возможность самостоятельно разобраться в том или ином вопросе («*Но ключевое слово здесь - все-таки любовь…», «Изысканные роли в их биографиях, - донести идеи Брехта до каждого зрителя так, чтобы они выглядели его собственными. Вот буквально сейчас пришедшими в голову...»).* Еще одно важное контактоустанавливающее средство – прямое обращение рецензента к аудитории («*И даже если ваш собственный гемоглобин всегда прежде волновал вас куда больше, чем все мировые катастрофы, вместе взятые, на брехтовском "Страхе..." остаться безучастным ни у кого не получится*») также содержит элемент оценки и скрытой рекомендации.

Автор не скупится на средства выразительности. Использует очень эффектные запоминающиеся метафоры («Хотя *новый спектакль Льва Додина* – это, скорее, уже *серьезное хирургическое вмешательство в тело*», эпитеты с положительной коннотацией для выражения одобрения («Лев Додин соткал *невероятно тонкую* человеческую историю», «Последний эпизод в исполнении Олега Рязанцева и Ирины Тычининой (Юдифь и Фриц) – *один из лучших* в спектакле и, может быть, *сильнейших* вообще в мировой театральной практике»).

Короткие, отрывистые предложения, немного напоминающие парцелляцию, помогают расставить акценты и паузы («*Мизансцена статичная. Сидят напротив два самых близких друг другу человека. Говорят скупые, мало что значащие слова…Дождь за окном плачет…*»). Это создает особенный ритмический рисунок текста.

В результате проведенного исследования и анализа эмпирического материала нам удалось выяснить, что речевое выражение категории авторства реализуется в текстах театральных рецензий самыми различными способами. Одни авторы делают акцент на средствах выразительности, чтобы дать собственную оценку и сделать текст более привлекательным. Другие предпочитают в большом количестве использовать контактоустанавливающие средства, чтобы заполучить доверие читателей. Кто-то старается наглядно продемонстрировать свои профессиональные качества и подчеркнуть авторитетность мнения. Рецензенты не ограничены в выборе: приемов и средств выражения категории авторского «Я» великое множество.

Но стоит отметить, что во всех анализируемых рецензиях мы не встретили ни одного упоминания о недостатках постановки. Это может свидетельствовать либо о безукоризненной работе Льва Додина и всего коллектива Малого драматического театра, либо том, что в наши дни авторы не склонны к критическому суждению и все больше предпочитают делать акцент на достоинствах и рекламе.

 Мы склонны предположить, что верным является второе суждение. Раньше рецензент ставил перед собой задачу критически рассмотреть произведение искусства и предоставить читателям полную картину, углубленный и разносторонний анализ, тем самым являясь так называемым проводником в большой мир искусства. Сейчас у авторов нет желания научить аудиторию, культурно обогатить ее. Поэтому они делают акцент на достоинствах художественного произведения, чтобы украсить досуг и развлечь своих читателей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе проведенного исследования и анализа речевого выражения категории авторства в текстах театральной рецензии, нами были выполнены все поставленные задачи. Была сформирована теоретическая база исследования, систематизированы существующие описания жанровых особенностей театральной рецензии, выявлена специфика понятий «категория автора» и «образ автора», описана система речевых средств выражения авторского «Я». Также был отобран и проанализирован материал для исследования. Мы пришли к следующим выводам.

Арт-журналистика сильно трансформировалась с течением времени, в связи с чем большие изменения коснулись как театральной критики в целом, так и жанра театральной рецензии в частности. Культурно-просветительская функция, которая была приоритетной, уступила свое место функции развлекательной. Критика постепенно утратила свою элитарность. Если раньше авторы критических текстов стремились расширить читательский кругозор, привить аудитории любовь к искусству, сформировать у нее эстетический вкус, обогатить знаниями, то в настоящий момент мы наблюдаем тенденцию к развлечению и рекламированию. Критик был авторитетом, его мнение было важным для читателей. Сейчас наоборот, большинству авторов важно мнение, а точнее сказать, количество читателей. Из-за этого качество текстов значительно снизилось. Зачастую вместо глубокого и разностороннего анализа произведения искусства можно встретить лишь поверхностный обзор или пересказ фабулы, дополненный субъективными впечатлениями.

Для привлечения аудитории авторы очень часто используют систему контактоустанавливающих средств. Прежде всего, это использование личных местоимений «я» и «мы». Еще один распространенный прием – это вопросно-ответная форма изложения, а также прямые обращения, которые позволяют создать эффект диалога и тем самым сблизить рецензента с читателем.

Следующая тенденция, которую нам удалось заметить в процессе исследования – это использование в равной степени просторечных выражений и специальных терминов. За счет терминологии автору удается продемонстрировать свою компетентность и одновременно дать читателю возможность почувствовать себя причастным к профессиональному сообществу, а просторечия помогают сделать текст максимально понятным и доступным широкой аудитории.

Проанализировав эмпирический материал, мы выяснили, что авторы театральный рецензий активно прибегают к использованию различных средств выразительности. Главным образом, это эпитеты, сравнения и метафоры. С их помощью легче всего выразить оценку и добавить тексту наглядности и привлекательности.

Русский язык богат самыми разнообразными речевыми средствами и приемами выражения категории авторства. И при написании рецензии можно использовать любые из них. Но к сожалению, современные авторы редко пользуются этой возможностью, ограничиваясь лишь основными средствами выразительности.

Некоторые исследователи склонны прогнозировать дальнейшую деградацию жанра. В связи с выявленными тенденциями, мы можем сделать свое предположение о дальнейших перспективах жанра театральной рецензии, которое лишь отчасти подтверждает данный тезис. Из-за того, что все больше возрастает спрос на оперативную и лаконичную информацию, существует вероятность того, что в будущем рецензии сократятся в объеме, станут более наглядными (например, при помощи изображений) и менее аналитическими. К сожалению, современные реалии таковы, что люди готовы тратить все меньше времени на прочтение и анализ текстов. В значительной степени интерес для них представляет общая информация о произведении искусства, его краткое содержание и оценка, которую автор может дать, основываясь на личных впечатлениях. Безусловно, классические качественные театральные рецензии, отличающиеся своей глубиной и многоаспектностью, останутся, но только в специализированных изданиях, которые рассчитаны на определенный круг лиц.

Речевое выражение категории авторства зависит от множества факторов. В первую очередь, на него влияет концепция издания и потребности и интересы аудитории. Подбор речевых средств в качественных специализированных изданиях будет значительно отличаться от тех приемов, которые используют авторы массовых популярных изданий. Это связано с разными запросами читателей. Также на речевую репрезентацию категории авторства влияет индивидуальный стиль рецензента, уровень его профессиональных навыков и компетентности. Еще один немаловажный фактор – это дискурс, который диктует определенные тенденции, требования и правила.

