



Министерство культуры Российской Федерации
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Кафедра музыкальной журналистики

ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ. ВЕК XXI

*Учебно-методическое пособие
для студентов музыкальных вузов*

Авторы-составители:
Бочкова Т. Р., Приданова Е. В.

Издательство Нижегородской консерватории
Нижегород
2021

Министерство культуры Российской Федерации
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Кафедра музыкальной журналистики

ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ. ВЕК XXI

*Учебно-методическое пособие
для студентов музыкальных вузов*

Авторы-составители:
Бочкова Т. Р., Приданова Е. В.

Издательство Нижегородской консерватории
Нижний Новгород
2021

УДК 78.01; 070.1
ББК 85.38
Б86

16+

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Рецензенты:

Птушко Л. А., заведующая кафедрой музыкальной журналистики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, кандидат искусствоведения, профессор
Железнова Т. Я., кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Жанры музыкальной журналистики. Век XXI : учебно-методическое пособие для
Б86 студентов музыкальных вузов / авт.-сост. Т. Р. Бочкова, Е. В. Приданова ; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Н. Новгород : Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. — 88 с.

Данное пособие отражает многолетний опыт работы кафедры музыкальной журналистики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки в сфере формирования методологии анализа работ в жанрах музыкальной пресс- и телевизионной журналистики, выявления специфики функционирования традиционных жанровых моделей в современном журналистском, в том числе медиа-пространстве. Издание предназначено для студентов музыкальных вузов, обучающихся по направлению подготовки Музыказнание и музыкально-прикладное искусство (уровни бакалавриата, магистратуры), в качестве теоретического и методологического ориентира при создании творческих работ, а также может оказаться полезным всем, интересующимся состоянием современной музыкальной журналистики.

УДК 78.01; 070.1
ББК 85.38

© Бочкова Т. Р., составление, 2021
© Приданова Е. В., составление, 2021
© Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2021

Содержание

<i>Пояснительная записка</i>	4
Глава 1. От художественной публицистики к музыкальной критике	5
1.1. Очерк	5
Жанровая природа очерка	5
Типология жанра	7
Характеристика жанровых разновидностей	9
Документальность как основа очерка	12
«Французская и немецкая музыка» Р. Роллана как пример проблемного очерка	14
1.2. Рецензия	17
Методология создания музыкальной рецензии	18
Жанровые метаморфозы музыкальной рецензии в XXI веке	31
Глава 2. Жанры телевизионной журналистики	39
2.1. Телевизионный очерк о музыканте	39
Теоретические основы изучения аудиовизуальной телевизионной образности и образов музыкантов	39
Выразительные средства, используемые при создании телевизионного очерка	43
Современный музыкант в зеркале российского телевидения (на примере телевизионного очерка «Круговорот Башмета» (режиссер — Юрий Однопозов))	46
2.2. Телевизионное портретное интервью	48
Генезис и эволюция жанра портретного интервью	48
Специфика портретного музыкального интервью в телевидении на примере цикла программ «Музыка наших современников»	54
Методические рекомендации по созданию телевизионного портретного интервью	58
Глава 3. Новые форматы музыкальной журналистики в современном медиапространстве	62
Интернет как культурная медиа-площадка	63
Colta.ru — образец независимого отечественного интернет-портала об искусстве	68
Жанровые и стилевые особенности сетевых материалов об академической музыке	71
<i>Глоссарий</i>	80
<i>Рекомендуемая литература</i>	83

Пояснительная записка

Изучение теоретических и методологических вопросов, а также практическая апробация изложенных в пособии положений осуществлялись совместными усилиями студентов и преподавателей кафедры музыкальной журналистики Нижегородской консерватории в рамках подготовки выпускных квалификационных работ. Специфика организации учебного процесса по программе «Музыкальная журналистика и редакторская деятельность в СМИ» предполагает формат своеобразной творческой лаборатории, поскольку студенты с первого курса включаются в процесс создания собственных работ в трех направлениях музыкальной журналистики (пресса, радио, телевидение), при этом публичный выход в СМИ разного уровня (корпоративное, региональное или российское издание, официальный сайт организации места учебы или работы студента) становится обязательным критерием готовности материалов. Соответственно, на этапе подготовки выпускного исследования у будущего специалиста накапливается солидный (для уровня студента вуза) корпус материалов, прошедших все уровни редактирования и рецензирования, а также выдержавших испытание публичной апробацией.

Пособие имеет коллективное авторство, поэтому тексты разных глав отличаются стилистическим своеобразием и авторским видением изучаемых проблем. Позиции и оценки, предложенные здесь, являются опытом осмысления сложных и динамично развивающихся процессов в сфере музыкального просветительства¹, которые не только не завершены, но и претерпевают интенсивную трансформацию в современном информационном пространстве. Тем самым предлагаемый подход к теоретическому осмыслению жанров музыкальной журналистики призван стимулировать дополнительный научный интерес к обозначенной проблематике, особенно в контексте активного включения медиасферы в процесс бытования и функционирования явлений культуры и искусства.

В подготовке глав пособия принимали участие следующие авторы: Спиченкова В., Оськина Н., научный руководитель — профессор, кандидат искусствоведения Бочкова Т. Р. (Глава 1 «От художественной публицистики к музыкальной критике»), Салтыкова К., Киселева А., научный руководитель — доцент, кандидат искусствоведения Приданова Е. В. (Глава 2. «Жанры телевизионной журналистики»), Селезнев И., научный руководитель — профессор, кандидат искусствоведения Бочкова Т. Р. (Глава 3. «Новые форматы музыкальной журналистики в современном медиапространстве»).

¹ В соответствии с концепцией заведующей кафедрой музыкальной журналистики ННГК, профессора Л. А. Птушко — автора образовательной программы «Музыкальная журналистика и редакторская деятельность в СМИ», реализуемой Нижегородской консерваторией, — музыкальная журналистика трактуется здесь как специфическая форма просветительства, направленного на разъяснение и популяризацию лучших проявлений культуры и искусства, трансляцию духовных ценностей (см. Птушко Л. А. Музыкальная журналистика. Теория и практика. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2018).

ГЛАВА 1. ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ К МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

1.1. Очерк

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ОЧЕРКА

Одним из основополагающих жанров в журналистике является очерк. Многие исследователи до сих пор уверены, что очерк занимает промежуточное место между художественной литературой и публицистикой. В теории журналистики и литературоведения сегодня не существует устойчивых, единых представлений об очерке, отсутствует общепринятая теория и единая трактовка жанра, несмотря на то, что он имеет вековые традиции. Существует мнение, что очерк начал собственное формирование, вырвавшись из так называемой литературы путешествий. Предметом такого очерка было яркое впечатление автора от поездки.

На протяжении долгого времени исследователи пытались выстроить историю становления жанра очерка, которая неразрывно связана с выявлением его природы, характерных признаков, функций и задач. Литературовед Г. В. Краснов в статье «Очерк — малая повествовательная форма» отмечает, что специфика очерка как жанра, его определение и особенности всегда вызвали споры. Так, писатель Б. Агапов уверенно заявляет в предисловии к сборнику очерков Е. Кригера, что этот жанр «столь же документ, сколь и искусство»². А сам Г. В. Краснов убежден, что «очерк — малая повествовательная форма, в основе которой лежит факт. Очерк, при его обязательном документальном, повышено познавательном содержании, необходимо обладает художественно-реалистическим воплощением, то есть образной формой, особым словесным оформлением, эстетическим воздействием»³. Возможно, литературовед ссылается на определение М. Горького, который пишет: «Очерк — нечто среднее между рассказом и исследованием»⁴. Ряд современных ученых считает, что именно М. Горький первым попытался определить этимологические корни самого наименования жанра, утверждая, что источником в определении текста, имеющего литературную форму «очерка», писатель считал глагол «очерчивать»⁵. Однако А. А. Тертычный, ссылаясь на это мнение в своей книге, все же указывает на неясное происхождение понятия «очерк».

«Этимологический словарь русского языка» указывает, что корни слова связаны с глаголом «обрисовать, описать, черкать». Словарь истории слов обращает внимание на три основных значения понятия очерка в русском языке XIX–XX вв.: «1) *Контур, очертание.* 2) *Описание, изложение, исследование обзорного характера, дающее общее представление о сущности какой-нибудь темы, вопроса.* 3) *Небольшое литературное произведение, содержащее краткое выразительное описание чего-нибудь»*⁶. В энциклопедических изданиях по филологии также даются его толкования.

В теории журналистики жанр очерка тоже трактуется по-разному. В 1950-е годы стали появляться серьезные работы исследователей, которые начинают с разных позиций рассматривать сложную природу жанра, многообразие его видов, опираясь на аспекты его истории и теории. М. Н. Ким в книге «Жанры современной журналистики» пишет, что в 20-е годы XX столетия

² Агапов Б. Предисловие к книге очерков Е. Кригера «Волшебный родник». М.: Сов. писатель, 1957. С. 78.

³ Краснов Г. В. Очерк малая повествовательная форма. Вестник Чувашского университета. 2006. № 6. С. 21.

⁴ Горький М. Проза. Драматургия. Публицистика. М.: Изд-во АСТ, 1998. С. 2.

⁵ Тертычный А. А. Характеристика художественно-публицистических жанров // Жанры периодической печати. URL: <http://evartist.narod.ru/text2/01.htm> (дата обращения: 20.04.2016).

⁶ Словарь истории слов. URL: <http://enc-dic.com/whistory/Ocherk-1385.html> (дата обращения: 04.04.2016).

литературоведы и писатели не могли сойтись во мнении и точно понять относится ли очерк к сфере литературных или сугубо публицистических жанров. Исследователь признается, что природа очерка чрезвычайно сложна. Неслучайно многими литературоведами ставились вопросы сочетания художественного и документального начал в отображении действительности, вопрос коэффициента допустимости вымысла и домысла, которые легко применялись при создании литературного рассказа.

Автор отмечает, что в 1940-е годы жанр очерка охарактеризовали следующим образом: «...короткое повествовательное произведение, основной целью которого является образная иллюстрация или образная информация»⁷. М. Н. Ким указывает на то, что с данной точкой зрения соглашались далеко не все, подвергая это мнение критике. Прежде всего, это объяснялось тем, что подобного рода задачи сводились к простому информированию.

М. Н. Ким опирается на точку зрения Б. Полевого, который в 1950-е годы попытался дать развернутую характеристику очерка как самостоятельного литературно-художественного жанра, «находящегося на вооружении газеты». В отличие от других жанров публицистики очерк отличается образностью и поэтикой письма, художественной стилистикой вербального текста, опорой которого становится документальная основа и конкретные факты. В конце 50-х годов XX века о специфике жанра размышляет литературный критик Е. Журбина. В книге «Искусство очерка» она, опираясь на утверждение М. Горького, отмечает, что «очертить» можно лишь то, что по ее мнению, стоит или становится пред взором художника как пережитое и увиденное в жизни. Исследователь приравнивает жанр очерка к эскизу, полагая, что воспроизвести картину можно «отдельными, наиболее существенными чертами, не стремясь к выписанности многочисленных деталей, употребляя только необходимые штрихи для обрисовки целого в кратких чертах»⁸. Е. И. Журбина была убеждена, что очерк навсегда останется «неотъемлемой частью художественной литературы»⁹. На протяжении времени эта позиция оспаривалась. В 1980-е годы исследователями рассматривается в очерке поэтика документального письма, различные художественные обороты и приемы, образное осмысление фактов.

Современные исследователи считают очерк законченным самостоятельным произведением и рассматривают его как жанр чистой публицистики. Рассмотрим природу и специфику очерковой модели, опираясь на точку зрения А. А. Тертычного, изложенную в книге «Жанры периодической печати». Он считает очерк «королем» художественно-публицистических жанров и указывает, что этот жанр является одним из наиболее трудоемких при подготовке. «Сущность очерка во многом predetermined тем, что в нем соединяется репортажное (наглядно-образное) и исследовательское (аналитическое) начало. Причем "развернутость" репортажного начала воспринимается как преобладание художественного метода, в то время как упор автора на анализ предмета изображения, выявление его взаимосвязей выступает как доминирование исследовательского, теоретического метода»¹⁰. Ясно, что при написании можно ориентироваться на одну из доминант — художественную или теоретическую.

Использование того или другого метода зависит от цели и предмета исследования. А. А. Тертычный считает, что теоретический метод, прежде всего, избирается при описании проблемной ситуации, ее исследования и письменного разрешения. Когда в центр очерка попадает личность, творческая деятельность какого-либо художника, целесообразным будет избрать художественный метод, позволяющий раскрыть читателям психологический портрет человека.

Особенно важна в очерке специфика художественного отражения. Литературоведы предполагают, что постичь мир без образного представления нельзя. Отсюда вытекают и осмысле-

⁷ Цит. по: Ким М. Н. Очерк как синтетический жанр художественной публицистики // Жанры современной журналистики. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2004. С. 201.

⁸ Журбина Е. И. Искусство очерка. М.: Сов. писатель, 1957. С. 104.

⁹ Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров // Очерк. Фельетон. М., 1969. С. 10.

¹⁰ Тертычный А. А. Цит. изд.

ние фактов, и поэтика документального письма, и отбор конкретных художественных приемов. Как отмечает Н. М. Щудря: «художественность — не дополнительный штрих и литературное оформление содержания в публицистике, а внутренне присущее в этом виде журналистской деятельности»¹¹.

Помимо А. А. Тертычного специфику жанра рассматривают С. Г. Корконосенко и Л. Е. Кройчик. Они отмечают, что «очерк — публицистический жанр, в образной форме исследующий закономерности социально-нравственного бытия человека и развития общественных процессов, а также конкретные ситуации реальной действительности»¹².

Итак, очерк — это художественно-публицистический жанр, характерной особенностью которого является документальность, достоверность фактов, событий. Очерк позволяет наглядно описать событие, рассказать о нравах, обычаях, традициях людей различных стран, создать образ интересного человека. В нем указываются подлинные имена и фамилии героев, действительные места событий, описывается реальная обстановка и время действия. В очерке, как в художественном произведении, используются многообразные выразительные средства. Например, тропы — метафоры, эпитеты, метонимии, сравнения, олицетворения, а также фигуры речи, такие как анафора, эпифора, антитеза и многие другие. «И нет, пожалуй, в публицистике другого жанра, который требовал бы столь очевидного проявления таланта, творческого мастерства, профессионализма, как очерк»¹³. Отметим, что Р. Роллан сочетал в своих очерках художественный и публицистический подходы, стремясь разделить с читателями свою точку зрения, убедить их в справедливости той или иной оценки и осмысления того или иного события. Неслучайно его очерки несли информационную, познавательную-просветительскую и эстетическую функции.

Особое и не менее важное место жанр очерка занимает в *музыкальной журналистике*. Так, Т. А. Курьшева в своей книге «Музыкальная журналистика и музыкальная критика» пишет: «В очерке существенную роль играет литературно-стилистическая и композиционная сторона. Авторская позиция и индивидуальность пишущего в очерке выделяются во всех формальных параметрах, причем особенно на уровне интерпретации предлагаемых вниманию объектов осмысления. Здесь, при всей серьезности избранной темы, возможны и даже желательны свободный полет фантазии, определенная недосказанность, разомкнутость оценочных постулатов, пристрастный взгляд с какой-то одной, увлекающей автора позиции»¹⁴. Объектом внимания музыкального очерка может стать любое событие культурной жизни страны, города, а также творчество и личность, какого-либо композитора, исполнителя, артиста.

ТИПОЛОГИИ ЖАНРА

В 20-е годы прошлого столетия впервые были предприняты попытки классификации жанра очерка посредством выявления его типологических признаков. Поначалу существовала классификация, предложенная литературоведами. Так, русский писатель И. Арамелев говорит о психологическом, социологическом, сатирическом очерке, а также очерке-пейзаже и очерке-фотографии. По мнению Горького, данная классификация страдает отсутствием единого основания.