В ходе исследования мы рассмотрели классическую модель театральной рецензии, а также соотнесли ее с текстами современных авторов. Это позволило нам убедиться в том, что жанр театральной рецензии с годами меняется и роль автора, соответственно, тоже. На наш взгляд, данный вопрос заслуживает дальнейшего изучения и осмысления.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999.
2. Бахмутова Е.А. Выразительные средства рус. яз.: лексика и фразеология: уч. Пособие. Казань: Изд-во Казанского университета, 1967.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
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. Гаранина Н. С. Стиль русской театральной критики: учеб.-методич. пособие. М.: МГУ, 1970.
9. Геймбух Е. Ю. Категория автора как категория филологического анализа художественного текста (на материале произведений И. С. Тургенева малых форм): Автореф. канд. дис. М., 1995.
10. 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.
11. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.
12. Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб.: ВШЖиМК, 2012.
13. Карамова А. А. Категория оценки в современном русском языке: учеб. пособие. Уфа: РИО БашГУ, 2003.
14. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987.
15. Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2001.
16. Колшанский Г. В. Проблемы коммуникативной лингвистики // Вопросы языкознания. 1979. № 6.
17. Корнилов Е.А. Становление публицистической критики и структурное формирование жанра рецензии. Филологические этюды. Серия «Журналистика». Вып. 1. Ростов-на-Дону, 1971.
18. Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе. М.: МГУ, 1971.
19. Мальчевская Е. А. Трансформация жанра рецензии // Вестник БГУ. 2011. № 1.
20. Москвин В. П. Интертекстуальность: понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: Либроком, 2013.
21. 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.
22. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь Ожегова [Электронный ресурс]. 1949-1992.
23. Плещенко Т. П., Федотова Н. В., Чечет Р. Г. Стилистика и культура речи: уч. пособие для студентов вузов. Минск: ТетраСистемс, 2001.
24. 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.
25. Почкай Е. П. Журналист. Пресса. Аудитория . Журналист. Пресса. Аудитория: сб. статей / ред. С. В. Смирнов. Л.: ЛГУ, 1986. Вып 3.
26. 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.
27. Романова Т. В. Модальность. Оценка. Эмоциональность: монография. Нижний Новгород: НГЛУ, 2008.
28. Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2000.
29. Сергеева Т. С. Арт-журналистика и современная Российская культура: ценностно смысловые доминанты и проблема сохранения человека. Вестник ЧелГУ. 2013.
30. 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.
31. Смелкова З. С., Ассуирова Л. В., Савова М. Р., Сальникова О. А. Риторические основы журналистики. Работа над жанрами газеты: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2003.
32. 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.
33. Солганик Г.Я. Автор как стилеобразующая категория публицистического текста. Вестник МГУ. 2001. № 3.
34. Сонина Е. С. Развлечение и научение. Журналистика сферы досуга: учеб. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб.: ВШЖиМК, 2012.
35. Фомина Ю. А. Аспекты изучения языковой оценки. Вестник ЧелГУ. 2007. № 20.
36. Цветова Н. С. Журналистский арт-текст: специфика выражения оценки: сб. научных работ / под ред. Е.А. Кожемякина, А.В. Полонского. Белгород, 2015. Вып. 12.
37. 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.
38. Шмелева Т. В. Авторское начало в стилистике медийного текста. Медийное речеведение: сборник статей. 2012.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

Незабываемые, взрывные «Три Сестры» Малого Драматического Театра в Кеннеди-Центре

Андрю Уайт, 28.04.17

Антон Чехов, великий русский сатирик и драматург, однажды признался, что не умеет писать роли для инженю. Конечно, во всех своих пьесах он выводит молодых героинь – от него этого и ждали – но писалось ему для молодых героинь с трудом. Малочисленность их реплик со временем привела к прискорбной театральной традиции: самые неотразимые чеховские женские роли режиссеры стали отдавать хрупким девицам, которые умели только спекулировать на юности и наивности персонажей и играли их эдакими беспомощными героинями мыльных опер.

Само собой разумеется, что в наши времена – и у нас, и в России – нужда в бесцветных инженю прошла. И тем с большей радостью могу рапортовать: молодая героиня Ирина в спектакле «Три Сестры» Малого Драматического Театра в мастерской режиссуре Льва Додина поистине яростна и незабываема. Ирину, с ее высокими идеалами, погашенными горечью разочарования и, в конце концов, смирением, с огромной силой воплощает Елизавета Боярская. Импульсивная, нетерпеливая, ее Ирина занимает всю сцену, то воя, то рыча от разочарования в жизни. Но когда жизнь наносит ей самый сокрушительный удар, она принимает его пожатием плеч и сигаретой – и вьется в воздухе дымок, и заканчивается пьеса.

Действие «Трех Сестер» сосредоточено на семье Прозоровых. Ее патриарх, армейский генерал, 11 лет назад перевез семейство из Москвы в маленький провинциальный город. К началу пьесы батюшка сестер уже год как умер, и семья готовится отмечать именины Ирины (русский эквивалент дня рождения).  Дети-Прозоровы – три сестры и их брат Андрей – планируют перебраться обратно в Москву. И если старшие сестры ясно помнят московскую жизнь, то Ирина мечтает о Москве с удвоенной страстью еще и потому, что ей было всего 6, когда семья переехала в провинцию. И если для ее старших сестер идея Москвы мало-помалу становится лишь воспоминанием, Ирина все больше укореняется в намерении уехать.

Что делает спектакль МДТ таким притягательным, это потрясающее умение Додина показать, как чеховские провинциалы, погрязшие в устоях и морали российского маленького городка конца 19ого века, обратным зеркалом отражают наши несостоявшиеся мечты. Спектакль полон неожиданностей – оказывается, в персонажах, которых мы привыкли считать смирными затрапезными существами, клокочет внутренний огонь. В роли Кулыгина, учителя местной гимназии и мужа Маша, Сергей Власов берет бесцветного, педантичного персонажа и наполняет его уважением к себе и даже толикой надменности – что только усиливает его боль от осознания, что жена Маша ему неверна. И вот он изливает душу старшей сестре Маши Ольге (замечательная Ирина Тычинина), признается, что, повернись жизнь по-другому, женился бы на Ольге. Отклик Ольги – настоящий катарсис: поцелуй, настолько же страстный, насколько и безнадежный

Темного юмора здесь предостаточно: возьмем Соленого, штабс-капитана, претендующего на любовь Ирины. Он мстительно фонтанирует поэзией и так чистит себя под Лермонтова (один из многочисленных русских трагических поэтов), что чуть ли не насильно раздает всем репродукции, чтоб его профиль могли сравнить с профилем поэта и кивнуть, что да, мол, похож. Станислав Никольский представляет нам взрывного Соленого, вальсирующего на грани драмы и сатиры – это ровно то, что прописал бы доктор Чехов. Мы и опасаемся его, и смеемся над его высокопарностью.

Все пары здесь – а неслучившиеся любови это конек Чехова – несоизмеримо более взрывные и эмоционально изматывающие, чем мне доводилось когда-либо видеть в других постановках. Даже финальные объятия Ирины с бароном Тузенбахом, ее женихом, умудряются сначала вызвать, а затем тут же убить наши надежды. Забудьте все, в чем вы уверены: у Додина поцелуй никогда не бывает просто поцелуем, это целый многотомный роман в миниатюре.

Еще одна неожиданная, но приятная радость здесь - это Чебутыкин в исполнении Сергея Курышева: постоянно пьяный, абсолютно бесполезный военный доктор. Когда город охватывает пожар, на доктора можно положиться: он немедленно ищет убежища на дне бутылки. Когда случается финальная трагедия, он оседлывает крышу над входной дверью дома Прозоровых и скалит зубы. Само его присутствие служит ироническим контрапунктом финальных монологов сестер в конце пьесы.

Декорация Александра Боровского проста и подавляюща: серый деревянный дом, с высокими рамами окон, в которых, благодаря искусному свету Дамира Исмагилова, герои смотрятся как портреты самих себя – портреты такие живые, что так и хочется назвать их мирскими иконами.  Чем отчаяннее рвется Ирина покинуть этот город, тем ближе к авансцене подбирается дом, ограничивая ее мобильность по сути до нуля.

Всю историю России классические пьесы на театре служили способом выразить настроения в обществе. В советские времена на Чехова можно было положиться как на способ сухого саркастического комментария на тему, до чего коммунистическая элита довела страну; сейчас театр предлагает собственную картину современного общества. Как и прежде, незачем тыкать пальцем в слона в комнате; просто важно заметить те преграды счастью, которые стоят в современном мире на пути у каждого.

Приложение 2

Несгибаемые: «Три Сестры» Малого Драматического Театра на сцене Кеннеди Центра

Роберт Майкл Оливер, 28.04.17

«Три Сестры» МДТ идут на сцене Кеннеди Центра до 30 апреля включительно, и, смотря этот спектакль, театралы будут смаковать каждое до мельчайшей подробности сыгранное удивление, каждый долгий взгляд в бездну, каждый взрыв истерического смеха, вызванного бессмысленностью и скукой жизни.

Почему? Потому что эти «Три Сестры», гениальную пьесу гениального Чехова, играет труппа гениальных актеров: они не обожествляют автора, но в то же время и не вытирают о него ноги.

Эти «Три Сестры» - пьеса 19ого века, сыгранная для зрителей 21ого века: до боли смешно и до последней минуты трагично.

Безусловно, Лев Додин и его художественная команда наделили спектакль своим уникальным видением, но именно его артисты достаточно отважны, чтобы вдохнуть жизнь в эти «Три Сестры» в ритме, оценить который под силу только истинному рыбаку.

Конечно, для тех, кого хлебом не корми – дай сделать очередное селфи или написать очередной твит, для динамичных любителей технологий, может, и нелегко было наблюдать, как малейшее движение очередного героя лишь обнаруживает еще один слой тоски, а затем этот слой  в свою очередь медленно снимается и обнажает очередную прослойку отчаяния… Для таких зрителей было невдомек, почему мы все в зале смеемся.

Некоторые из этих городских – или пригородных жителей – покинули театр в антракте. Две молодые дамы ушли важно во втором акте, чуть не столкнувшись с двумя персонажами, входящими в зал театра Эйзенхауэр.

Может быть, эти две молодые дамы, спешащие вернуться к своей увлекательной жизни, не смогли перенести той нутряной правды, которая благодаря артистам этих «Трех Сестер» душным облаком сгустилась над зрительным залом: правда эта заключается в том, что все мы непереносимо нуждаемся в любом поводе отвлечься, развлечься – все, что угодно, лишь бы не замечать неотвратимо текущие прочь минуты жизни.

А может, они просто опаздывали, опаздывали «на важную-преважную встречу», как пел Белый Кролик в диснеевском мультике «Алиса в стране чудес».

Именно в такие минуты становится понятно, что нам еще работать и работать, как заявляет Ирина как минимум четыре раза за спектакль. Елизавета Боярская играет Ирину с такой ошарашивающей болью, что я и сейчас вздрагиваю, вспоминая ее игру.

И, конечно, я вспоминаю Машу, среднюю сестру, вышедшую замуж за Федора Кулыгина (его со стоическим каждодневным героизмом играет Сергей Власов), школьного учителя. Машу, как медленно вскипающий на огне кофейник, играет Ксения Раппопорт.

Настоящее чудо – смотреть ее сцены с Вершининым (глубоко и вдумчиво его играет Игорь Черневич), особенно когда их страсть, подобно подземному гейзеру, вырывается наружу.

Я вспоминаю Ольгу, старшую сестру, которая первой поняла, что ее семье уж не жить той счастливой московской жизнью. Стоическое отчаяние Ольги (ее играет Ирина Тычинина) волной боли передается залу, а она, знай, неотрывно смотрит в пустое будущее, открывающееся перед ней.

Поверьте, благодаря всему ансамблю спектакля перед нами предстает целое сообщество людей, каждый момент жизни которых проработан до мельчайшей подробности, и именно этим подробностям и дивится с благодарностью настоящий театрал: как же можно вместить столько живого в такие мельчайшие единицы времени.

От покорно толкающего коляску братца Андрея (сыгранного удивительно трогательно Александром Быковским) до Николая Тузенбаха (до последней минуты благородный Олег Рязанцев), до его фатального соперника Василия Соленого (Станислав Никольский играет его как замечательный пример «дорожной ярости») – у каждого героя есть блистательное соло в этой чеховской симфонии.

Настоящее чудо заключается в том, что все эти захватывающие моменты актерской щедрости следуют один за другим – а при этом жизнь персонажей уже, кажется, не может быть более бессмысленной и беспросветной.

Эти «Три Сестры» - триумф субъективности над реальностью. Мы можем не понимать, что такое внутренний мир, но мы ясно видим его последствия.

В конце концов, этому образу жизни суждено уйти в прошлое, не смотря на болезненность процесса. Стена семейного особняка подбирается все ближе, то, что прежде казалось роскошной жизнью, оказывается всего лишь крашеным фасадом, и разум понемногу начинает смиряться с правдой жизни.

Ничем не занятый социальный класс, опьяненный наследственным богатством и притворством, что же они будут делать, когда окажется, что это притворство – всего лишь притворство?

Ирина ближе к финалу заявляет, что будет работать и помогать тем, кому в жизни повезло меньше, чем ей.

Вся ирония в том, что Ирине суждено работать, чтоб помочь самой себе – ибо она теперь перешла в класс уже не притворяющихся, а просто несчастных.

Приложение 3

На русском с любовью: еще одни «Три Сестры», и, похоже, это самые настоящие «Три Сестры»

Нельсон Пресли, 27.04.17

«Три Сестры», которые на этой неделе представляет Кеннеди-Центр на сцене своего Театра Эйзенхауэр, это именно так, как вы и представляете крупную русскую постановку чеховской вечной пьесы: внушительно, с огромным чувством, с тремя до великолепия страстными актрисами, которые являются «пламенным мотором» всего спектакля.

Эти сестры несчастливо скучают в маленьком городе, флиртуют (а в случае одной из сестер и вступают в брак) не с теми мужчинами и до умопомрачения мечтают, как бы вернуться в столь любимую ими космополитичную Москву. В жестком завораживающем спектакле Льва Додина (МДТ из Санкт-Петербурга) поцелуи редки, но зато это не просто поцелуи, а самые настоящие захватывающие переменчивые как ртуть мини-драмы. Когда Ирина Елизаветы Боярской умоляет небеса о возвращении в Москву, в ее устах одно это слово превращается в сложнейшую амальгаму надежды и боли.

Вашингтон оказался более чем готов к такому основательному Чехову (судя по голосам в зале и в фойе перед началом, русское население тоже решило не пропускать это событие). За последние сезоны у нас бывали и «добросовестные» постановки, и крайне свободные адаптации на тему этой пьесы – кажется, что эти «Три Сестры» являются одновременно и логическим завершением, и венцом этой череды. Театр Студия только что доиграл свои классические «Три Сестры», а параллельно их показам на малой сцене того же театра шел современный спектакль-отклик Аарона Познера «Нет сестер».