Сегодня исследователи придерживаются разных подходов при классификации очерков. Обращаясь к этому вопросу в «Жанрах современной журналистики», М. Н. Ким отмечает, что одни брали за основу внешние признаки (тема, форма и др.), другие — внутренние, связанные

¹¹ Цит. по: Ким М. Н. Очерк: теория и методология жанра // Жанры современной журналистики. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2004. С. 195.

¹² Кройчик Л. Е., Корконосенко С. Г. Система журналистских жанров // Основы творческой деятельности журналиста. Глава 5. URL: <http://evartist.narod.ru/text5/58.htm> (дата обращения: 10.09.2016).

¹³ Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Телевизионная журналистика. Гл. 8. М.: Изд-во Московского университета «Высшая школа» И. 4. 2002. URL <http://evartist.narod.ru/text6/23.htm> (дата обращения: 23.03.2016).

¹⁴ Курьшева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М.: Владос-Пресс, 2007. С. 69.

с методами отбора фактов и приемами типизации, третьи — способы отображения человека в очерковом произведении.

Существует несколько типологий жанра, представленных в трудах по теории литературы. В основе своей они сходны. Так, в настоящее время исследователи предлагают генеральное разграничение очерков на *художественные* и *документальные*. Г. Поспелов добавляет к предложенной классификации очерки чисто публицистические, это предполагает их строгую документальность и адресную направленность. Н. Глушков не соглашается с употреблением термина «художественный», считая его несовершенным. Он называет такие очерки «*беллетристическими*». Они наполнены придуманными сюжетами, вымышленными персонажами, что чаще всего противостоит публицистике и ее неременному атрибуту — документальности. В. Я. Канторович, поддерживая мнение Т. А. Беневоленской и Л. И. Тимофеева, дополняет классификацию *лирическими* и *научно-художественными* очерками.

И все же, на протяжении многих лет основными жанровыми разновидностями, которые акцентирует А. А. Тертычный (на основе суммирования точек зрения С. Г. Корконосенко, М. Н. Кима, Е. П. Прохорова), признаются следующие: *портретный*, *проблемный*, *путевой*. А доминантными критериями группировки очерков выступают тематика, избираемый метод отражения действительности, художественно-выразительные особенности.

Однако модификаций устоявшейся системы существует множество. Так, М. С. Черепанов, придерживаясь этой классификации, добавляет к ней *событийный* очерк. Помимо этого, все исследователи указывают, что возможен синтез жанровых особенностей в пределах одного очерка или цикла. В. В. Ворошилов говорит о возможности «пересечения» в очерке самых разных жанров. По его мнению, в очерковых текстах сегодня нередко можно обнаружить черты репортажа и корреспонденции, зарисовки и отчета. В. В. Ворошилов убежден в том, что такая жанровая свобода позволит автору непринужденно вести разговор, меняя тональность повествования и ритмику изложения, а также добиться композиционного, сюжетного и стилистического единства материала.

Существует мнение Г. В. Краснова, который считает, что очерк может быть рассказом, имеющим обычное сюжетное строение и глубину разработки характеров; лирически-публицистической статьей с фактами-иллюстрациями; очерком-дневником и путевыми заметками; сжатым и отрывочным репортажем и объемным, психологическим очерком-портретом и т. д. Любопытно, что советский литературный критик называл портретный очерк сентиментальным, поскольку в нем особое внимание уделено не общественной, а частной жизни героя, психологии его внутреннего мира.

В противовес традиционной типологии существует и другой подход, предложенный литературоведом Е. И. Прониным, который выстраивает многоуровневую систему. При обдумывании своей типологической модели он использовал принцип перекрестной классификации, которая коренным образом отличается от традиционного представления жанра. Он предлагает рассматривать его относительно двух оснований — по предмету отображения и уровню осмысления. Таким образом, Е. И. Пронин объясняет, что в очерке глубина осмысления отображаемого материала и представления информации достигает высшего уровня, нежели в информационных и аналитических жанрах, и поэтому относит его к уровню символизации. Предметом отображения в очерке служат идеалы, которые трактуются исследователем как результат практического осмысления журналистом ценностных отношений человека к жизни, к искусству, к творческой деятельности. Постулатом отображения «идеального» в тексте становятся символы.

Говоря о музыкальной журналистике, следовало бы дополнить существующие типологии разновидностью очерка музыкального, в содержании и структуре которого особое семантическое и композиционное значение имеет музыка. Наличие музыкального очерка не противоречит существованию исторического, портретного, проблемного и др. моделей. Их типологические признаки остаются неизменными, с той лишь разницей, что в текстах подобного рода музыка выступает и как объект, и как предмет внимания.

Специфика создания музыкального очерка сложна, автор должен владеть особым художественным, а точнее музыкальным языком, выразительным почерком и поэтичной манерой письма. Композиция музыкального очерка определяется темой, идеей, творческим лицом автора и, кроме того, чувством собственно музыкальной формы. Опираясь на метод функционального подобию, сегодня можно говорить о сонатности, вариантности, рондальности и симфонизме в драматургии художественно-публицистических текстов о музыке, в частности, очерка. Это акцентирует литературовед Е. А. Махов в книге «Musica Literaria»¹⁵.

Идея словесной музыки в Европейской поэтике», указывая на то, что музыка является областью идеальных словесных форм. Исследователь пишет о частом «заимствовании» музыкальных форм литературой, которое начинается, по его мнению, с эпохи романтизма. Именно с этого времени авторы для своих литературных текстов часто используют форму фуги, сонаты, симфонии, вариаций и многого другого. Е. А. Махов указывает на то, что в таких текстах нет собственно музыкальных мелодий (нот), заявленное звучание книги или статьи зависит от выбора метафор, эпитетов, сравнений и т. д. С помощью художественного языка читатель сможет определить мелодию текста, консонанс или диссонанс созвучия слов, а также поймет жанровую принадлежность литературного текста (которая, по его мнению, может быть заявлена в заголовке). Таким образом, имитация музыкальной формы позволяет использовать и ориентироваться на приемы музыкальной композиции.

В книге Е. А. Махова отмечено, что пионером по применению к словесному тексту музыкальных форм в литературоведении середины XIX века был Отто Людвиг, который сосредоточился на изучении произведений В. Шекспира и обосновал свою точку зрения, согласно которой в пьесах он всегда «поэтически музицировал».

В XX веке многие исследователи и литературоведы сошлись во мнении, что для музыки и литературы существуют универсальные принципы формообразования, поскольку для них «царят сходные законы композиции»¹⁶. Однако здесь особую роль играет и индивидуальное восприятие личности, поскольку музыкальную форму одного и того же литературного текста рассмотрят по-разному.

ХАРАКТЕРИСТИКА ЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ

Опираясь на исследования литературоведов, попытаемся дать характеристику каждой из разновидностей очерка.

Особое место среди разновидностей жанра занимает портретный очерк. Вот как описывают его специфику. *«Портретный очерк — это художественно-публицистическое произведение, где с помощью типизации и образности создается портрет человека, героя журнального материала. При этом рисуется духовный мир человека, особенности его характера, каких-либо биографических черт»*¹⁷.

А. А. Тертычный отмечает, что предметом такого очерка выступает личность и журналист, критик должен дать определенное представление о своем герое. Исходя из этого автор *«стремится раскрыть самое главное — показать, каким ценностям служит этот герой, в чем видит смысл своего существования»*¹⁸.

М. С. Черепанов дополняет эту характеристику, объясняя, что в центре портретного очерка стоит человек с индивидуальным внутренним миром, своей психологией и конкретными поступками. С помощью внешнего описания героя, его жизненного пути, каких-то ситуаций, поступков, конфликтов, ярких эпизодов очеркист более полно и широко раскрывает личность

¹⁵ Махов Е. А. Musica Literaria. Идея словесной музыки в Европейской поэтике // Музыка как область идеальных словесных форм. М.: Изд-во «Intrada», 2005.

¹⁶ Там же. С. 122.

¹⁷ Сафронов А. В. Жанровое своеобразие русской художественной документалистики (очерк). Рязанский гос. университет им. С. А. Есенина. Рязань, 2012. С. 10.

¹⁸ Тертычный А. А. Цит. изд.

и типологию своего героя. Неслучайно В. Я. Канторович в «Заметках писателя о современном очерке» указывает на задачи автора, который должен раскрыть как внешний, так и внутренний портрет человека с индивидуальным характером. Для этого каждому очеркисту необходимо провести тщательную подготовительную работу по сбору информации, узнать, в какое историческое время жил человек, в каких условиях развивался и обучался, как проходило становление его личности, кто повлиял на его деятельность и т. д.

Само слово портрет возникло от французского слова — «portrait», что означает списать чье-либо изображение. К. М. Ким считает, что со временем понятие «портрет», которое изначально трактовалось как описание внешности человека, потерпело трансформацию и пришло в публицистику как наиболее широкое понятие. Сегодня в задачу создания «портрета» входит описание внешних особенностей человека и раскрытие его духовной жизни, мировоззренческих позиций и постулатов.

Перед журналистом выстраивается сверхзадача целостного показа героя. Отсюда следует, что автор должен описать не просто биографию человека, а отобразить и представить наиболее важные вехи в его жизненном пути, обозначить творческие и духовные искания, особенности выбранной профессиональной деятельности, его жизненно-культурный опыт. Например, В. В. Ворошилов пишет о том, что не каждый человек может стать героем очерка, не каждая судьба затронет сердца читателей, *«а лишь та, которая наиболее ярко отразила эпоху, социальную действительность»*¹⁹.

Изучение особенностей творческого портрета отмечено в книге Т. А. Курьшевой. Она пишет: «Уникальность личности художника, прежде всего, заключена в скрытой в ней загадке, и творческий портрет, по сути, является не только и не столько изображением, описанием человека, сколько поиском ключа к этой загадке, попыткой разгадки. При этом творческий портрет амбивалентен: в нем наряду с представляемой персоной всегда мерцает автор со своим, субъективным, отношением к объекту внимания»²⁰.

В зависимости от того, **что** хочет отразить критик в своей статье, избирается подход к написанию. Т. А. Курьшева предлагает три подхода: личностно-биографический, художественный и культурологический. В первом автор особое внимание уделяет вехам биографии героя, в котором описывается хронологический путь становления его как музыканта, композитора, исполнителя и т. д. *«Это последовательность, насыщенная деталями жизни художника, бытовыми и творческими событиями, родными и близкими, друзьями и врагами, — уже готовый «сюжет», не требующий большой авторской работы»*²¹.

Художественный подход отличается аналитическим началом, рассматривается со стороны самого искусства. При использовании такого метода автор вправе опускать подробные биографические сведения. Здесь речь может идти о каком-то одном периоде творчества в жизни героя.

Культурологический подход позволяет познать творческую личность героя на фоне своей эпохи. Важно, что *«через призму конкретной человеческой судьбы в искусстве легче понять и осмыслить многие сложные художественные и культурные процессы времени»*²².

Проблемный очерк

А. А. Тертычный об этом виде очерка писал следующее: *«Предметом отображения в очерках такого типа выступает некая проблемная ситуация. Именно за ходом ее развития и следит в своей публикации очеркист»*²³. По его мнению, проблемный очерк сопоставим с аналитической статьей, в которой не менее сильно доминирует какая-либо проблемная ситуация. В обоих случаях автор текста должен определить причины возникновения проблемы, ее характер

¹⁹ Ворошилов В. В. Цит. изд. С. 143.

²⁰ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 69.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Тертычный А. А. Цит. изд.

и найти необходимые пути для ее разрешения. Здесь важно личностное отношение пишущего, его непосредственный отклик на проблему и обоснованность выводов.

Проблемный очерк — это осмысление проблемной ситуации, где с помощью публицистических средств определяется, исследуется и решается конфликтная ситуация.

Отметим, что в музыкальном очерке автор может определить проблему, касающуюся как культурной ситуации эпохи, года, страны, города, так и проблему, затрагивающую творчество какого-либо композитора, музыканта, исполнителя. Здесь проблемный вопрос может иметь отношение к переплетению разных видов искусства. Это может быть столкновение противоположных точек зрения, касающихся той или иной ситуации или придерживаемой позиции в искусстве.

Проблема может «просвечивать» сквозь непримиримые столкновения интересов людей. В таком очерке главный акцент ставится на определении волнующего автора вопроса, собственного отношения к проблеме. Очеркист может проводить параллели, примеры разных точек зрения, ассоциации. В жанре проблемного очерка возможно использование портретных зарисовок и путевых заметок, что также может помочь в нахождении правильных ответов, разрешении споров, подтверждении чужих и собственных позиций, выводов.

В проблемном очерке человек уже не занимает главенствующего положения, как в портретном, он остается как бы на втором плане. Проблемный очерк, прежде всего, касается каких-либо важных событий, ситуаций, которые требуют не просто описания, а аналитического рассмотрения. Кроме того, в таком очерке могут встречаться и разнородные конфликты: межличностные, межгрупповые, производственные, моральные. *«Осмысление большого количества фактов, синтез разнообразного материала позволяет публицисту вести масштабный разговор по актуальным вопросам»*²⁴. Однако, если объектом внимания проблемного очерка становится человек, то его описание проходит через какую-либо конфликтную ситуацию, вызвавшую то или иное противоречие. *«Столкновение личностей всегда можно рассмотреть через столкновение целей, так как в любом конфликте оппоненты стремятся к достижению определенных результатов»*²⁵.

В проблемном очерке от журналиста требуется четкое изложение поставленной проблемы, понятной авторской мысли, позиции, мнения, постулата, и сделанного заключения в конце текста.

Исторический очерк

Литературоведы не определяют исторический очерк как главенствующую разновидность жанра. Однако именно он является одним из основных подвидов документального очерка. Это *«хронологическое, научно-обоснованное изложение истории предмета исследования. Очерк излагает и анализирует реальные факты и явления общественной жизни, как правило, в сопровождении прямого истолкования их автором»*²⁶.

Писатель, журналист, критик, как и историк, может воссоздать события и облик прошлого с помощью исторических данных, сохранившихся писем, документов, фотографий. Исторический очерк должен отображать и описывать с разной долей подробности события, происходящие в той или иной стране, в ту или иную эпоху и т. д. Однако этот текст не должен превратиться в сухую статистически-историческую справку. Такой очерк требует художественного подхода, глубокого осмысления и погружения в атмосферу прошлого. В историческом очерке писателю позволено отображать не только то, что было, но и предполагать, представлять то, что могло бы быть. Однако такой подход автора должен быть мотивирован и понятен читателю.

Музыкальный исторический очерк может касаться различных тем в культуре, искусстве, затрагивать вопросы развития образования в этих областях. Кроме того, исторический очерк

²⁴ Ворошилов В. В. Цит. изд. С. 145.

²⁵ Цит. по: Ким М. Н. Цит. изд. С. 223.

²⁶ Виды очерков. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%CE%E7%E5%F0%EA> (дата обращения: 06.04.2016).

раскрывает перед читателем концертно-театральную картину эпохи, страны, города. В контексте исторического очерка автор может сопоставлять национальные культуры, рассматривать совокупность взглядов и разногласий, царивших в тот или иной период. Писатель может воспользоваться аллегориями, где исторический сюжет будет использован им для воплощения определенной идеи.

Такой очерк несет и историко-познавательную ценность, и воспитательное значение.

Событийный очерк

Событийный очерк, так же, как и исторический, литературоведы не относят к основной классификации жанра. Однако он является подвидом, стоящим на пересечении документального и художественного очерков.

Этот вид очерка весьма важен для музыкальной журналистики. Во все времена в культурной жизни любой страны проходило множество интереснейших и знаменательных событий. Ценность такого очерка состоит в том, что он позволяет зафиксировать, отобразить, описать состоявшееся событие.

Тем для написания музыкально-событийного очерка множество. Это может быть освещение какого-либо музыкального праздника в стране или городе. Поводом могут послужить премьеры: театральные, концертные. Кроме того, запоминающимся событием могут стать гастроли великих музыкантов. В очерке автор вправе проакцентировать юбилей композитора, дирижера, исполнителя, музыканта-педагога.

Приступая к написанию такого текста, автор должен понимать цель и значимость события, актуальность вопроса. В событийном очерке так же могут раскрываться человеческие судьбы. Автор вправе делать какие-либо рецензионные заметки в рамках событийного очерка, предлагая свою оценку творчества музыканта, исполнения или самого произведения.

«Здесь художественно-публицистическими средствами показывается значимость этого события. Событийный очерк часто исследует неординарность или уникальность какого-либо события»²⁷.

К достоинствам жанра относятся богатейшие возможности очерка оперативно освещать сложные и противоречивые явления жизни, где основной целью становится описание авторских впечатлений от услышанного и увиденного. Исходя из этих критериев, исследователи относят событийный очерк к художественно-изобразительным. *«Автор в подобного рода произведениях может вести повествование в лирическом ключе, делясь собственными эмоциональными переживаниями, мыслями и суждениями»²⁸.*

ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ КАК ОСНОВА ОЧЕРКА

Одной из важнейших смысловых составляющих в очерке является документальность. В словаре литературоведческих терминов читаем: *«Документальность — опора на факты, активное привлечение документов, цитирование свидетельств и источников в художественном произведении. Мера документальности произведения может колебаться в зависимости от замысла автора»²⁹.* Основными постулатами документальности считаются достоверность, подлинность и фактичность.

В 20-х годах XX века Э. Шуб писала, что в искусстве миф уступает место факту. Это произошло в момент провозглашения Левым фронтом искусств (ЛЕФ) установки в опоре и ориентировании на реальность. Она отмечает, что «Лефовская программа» предложила на смену беллетристике с ее вымыслами, уделять большее внимание и значение «фиксации факта», а, следовательно, начать тщательнее работать с документальным словом в очерке, репортаже, за-

²⁷ Сафронов А. В. Цит. изд. С. 19.

²⁸ Ким М. Н. Цит. изд. С. 207.

²⁹ Словарь литературоведческих терминов. URL: http://literary_criticism.academic.ru/94 (дата обращения: 15.03.2016).

метке, дневнике, мемуарах. Позднее, в начале 1930-х, Э. Шуб дополняет: «Установка на факт, установка не только показывать факт, но и дать его рассмотреть, рассмотреть — запомнить, запомнив — осмыслить, дать пространство, дать среду, дать человека в этом пространстве и среде с предельной ясностью, работая фактами, собирать этот материал в такие смысловые, ассоциативные и широко обобщающие ряды, которые бы отчетливо доводили до зрителя отношение автора к показываемым фактам <...>»³⁰.

М. Н. Ким в книге «Жанры современной журналистики», изучая истоки документализма, отмечает, что они были заложены изначально в эпистолярной и мемуарной литературе, историографии и делопроизводстве. Он поясняет, что в письмах обычно описывался какой-либо эпизод из жизни, а в мемуарах автор, основываясь на биографических и исторических фактах, осмысливал целую эпоху. Так, со временем очерк выбрал лучшие традиции эпистолярной и мемуарной литературы. Среди основных ее качеств можно выделить публицистичность, адресность, достоверность в передаче описываемых событий.

Далее автор указывает, что современная историография, где основным критерием становится документализм, ориентирована на воссоздание истинной картины исторических событий. «На основе новых историографических сведений пишутся очерки, которые по-новому трактуют те или иные события, с иных позиций интерпретируют роль и значение отдельной личности в исторических процессах, раскрывая тем самым белые пятна истории»³¹. В таких очерках автор вправе сам отбирать те или иные факты, с предельной документальностью описывать явления и события, говорить о реальных героях (ушедших или ныне живущих), наделять их типичными характеристиками, описывать их жизнь и деятельность.

В очерковых произведениях нередко применяют документальные источники. М. Н. Ким объясняет это тем, что иногда журналисту необходимо подтвердить то или иное положение, мнение, оценку, характеристику. «В делопроизводстве различают различные виды документов: официальные и неофициальные, письменные и статистические. Все эти документы с различной степенью полноты могут отражать духовную и материальную жизнь людей и общества, содержать фактологическую сторону события, выражать стилистику и структуру языка и т. д.»³².

Так, исходя из изложенного, следует, что документальную основу очерка составляют не только личные наблюдения журналиста, но и его обращение к эпистолярному наследию героя, о котором он пишет, историографии, иконографии, делопроизводству. Очерк получается содержательным, если автор умело чередует в тексте интервью с героями очерков, а также подтверждает те или иные домыслы, события и ситуации воспоминаниями современников.

Поэтика документального письма, как пишет М. Н. Ким, предполагает не просто констатацию какого-либо факта, а его творческое осмысление. Автор говорит о том, что факт в очерке должен соотноситься с идеей, замыслом текста и авторской мыслью. Поэтому должен проходить четкий отбор фактов, где все малозначительное, второстепенное и нехарактерное либо уходит за скобки, либо убирается совсем. В центре очерка остается все только важное и значимое.

Многие литературоведы считают, что одной из самых непростых задач становится переосмысление факта в художественно-публицистический образ. Достигается это за счет типизации, авторской интерпретации и образной трактовки факта. «Типизация в очерке используется с целью выявления типических черт, характеристик и свойств человека. Типизация — это прежде всего отбор наиболее существенного, что имеется в самой жизни, в самой действительности»³³.

³⁰ Иорданиди О. В. Монтажная выразительность исторического документального фильма: дис. ... канд. искусствовед. М., 2004. URL: научная электронная библиотека <http://www.dissercat.com/content/montazhnaya-vyrazitelnost-istoricheskogo-dokumentalnogo-filma> (дата обращения: 23.05.2016).

³¹ Ким М. Н. Цит. изд. С. 225.

³² Там же. С. 225.

³³ Там же. С. 226.

Так автор, приступая к написанию очерка, выбирает главного героя своего произведения, яркие факты, обязуется указывать подлинные имена и фамилии, время и место действия. Он не вправе сам сочинить какие-либо события и перемены в разных судьбах, исказить время и место действия, не может синтезировать в своем герое типичные черты разных людей. Отобрав необходимый документальный материал, выбрав героя и значимые для общества или определенной группы людей события, очеркист *«исследует и отображает их художественно-публицистическими средствами»*³⁴. М. Н. Ким также считает, что за рамки фактических данных можно выйти посредством авторской интерпретации в момент осмысления жизненного пути героя очерка, описания собственных впечатлений от какого-нибудь события и эмоционального отношения к человеку. *«Факты, пройдя сквозь авторское восприятие, подвергаются тем самым художественной трансформации»*³⁵.

Безусловно, читатель воспринимает очерк и проникает в него благодаря авторскому осмыслению, видению, умозаключению. Особенно авторское «я» присутствует, когда очеркист сам становится свидетелем и очевидцем произошедшего. В этом случае не возбраняется подтверждать документальную основу следующими высказываниями: «я был участником или очевидцем», «я видел или я узнал» и т. д. Это немаловажный фактор, поскольку любой автор стремится донести до читателя свои мысли.

По мнению Е. П. Прохорова, *«эпоха полного «документализма» не отрицает образность в публицистике, но резко подчеркивает ее специфичность»*³⁶. Для раскрытия художественно-документального образа автору необходимо найти яркие детали и нужные факты. По мнению Л. П. Шестеркиной³⁷, формирование документальной художественной образности достигается за счет:

- сочетания точного отражения фактов с элементами эмоционального отношения к миру, избирательность детали;
- ограничения свободы авторской фантазии требованиями документализма;
- формирования документальной образности как способа наглядного предъявления информации с помощью приемов художественной условности.

«ФРАНЦУЗСКАЯ И НЕМЕЦКАЯ МУЗЫКА» Р. РОЛЛАНА КАК ПРИМЕР ПРОБЛЕМНОГО ОЧЕРКА

Ромен Роллан (1866–1944) — многогранная личность, творческая и общественная деятельность которой разнонаправлена. Его биография — музыканта и музыковеда — способствует более точному представлению о Р. Роллане как о профессиональном и авторитетном критике-просветителе, к «рукописному голосу» которого прислушивались литераторы, музыканты, политические деятели во многих странах мира.

В научной литературе очерки Р. Роллана не рассматривались с позиции журналистской теории и практики, а также анализа специфики и особенностей музыкального очерка. основополагающие разработки в этой области были намечены лишь контурно. Так Ю. Кремлев в своей книге делает, скорее, музыковедческий акцент, Б. Урицкая в работе «Ромен Роллан-музыкант» концентрирует внимание на выявлении главных содержательных линий очерков и центральных персоналиях, интересовавших писателя. В то же время музыкальный очерк является некоей «родовой» моделью в музыкально-критической деятельности Р. Роллана, поскольку главным объектом его внимания в этой сфере наследия является музыка во всех ее проявлениях — творческая (композиторская и исполнительская) личность, музыкальное произведение, учебное заведение, событие и т. д.

³⁴ Ким М. Н. Цит. изд. С. 227.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Шестеркина Л. П. Методика телевизионной журналистики. М.: Аспект Пресс, 2012. URL: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/shestjorkina.htm> (дата обращения: 25.05.2016).

Обращаясь к специфике музыкальных очерков Р. Роллана, необходимо отметить способность автора в большинстве текстов ставить проблему, касающуюся либо культурной ситуации эпохи, страны, либо проблему, затрагивающую творчество композитора. Это, скорее, мини-очерки, самостоятельные разделы внутри больших событийных, портретных или исторических текстов. В сборнике статей «Музыканты наших дней» Р. Роллан отдал дань самостоятельному проблемному очерку под названием «Французская и немецкая музыка». Предметом разговора здесь выступает проблемная ситуация, на которой автор делает главный акцент и демонстрирует собственное отношение к ней. Речь идет о «Musikfest», музыкальном празднестве, состоявшемся в мае 1905 года в Страсбурге. Р. Роллан сравнивает музыкальное искусство Франции и Германии, пытаясь выявить превосходство одного перед другим.

В начале очерка автор ставит проблему, кроющуюся в значительном художественном событии, цель которого — сопоставление двух крупнейших европейских культурных цивилизаций, «которые в продолжение веков сталкиваются на эльзасской почве скорее с мыслью истребить, нежели понять друг друга»³⁸. Речь идет о музыкальном искусстве Франции и Германии, двух стран, культура которых интересовала и будоражила Р. Роллана на протяжении всей его жизни. Здесь, пользуясь принципом документальности, автор указывает на цели официальной программы празднества, выдвинутые организаторами: «Музыка выполняет высочайшую миссию; она хочет явиться связующим звеном между нациями, расами, государствами, во многом чуждыми друг другу; она хочет соединить то, что разделено, примирить то, что враждует; нет страны более подходящей для подобной цели, чем Эльзас-Лотарингия, эта древняя дорога народов, и в особенности город Страсбург, построенный еще римлянами и по сей день остающийся очагом духовной жизни <...>»³⁹.

В этом очерке Р. Роллан не изменяет своему принципу внутренней рубрикации текста. Автор приводит пример точной программы трехдневного состязания, усиливая документальную обоснованность материала. Исходя из этого, он обозначает еще одну проблему события, которая заключается в нарушении паритета представления творческих сил. Р. Роллан подчеркивает идею о неравнозначности олицетворяющих культуру двух стран музыкантов. Его волновало, что единственным представителем французов был г-н К. Шевильяр, который дирижировал «Заповедями блаженства» С. Франка, «от постижения духа которого он далек»⁴⁰. В то время как носителями немецкой культуры были Р. Штраус и Г. Малер — выдающиеся деятели «немецкоязычного» искусства. «Мистическая нежность Франка от него ускользает», — продолжает Роллан об интерпретации Шевильяра, — «он выдвигает преимущественно драматические элементы этого произведения, так что прослушанное исполнение «Заповедей» (само по себе превосходное) дало неточное представление о гении Франка»⁴¹. Роллан подчеркивает неуважительное отношение организаторов к исполненному произведению и дирижеру, акцентируя тот факт, что Шевильяру было позволено дирижировать лишь частью «Заповедей».

Р. Роллан не согласен с тем, как представлена культура Франции. С его точки зрения, немецкая музыка демонстрировала лучшее представительство своей страны и явно превосходила музыкальные силы страны-«соперницы». Автор поддерживает сам факт проведения подобных фестивалей, однако считает, что должен соблюдаться паритетный подход.

Роллан точно определяет вопросы проблемного характера, дает понять читателю свой взгляд на ситуацию и предлагает со своей точки зрения пути их решения. Он придерживается мнения, что французская культура избежала бы подобных инцидентов, если бы музыканты сами наметили произведения и отказались бы представлять национальное искусство искаленной партитурой «Заповедей блаженства» и «Итальянскими впечатлениями» Шарпантье — «про-

³⁸ Роллан Р. Французская и немецкая музыка // Музыкально-критическое наследие. В. 4. М.: Музыка, 1989. С. 140.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. С. 142.

⁴¹ Там же.

изведением блестящим, но второстепенным, которое легко подавить непосредственным соседством с одной из монументальнейших сцен Р. Вагнера»⁴². Решая эту проблему, Р. Роллан предлагает вариант добросовестного состязания: «*пусть бы Вагнеру противостоял Берлиоз, Штраусу — Дебюсси, Малеру — Дюка или Маньяр*»⁴³.

В следующих мини-очерках, автор дает сравнительную характеристику немецких композиторов. Первым Р. Роллан представляет образ Густава Малера. Здесь автор обращается к принципам портретного очерка. В самом начале следует описание внешности музыканта. И здесь читатель может догадаться об отношении автора к личности Малера. Тональность высказывания, меткие эпитеты, выбранная лексика явно указывают на это: «*У него пресловутый облик немецкого музыканта а la Шуберт, — сочетание школьного учителя и пастора: вытянутое бритое лицо, лохматые волосы на остроконечном черепе, лысеющий лоб, глаза, мигающие из-за очков; крупный нос, большой рот с тонкими губами, впалые щеки, вид аскетический, иронический и издерганный*»⁴⁴.

Затем автор контурно намечает биографические сведения и переходит к музыкальной характеристике симфоний Малера. Р. Роллан, продолжая оценивать творчество великого мастера в подобной возбужденной, яростной тональности с использованием художественных фигур речи, пишет о симфонии «Титан»: «*Это огромные, массивные, циклопические постройки; мелодии представляют собою плохо обтесанные глыбы посредственного достоинства, банальные, внушительные лишь повторением ритмических рисунков, проводимых с настойчивостью навязчивой идеи*»⁴⁵.

Сегодня характеристика, данная Ролланом Первой симфонии Малера, кажется совершенно неоправданной. В очерках нередко можно заметить субъективность оценок. Об этом свидетельствует его отклик о Пятой симфонии композитора, которая появилась в 1902 году и была представлена в 1905 году на Страсбургском фестивале! «*Пятая симфония чрезвычайно длинна — она длится час с четвертью — без того, чтобы размеры ее оправдывались какой-либо внутренней необходимостью; она бьет на монументальность, между тем чаще всего она пуста. Темы архи известны*»⁴⁶.

Несмотря на резкую оценку, автор, к счастью, не делает однозначных выводов. С одной стороны, он достаточно ясно выражает свое отношение к музыке Малера, с другой, пишет: «*как ни разочаровал он меня на страсбургских празднествах, я не позволю себе отзываться о нем в легком или непочтительном тоне*»⁴⁷.

Следующий мини-очерк посвящен личности Р. Штрауса. И здесь автор также обращается к особенностям портретного очерка, это проявляется в описании образа композитора: «*Высокий, стройный, довольно элегантный, высокомерный, он кажется принадлежащим к более тонкой расе, чем другие немецкие музыканты, среди которых он находится*»⁴⁸. Затем автор дает характеристику и анализирует сюжет «*Simfonia Domestica*» («Домашняя симфония»), которой Штраус дирижировал в Страсбурге. Здесь вновь заметна неоднозначность Роллана в оценке творчества: сначала он увлекается разбором программы сочинения, затем категорично убеждает в том, что данный сюжет служит не путеводителем, а полностью запутывает и даже «*извращает смысл произведения, выставляя на свет лишь анекдотическую его сторону*»⁴⁹.