Спектакль Додина обманчиво болтлив. Он разворачивается на фоне фасада деревянного дома, который его обитатели явно терпеть не могут. Иначе с чего бы им почти все время торчать на ступеньках крыльца, ведущего в зал? Додин гениально выстраивает персонажей в интимные группки. Раз за разом сестры – младшая Ирина, роскошная средняя сестра Маша и постаревшая раньше времени Ольга – съеживаются на ступеньках, зачастую в окружении родственников, гостей-офицеров и самых разнообразных приживал.

На ступеньках сам бог велел делиться самым сокровенным и философствовать – а именно в этих двух жанрах Чехов и писал свои бесконечно современные пьесы. Додинская постановка отдает дань чеховскому абсурдистскому началу, но элементы черной комедии – на которых американские постановщики, как правило, счастливо успокаиваются – только питают искреннюю вселенскую растерянность героев перед лицом жизни и бездонный колодец их страданий. Герои словно брошены в бездну: мебели почти нет (вот праздничный стол, но все с ужасом вскочат из-за него, поняв, что их за столом несчастливые тринадцать человек), почти нет реквизита (вот самовар, набитый цветами). Герои часто задерживаются в окнах-рамках дома-картинной рамы-декорации Александра Боровского, слышат чужие разговоры, участвуют в них одним-двумя саркастическими стонами, а то и норовят тайком обняться – когда им кажется, что их никто не видит.

Додин нагнетает напряжение неспеша, давая своим героям, представителям высшего среднего класса (которые так много тоскуют о будущем, словно предчувствуя, что совсем скоро все радикально изменится) промариноваться в собственном отчаянии три с хвостиком часа – но это настолько содержательные три часа, что вам совсем не захочется торопить время. Актерская игра роскошна, голоса неизменно великолепны – бросают ли эти актера друг другу отрывистые слова злобы, заливаются ли романтическими меланхолическими монологами.

Видно, что Маша Ксении Раппопорт могла бы стать в светском обществе Москвы настоящей звездой. Она эпически красива, болезненно-чувствительна, и, как все три заглавные героини, отличается острым умом – до обидного жаль, что всем троим сестрам совсем не к чему приложить этот острый ум. Боярская вулканически передает молодую, сверкающую душу Ирины и ее стремительное разочарование в работе и любви; Ирина Тычинина в роли Ольги бесконечно трогательна – эта женщина, которая прекрасно осознает, что ее шанс на счастье уже давно разбился вдребезги.

Хочется все вновь и вновь хвалить этот спектакль за его интимность – герои притягиваются и отталкиваются на одном пяточке жизненного пространства. В то же время Додин с легкостью позволяет Игорю Черневичу, в роли витального, но очень женатого ухажера Маши Вершинина делиться мыслями напрямую со зрителями, обращаясь в зал. И в этом Вершинин не одинок: многие герои глядят в даль и философствуют, но нигде это не превращается в пустые слова. Входы и выходы через партер театра Эйзенхауэр и некоторые сцены в зрительном зале, у сцены, нигде не выглядят просто приемом.

Комический баланс между Андреем, ни на что не годным братом сестер, и его женой-захватчицей Наташей, тут как раз обратен решению, принятому Джексоном Греем в его недавнем спектакле в Театре Студия. В постановке Додина смешон как раз Андрей Александра Быковского, а вспышки ярости Наташи в исполнении Екатерины Клеопиной это лишь проявления темперамента, а не свидетельство чудовищности ее героини. С одной стороны, бессмысленно гоняться за «окончательным» спектаклем по Чехову: драматург пишет так, что его пьесы скорее предоставляют возможности артистам, чем предъявляют к ним требования – именно поэтому спектакли по одним и тем же пьесам этого автора зачастую выходят такими разными.

И все же зрители, видевшие этих «Трех Сестер», будут склонны именно этот спектакль считать эталоном. На всех нас надвигается пугающий, готовый все проглотить дом – постановка сверкает чистыми четкими гранями, и населяет ее труппа полнокровных артистов. Они дарят нам редкий шанс услышать всю широту диапазона чеховского отчаяния на чеховском же русском языке.

Приложение 4

В тишине слов

Клаудия Провведини, 27.11.17

Оказывается, можно открыть доселе неизвестные нам смыслы в «Вишневом Саде» Чехова – если посмотреть постановку русского режиссера Льва Додина. Это возвращение мастера к шедевру Чехова (в 1994 году Додин уже ставил «Сад», а в 1998 ту первую постановку играли в Пикколо Театра ди Милано). В эти дни играется итальянская премьера абсолютно новой постановки той же пьесы (на русском, с итальянскими титрами).

 «Сад», которому минуло уже сто лет, все еще приносит плоды; пьеса предстает  нам словно в контрсвете и являет большую устойчивость к погодным условиям всех комических и трагических элементов этой диалектической истории-игры. Все элементы не нивелируются в единую массу, а звучат многоголосьем, что позволяет сравнить спектакль с произведением современной музыки.  Так, величественно щебечет Любовь Андреевна, покидая навсегда свой дом и вишни (запечатленные и показанные нам в гениальном ретрофильме). Имение покупает человек, сделавший себя сам -сын крепостных Лопахин; он истово пускается в отчаянный казацкий танец, а затем ироническим контрастом поет «Мой Путь» Синатры. Поет так, что дух захватывает.

Вышеназванных персонажей с совершенством воплощают соответственно Ксения Раппопорт и Данила Козловский. Первой – актрисе (также и актрисе кино) рафинированной красоты – удивительно идут образы чеховских героинь: она уже играла Елену Андреевну в додинском «Дяде Ване» (мы в Милане видели этот спектакль дважды). Ее Раневская легка, эгоистична и жадна до жизни любой ценой. Второй (как написал несколько лет назад французский «Монд» «обещает в ближайшие годы стать лучшим на сегодняшний день артистом русской сцены») олицетворяет пророческий дар доктора Чехова. Или, как выражает эту мысль сам Додин, делясь с нами в программке: «пьеса … становится своего рода мифом о непредсказуемости истории, о ее предвиденности, о беспомощности человека перед лицом жизни и судьбы, о его удивительной силе и ответственности перед жизнью и судьбой, о его возможности и праве сохранять себя и быть верным себе. Несмотря ни на что и вопреки всему.»

Что потрясает в артистах Малого Драматического помимо их мастерства – это их умение существовать на чужом тесте, в тиши чужих слов. Когда они возникают из партера, ходят вдоль довольно длинной авансцены,  рассеченной экраном, на который проецируются кадры и тени, появляются в боковых белых дверях – даже ничего не говоря, как Фирс Сергея Курышева… Когда они переглядываются или одним жестом комментируют сцену, в которой не они являются главными героями, как например Андрей Кондратьев (конторщик Епиходов) и Елизавета Боярская (такая сильная и такая прекрасная Варя).

Премьере предшествовала инаугурация иллюминации фронтона Театра Стрелер в ознаменование семидесятилетия Театра Пикколо и двадцати лет, минувших с тех пор, как в ночь на 25 декабря нас покинул основавший Пикколо режиссер.

Приложение 5

"Сад" нашей эпохи поставил Додин

Сильвия Бельфанти и Маттиа Л. Пальма, 24.11.17

Спустя 20 лет в Пикколо вернулся «Вишневый Сад» Льва Додина – новая постановка. Русский режиссер – единственный, чьи постановки этой пьесы игрались в Пикколо после «Сада» Стрелера.