⁴² Роллан Р. Французская и немецкая музыка // Музыкально-критическое наследие. В. 4. М.: Музыка, 1989. С. 144.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же. С. 147.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. С. 150.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Там же. С. 152.

В итоге, с одной стороны, Роллан подчеркивает непонятый слушателями сюжет, а с другой, — противопоставляет ему структуру произведения, считая ее идеально построенной — *Allegro, Scherzo, Adagio* и финал с фугой, — «представляющей собой одно из прекраснейших произведений современной музыки»⁵⁰. В заключительной части очерка Р. Роллан в минорной тональности дает нелицеприятную оценку немецкому музыкальному искусству. Из представленных на фестивале сочинений немецких композиторов он выделяет талант Р. Штрауса, несмотря на то, что указывает и на его недостатки.

Очерк «Французская и немецкая музыка» заканчивается еще одной поставленной проблемой. Автор приходит к выводу, что немецкой музыке грозит крупная опасность. Он пишет: «Это не парадокс. Я не думаю, чтобы для искусства могло существовать худшее бедствие, нежели беспорядочное его изобилие. Музыка топит музыкантов»⁵¹.

1.2. Рецензия

Институт музыкальной критики и журналистики в XXI веке остается главным механизмом саморегуляции процессов, происходящих в искусстве. Увеличение потока информации, связанного с появлением новых платформ СМИ, стимулирует процесс изменения способов воплощения музыкально-критической мысли. Как показывает и доказывает время, рецензирование до сих пор является основной и самой востребованной аналитической формой освещения культурных событий, но в современных условиях медиaprостранства происходит ее трансформация.

Композиционная структура современной музыкальной рецензии, подчиняясь канонам аналитических жанров, формирует специфические особенности, обусловленные временем. Так, острота подачи материала реализуется за счет почти тотального использования смысловых пар — «тезис-антитезис», «аргумент-контраргумент». Благодаря этому в критических публикациях рецензенты расширяют контекст разговора, создают смысловую полифонию текста и его многоуровневую понятность. Конечно, как и два столетия назад, по поводу одного события могут возникнуть разные мнения. Но современное информационное поле позволяет аудитории увидеть картину произошедшего в стереофоничном формате и, опираясь на экспертные высказывания, создать более объемное и многостороннее собственное представление.

Особенностью современного критического высказывания в жанре музыкальной рецензии можно считать его информационную насыщенность и обязательную проблемную направленность. Если раньше эти аспекты исследователи относили к факультативным, то сегодня они становятся опорными элементами текста. Следовательно, жанр приобретает черты документальности, что, несомненно, важно для анализа процессов, происходящих в музыкальном искусстве.

Оценка, как главная смысловая часть музыкальной рецензии, меняет вектор своей направленности. Рецензент должен обладать хорошим профессиональным кругозором, понимать важные тенденции, формирующие общую картину культурных событий современности и, отталкиваясь от этих знаний, предлагать аудитории свою точку зрения. Объектами музыкальной рецензии традиционно остаются творческое событие (концерт), музыкальная постановка и новые сочинения. Но если раньше рецензент в оценках события опирался, в основном, на собственное чувственное ощущение, то сегодня на первый план выходит умение сравнивать и анализировать интерпретации услышанного, опираясь на столь популярный в современной гуманитарной науке компаративистский метод.

Появление широкого спектра всевозможных форматов изданий, на страницах которых публикуются музыкальные рецензии, также повлияло на трансформацию жанра. Редакционная политика издания определяет четкую направленность на конкретный сегмент публики.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же. С. 154.

В связи с тем, что мышление современного читателя становится клиповым, у него возникают определенные трудности в восприятии сложных академических текстов. Рецензия, трансформируясь, подстраивается под новые требования и становится более демократичной, что проявляется в применении новой лексики и изменениях в подходах к композиционной структуре текста.

Заметное влияние на институт музыкальной критики и журналистики оказала новая платформа СМИ — глобальная сеть Интернет. С одной стороны, расширились возможности печатных изданий, у которых появились свои электронные версии, что несомненно ускорило процесс передачи информации. А с другой стороны, виртуальное пространство, как новое поле бытования рецензии, определило иную визуальную форму жанра, которую сегодня исследователи теории журналистики называют «гипертекст».

Таким образом, современная музыкальная рецензия, оперативно реагируя на новые формы существования в системе медиaprостранства, подстраивается и трансформирует свои жанровые особенности. Черты рекламности, а также введение новых лексических норм позволяют ей не терять своих лидирующих позиций среди аналитических жанров журналистики на страницах печатных изданий и интернет-порталов, информирующих о культурных событиях академической музыкальной культуры.

МЕТОДОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЦЕНЗИИ

Рецензия как главный жанр музыкально-критической деятельности

В XXI веке глобальный технический прогресс оказывает мощное влияние на сферу культуры и искусства, который проявляется на разных ее уровнях. Эта тенденция стимулирует потребность осмысления новых явлений, через «механизмы» медиaprостранства, то есть средства массовой информации. Музыкальная критика, как часть художественного мира и одна из форм журналистики, становится «рупором», обращенным к широкой рассредоточенной аудитории. А. В. Украинская отмечает, что «она [критика] формирует эстетические и художественно-творческие вкусы, предпочтения и стандарты, определяет ценностно-смысловые аспекты, по-своему систематизирует имеющийся опыт восприятия музыкального искусства»⁵². Но как утверждал Г. Гейне: «каждая эпоха, приобретая новые идеи, приобретает и новые глаза». Музыкальная критика XXI века — это многофункциональный «рычаг» воздействия, который сегодня затрагивает не только культурную и социальную, но экономическую и даже политическую сферы жизни общества.

Обращаясь к истокам возникновения музыкальной критики, Т. А. Курьшева отмечает, что «история музыкально-критической мысли — это, прежде всего, история музыкального рецензирования, равно как и история творческой деятельности классиков данного жанра»⁵³. Становление музыкальной критики происходило в тесной взаимосвязи с музыкознанием, эстетикой и философией. Самостоятельным явлением музыкальная критика стала лишь в XVIII веке, когда сформировались ее функции и усложнилась система оценок.

К этому времени особое место в искусстве приобрели специфические художественные критерии, которые были нацелены на оценку новых музыкальных открытий в области композиторского мастерства. Поэтому первыми музыкальными рецензентами становились сами композиторы, которые могли профессионально осмыслить новаторство коллег «по цеху». История западноевропейской музыкальной критики XVIII века сохранила имена И. Маттезона, Г. Ф. Телемана, Т. Шейбе, Ч. Берни, И. Ф. Рейхардта. В России — Я. Штелина и П. А. Плавильщикова.

⁵² Украинская А. В. Современная музыкальная критика и ее влияние на отечественную культуру: дис. ... канд. искусствовед. Воронеж, 2006. 233 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/sovremennaya-muzykalnaya-kritika-i-ee-vliyanie-na-otechestvennuyu-kulturu> (дата обращения: 04.04.2018).

⁵³ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 127.

Расцвет музыкально-критической мысли приходится на XIX век. Необходимость говорить о новых музыкальных произведениях, выявлять их художественную ценность, а также анализировать возникающие проблемные аспекты музыкального процесса, стимулировала, в первую очередь, современных композиторов выступать со своими экспертными оценочными высказываниями на страницах печатных периодических изданий. Критическое наследие многих деятелей искусства того времени позволяет не просто увидеть события глазами современников и оценить композиторское творчество, но и проанализировать процесс развития музыкально-критической мысли. Труды композиторов К. М. фон Вебера, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, а также писателей и поэтов Э. Т. А. Гофмана, Г. Гейне, Ф. Ницше представляют широкую панораму художественной аналитики. Особое место в истории становления музыкальной критической мысли занимают имена российских критиков: А. Улыбышева, В. Одоевского, А. Серова, В. Стасова, Ц. Кюи, Г. Лароша, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и других.

В XX и XXI веках мир переживает множество политических, экономических и социальных потрясений, которые, безусловно, отражаются в «зеркале» искусства. Музыкальная критика, интегрируя опыт прошлых поколений и оперативно реагируя, в том числе, на идеологические «вызовы» современности, переходит на новый этап своего развития, обновляя формы высказывания, то есть жанровую систему и стилистику изложения. Все это отражается на внутренней политике средств массовой информации, что влияет на формирование новой системы форматов изданий.

Т. А. Курьшева называет рецензию главным жанром музыкально-критической деятельности. Она замечает, что, осмысливая понятие «музыкальный критик», мы ассоциируем его с работой рецензента. Отдельные черты рецензии реализуются и в других жанрах — творческом портрете, проблемном выступлении, направленном на собственно музыкальное творчество, а также обзоре, если оно охватывает творческие события и т. п.

Традиционно рецензию относят к аналитическим жанрам, поскольку главным ее методом является критический анализ или аксиологический подход. Рецензент, говоря о событии или явлении, должен увидеть его в художественном контексте и оценить значимость произошедшего, а также аргументировано представить читателю свою точку зрения. Логически выстроенная цепочка фактов позволяет автору смоделировать в сознании читателя образ случившегося события. Пропорциональное соотношение объективного и субъективного в рецензии — это тонкая грань, по поводу которой до сих пор ведутся дискуссии.

Исследователь теоретических аспектов журналистики М. Н. Ким отмечает, что авторский субъективизм в рецензии главенствует, но благодаря уже сложившимся приемам и методам этот жанр не идентифицируется как свободное высказывание автора. А. А. Тертычный, наоборот, опирается на объективность, как первостепенную составляющую рецензии. Поскольку автор выдвигает ряд тезисов, они должны быть подкреплены прочными аргументами: *«при подготовке публикации рецензент может активно привлекать элементы исторического, психологического, социологического анализа, что, несомненно, сделает его выступление более актуальным, более весомым»*⁵⁴.

О диалектике объективного и субъективного, как необходимой составляющей музыкальной критики, говорит Т. А. Курьшева: *«Художественная оценка всегда несет в себе эмоциональный, чувственный оттенок — как бы отражение испытанного переживания, которое уже затем переводится на интеллектуальный уровень»*⁵⁵.

Безусловно, аналитический метод в создании рецензии является главным, поэтому автору важно выработать четкую систему оценок. Грамотно выбранные критерии помогут создать объемную картину события и не дадут рецензенту «уйти» в субъективизм. М. Н. Ким предлагает две категории оценок: идеологические и эстетические⁵⁶. К идеологическим он относит идею

⁵⁴ Тертычный А. А. Цит. изд.

⁵⁵ Курьшева Т. А. Цит. изд.

⁵⁶ Ким М. Н. Цит. изд.

произведения, авторскую позицию, духовный мир героев и т. п. А к эстетическим — соотношения жанрового принципа и замысла произведения, традиций и новаций, сюжетной и конфликтной линий и т. п.

Но музыкальная критика, обладая специфическими особенностями, требует особого подхода в констатации каких-либо оценок. Т. А. Курьшева определяет три необходимых параметра, которые должен учитывать автор при создании рецензии: языковой (внутримузыкальные ценности), содержательный (идеи, концепции, замысел, драматургия и т. д.) и коммуникативный (воздействие на публику). Музыкальный критик должен обладать глубокими профессиональными знаниями искусства и всесторонне охватывать событие или явление.

Жанр музыкальной рецензии в современной системе средств массовой коммуникации занял особое место. Исследователи теории жанров отмечают, что в условиях современного информационного пространства произошла его трансформация. Ценность информации зависит от скорости ее получения адресатом, поэтому важным критерием сегодня является оперативность отклика, которая позволяет критике выполнять ее ценностно-регулятивную функцию. Одновременно с этим рецензия, «возникнув как сиюминутный отклик, остается документом времени»⁵⁷. Следовательно, мастерство критика заключается в том, чтобы текст оперативно «влился» в информационный поток СМИ, был понятен и широкой аудитории, и профессионалам, а также имел общекультурную ценность.

Композиционные особенности жанра

Принадлежность рецензии к группе аналитических жанров предполагает наличие характерных особенностей в композиционной структуре текста. Поскольку одна из ее главных функций — анализ — рецензенту необходимо структурировать материал: определить цель текста, выявить важные факты и найти метод подачи материала, учитывая психологические особенности читательского восприятия и специфику формата издания. Таким образом, перед критиком встает первоначальная задача — сформулировать *тему, идею и проблему* будущей рецензии. Исследователь М. Н. Ким отмечает, что «лучше и легче прочитываются те материалы, которые имеют четкую структурную организацию, так как позволяют ориентироваться в пространстве текста, дают возможность вернуться к уже прочитанному»⁵⁸.

Обязательными «узлами» в структуре аналитических текстов, как отмечает М. Н. Ким, являются *тезис, аргумент и вывод*. «Тезис [*гр. thesis*] — это положение, истинность которого должна быть доказана»⁵⁹. В рецензии автор может выбрать один или ряд тезисов, которые являются также и элементами авторской оценки (отбор фактов), и каждый из них должен быть подкреплен объективной аргументацией. Важно, чтобы тезис был поставлен предельно ясно и не имел двусмысленных толкований. Если автор хочет раскрыть в своем материале какую-либо проблему и представить ее в широком контексте, то он использует схему «тезис-антитезис». П. Поспелов в статье о постановке оперы «Гензель и Гретель» Э. Хумпердинка⁶⁰ уже в самом начале предлагает читателю эту схему: «Во всем мире, кроме России, которая справедливо гордится патентом на балет "Щелкунчик", название "Гензель и Гретель" не сходит с афиш»⁶¹.

⁵⁷ Культура в современном мире. 2014. № 4. URL: <http://infoculture.rsl.ru> (дата обращения: 11.01.18).

⁵⁸ Ким М. Н. Композиционные формы в различных жанрах. URL: http://evartist.narod.ru/text/81.htm#з_02 (дата обращения: 11.01.18).

⁵⁹ Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов. М.: Эксмо, 2006.

⁶⁰ Поспелов П. «Гензеля и Гретель» в театре «Новая опера» украшают хоры ангелов и ведьма в партере // Ведомости 12.10.2017.

⁶¹ Пример этой рецензии, безусловно, демонстрирует схему «тезис-антитезис», но синтаксически предложение построено специфично. Поскольку автор разбивает тезис, при чтении может возникнуть смысловая путаница. Перегруппировав предложение — «Во всем мире название «Гензель и Гретель» не сходит с афиш, кроме России, которая справедливо гордится патентом на балет «Щелкунчик», — проясняются и смыслы, и схема «тезис-антитезис» становится более прозрачной.

И. Корябин в рецензии⁶² на тот же спектакль акцентирует внимание не на малоизвестности произведения в России, а на личности и уникальности композиторского стиля Э. Хумпердинка. Здесь снова используется прием схемы «тезис-антитезис»: *«Хотя этот художник от музыки испытал на себе большое влияние реформаторских идей Вагнера, эпигоном его творчества называть Хумпердинка даже в части такой "вагнеровской по духу" партитуры, как "Гензель и Гретель", было бы несправедливо: черты музыкальной индивидуальности и самобытности этому опусу, однозначно, присущи»*⁶³.

Но сколько бы не было выдвинуто тезисов (антитезисов) все они должны быть доказаны, то есть аргументированы. *«Аргумент [лат. argumentum] — суждение (или совокупность суждений), приводимое в подтверждение истинности другого суждения»*⁶⁴. Благодаря грамотно выстроенной системе аргументаций автор может убедить читателя в объективности выдвигаемых им тезисов. Аналогично рецензент может использовать схему *«аргумент-контраргумент»*, тем самым, предоставляя читателю разные доказательства, касающиеся одного и того же явления⁶⁵. Так, П. Поспелов приводит ряд аргументов о том же сочинении Э. Хумпердинка. Он указывает на факт признанности произведения мастерами мирового уровня: *«В свое время оперой дирижировали Рихард Штраус и Густав Малер»*. Актуальность этого проекта критик объясняет недолгой постановочной жизнью оперы на отечественной сцене: *«...помимо Мариинского театра нужно помнить и спектакль более не существующего театра "Русская опера", и концертное исполнение в Филармонии в 2015 году, которое дало бы фору любому театру»*.

В композиционной структуре рецензии И. Корябина аргументация представлена в усложненной форме. Автор, отталкиваясь от исторического контекста, анализирует первые исполнения оперы и современные постановки с позиции адекватности композиторского замысла. Такой подход к созданию текста полнее и ярче отражает суть события в отличие от информационных жанров. Читатель не просто знакомится с фактами, а следит за размышлениями автора, и как будто вместе с ним рассуждает и анализирует рассматриваемое явление.

Традиционно при создании любого журналистского текста, авторы опираются на классические правила риторического канона, которые были созданы в I веке римскими риториками. Данная структурная организация подходит для реализации всех информационных и аналитических жанров.

В настоящее время исследователи обращаются к вопросу выявления идеальных пропорций и аспектов, которые должны содержаться в композиции каждого конкретного жанра, в том числе и рецензии. Так, М. Рыцарева в своей работе «Критика музыкальная»⁶⁶ предлагает универсальную и очень простую, если не сказать тривиальную схему, присутствующую в любой музыкально-критической заметке: *«Рецензент должен написать, что произошло (какая музыка прозвучала и в чьем исполнении) и как это было сделано»*. Однако эта схема работает.

Но все-таки каждый рецензент имеет свой авторский почерк, акцентируя внимание либо на самом произведении, либо на мастерстве исполнителей, либо на значимости события в конкретном временном контексте. Следует помнить, что *«по одному поводу может возникнуть много рецензий, разных, даже диаметрально противоположных по выводам. Спектр возможных оценок отражает множественность музыкального восприятия»*⁶⁷. И благодаря этой осо-

⁶² Корябин И. «Детский спектакль — по-взрослому!». URL: <http://www.belcanto.ru/17101302.html> (дата обращения: 11.01.18).

⁶³ Там же.

⁶⁴ Большой Энциклопедический словарь. URL: https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=аргумент+&from=xx&to=ru&did=dic_fwords&stype= (дата обращения: 11.01.18).

⁶⁵ Ким М. Н. Композиционные формы в различных жанрах URL: http://evartist.narod.ru/text/81.htm#з_02 (дата обращения: 11.01.18).

⁶⁶ Рыцарева М. Критика музыкальная. URL: <http://www.classic-music.ru/kritika.html> (дата обращения: 03.06.2014).

⁶⁷ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 212.

бенности музыкальной критики у аудитории возникает интерес и формируется понимание значимости события. Каждый читатель может согласиться с высказанным мнением или нет.

Просветительская направленность музыкально-критической деятельности, в частности благодаря жанру рецензии, как и три столетия назад не теряет своей актуальности и остается важным фактором развития и саморегуляции процессов в искусстве. *«Рецензия, — как писал известный литературный критик Л. Аннинский, — есть духовная встреча двух разных людей. Встреча двух личностей: того, кто пишет, и того, о ком пишется. Это не рабское растворение в себе, это не он и не я, это что-то третье, что-то совершенно новое, это наша встреча, наше событие. В чем тут сложность? В том, что "событие" раскрывает одновременно духовный мир двух разных людей»*⁶⁸.

Т. А. Курьшева определяет три обязательных смысловых компонента любой музыкальной рецензии: оценка, интерпретация и анализ⁶⁹. Каждый выполняет свою функцию, и только находясь в гармоничном синтезе, они определяют жанровую принадлежность текста.

Стержнем рецензии является оценка — главная цель, преследуемая автором, это его личный взгляд, который должен быть понятен читателю. А. Тертычный, исследуя структурные элементы аналитических жанров, в том числе и рецензии, указывает на возможное использование автором метода прямой оценки, которая выражается либо с помощью оценочных слов, либо через описание своего отношения к данному явлению. Исследователь уточняет, что применение автором метода прямой оценки *«важно прежде всего тогда, когда он хорошо знает предмет или когда ситуация не позволяет обратиться к мнению более компетентных людей»*⁷⁰.

В современных музыкальных рецензиях авторы достаточно редко прибегают к использованию этого приема, что обусловлено спецификой множественности восприятия художественного процесса. Чаще всего явные провокационные негативные или чересчур хвалебные отзывы не вызывают доверия у аудитории. Поэтому в профессионально написанной музыкальной рецензии оценка пронизывает всю структуру и выражается в используемой лексике и темпо-ритме синтаксиса. Она не обязательно образует отдельный ярко выраженный раздел текста. Рецензент, рассуждая о том или ином музыкальном событии, представляет свой взгляд как вектор для размышлений, который направит читателя к собственным выводам.

Механизмами реализации оценки являются анализ и интерпретация. В аналитической части автор предлагает читателю размышления, опираясь на собственные навыки профессионального общения с музыкой: понимание технического совершенства или несовершенства исполнения, знание формы и драматургии сочинения, музыкального языка и интонационного строя. *«Главная задача анализа — посредством проникновения в предложенную музыкальную "материю" понять и осмыслить ее "дух"»*⁷¹. А интерпретация становится своеобразной «оберткой», в которую помещены и оценка, и анализ. Именно то, **как** автор может преподнести свою рецензию, и отличает его стиль и индивидуальный почерк. Как замечает Т. А. Курьшева, *«здесь автор рецензии творит свой мир, воспламеняясь чужим»*⁷². Этот компонент необходим для реализации невидимого диалога между критиком и читателем. В тексте проявляется личность пишущего, и в нем мы находим либо своего единомышленника, либо наоборот — оппонента.

Обязательным смысловым компонентом в структуре аналитического текста, в том числе и рецензии, является информационный повод. В этой части критического материала автор знакомит читателя с музыкальными событиями или явлениями, кратко указывая на важные факты случившегося. Для рецензента важно убедить читателя в том, что тема достойна внимания. Иногда информационный повод автор выводит в заголовок, что сразу ориентирует аудиторию. Рецензию на концерты ежегодного московского фестиваля «Возвращение» П. Пospelов назы-

⁶⁸ Цит. по: Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 211 («Литературная газета», 1966, 17 июня).

⁶⁹ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 212.

⁷⁰ Тертычный А. А. Цит. изд.

⁷¹ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 213.

⁷² Там же.

вает достаточно просто: «Фестиваль камерной музыки "Возвращение" прошел в двадцатый раз»⁷³. Подобные прямолинейные заголовки в современных печатных и интернет-изданиях встречаются часто и их легко спутать с информационными текстами.

Поэтому музыкальные критики в названиях рецензий пользуются разными литературными приемами, такими как игра слов, создание ассоциативных рядов, построение необычных метафоричных образов, которые позволяют заинтересовать читателя. В марте 2017 года в Москве прошел Международный вокальный фестиваль «Опера априори» и на одном из концертов прозвучал Реквием памяти Жоскена Дебре, сочиненный частично в 1532 году, и дополненный командой современных композиторов в 2017 году. П. Поспелов акцентирует именно этот факт, но в названии материала оставляет интригу: «Фестиваль "Опера априори" выступил в поддержку безальтернативного католицизма»⁷⁴.

Встречаются рецензии, в названии которых совсем не прослеживается информационная составляющая: «Сказка со счастливой развязкой»⁷⁵, «Театры обменялись режиссерами»⁷⁶, «Однажды в Америке»⁷⁷, «Русские взяли "Бастилию"»⁷⁸. Информационный повод в структурной организации таких рецензии представлен, как правило, в первом абзаце, который в журналистской теории принято называть *лид*. В нем автор отвечает на пять вопросов: «что?», «кто?», «где?», «когда?», «почему?». Такая на первый взгляд простая схема является стержневым компонентом, который можно найти в любом рецензионном тексте, как это показано в **Таблицах 1 и 2**.

Таблица 1. Аналитический разбор компонентов лида в музыкальной рецензии

Название рецензии и автор	Вопросы	Примеры
П. Поспелов «Истории с оркестром» ⁷⁹	Что случилось?	Открытие цикла концертов «Истории с оркестром», на котором прозвучат три программы, где дирижировать будут В. Юровский, Г. Рождественский и А. Лазарев.
	Кто является главным действующим лицом?	Госоркестр им. Светланова под руководством Владимира Юровского
	Где это случилось?	— (в <i>лиде</i> этот факт остался не освещенным)
	Когда?	В июне (каждый год в июне)
	Почему?	Ежегодное событие

⁷³ Поспелов П. Фестиваль камерной музыки «Возвращение» прошел в двадцатый раз. URL: <http://vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/01/17/673214-festival-vozvraschenie> (дата обращения: 11.01.18).

⁷⁴ Поспелов П. Фестиваль «Опера априори» выступил в поддержку безальтернативного католицизма. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/03/27/682761-opera-apriori> (дата обращения: 11.01.18).

⁷⁵ Корябин И. «Сказка со счастливой развязкой. «Танкред» в надежных руках Альберто Дзедды». URL: <http://operanews.ru/14091506.html> (дата обращения: 11.01.18).

⁷⁶ Театры обменялись режиссерами. Газета «Коммерсантъ». № 200 от 26.10.2017. С. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3449004> (дата обращения: 11.01.18).

⁷⁷ Садых-Заде Г. В Мариинском театре спели оперу Верди «Сицилийская вечерня». URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/03/23/682334-sitsiliyskaya-vechernya> (дата обращения: 11.01.18).

⁷⁸ Парин А. Русские взяли «Бастилию». URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2016/02/10/67381-russkie-vzyali-171-bastiliyu-187> (дата обращения: 11.01.18).

⁷⁹ Поспелов П. Геннадий Рождественский открыл цикл «Истории с оркестром». URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/13/694078-gennadii-rozhdestvenskii> (дата обращения: 11.01.18).

Таблица 2. Аналитический разбор компонентов лида в музыкальной рецензии

Название рецензии и автор	Вопросы	Примеры
Г. Садых-заде «Второй концертный триумф Теодора Курентзиса в Зальцбурге оказался закономерен» ⁸⁰	Что случилось?	Второй концертный триумф. Явление Теодора Курентзиса в Зальцбурге вместе с созданным им оркестром, в котором каждый музыкант — личность, состоялось.
	Кто является главным действующим лицом?	Пермский оркестр оперного театра под руководством Т. Курентзиса
	Где это случилось?	Зальцбург
	Когда?	— (в лиде этот факт остался не освещенным)
	Почему?	Методика пермяков — предлагать городу и миру неконвенциональные интерпретации хорошо известных произведений, на которые за годы эксплуатации налипло множество исполнительских клише.

Конечно, информационная составляющая может пронизывать всю структурную организацию текста, наполняя ее определяющими фактами случившегося и делая более глубокими аналитическую и оценочную части.

Проблемные аспекты музыкального процесса также становятся тем смысловым компонентом, который может быть включен рецензентом в структурную канву текста и сделает его более стереофоничным. Он позволяет вывести тему «на более высокий уровень обобщения, погружая явление в контекст культуры»⁸¹, а также актуализировать ее в современном мире. В рецензии на современную постановку классической оперы Дж. Пуччини «Богема»⁸² Д. Ренанский затрагивает проблему театральных клише, которые, на его взгляд, вредят мировым шедеврам: *«"Богеме" давно требовалась смена программного кода. В последние годы смотреть на душещипательные картинки из жизни "креативного класса" Парижа рубежа XIX–XX веков вкупе с кочующими из постановки в постановку открыточными видами Монмартра и Латинского квартала стало решительно невозможно: театральная рутинка — не лучшее обрамление для музыки Пуччини с ее обнаженным нервом»*.

Современную тенденцию молодых режиссеров — эпатировать публику своими «новыми» прочтениями классики — И. Корябин указывает как проблемную, поскольку она искажает вкусы публики: *«В наше время в глазах особенно западного зрителя, далекого от реалий русской культуры, подобные уродливые эрзацы, увы, воспринимаются за чистую монету»*⁸³.

Таким образом, проблемная и информационная составляющие текста определяют жанр рецензии как документальное подтверждение случившегося события в историческом контексте. Но основываясь исключительно на фактологии невозможно углубиться в детали и понять

⁸⁰ Садых-заде Г. Второй концертный триумф Теодора Курентзиса в Зальцбурге оказался закономерен. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/08/16/729682-triumf-kurentzisa-zaltsburge> (дата обращения: 11.01.18).

⁸¹ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 212.

⁸² Ренанский Д. Космическая одиссея Аиды Гарифуллиной. URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/369453> (дата обращения: 11.01.18).

⁸³ Корябин И. Драма Верди как фарс Чернякова. URL: <http://operanews.ru/14120107.html> (дата обращения: 11.01.18).

какое значение имело для современников то или иное музыкальное явление. Поэтому необходимым оценочный взгляд критика, который отражается, с одной стороны, в отобранных фактах и лексике изложения, а с другой, — в композиционной структуре текста, зависящей от объекта внимания автора.

Объекты современной музыкальной рецензии

Сравнивая современные рецензии с текстами прошедших двух столетий, становится очевидна явная тенденция к обновлению и изменению особенностей жанра. Типология рецензионных текстов выстраивается в зависимости от объекта внимания, среди которых выделяют три основных: творческое событие (концерт), новая музыка и музыкальная постановка.

Раньше критика в большей степени выдвигала просветительскую задачу как первенствующую, поэтому главным предметом разговора становились премьеры сочинений. В тот момент, когда сложилось ретроспективное отношение к создаваемым опусам (середина XIX века), лучшие произведения вошли в постоянный репертуар и, соответственно, начали повторяться в концертной практике, это привело, с одной стороны, к формированию понятия «классический репертуар», с другой, — потерялся смысл в постоянной «расшифровке» содержания сочинений. К XXI веку в искусстве произошел процесс накопления информации и сегодня художественная ценность произведений, которые звучат со сцены, во многом ясна и определена временем⁸⁴. Таким образом, исполнительская интерпретация в современной музыкальной критике становится главным объектом оценки.

Вопрос воплощения художественного образа средствами музыкального искусства неоднократно становился объектом научных исследований, где предметом анализа являлась исполнительская интерпретация. Особенно активно эта проблема начала изучаться в XX веке, и до сих пор она вызывает полемику в музыкальной среде. Т. А. Курьшева замечает, что «в самом слове "исполнительство" уже заключен парадокс»⁸⁵, с одной стороны, музыкант должен разъяснить композиторскую идею, а с другой, — создать собственный уникальный художественный образ. К XXI веку в мире искусства произошло множество открытий, которые породили разные исполнительские школы, с другой стороны, прошли апробацию временем сформированные традиции исполнения классико-романтического репертуара. Но, как и во все времена, художник-исполнитель в своем творчестве отражает пульс современной ему эпохи. Поэтому музыкальный критик, зная историю искусства, должен ясно представлять, что «необходимо избирать в качестве контекста для сравнения»⁸⁶.

Так, Е. Бирюкова в рецензии⁸⁷ о выступлении пианиста М. Плетнева с программой, состоящей из самых известных произведений С. Рахманинова, акцентирует читательское внимание на индивидуальности почерка музыканта: «Тут нет каких-либо реверансов в сторону привычного имиджа Рахманинова. Никакой тебе сирени, дачи, веранды, весны, юношеской любви, нежной меланхолии и прекрасной страны, которую мы потеряли. Счастьем — пусть горьким — вообще не пахнет. Сладких слез тоже не дожидаетесь — плакать уже поздно. Про такую пошлость, как "блестящий пианизм", забудьте. Экзистенциальный лабиринт очаровывает своей безысходностью. Если сравнить с другим кумиром московской публики — Теодором Курентзисом, то это полная противоположность. Курентзис проповедует: "Дети мои, идите ко мне — и спасетесь". Плетнев бормочет: "Даже и не надейтесь"».