Посмотреть спектакль можно до 26 ноября включительно, только, видимо, для этого придется подкупить кого-нибудь, кто записался на лист ожидания значительно раньше тебя.

Сердце этого спектакля – сад. Лев Додин показывает его нам с помощью черно-белого немого фильма на фоне белого экрана, который, словно занавес, скрывает от нас сцену. Что же до артистов, им приходится остаться в зале, среди зрителей, они ходят между кресел партера театра Стрелер, словно по дому, проданному с аукциона, который теперь приходится покинуть навсегда. Лишь иногда они уходят за четвертую сцену, на минуты вновь отвоевывая сцену и становясь тенями на фоне занавеса, опускающегося за их плечами.

         И этот «Сад» безусловно «Сад» нашей эпохи, после «Сада» Стрелера, после «Сада» Брука. Теперь у нас есть спектакль Додина с его труппой Малого Драматического (название театра буквально значит «пикколо(малый)», если кому не хватает внутренних связей и совпадений) – на русском языке с итальянскими титрами, но через секунду ты уже смотришь как спектакль на родном языке – это несомненно самые важные гастроли драматического театра в этом году в Милане, если не во всей Италии. Посмотреть спектакль можно до 26 ноября включительно, только, видимо, для этого придется подкупить кого-нибудь, кто записался на лист ожидания значительно раньше тебя.

         Спектакль начинается с последней в пьесе, смиренной реплики крепостного Фирса. Забытый в этом доме, как ненужный предмет мебели, он признается: жизнь-то прошла, словно и не жил. Додин переносит эту реплику в самое начало, и эта фраза сразу же обжигает нас, набухая роковой аллегорией –Чехов писал свой «Сад» уже смертельно больным и умер через несколько месяцев после премьеры – и в то же время абсолютным отсутствием риторичности, в которую все обычно с удовольствием впадают. И мы понимаем: не смотря на все штампы и предрассудки, это действительно комедия.

*Чехов хотел доказать всем, что он не отчаивается, именно поэтому задумывал пьесу как веселую. Об этом он писал и Станиславскому, и Книппер. Но в итоге все получилось совсем наоборот – пока рассудок автора хотел одного, его гений писал совсем другое – чем больше старался Антон Павлович писать веселую комедию, тем яснее проступало в тексте пьесы отчаяние.*

         И Додину удается поставить на сцене именно это веселье отчаяния. Акт за актом мы часто смеемся – но совсем не цинично и совсем не потому, что нас смешат – просто мы беспомощны перед лицом того комизма, который сопутствует подлинной грусти. И так разные планы пересекаются, сливаясь в единое целое, и так этот спектакль, доказывая множество неоспоримых законов театра, демонстрирует, в частности, что в театре парадоксы носят абсолютно законный характер.

         Без преувеличения гениальными кажутся все переходы между двумя измерениями, отсюда туда и оттуда сюда, за экран и из-за экрана, заменившего тонкой мембраной четвертую стену. Там и взаправду сад: в каждом дрожащем кинокадре, проецируемом стареньким кинопроектором из партера, искра волшебного обаяния самой важной иллюзии в этой истории – кино народилось на свет чуть менее десяти лет назад – и в то же время в каждом кинокадре напоминание об исчезнувшей навсегда реальности – кадры эти сняты в германском вишневом саду, так как в России таких садов не сохранилось.

         И так между сценой и партером возникают два прохода-портала – один абстрактный, существовавший всегда, и один конкретный, возведенный Додиным. И в результате взаимодействия со вторым конкретным порталом и в связи с тем, что вдруг оба портала вопреки обыденной логики совпадают, спектакль претерпевает практически генетическую мутацию, меняя природу наших чувств, меняя природу казалось бы знакомой нам истории, пробуждая нас, зрителей, ото сна. Мы все вдруг ощущаем, что дело касается всех нас, что все мы в чем-то герои тех перемен, которые предвещает Чехов.

*Это гораздо более историческое произведения, чем я осознавал, осмысливая пьесу при первой постановке. Пытаясь понять социальную и политическую сущность того времени, о котором пишет Чехов, вдруг понимаешь, что он провидит те перемены, которые революцией сотрясут мир четырнадцать лет спустя. И сейчас мы вновь переживаем эпоху бесконечного изменения ценностей. И вот уже попытка любого из нас сохранить неизменной хоть одну свою крошечную ценность кажется настоящим героизмом. Может быть, смехотворным, но все же героизмом.*

         Ансамбль актеров великолепен – они развеивают предрассудок о том, что Чехов это только и исключительно театр слова. Актеры Малого Драматического играют своих персонажей, а точнее создают их с помощью едва уловимых жестов, работающих даже на тысячеместный зал: едва слышный звон ключей – и нам ясно: сад продан. Редко где встретишь более страстные, реалистичные и содержательные поцелуи, чем те, которыми обмениваются Яша и Дуняша в стиле «палец в рот не клади» - и чем те, которые случатся между Варей и Лопахиным. От пика узнаваемости до пика любви.

         Раневскую играет Ксения Раппопорт – жонглирует слезами и смехом, проникает в самую суть персонажа, дает тексту жизнь, бесконечно удивляя нас, каждую минуту играет совсем не то, к чему мы привыкли. Центр притяжения спектакля – Данила Козловский в роли купца Лопахина, яростность его соло, все усиливающегося и перерастающего в данс макабр вершителя участи сада, а затем выплавляющегося в «Мой Путь» Синатры, исполненного с безоглядным мужеством стенд-апа.

         Вообще сразу замечаешь, что в этом «Саде» нет ни капли ожидания и бездеятельности, которые вечно атрибутируются театру Чехова.

*Это вечный миф, что герои Чехова ничего не делают. Наоборот, они все фантастически деятельны. Просто эта их деятельность никогда не приносит им удовлетворения – они не могут просто существовать, как работающие буржуа, их дух требует иной жизни. Именно поэтому, как любой умный человек, они жалуются на ту жизнь, которая есть. А доверчивые читатели и литературоведы верят этим жалобам всерьез: если уж сами герои жалуются, что ничего не делают, значит, так оно и есть.*

И все же, не смотря на всю свою деятельность, они теряют сад.

Финал этого спектакля навсегда запомнится всем, его видевшим: Лопахин вручит Раневской и Гаеву – сестре и брату, изгнанным из собственного дома – железные коробки с фильмой о саде, одним этим жестом низвергнув в забвение все их прошлое  и вынудив их резко вернуться в настоящее и посмотреть в лицо будущему, то есть потере иллюзий. Такое же малоприятное возвращение в настоящее ждет и нас, зрителей: вот уже крепостной Фирс, забытый один в пустом дому, обнаруживает, что проход через занавес заблокирован навсегда. Сон закончился, видно, думает он, стоя спиной к нам, зрителям, и безрезультатно пытаясь прорваться через занавес -  не может поверить, что хода туда, где еще недавно можно было пройти, нету.  А может, старина Фирс, сон и не думал начинаться.

Приложение 6

Между Страхом и Отчаянием стоит Любовь

Ольга Егошина, 15.05.17

Лев Додин объединил в авторской композиции два драматургических текста Бертольта Брехта: к философским рассуждениям Циффеля и Калле из «Разговоров беженцев» добавил гремучую смесь историй героев «Страха и отчаяния третьей империи».

Свои «Разговоры беженцев» Бертольт Брехт (1941 – 1944) построил в полемике с «Разговорами немецких беженцев» Гете, написанными за полтора века «до». Освобождение масс интересовало олимпийца Гете куда сильнее, чем свобода индивидуума, политические свободы населения казались важнее личностных. Судьбы стран и народов волновали его аристократических героев сильнее перипетий их собственных судеб. Главный герой, аристократ и землевладелец, лишившийся большей части своего состояния из-за оккупации земель французской армией генерала Кюстина вздыхал, что не в силах питать неприязнь к тому, в ком видят свою надежду народы Европы…

У героев Брехта «победоносные завоеватели» вызывают оскомину, а отнюдь не восхищение. Требование «самопожертвования» во имя Родины кажутся исходящими из подозрительно корыстных уст. Двое беженцев, испугавшихся фашистской власти, принципиально выступают с позиций отдельного и частного человека. Обыкновенного среднего человека, которому решительно неуютно в наступившей «великой эпохе» (эпохе, которая требует от него слишком многое, наступая ему на горло). «Для того, чтобы относиться к жизни по-настоящему серьезно, мы недостаточно сыты, к тому же мы без виз в чужой стране, где стоят две немецкие мотодивизии» – объясняет Циффель – Калле.

Постановку, названную «Страх. Любовь. Отчаяние» Лев Додин репетировал параллельно с «Гамлетом» (и надо сказать, «Гамлет» МДТ вполне мог быть назван аналогично). И эта перекличка голосов и позиций Брехта и Шекспира, – не менее важна для понимания спектакля МДТ, чем контрапункт с Гете для понимания пафоса Брехта.

Королевская семья в «Гамлете» МДТ вела свои семейные разборки с постоянной апелляцией к «благу Дании» и к интересам простого народа. В результате гибели королевской семьи к власти приходил тот самый «Как его там» (Фортинбрас? Или как-то иначе?). В брехтовской постановке на сцене театра появляются те самые «представители простого народа», которым выпало жить в великую эпоху перемен.
**Александр Боровский** придумал для «Гамлета» образ пространства-вечной стройки. Для Брехта на сцене выстроено уже начавшееся разрушаться вокзальное кафе, чьи окна уже частично разбиты (следствие уличных бесчинств штурмовиков). За дверями играет оркестр (молодая команда театра во главе с солисткой – **Дарьей Лэнда**). У стойки бара – незадачливый Страховой агент – **Андриан Ростовский**, увидевший в новых временах возможность свести счеты за все унижения... Перед окнами, стоят железные столики, за которыми кроме Циффеля и Калле – двух героев «Разговоров…», – рассаживаются и Судья, и школьный учитель Карл Фурке с женой, и трое штурмовиков, и уезжающая за границу Юдифь со своим остающимся мужем Фрицем.
За каждым столиком – своя история, свои боли, свои беды.
Сложенные вместе они создают кумулятивный взрывной эффект узнавания общей беды.  Не только того конкретного момента времени, о котором писал Брехт. Но целую череду исторических катастроф, которые не раз превозмогало человечество, и которые могут повториться завтра.
Собственно, спектакль Додина – прежде всего и больше всего именно спектакль-заклятье, чтобы не повторилось…Держа в зубах сигары, коренастый Циффель-**Татьяна Шестакова**и высокий Килле-**Сергей Курышев** стоят у окна, за которым плачет дождь, и начинают философский диспут на тему: «Паспорт – самое благородное, что есть в человеке. Изготовить паспорт не так просто, как сделать человека.  Человека можно сделать где угодно, в два счета и без всяких разумных на то оснований, а паспорт – поди попробуй!»

Брехтовский текст кажется написанным только что (разве что глубина и изящество формулировок нашему времени мало свойственны). Беседа течет неспешно. В нее включаются соседи. Судья Гиль-**Игорь Иванов**, пришедший со следователем, чтобы в приватной обстановке разобраться с предстоящим делом еврея против штурмовиков.

Обстоятельства смутные, времена – опасные. Каждая новая всплывающая подробность нагоняет все больше страху. «Я готов дать то судебное заключение, которое нужно! Но какое именно нужно сейчас?». Сильный, опытный властный мужчина вдавливает лоб в оконное стекло, – и мычит от невыносимости осознания и своего унижения, и его, унижения, бесполезности – не спасет, не сохранит...

Семейная пара герр Фурке-**Сергей Власов**и фрау Фурке-**Наталья Акимова** мучительно пытаются понять: куда же пошел их подросток сын. «Мой сын никогда не пойдет доносить на своего отца» – гордо заверяет вольнодумствующий школьный учитель. Вглядывается в несчастное лицо жены и вдруг сникает, глаза мертвеют (как Власов это делает?!) И от самого себя уже не может скрыть страшного: конечно, пойдет и донесет! Так его уже научили в его Гитлерюгенде…

А вот новые хозяева жизни – молодые штурмовики. Веселые, красивые, сентиментальные. Ухаживают за официанткой. С сытой кошачьей игривостью задевают безработного Франца-Стаса Никольского. Одна фраза, другая, третья. Один фокус, другой. И вот уже по проходу идет обреченный человек, знающий, что помечен знаком буйвола. И впереди только пытки…

Вот Юдифь-**Ирина Тычинина** последний раз разговаривает со своим мужем Фрицем-**Олегом Рязанцевым**. Сослуживцы перестали приходить в гости и здороваться. Еще немного мужа могут отстранить от работы. Но – главное – что сидит в душе гвоздем: еще немного и муж сам предложит тебе уехать. А этого допустить нельзя! Любящая женщина оберегает мужчину не только от скуки или простуды. Но и от возможности совершить подлость. И Тычинина эту высшую меру женской жертвенности передает так скупо, – всего несколькими интонациями, гладящими движениями рук, которые благословляют воздух вокруг ставшего чужим мужа…Юдифь идет по проходу. Фриц сидит за столом и смотрит в свою тарелку…

Дилогия «Гамлета» и «Разговоров беженцев» – нашего времени случай. Времени, когда порвалась нить, и уже никто твердо не уверен «какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?»  И правду ли нам открывает выходец из преисподней? Или это дьявольские наваждения? Наступила ли уже «великая эпоха» или все-таки еще Бог от этой катастрофы спасет? И пиво еще пиво, а кофе – кофе… И спектакль-предостережение нашего главного философа отечественного театра Льва Додина еще может сохранить силу заклятья и отвести черную тень.

Приложение 7

В ожидании пива

Ольга Федянина, 13.04.17

Лев Додин объединил в авторской композиции два драматургических текста Бертольта Брехта: к философским рассуждениям Циффеля и Калле из «Разговоров беженцев» добавил гремучую смесь историй героев «Страха и отчаяния третьей империи».