Анализ печатных и интернет-изданий показывает, что современная музыкальная критика более всего нацелена на оценку музыкальных явлений, которые проходят в рамках циклических

⁸⁴ Конечно, только что написанные опусы еще требуют детального аналитического критического разбора.

⁸⁵ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 222.

⁸⁶ Там же. С. 223.

⁸⁷ Бирюкова Е. Пошутил целых два раза. URL: http://www.colta.ru/articles/music_classic/17113 (дата обращения: 11.01.18).

событий (фестивали, конкурсы, гастролы и т. д.) и отдельные исторически-значимые концерты. Также можно встретить большое количество рецензий о постановках опер, мюзиклов и балетов, о новых сочинениях критики пишут реже.

Творческое событие (концерт), являясь самым популярным объектом рецензирования, отнюдь не считается самой легкой темой, поскольку имеет множество «подводных камней». В истории музыки именно концерт был главным событием для презентации, с одной стороны, нового сочинения, а с другой, — исполнительского мастерства, но сегодня он еще и репрезентирует уже ставший традиционным классический репертуар. И как замечает Т. А. Курышева, такая рецензия носит особый характер и «*наряду с художественной значимостью [в ней] заключена и значимость общественная*»⁸⁸. То есть автору необходимо учитывать организационные и социокультурные аспекты данного музыкального события.

Современные реалии подталкивают организаторов создавать новые формы концертных выступлений, которые все больше похожи на эффектные шоу. Конечно, рецензенту необходимо учитывать этот факт, ведь такая тенденция прослеживается и в академической сфере, но, как правило, встречается реже, чем принятая классическая традиционная форма концерта. Для написания рецензии на творческое событие автору необходимо учитывать общие аспекты разговора, которые характерны для этой типологии жанра: личность музыканта (или коллектива) и его творчество, программа концерта, исполнительское мастерство и атмосфера (эмоциональное воздействие).

В начале рецензии, как правило, автор знакомит читателя со своим героем (или коллективом) и коротко представляет его творческую биографию. Условно можно определить два подхода в подаче этого материала, с одной стороны это предоставление «поверхностной» информации, которая находится в общем доступе на просторах Интернета, а с другой, — автор находит малоизвестные факты творческой жизни музыканта, которые становятся своеобразной «приманкой» для читателя.

Все это так называемый справочный материал, который, безусловно, необходим в структуре рецензии. Но «сухая» фактология может разбить общий композиционный строй текста, поэтому рецензенты реализуют разные литературные приемы построения, которые позволяют этого избежать. Так, П. Поспелов в рецензии на концерт Л. Дебарга⁸⁹, представляя пианиста, сразу дает и оценку его творчеству: «*Когда в прошлом году французский музыкант вмиг покорила сердца слушателей, наблюдавших за ходом Конкурса Чайковского, и стал альтернативным лидером соревнования, многие — в том числе и музыкальные критики, вручившие Люке Дебаргу приз своей ассоциации, — сходились на том, что всего хватает молодому пианисту, кроме репертуара. И если, отозвавшись на вал приглашений, он повсюду станет играть одно и то же, возникнет серьезный вопрос о дальнейшем творческом развитии. Дебарг ответил делом: в одном из концертов он исполнил с партнером Виолончельную сонату собственного сочинения, доказав, что способен успеть многое. И вот — выучил новую программу*».

Авторитетный музыкальный критик Г. Садых-заде в рецензии на концерт Люцернского летнего фестиваля в презентации блистательной молодой скрипачки П. Копачинской своей оценкой сразу обозначает величину малоизвестной для российской публики исполнительницы: «*Главной героиней и в буквальном смысле лицом нынешнего фестиваля стала, безусловно, Патриция Копачинская — скрипачка молдавского происхождения, учившаяся в Вене, а теперь живущая в Берне и прекрасно говорящая по-русски. Ее лицо красовалось на обложках по меньшей мере четырех глянцевого журналов; посетители кафе, разворачивая местную газету, видели огромную статью с ее портретом на всю полосу. Копачинская, только что блестяще отыгравшая Скрипичный концерт Берга в Зальцбурге с оркестром MusicAeterna под управле-*

⁸⁸ Курышева Т. А. Цит. изд.

⁸⁹ Поспелов П. Люка Дебарг сыграл трех S в тоне А. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/12/18/670123-lyuka-debarg> (дата обращения: 11.01.18).

нием Теодора Курентзиса, теперь "артистка-этуаль" Люцернского фестиваля. Это почетное звание каждый год присуждается одному-двум исполнителям топ-класса»⁹⁰.

Как правило, автор, прежде чем пойти на событие, знакомится с программой концерта, поскольку музыкальная драматургия вечера — важный элемент текста рецензии. Многие начинающие критики и журналисты задаются вопросом: как рассказать о том, что прозвучало? Данная проблема, как правило, становится камнем преткновения, с которым многие сталкиваются на ранних этапах овладения профессией. Признанные мастера музыкально-критической мысли находят свои подходы к решению вопроса. Представляя программу вечера, они предлагают найти логическую связь между опусами (ведь организаторы концерта обычно стараются учитывать либо стилистическое единство, либо наоборот разнообразие репертуара, а также психологию восприятия аудитории и общее эмоциональное настроение). Иногда эти параллели возникают неожиданно, и могут быть подсказаны самим исполнителем: «Она [программа] весьма изящна по замыслу: имена всех композиторов начинаются на букву S. А все произведения написаны в тональности A — то есть ля. Люка Дебарг не склонен грустить, преобладает ля мажор — лишь одна из сонат Шуберта звучит в ля миноре, но это тоже ля»⁹¹.

Конечно, столь явные связи встречаются редко. Концертная программа — важный и неотъемлемый элемент музыкального события, оценка которого может быть представлена в анализе общей драматургии мероприятия или выделена как удачная репертуарная находка для демонстрации исполнительского мастерства. П. Поспелов в рецензии «Геннадий Рождественский открыл цикл "Истории с оркестром"⁹²» отмечает точно найденную форму драматургии всего концерта, посвященного творчеству А. Скрябина: «Вторая симфония прозвучала в заметно медленных темпах, к которым расположен дирижер в последние годы, и это касалось всех пяти частей — и задумчивых, и бодрых. Темпы вместе с тем не казались заторможенными, в движении музыкальной ткани чувствовалась неукоснительная логика и то особое чувство формы, которым владеют большие дирижеры, умеющие расставлять кульминации на таком расстоянии, что они начинают корреспондировать друг другу подобно сияющим вершинам горного хребта. "Прометей", в котором на рояле солировала Виктория Постникова, а пел Хор имени Свешникова, явил еще больше звуковой роскоши, которая вместе с тем не затопила структурную постройку».

Эмоциональный отклик аудитории — это своеобразный критерий оценки слушателей, который также важен для полноценного отражения случившегося события. В научной статье «Музыка как коммуникация в современной культуре» Т. И. Кузякина, рассуждая о коммуникативной стороне музыкального искусства, говорит о том, что «музыкальное творчество есть также потенциальный акт общения. Созданное композитором произведение — это его "послание" аудитории: реально существующей или воображаемой, сегодняшней или будущей»⁹³. Исполнитель становится рупором для передачи этого сообщения через свою интерпретацию музыкального произведения, которая, как отмечает исследователь современного исполнительства Ю. В. Капустин, «в какой-то мере результат обоюдных усилий исполнителя и публики, результат их диалога»⁹⁴. Таким образом, эмоциональное воздействие на аудиторию, ее живой отклик становятся своеобразным знаком получения сообщения (от композитора и исполнителя)

⁹⁰ Садых-заде Г. Скрипачка Патриция Копачинская стала звездой фестиваля в Люцерне. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/09/07/732753-patritsiya-kopachinskaya> (дата обращения: 11.01.18).

⁹¹ Поспелов П. Люка Дебарг сыграл трех S в тоне A. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/12/18/670123-lyuka-debarg> (дата обращения: 15.03.18).

⁹² Поспелов П. Геннадий Рождественский открыл цикл «Истории с оркестром». URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/13/694078-gennadii-rozhdestvenskii> (дата обращения: 15.03.18).

⁹³ Кузякина Т. И. Музыка как коммуникация в современной культуре // Журнал Вестник Чувашского университета. 2007.

⁹⁴ Капустин Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика. Л.: Музыка, 1985. С. 41.

адресатами. В рецензии на концерт Л. Дебарга⁹⁵, П. Поспелов подчеркивает успех выступления пианиста не без доли иронии: *«Бисов было два — две сонаты Скарлатти, обе в ля мажоре, сыгранные радикально свободно по отношению к тексту. <...> Большой зал консерватории не хотел отпускать пианиста, но больше музыки в тоне А у него не было».*

В другой рецензии⁹⁶ он акцентирует внимание на высоком уровне исполнительства, который вызывал интерес у аудитории: *«Приятно и то, что имя Рождественского и репутация проекта "Истории с оркестром" собрали полный Концертный зал Чайковского на музыку Скрябина, который до сих пор отнюдь не является популярным композитором у московской публики».*

Музыкальная постановка в истории искусств появилась относительно раньше других форм демонстрации музыки. Во времена Древней Греции, когда на одной площадке находились актеры, хор, музыканты, а также использовались различные декорации, уже сформировались определенные каноны, которые дошли до наших дней. Музыкальная постановка — это синтетический жанр, в котором музыка *«соединяется по законам художественного синтеза с другими художественными "потоками"»*⁹⁷. Организация этого процесса рождается благодаря работе творческой команды (постановщик, режиссер, дирижер, балетмейстер), подчиняющейся основной идее спектакля. Множественность художественного восприятия породила огромное количество всевозможных форматов музыкальной постановки: от классических до ультрасовременных. Поэтому перед критиком встает профессиональная потребность в постоянном изучении новых явлений и их аналитическом осмыслении.

Специфика музыкально-критической деятельности, которая изначально нацелена на изучение именно музыкальной составляющей явления или события, в контексте разговора о спектаклях расширяет угол зрения рецензента. Размышляя об идеальных пропорциях смысловых компонентов в рецензии на музыкальную постановку Т. А. Курьшева утверждает, что *«...главным предметом внимания должны быть не столько сюжетные и изобразительные детали, на описание которых легко скатиться, сколько значимость музыкальной составляющей и ее влияние на постановку в целом»*⁹⁸. Критику важно понять внутреннюю концепцию спектакля, оценить логику развертывания музыкальной драматургии и с этих позиций давать общую оценку происходящему на сцене.

Поскольку опера Р. Штрауса «Саломея» была написана больше ста лет назад, и за столь продолжительную жизнь она прошла определенный сценический путь, в рецензии⁹⁹ на премьеру оперы, которая прошла в Мариинском театре, критик Г. Садых-заде лишь вскользь упоминает о музыкальной составляющей постановки, опираясь на оценку исполнителей (возможно, автор рассчитывает на опытного читателя, который знаком с музыкой оперы): *«Чтобы петь Саломею, нужна экстраординарная выносливость, сила и стабильность голоса; драмсопрано Стихиной обладало всеми перечисленными свойствами — разве что ей пока не даются самые нижние нотки партии. Тембр голоса оказался мощным и вместе с тем нежным — идеальное сочетание для партии Саломеи...».*

Далее автор посвящает большую часть рецензии оценке режиссерского прочтения, интересным оформительским решениям сценографов, а также костюмам исполнителей. Конечно, как говорил С. Прокофьев, *«[пришедший в театр] хочет не только слушать, но и смотреть*

⁹⁵ Поспелов П. Люка Дебарг сыграл трех S в тоне А. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/12/18/670123-lyuka-debarg> (дата обращения: 15.03.18).

⁹⁶ Поспелов П. Геннадий Рождественский открыл цикл «Истории с оркестром». URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/13/694078-gennadii-rozhdestvenskii> (дата обращения: 15.03.18).

⁹⁷ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 233.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Садых-заде Г. На Новой сцене Мариинского театра сыграли оперу Рихарда Штрауса «Саломея». URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/02/13/677271-mariinskogo-salomeya> (дата обращения: 15.03.18).

происходящее на сцене... Оттого чрезвычайно опасны статические моменты на сцене, во время которых музыка может быть самой хорошей, а посетителю театра все же скучно, потому что глазам его не дается пищи»¹⁰⁰. Рецензент, безусловно, должен обращать на это внимание, но не в ущерб оценке музыкальной ценности произведения. Так, более глубокий анализ музыкальной канвы постановки делает И. Корябин в рецензии¹⁰¹ на «Трубадура» Дж. Верди и опять же представляет ее в синтезе с оценкой исполнительского мастерства: «Оркестр оказался легок и изящен и с точки зрения красоты звучания, но драматические акценты в нем не исчезли, а были лишь эффектно сбалансированы, подготавливая весьма комфортную почву для вокальной линии. <...> Ее голос разносился мощно и зычно, но абсолютно неуправляемо, что называется, "не по-итальянски", безо всяких нюансов, безо всякой филировки, очень часто в ущерб музыкальности, с пробуксовкой "сквозной кантилены", которая в этой партии играет чрезвычайно большое значение».

Особое место в современных музыкальных рецензиях принадлежит оценке режиссерской интерпретации. «В настоящее время в музыкальном театре более привычно видеть иной подход, связанный с возросшим культом режиссера. <...> В репертуаре любого оперного театра, столичного или провинциального, есть подобные "нашумевшие", в иногда скандальные, благодаря смелым или даже экстравагантным режиссерским решениям, постановки»¹⁰². Поэтому рецензионные тексты становятся своеобразным «портфолио» современных режиссеров, где рецензенты замечают и фиксируют как неудачные, так и оригинальные находки постановщиков.

«Тот, кто видел эти спектакли, не мог не заметить, что у режиссера есть собственные постановочные клише — действенные приемы, с помощью которых он ловко структурирует драматургию спектакля, отчленяя границы сцен при помощи черных ширм или внезапных остановок движения в массовке. Получаются выразительные "живые картины", замершие, остановленные на бегу, на полувздохе: с воздетыми руками и вытаращенными глазами, как в игре "замри-отомри"»¹⁰³.

Наиболее сложным объектом музыкальной рецензии является новая музыка, но именно она, прежде всего, «нуждается в постоянной оценке»¹⁰⁴. Что сегодня скрывается под понятием «новая» или «современная музыка»? Известные критики, композиторы и исполнители, отвечая на этот вопрос, сходятся во мнении, что каждый трактует его по-своему, в зависимости от имеющегося слушательского опыта. В статье «Как начать разбираться в современной академической музыке»¹⁰⁵ критик Е. Бирюкова подчеркивает, что «для большинства современная музыка — это все еще произведения Шёнберга, хотя им уже больше 100 лет». Конечно, для той аудитории, которой не знакома с музыкой XX века, критика является своеобразным «путеводителем», с помощью которого можно шагнуть далеко вперед, открывая новые горизонты в мир современной музыки века XXI.

Музыкальная критика становится связующим мостом между поколениями, эпохами и традициями. Не забывая прошлого, она позволяет смотреть в будущее и оценивать музыкальное искусство не как статичный пласт культуры, а как непрерывный процесс. Поэтому для рецензента важно иметь огромный багаж знаний, чтобы находить логические связи и проводить образные, стилевые, жанровые, интерпретационные параллели. В этом аспекте сложно говорить

¹⁰⁰ Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Музгиз, 1961. С. 236.

¹⁰¹ Корябин И. Драма Верди как фарс Чернякова. URL: <http://operanews.ru/14120107.html> (дата обращения: 15.03.18).

¹⁰² Евсеева М. «Война и мир» С. Прокофьева: постановочные решения оперы в отечественном музыкальном театре начала XXI века. Дипломная работа. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 2013. 55 с.

¹⁰³ URL: <http://okolo.me/2017/03/flasko-primadonna/> (дата обращения: 15.03.18).