Свои «Разговоры беженцев» Бертольт Брехт (1941 – 1944) построил в полемике с «Разговорами немецких беженцев» Гете, написанными за полтора века «до». Освобождение масс интересовало олимпийца Гете куда сильнее, чем свобода индивидуума, политические свободы населения казались важнее личностных. Судьбы стран и народов волновали его аристократических героев сильнее перипетий их собственных судеб. Главный герой, аристократ и землевладелец, лишившийся большей части своего состояния из-за оккупации земель французской армией генерала Кюстина вздыхал, что не в силах питать неприязнь к тому, в ком видят свою надежду народы Европы…

У героев Брехта «победоносные завоеватели» вызывают оскомину, а отнюдь не восхищение. Требование «самопожертвования» во имя Родины кажутся исходящими из подозрительно корыстных уст. Двое беженцев, испугавшихся фашистской власти, принципиально выступают с позиций отдельного и частного человека. Обыкновенного среднего человека, которому решительно неуютно в наступившей «великой эпохе» (эпохе, которая требует от него слишком многое, наступая ему на горло). «Для того, чтобы относиться к жизни по-настоящему серьезно, мы недостаточно сыты, к тому же мы без виз в чужой стране, где стоят две немецкие мотодивизии» – объясняет Циффель – Калле.

Постановку, названную «Страх. Любовь. Отчаяние» Лев Додин репетировал параллельно с «Гамлетом» (и надо сказать, «Гамлет» МДТ вполне мог быть назван аналогично). И эта перекличка голосов и позиций Брехта и Шекспира, – не менее важна для понимания спектакля МДТ, чем контрапункт с Гете для понимания пафоса Брехта.

Королевская семья в «Гамлете» МДТ вела свои семейные разборки с постоянной апелляцией к «благу Дании» и к интересам простого народа. В результате гибели королевской семьи к власти приходил тот самый «Как его там» (Фортинбрас? Или как-то иначе?). В брехтовской постановке на сцене театра появляются те самые «представители простого народа», которым выпало жить в великую эпоху перемен.
**Александр Боровский** придумал для «Гамлета» образ пространства-вечной стройки. Для Брехта на сцене выстроено уже начавшееся разрушаться вокзальное кафе, чьи окна уже частично разбиты (следствие уличных бесчинств штурмовиков). За дверями играет оркестр (молодая команда театра во главе с солисткой – **Дарьей Лэнда**). У стойки бара – незадачливый Страховой агент – **Андриан Ростовский**, увидевший в новых временах возможность свести счеты за все унижения... Перед окнами, стоят железные столики, за которыми кроме Циффеля и Калле – двух героев «Разговоров…», – рассаживаются и Судья, и школьный учитель Карл Фурке с женой, и трое штурмовиков, и уезжающая за границу Юдифь со своим остающимся мужем Фрицем.
За каждым столиком – своя история, свои боли, свои беды.
Сложенные вместе они создают кумулятивный взрывной эффект узнавания общей беды.  Не только того конкретного момента времени, о котором писал Брехт. Но целую череду исторических катастроф, которые не раз превозмогало человечество, и которые могут повториться завтра.
Собственно, спектакль Додина – прежде всего и больше всего именно спектакль-заклятье, чтобы не повторилось…Держа в зубах сигары, коренастый Циффель-**Татьяна Шестакова**и высокий Килле-**Сергей Курышев** стоят у окна, за которым плачет дождь, и начинают философский диспут на тему: «Паспорт – самое благородное, что есть в человеке. Изготовить паспорт не так просто, как сделать человека.  Человека можно сделать где угодно, в два счета и без всяких разумных на то оснований, а паспорт – поди попробуй!»

Брехтовский текст кажется написанным только что (разве что глубина и изящество формулировок нашему времени мало свойственны). Беседа течет неспешно. В нее включаются соседи. Судья Гиль-**Игорь Иванов**, пришедший со следователем, чтобы в приватной обстановке разобраться с предстоящим делом еврея против штурмовиков.

Обстоятельства смутные, времена – опасные. Каждая новая всплывающая подробность нагоняет все больше страху. «Я готов дать то судебное заключение, которое нужно! Но какое именно нужно сейчас?». Сильный, опытный властный мужчина вдавливает лоб в оконное стекло, – и мычит от невыносимости осознания и своего унижения, и его, унижения, бесполезности – не спасет, не сохранит...

Семейная пара герр Фурке-**Сергей Власов**и фрау Фурке-**Наталья Акимова** мучительно пытаются понять: куда же пошел их подросток сын. «Мой сын никогда не пойдет доносить на своего отца» – гордо заверяет вольнодумствующий школьный учитель. Вглядывается в несчастное лицо жены и вдруг сникает, глаза мертвеют (как Власов это делает?!) И от самого себя уже не может скрыть страшного: конечно, пойдет и донесет! Так его уже научили в его Гитлерюгенде…

А вот новые хозяева жизни – молодые штурмовики. Веселые, красивые, сентиментальные. Ухаживают за официанткой. С сытой кошачьей игривостью задевают безработного Франца-Стаса Никольского. Одна фраза, другая, третья. Один фокус, другой. И вот уже по проходу идет обреченный человек, знающий, что помечен знаком буйвола. И впереди только пытки…

Вот Юдифь-**Ирина Тычинина** последний раз разговаривает со своим мужем Фрицем-**Олегом Рязанцевым**. Сослуживцы перестали приходить в гости и здороваться. Еще немного мужа могут отстранить от работы. Но – главное – что сидит в душе гвоздем: еще немного и муж сам предложит тебе уехать. А этого допустить нельзя! Любящая женщина оберегает мужчину не только от скуки или простуды. Но и от возможности совершить подлость. И Тычинина эту высшую меру женской жертвенности передает так скупо, – всего несколькими интонациями, гладящими движениями рук, которые благословляют воздух вокруг ставшего чужим мужа…Юдифь идет по проходу. Фриц сидит за столом и смотрит в свою тарелку…

Дилогия «Гамлета» и «Разговоров беженцев» – нашего времени случай. Времени, когда порвалась нить, и уже никто твердо не уверен «какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?»  И правду ли нам открывает выходец из преисподней? Или это дьявольские наваждения? Наступила ли уже «великая эпоха» или все-таки еще Бог от этой катастрофы спасет? И пиво еще пиво, а кофе – кофе… И спектакль-предостережение нашего главного философа отечественного театра Льва Додина еще может сохранить силу заклятья и отвести черную тень.

Приложение 8

Брехт с вами

Ирина Корнееева, 24.05.17

Додин и Брехт. Казалось бы, две сложносочетаемые и трудносовместимые фамилии. Где петербургский Малый драматический театр с его исключительной искренностью и такой пронзительной правдой, какую не то что в театре - в жизни сегодня редко встретишь, и где социальный пафос немецкого драматурга? И тем не менее появление нового автора на афише МДТ - Театра Европы - это не обман зрения.

Три года, параллельно Шекспиру, Лев Додин репетировал Брехта, из произведений которого сложил сценическую композицию по двум малоизвестным в России пьесам "Страх и отчаяние в Третьей империи" и "Разговоры беженцев". Не на злобу дня, как режиссер поправляет ищущих здесь сверхактуальности, - скорее, на злобу эпохи. К финишу его "Гамлет" пришел первым - премьеру сыграли раньше, уже получили за него очередную "Золотую маску", но дело не в наградах, а в том, как были обозначены и активизировали самые болевые точки в сознании общества. Теперь пришло время вскрывать раны. Хотя новый спектакль Льва Додина - это, скорее, уже серьезное хирургическое вмешательство в тело. Без наркоза, эфира и вообще какого-либо болеутоляющего.