¹⁰⁴ Курышева Т. А. Цит. изд. С. 216.

¹⁰⁵ Бирюкова Е. Как начать разбираться в современной академической музыке. URL: <http://www.the-village.ru/village/weekend/the-village-university/231961-contemporary-classical/> (дата обращения: 15.03.18).

о критериях оценки современной музыки, поскольку «*новые тексты — это тексты "незаконномерные" и, с точки зрения существующих правил, "неправильные"*»¹⁰⁶. Поэтому в рецензиях, чаще всего, авторы прибегают к методу сравнения. Так, Д. Ренанский в рецензии на концерт дирижера Т. Курентзиса¹⁰⁷ анализируя драматургию его концертной программы, находит интересные параллели: «*Остроумную программу Курентзис выстроил на травести¹⁰⁸ традиционной филармонической матрицы: вместо увертюры — "Котт, Jesu, котт" Баха, вместо классико-романтического концерта — "Cloud Ground" Сергея Невского, вместо симфонии — "Соро" Лучано Берио*».

Таким образом, автор формирует у читателя логические связи и настраивает его на дальнейший тон изложения. Вот как он пишет о премьере произведения российского композитора С. Невского, вновь обращаясь к помощи сравнительного метода: «*В облачное хранилище партитуры Невского загружена вся генетическая память жанра — увлекательно наблюдать за тем, как за модернистским фасадом "Cloud Ground" постепенно проступает привычный рельеф с оркестровыми лирическими отступлениями, лихими сольными трюками и кунштюками, чисто барочными заплатами и отчаянной, будто бы заимствованной из какого-нибудь концерта середины XIX века каденцией. Это взаимное притяжение и отталкивание канона и эвристики очень точно чувствует Елена Ревич, актуализирующая в своей интерпретации все гиперссылки "CloudGround"*».

На сцене Геликон-оперы прошла премьера оперы «Чаадский» современного композитора А. Маноцкого в постановке К. Серебренникова. Спектакль создавался по мотивам известной еще со школьной скамьи пьесы А. Грибоедова «Горе от ума» и «Философическим письмам» Чадаева, поэтому в рецензии¹⁰⁹ Д. Ренанский пользуется методом «сравнения и разведения» возникающих ассоциативных параллелей: «*...одни ждали памфлета про дурную повторяемость российской истории, другие — хроники современных московских типов. Гадая по дороге на премьеру, на кого из героев сегодняшней повестки окажется похож Скалозуб, а на кого — старуха Хлестова, столичная публика подзабыла, что постановки Серебренникова почти всегда были чем-то большим, нежели просто сочинением на злобу дня. Вот и в спектакле "Геликон-оперы" приметы современности сведены к минимуму и выполняют роль сладких косточек, изредка бросаемых режиссером зрителю, чтобы тот не чувствовал себя совсем уж обделенным. Строго говоря, хронологически последнюю работу Серебренникова легко представить себе и без эффектных деталей вроде спортивных костюмов от Bosco с надписью RUSSIA во всю грудь, в которых щеголяют протагонисты "Чаадского"*».

Как критику говорить о современной музыке? Вопрос нетривиальный, поскольку многомерность процессов, происходящих в искусстве, подталкивает художников к постоянному поиску новых путей и форм выражения идей. И в этой ситуации задача критика — выявить те тенденции, особенности и закономерности, которые в будущем позволят увидеть полную детальную картину искусства нашего настоящего. Таким образом, музыкальная критика становится своеобразным барометром, который помогает в огромном потоке информации не сбиться с верного курса и научить аудиторию отличать настоящее искусство от подделки.

¹⁰⁶ Лотман Ю. М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам. 1978. С. 3.

¹⁰⁷ Ренанский Д. Хор на отлично. URL: http://www.colta.ru/articles/music_classic/14035 (дата обращения: 15.03.18).

¹⁰⁸ Травестия — ироикомический (героикомический) литературный жанр, однородный с бурлеском. Основан на пародировании известного «высокого» образца; использует приемы перенесения действия в сниженную, бытовую сферу, подмены героических персонажей низменными и простонародными (Современная энциклопедия. 2000. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/48090> (дата обращения: 15.03.18)).

¹⁰⁹ Ренанский Д. Горечь от ума. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3318147> (дата обращения: 09.04.2018).

ЖАНРОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЦЕНЗИИ В XXI ВЕКЕ

Формат

В современных средствах массовой информации, в частности, в прессе, основополагающим фактором, вызывающим потребность в использовании тех или иных жанров, является формат издания. А. А. Тертычный, рассуждая об особенностях этого понятия, отмечает, что «это совокупность устоявшихся представлений о важнейших характеристиках, которыми должны обладать (на протяжении действия формата) все номера конкретного СМИ»¹¹⁰. Именно формат определяет место издания в рыночной системе средств массовой информации, а «оригинальные разработанные типологические параметры позволяют [ему] выжить»¹¹¹ среди конкурентов.

К вопросу выявления критериев, определяющих формат издания, сегодня обращаются многие исследователи теоретических аспектов журналистики. Поскольку в век информационного прогресса происходит активное изменение и расширение каналов СМИ, следовательно, меняются формы подачи материала, а значит, и возникают новые особенности форматов. Базовые характеристики формата до сих пор остаются неизменными и основополагающими, к ним относят — тематику (о чем), аудиторию (для кого) и цель (как рассказать). К факультативным параметрам можно отнести: дизайн и полиграфию (внешний вид), периодичность и условия распространения.

Изучая вопрос систематизации форматов, Г. В. Лазутина определяет, формат как «понятие коммуникативистики, характеризующее место предмета коммуникации в информационных потоках, адресуемых обществу»¹¹². Таким образом, фактор направленности на адресата (то есть для кого) на сегодняшний момент является главным. Поэтому на первых страницах любого журнала или газеты редакция сразу предоставляет информацию о своей принадлежности к тому или иному направлению журналистики: информационное, аналитическое, научно-популярное, развлекательное и т. д. Такой подход необходим для формирования своей читательской аудитории. Так, издание «Играем с начала» (Da capo al fine) позиционирует себя как всероссийская музыкально-информационная газета, «Музыкальная жизнь» как критико-публицистический журнал, а одно из самых авторитетных в музыковедческих кругах изданий — «Музыкальная академия» — имеет статус научно-теоретического и критико-публицистического журнала.

Тематическая политика принципиально отличает одно издание от другого. Выбор тем зависит не только от читательского интереса, но и от информационной стратегии издания¹¹³. Для широкой аудитории будут актуальны информационные и развлекательные контенты, а вот узкопрофессиональные и критико-публицистические — изначально направлены на определенный сегмент читателей. Поэтому профессиональный критерий становится сегодня определяющим в создании имиджа для каждого конкретного издания в разных сферах журналистики, в том числе, и говорящих о культуре. Подача материала, несомненно, будет отличаться, если текст написан для профессионала или просвещенного любителя, просто любителя или для читателя, не знакомого с музыкой.

¹¹⁰ Тертычный А. А. Формирование жанров в периодических печатных средствах массовой информации в России // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2.

¹¹¹ Багдадян Я. В. Условия обеспечения конкурентоспособности печатных СМИ. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usloviya-obespecheniya-konkurentosposobnosti-pechatnyh-smi> (дата обращения: 09.05.2019).

¹¹² Лазутина Г. В. Жанр и формат в терминологии современной журналистики // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2010. № 6. С. 14–21.

¹¹³ Багдадян Я. В. Условия обеспечения конкурентоспособности печатных СМИ. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usloviya-obespecheniya-konkurentosposobnosti-pechatnyh-smi> (дата обращения: 09.05.2019).

Цель, которую преследует любое издание — информировать (на их взгляд) об актуальном событии как можно большую аудиторию. Безусловно, формат диктует и жанровое своеобразие. Панорама современного рецензионного поля настолько разнообразна, что критические отзывы о культурных событиях можно встретить и на страницах интернет-порталов и во многих печатных изданиях.

Л. Е. Кройчик, обращаясь к вопросу актуальности статей о культуре в современных пресс-изданиях, указывает на то, что *«социологи традиционно отмечают невысокий (3–4%) рейтинг материалов на темы культуры у аудитории СМИ. Но из этого вовсе не следует, что рецензия — жанр элитарный, рассчитанный, прежде всего, на специально подготовленную часть населения»*¹¹⁴. Действительно, жанровые метаморфозы позволили рецензии занять свое место в современном медиа-пространстве.

Анализ современных печатных изданий доказывает, что рецензия становится самым распространенным среди публикуемых аналитических жанров в сфере художественной критики и журналистики. В зависимости от формата можно выявить жанровую «политику» издания, но, тем не менее, встречаются и исключения из правил. Так, в информационных изданиях — газетах «Музыкальное обозрение» или «Играем с начала», не систематически, но довольно регулярно появляются рецензионные тексты. Журнал «Музыкальная жизнь» относится к так называемому «глянцевому» формату, а следовательно рассчитан на массовую аудиторию. Здесь также встречаются рецензии по поводу разных творческих событий. А вот для специализированного театрального журнала «Страстной бульвар» использование именно этого жанра становится концептуальным и форматобразующим.

Конечно, в пространстве крупных пресс-контентов, подчиняющихся рейтинговым законам, рецензия уступает свое место новостным материалам, которые оказываются гораздо оперативнее. Этот критерий формата исследователи называют периодичностью, то есть время появления информации в общем доступе. *«Ежедневное издание может претендовать на оперативность в подаче новостей, тогда как еженедельные СМИ <...> занимают позицию комментариев и аналитики»*¹¹⁵.

В погоне за привлечением читательского внимания современные печатные издания осваивают новые пространства. В связи с усовершенствованием информационных технологий Интернет становится еще одной платформой для подачи информации. У печатных СМИ появилась возможность создать виртуальные версии выпусков газет и журналов, которые, безусловно, оперативнее ежемесячных или еженедельных публикаций. В соответствии с законом «О средствах массовой информации»¹¹⁶, *«под сетевым изданием понимается сайт в информационно-телекоммуникационной сети "Интернет", зарегистрированный в качестве средства массовой информации в соответствии с настоящим Законом»*.

Современный читатель может всего лишь в один «клик» открыть официальную страничку почти любого печатного издания и, не выходя из дома, узнать свежие новости. Конечно, интернет-версия газеты или журнала отличается от своего реального прототипа из-за пространства бытования. Некоторые издания предлагают рубрики по темам, жанрам и событиям. Например, на официальном сайте журнала «Музыкальная жизнь» можно найти подразделы: «музочно», «колонки», «интервью», «видеоблог», в том числе и «рецензии». А вот на сайте газеты «Играем с начала» подобной рубрики нет, поскольку все тексты представлены в единой ленте, которая обновляется по мере появления новых публикаций.

¹¹⁴ Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров. URL: <http://evartist.narod.ru/text5/64.htm> (дата обращения: 09.05.2019).

¹¹⁵ Багдадян Я. В. Условия обеспечения конкурентоспособности печатных СМИ. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usloviya-obespecheniya-konkurentosposobnosti-pechatnyh-smi> (дата обращения: 09.05.2019).

¹¹⁶ Закон «О средствах массовой информации». Гл. 2. Ст. 8. Регистрация средства массовой информации. URL: <http://legalacts.ru/doc/zakon-rf-ot-27121991-n-2124-1-o/> (дата обращения: 09.05.2019).

Востребованность получения информации через Интернет привела к возникновению новых форм существования каналов СМИ. За последние десятилетия возрос процент возникновения интернет-порталов, позиционирующих себя исключительно в виртуальном пространстве, к ним относятся «Colta.ru» (бывший «OpenSpace.ru»), «Belcanto.ru» «Arzamas.academy.ru» и т. д. Следовательно, обновление канала подачи информации способствовало и трансформации форматов.

Исследователи социальной педагогики и психологии утверждают, что мышление современной аудитории изменилось, и сегодня его называют клиповым. Целостность восприятия у таких людей теряется и *«человек с подобным типом мышления воспринимает мир как калейдоскоп картинок, постоянно сменяющих друг друга, в процессе чего происходит потеря логических связей между явлениями и фактами действительности»*¹¹⁷. Поэтому и внешний вид современных интернет-изданий похож на красочный каскад с яркими фотографиями и кричащими заголовками.

Безусловно, изменения внешнего интерфейса печатных и интернет изданий отразилось и на их содержании, то есть происходят трансформации внутри жанровой системы. Если печатные газеты и журналы более консервативны и внимательны к публикуемым текстам, то на просторах глобальной сети исследователи отмечают тенденцию размытия жанровых границ. Современные журналистские тексты приобретают новые черты, и как замечает Е. Мальчевская, *«автор меняет принадлежность текста к той или иной родовой группе в зависимости от информативной задачи материала, объема, отведенного для него на полосе, и особенностей авторского стиля»*¹¹⁸.

На первый взгляд, подобную тенденцию можно считать ненадежным вектором, поскольку этот процесс не дает надолго закрепиться жанровым канонам. Но В. Ученова опровергает этот тезис: *«за внешне наглядными метаморфозами жанров происходит многомерное сочетание, пересечение и взаимодействие методов журналистского познания, репортерского поиска, приемов исследования, и именно в этих, скрытых в глубине строки, взаимодействиях обнаруживаются многие "секреты" эволюции традиционных жанровых форм»*¹¹⁹.

Е. А. Мальчевская в работе «Трансформация жанра рецензии» указывает на общую для всех современных СМИ тенденцию к уменьшению объема текста. В жанре рецензии она называется в «выпадении» ее структурных элементов. В подтверждении этой мысли А. А. Тертычный выдвигает свои аргументы: *«в современной прессе наиболее распространены рецензии, авторы которых, как правило, разбирают только одну какую-то сторону произведения, например, только тему или только мастерство автора, или исполнителей, или работу режиссера и т. п.»*¹²⁰. Конечно, подобное направление в большей степени касаются интернет-порталов, поскольку печатные издания стараются сохранить жанр в его полноценном виде (хотя на страницах журналов и газет тоже можно встретить «купированные» тексты).

Интернет-порталы предлагают аудитории новый формат чтения музыкальных рецензий, где текст существует в виртуальном пространстве, но его части «разбросаны» по разным сайтам. Такой текст в теории современной журналистики называют «гипертекстом», а формат можно определить как клиповый, потому что увидеть одновременно рецензию в полном объеме невозможно. Читателю предлагается игра — своеобразный «квест», а в реальности это не что иное, как путь «блуждания» по ссылкам, открывающим те детали события, которые действительно ему интересны. С одной стороны, такой подход позволяет удержать внимание аудитории

¹¹⁷ Гриценко И. А. Клиповое мышление — новый этап развития человечества // Ученые записки Российского государственного социального университета, 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/klipovoe-myshlenie-novyy-etap-razvitiya-chelovechestva> (дата обращения: 09.05.2019).

¹¹⁸ Мальчевская Е. А. Трансформация жанра рецензии // Веснік БДУ. Серія 4. 2011. № 1. С. 74–77.

¹¹⁹ Ученова В. В. Творческие горизонты журналистики. К характеристике профессиональных методов. М.: Мысль, 1976. С. 47.

¹²⁰ Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М.: Аспект Пресс, 2000. 143 с.

(за счет постоянного «переключения») и предоставить полную информацию о произошедшем событии, а с другой, — размывает и ломает привычные и укоренившиеся жанровые рамки.

Процесс модернизации форматов печатной прессы привел к тому, что на сегодняшний момент можно говорить о сложившейся новой типологии изданий, к которым относится не только традиционная классификация (информационные, аналитические, критико-публицистические, развлекательные и т. д.), но и «родившийся» в XXI веке развлекательно-массовый формат глянцевого журналов и свойственная интернет пространству клиповая форма виртуальных СМИ.