И даже если ваш собственный гемоглобин всегда прежде волновал вас куда больше, чем все мировые катастрофы, вместе взятые, на брехтовском "Страхе..." остаться безучастным ни у кого не получится. Умеет Додин превратить людей практически за один вечер в культурных наркоманов. Постепенно, от сцены к сцене, заставляя проглотить крючок с театральной "наживкой", и к финалу зацепить изнутри так серьезно, что потом уже не соскочишь... Последний эпизод в исполнении Олега Рязанцева и Ирины Тычининой (Юдифь и Фриц) - один из лучших в спектакле и, может быть, сильнейших вообще в мировой театральной практике. Прощаются муж с женой - одни обстоятельства вынуждают ее покинуть предвоенную Германию, другие обстоятельства диктуют ему в стране остаться. Мизансцена статичная. Сидят напротив два самых близких друг другу человека. Говорят скупые, мало что значащие слова… Обещают скоро встретиться, и оба понимают, что больше не увидятся никогда. Дождь за окном плачет… Олег Рязанцев не совершает, казалось бы, ничего - он только смотрит на любимое лицо, а вольтова дуга между актерами возникает - весь зал обливается кровавыми слезами, и тишина стоит такая, что слышно, как капли слез с подбородка Ирины Тычининой падают на стол…

Как Лев Додин это делает - явление необъяснимое. Одно очевидно: его театральный стиль - перфекционизм. Как и в данном случае, когда разговор идет об отчаянии, страхе и любви в предвоенной Германии, а дело касается всех и каждого - вместе взятых и по отдельности. У героев Татьяны Шестаковой (Циффель) и Сергея Курышева (Калле) здесь - своя театральная оптика. Их разговоры под сигары служат связующими скрепами эпизодов, камертоном предельной искренности для всех. Это актеры, одному тембру голосов которых будешь верить безоглядно - даже если все слова в мире постигнет чудовищная, обвальная инфляция. Изысканные роли в их биографиях, - донести идеи Брехта до каждого зрителя так, чтобы они выглядели его собственными. Вот буквально сейчас пришедшими в голову...

Из отдельных брехтовских эпизодов Лев Додин соткал невероятно тонкую человеческую историю. Сумев разложить театральную реальность на общий и крупный планы - кинофокус, который в театре мало кому удается. Острота эмоционального отклика здесь - максимальная. Собственно, эмоциональная энергия сопереживания - суть всего происходящего. Вобравшего в себя и слепки импрессионизма из додинского "Портрета с дождем". И всю политическую мощь его "Гамлета". И безупречную лаконичность "Молли Суини", и перспективу "Долгого путешествия в ночь"… В каждой из этих постановок, как и в названии нового спектакля по Брехту, крупным планом были и страх, и любовь, и отчаяние. Но ключевое слово здесь - все-таки любовь…

**О чем ставил Додин**

"В спектакле есть фраза: "Весь мир охватило судорогой. И никто не может сказать, почему". Мне кажется, что сегодня есть такое ощущение…"

**О чем думал Брехт**

"Неправы те свидетели потрясений, которые думают, что чему-нибудь научатся. Пока массы остаются объектом политики, все, что с ними случается, они воспринимают не как опыт, а как рок; пережив потрясение, они узнают о его природе не больше, чем подопытный кролик о законах биологии…"

"Я хочу уйти вместе с моим любимым./ Я не хочу думать, чем я за это заплачу.

Я не хочу гадать, хорошо ли это.

Я не хочу знать, любит ли он меня.

Я хочу уйти вместе с тем, кого я люблю…" (Бертольд Брехт в переводе Дины Додиной)

1. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь Ожегова [Электронный ресурс]. 1949-1992. Режим доступа: <http://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=17957> Дата обращения: 20.02.18 [↑](#footnote-ref-1)
2. 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. [↑](#footnote-ref-2)
3. 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. 129. [↑](#footnote-ref-3)
4. Гаранина Н.С. Стиль русской театральной критики (XIX-XX веков). Издательство Московского университета, 1970. С.4-5. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же. С.6. [↑](#footnote-ref-5)
6. Смелкова З.С., Ассуирова Л.В., Савова М.Р., Сальникова О.А. риторические основы журналистики Работа над жанрами газеты Учебное пособие М.: Флинта: Наука, 2003. С. 213. [↑](#footnote-ref-6)
7. Сальникова О.А. Жанры русской литературной критики 70–80-х гг. XIX в. – Казань, 1991. С. 9–10. [↑](#footnote-ref-7)
8. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. С.123. [↑](#footnote-ref-8)
9. Гаранина Н.С. Стиль русской театральной критики (XIX-XX веков). Издательство Московского университета, 1970. С.11. [↑](#footnote-ref-9)
10. Житкова Л.Н. О жанровой динамике литературно-критических работ Н.Г. Чернышевского//Проблемы литературно-критического анализа. – Тюмень, 1985. С. 95. [↑](#footnote-ref-10)
11. Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 114. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же. С.116. [↑](#footnote-ref-12)
13. Набиева Е.А. Рецензия как публицистический жанр. Москва, издательство «Флинта», 2016. С 12. [↑](#footnote-ref-13)
14. Корнилов Е.А. Становление публицистической критики и структурное формирование жанра рецензии//Филологические этюды. Серия «Журналистика». Вып. 1. Ростов-на-Дону, 1971. С. 64. [↑](#footnote-ref-14)
15. Набиева Е.А. Рецензия как публицистический жанр. Москва, издательство «Флинта», 2016. С 20. [↑](#footnote-ref-15)
16. Набиева Е.А. Рецензия как публицистический жанр. Москва, издательство «Флинта», 2016. С. 110. [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же. С. 13. [↑](#footnote-ref-17)
18. Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 218. [↑](#footnote-ref-18)
19. Набиева Е.А. Рецензия как публицистический жанр. Москва, издательство «Флинта», 2016. С. 15. [↑](#footnote-ref-19)
20. Самсонова А. А. Ценностное содержание культурно-просветительского дискурса:

дис. … магистра журналистики / А. А. Самсонова. СПбГУ. СПб., 2016. С. 66. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-21)
22. Солганик Г.Я. Автор как стилеобразующая категория текста // Солганик Г.Я. Очерки модального синтаксиса. М: Флинта-Наука, 2010. С.95. [↑](#footnote-ref-22)
23. Шмелева Т.В. Авторское начало в стилистике медийного текста // Медийное речеведение: сборник статей. 2012. С. 39. [↑](#footnote-ref-23)
24. Шмелева Т.В. Авторское начало в стилистике медийного текста // Медийное речеведение: сборник статей. 2012. С. 11. [↑](#footnote-ref-24)
25. Колшанский Г. В. Проблемы коммуникативной лингвистики // Вопросы языкознания. 1979. № 6. С. 52 [↑](#footnote-ref-25)
26. 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. [↑](#footnote-ref-26)
27. Головин Б.Н. Основы культуры речи. — М., 1988. С. 181 [↑](#footnote-ref-27)
28. Плещенко Т.П., Федотова Н.В., Чечет Р.Г. Стилистика и культура речи: уч. пособие для студентов вузов [Электронный ресурс]. − Минск: ТетраСистемс, 2001. Режим доступа: <http://uchebnik-online.com/soderzhanie/textbook_37.html> Дата обращения: 30.03.18. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. Дата обращения: 30.03.18. [↑](#footnote-ref-29)