Лексические особенности современной музыкальной рецензии

Специфика печатных СМИ обусловлена, в первую очередь, природой своего бытования. В отличие от телевидения и радио, которые подчиняются законам устного журналистского выступления, пресс-издания оперируют канонами письменного слова. Конечно, на страницах современных газет и журналов почти каждая статья или колонка не обходится без иллюстративного подтверждения, убеждая в истинности произошедшего события. Но визуальная сторона оказывается лишь второстепенным элементом, поскольку основную информацию читатель получает из текста. Поэтому перед автором встает важная задача выбора необходимой лексики, которая, с одной стороны, зависит от формата издания и темы, а с другой, — от его индивидуального стиля.

Лексические выразительные средства публицистической речи наполняют ее художественной образностью и рисуют яркие живые картины действительности. К этим языковым «инструментам» филологи относят *тропы* (от греч. «поворот» — это слова, используемые в переносном значении с измененной семантикой) и *риторические фигуры*. Основные виды тропов следующие: метафора, метонимия, антономасия, синекдоха, олицетворение, аллегория, эпитет и др. Риторическими фигурами называют анафору, эпифору, параллелизм, антитезу, оксюморон и др. Поскольку цель автора рецензии — оказать воздействие на разум и чувства аудитории, его главными «инструментами» становятся перечисленные средства речевой выразительности, а также синтаксическое владение темпо-ритмом текста.

Е. А. Мальчевская, рассуждая о языковом обновлении жанра рецензии, подмечает тенденцию обращения современных критиков и журналистов к использованию такого приема, как «стеб»: «*это литературная традиция постмодернизма, постепенно перешедшая в тексты СМИ, и интернет-пространство с его специфической лексикой и особым синтаксисом*»¹²¹. Также она определяет две его разновидности: «*"художественный" (основанный на постмодернистской литературной традиции: ирония, интертекст, аллюзии, реминисценции) и "бульварный" (автор заменяет иронию откровенным издевательством и активно использует жаргонную лексику)*»¹²². Использование того или иного вида зависит от цели, которую ставит автор текста. В музыкально-критических работах можно встретить «художественный стеб», который в отличие от «бульварного» создает рецензенту поле для аналитических рассуждений.

Рецензия Д. Ренанского «Горечь от ума»¹²³ насквозь «пропитана» едкими рассуждениями о постановке новой оперы А. Моноцкова «Чаадский». Так, уже с первых слов автор делится своими впечатлениями об этом спектакле, сравнивая встречу с боксерским спаррингом: «*Хороший театр почти всегда обманывает ожидания, ставит зрителю подножку, а порой и вовсе отправляет в нокаун. Это как раз случай нового спектакля Кирилла Серебренникова, выглядящего тщательно срежиссированным ударом под дых — неожиданным и оттого еще более болезненным*».

Использование профессиональной спортивной терминологии для характеристики художественного события («нокаун», «удар под дых»), конечно, выбрано неслучайно. Это и есть

¹²¹ Мальчевская Е. А. Трансформация жанра рецензии // Веснік БДУ. Серія 4. 2011. № 1. С. 74–77.

¹²² Мальчевская Е. А. Цит. изд.

¹²³ Ренанский Д. Горечь от ума. URL.: <https://www.kommersant.ru/doc/3318147> (дата обращения: 09.05.2019).

использование «художественного» стеба с целью привлечения внимания читателя к проблеме современного театрального искусства.

Оценка стиля К. Серебренникова рождается в хлесткой авторской метафоре — «мастер социального гротеска» — таким образом, рецензент обобщает концептуальные режиссерские идеи. Это метафоричное высказывание, словно «крючок» заброшенное в начале рецензии, поэтапно расшифровывается в каждом последующем элементе текста. Так, рассуждая о зрительских ожиданиях, Д. Ренанский усиливает напряжение за счет создания интриги, используя прием сравнения с отсылкой и к истории, и к современным будням: «...одни ждали памфлета про дурную повторяемость российской истории, другие — хроники современных московских типов».

Но как доказывает автор, эти ожидания не оправдались, поскольку режиссер пошел иным путем. Рецензент создает зримую картину диалога зрителей и постановщика: одни похожи на голодных и обездоленных, нуждающиеся в хоть каком-нибудь намеке на современность (иначе они просто ничего не поймут), а другая сторона милосердно снисходит к ним и дарит маленькие «кусочки счастья»: «...в спектакле "Теликон-оперы" приметы современности сведены к минимуму и выполняют роль сладких косточек, изредка бросаемых режиссером зрителю, чтобы тот не чувствовал себя совсем уж обделенным».

Сравнение «примет современности» со «сладкими косточками», по-видимому, используется автором для акцентирования актуальной на сегодняшний день проблемы эпатажных режиссерских постановок, которые оказываются, не всегда понятны зрителю. И опять это авторское высказывание можно отнести к «художественному» стебу, поэтому столь унижительное сравнение не воспринимается читателем всерьез.

Публицистическая направленность жанра рецензии подталкивает автора употреблять в своем лексиконе распространенные фигуры речи, которые не требуют расшифровки («на злобу дня», «полетит в тартарары»), а также создавать словесные образы современной жизни («Россия айфона», «Россия шансона», «оппозиция Москвы и заМКАДья» и т. д.).

Обогащение и наполнение рецензии интересными и точно найденными красками, отражающими событие, происходит и с помощью эпитетов. Д. Ренанский мастерски использует как общеизвестные определения («эффектные детали», «с грустной усмешкой», «бьющий наотмашь пластический образ», «горькая интонация»), так и прилагательные, необходимые в конкретном контексте («платье грибоедовской поры», «мизансцена-формула», «биомасса людей»).

Ощущение живой авторской речи создается благодаря употреблению вводных конструкций, которые свойственны речи устной: «по большому счету», «сказать трудно», «сработает, что называется, человеческий фактор», «список впечатляет сам по себе», «и вот что, пожалуй, самое интересное», «строго говоря». Вплетенные в ткань текста они создают его внутреннюю естественную ритмику, что в целом рождает ощущение общей динамики речи.

В рецензии «Горечь от ума» Д. Ренанского мы видим пример хлесткого авторского критического стиля. Соблюдены пропорции выносимых оценок, подмечены удачные режиссерские находки и гармонично выстроенная драматургия спектакля. Но в то же время, этот материал демонстрирует современную тенденцию выпадения структурных композиционных элементов рецензии, о которой говорит Е. А. Мальчевская. То есть автор, делая акцент на режиссерской интерпретации, упускает из виду разговор о музыкальной стороне события, которая должна стоять на первом месте, поскольку речь идет о музыкальном явлении.

Легендарная опера Дж. Верди «Аида», прозвучавшая в рамках Зальцбургского фестиваля, стала темой рецензии Г. Садых-заде «Анна Нетребко триумфально выступила в опере»¹²⁴. Уже из названия можно определить, кого автор сделал своим главным героем. Автор вписывает в музыкально-звучащий контекст оперы роль А. Нетребко: «...российская певица выступила без пре-

¹²⁴ Садых-заде Г. Анна Нетребко триумфально выступила в опере «Аида» на Зальцбургском фестивале // Электронный ресурс: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/08/11/728964-anna-netrebko-aida> (дата обращения: 15.03.18).

увеличения как правящая королева, на которой держался спектакль, хоть по роли она — эфиопская рабыня. Блестящий дебют Нетребко в сложнейшей партии трудно переоценить».

В оценке мастерства исполнения рецензент доказывает высокий уровень профессионализма певицы через художественное описание звучания ее голоса с помощью эпитетов: «*Это было что-то выдающееся — мощное, необъятного объема и витальной силы сопрано насквозь пробивало полновесное, яркое tutti оркестра и хора Венских филармоников в финале второго акта. <...> Но даже это не главное: у Анны Нетребко есть в арсенале еще и потрясающее, тончайшее пиано. В финальном дуэте с Радамесом — звонким, гибким как благородный клинок тенором Франческо Мели — на пороге смерти, когда влюбленным открываются небеса и слышится пение ангелов, Нетребко выдает такой нежности и чистоты звук, что это кажется невероятным*».

Точно найденные характеристики исполнения действительно создают зримый (слышимый) образ музыкального события. Конечно, «Аида» сегодня звучит на многих оперных сценах, поэтому главным критерием оценки становится именно качество исполнения и адекватность композиторскому стилю. Сравнивая сцену «Триумфального шествия» с «оселком»¹²⁵ для всех исполнителей роли Аиды, Г. Садых-заде представляет читателю свою оценку таланта А. Нетребко, которая успешно прошла это испытание: «*А ведь сцена триумфального шествия — это как раз тот оселок, на котором проверяются голоса всех Аид мира: будет их слышно или нет*».

Но все же большую часть рецензии автор посвящает разговору о режиссерской интерпретации. Концептуальное видение сюжета оперы она строит на противопоставлениях: «*Индикаторы отношений "свой – чужой", положение женщины и ее зависимость от семьи и окружения, свобода и несвобода, войны на Востоке, противостояние цивилизаций — обо всем этом Нешат¹²⁶ постаралась высказаться*».

Постановка этих противоположностей несет в себе конкретное однозначное понимание, поэтому, чтобы побудить читателя к размышлениям, автор ставит вопрос: «*И что же?*» Прием употребления в публицистической речи вопросительных или восклицательных конструкций создает диалог между автором и аудиторией. Оценка режиссерского стиля, как можно заметить, опять создается в духе «художественного» стеба: «*...спектакль выстроился как серия моментальных стоп-кадров <...> актеры-певцы для нее — цветковые пятна, которые издают звуки <...> рафинированные египтяне, в спектакле — европейцы <...> униженные враги-эфиопы, которые выглядят как беженцы с Ближнего Востока*».

В оценке работы дирижера Р. Мути рецензент употребляет кажущиеся положительными слова («*Бодро взвивались кульминации, гремел ликующим маршем оркестр*»), но в то же время рисует «обратную сторону медали»: «*Однако впечатление создавалось такое, будто Мути читает партитуру как бы вполглаза, чересчур уверенно, слишком полагаясь на свой опыт и мастерство, — а это всегда грозит рутинной*».

Таким образом, лексические выразительные средства текста рецензии позволяют автору воссоздать картину произошедшего события в ее динамичном звучании, а также раскрыть авторский взгляд. Языковые метаморфозы XXI века, отражаясь в устном бытовании, проникают в речь письменную, создавая новые языковые нормы в публикуемых текстах.

Рекламность как неперемное условие функционирования рецензии в XXI веке

В современном медиапространстве сфера журналистики и критики все чаще граничит с рекламной деятельностью. Традиционно PR-задачи являются неотъемлемой частью таких информационных жанров, как анонс, аннотация и пресс-релиз, поскольку их главная задача — привлечение внимания к будущему событию. Модернизация медиапространства формирует новые законы жанровой системы, и сегодня рекламные задачи проникают во все направления журналистского творчества. Как отмечает А. А. Тertyчный, современная журналистика превращает-

¹²⁵ Оселок — камень для испытания драгоценных камней.

¹²⁶ Ширин Нешат — иранская фотохудожница и кинорежиссер.

ся в пиаристику, представляющую собой «совокупность публикаций в СМИ, направленных на продвижение конкретных лиц или действий»¹²⁷.

Нынешние понятия «продвижения» (если речь идет о событии) и «раскрутки» (о творческой личности) отражают такие функции музыкальной критики и журналистики как пропагандистская (или популяризирующая) и просветительская. Эти задачи стояли у истоков музыкально-критической деятельности, в процессе естественного исторического развития они подстроились к требованиям современного медиапространства, и сегодня исследователи называют это явление *рекламностью*.

Безусловно, пропорциональное соотношение рекламы и пиара в текстах зависит от формата и цели, которую ставят перед собой газета, журнал или интернет-портал. Как замечает Е. А. Мальчевская «современная рецензия становится моноадресной»¹²⁸, то есть в массовых изданиях она «имеет выразительные рекламно-информационные признаки»¹²⁹, а на страницах специализированных контентов рецензия направлена на глубокий аргументированный анализ культурного события, не предполагающий дополнительных объяснений значимости культурного явления. Таким образом, черты рекламности отчасти становятся тем признаком, который определяет уровень профессиональной ориентации издания.

В XXI веке в теории журналистики появилось такое понятие как «рекламная рецензия», то есть аналитический жанр, который направлен на решение конкретно поставленной задачи — рассказать читателю о всех положительных сторонах того или иного продукта (события, явления и т. д.). Подобного рода публикации не всегда оказываются достоверными, поскольку в погоне за выгодой авторы упускают из внимания факты, раскрывающие полную объективную картину действительности. Рекламная рецензия, как правило, это заказной материал. Конечно, в музыкальной критике и журналистике этот жанр встречается редко, поскольку стержнем музыкальной рецензии является именно объективность высказывания и оценок.

Иногда авторы, увлекаясь разговором о своем герое (или коллективе), большую часть рецензии посвящают подробностям его жизни, порой переходя грань личного пространства. С одной стороны, это становится своего рода пиаром героя (или коллектива), а с другой — в этом кроется опасность опуститься до уровня «желтой» прессы. Музыкальный критик и журналист должен остро чувствовать предел дозволенности предоставления фактов, в том числе и о личной жизни. Нужно помнить, что «объектом внимания музыкально-критической журналистики должно быть творчество. И только творческий результат — мерило и успеха и провала»¹³⁰.

Желание автора вызвать у аудитории интерес к культурному событию или явлению подталкивает его к использованию рекламных приемов в тексте рецензии. Главным «механизмом» воздействия становится объективная авторская аргументация, которая формирует у читателя либо положительное, либо отрицательное мнение о произошедшем. Конечно, в каждой рецензии автор предлагает свою интерпретацию увиденного и услышанного, но выстроенная система доказательств может убедить читателя в объективности его суждений. От статьи к статье рецензент создает свое «лицо», и со временем к его мнению начинаю прислушиваться.

В рецензии «Сказка со счастливой развязкой»¹³¹ И. Корябин анализирует концертное исполнение оперы «Танкред» Дж. Россини, которое состоялось в Москве в рамках VI Большого фестиваля Российского национального оркестра. Автор предлагает читателю целую цепочку фактов, которые выстраиваясь в логическую смысловую линию «рисуют» общую картину события. Он говорит о сильных сторонах, отмечая высокий уровень мастерства дирижера-постанов-

¹²⁷ Тертычный А. А. Форматирование жанров в периодических печатных средствах массовой информации в России // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2. С. 117–130.

¹²⁸ Мальчевская Е. А. Цит. изд.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Курьшева Т. А. Цит. изд. С. 292.

¹³¹ Корябин И. Драма Верди как фарс Чернякова. URL: <http://operanews.ru/14120107.html> (дата обращения: 09.05.2019).

щика А. Дзеддо: «Внимая звукам этого великолепного оркестрово-хорового единения, трудно было отделаться от нелепой и вместе с тем навязчивой мысли, что маэстро-дирижер просто был "давним добрым приятелем Россини", что, кажется, "просто жил с ним в одну эпоху"»!

И слабые стороны оказываются в поле его внимания, так И. Корябин достаточно жестко критикует исполнительницу партии Танкред ирландскую оперную певицу П. Бардон: «Благодаря другим московским проектам, я всегда относил Патрисию Бардон к категории вполне интересных барочных певиц, но россиниевский гардероб на этот раз был примерен ею весьма неудачно: выпадение из стиля было очевидно и по части "мелкой техники", по части создания фиоритурного рисунка партии».

В финальных авторских словах И. Корябин подытоживает свои размышления, приводя все к общей положительной оценке события: «...музыкальная сказка со счастливой развязкой, впервые так представительно мощно рассказанная московской публике, запомнится надолго. Несомненно, надолго запомнится и ее добрый сказочник, восхитительный волшебник от музыки синьор Альберто...».

Таким образом, оценка авторитетного музыкального критика — это и есть реклама. Но если в привычном понимании рекламная деятельность ангажирует исключительно положительные стороны, то здесь она приобретает новое свойство, характеризующееся необходимостью полного детального освещения культурного события. Безусловно, критик не должен искать отрицательные моменты там, где их нет. Опора на факты и собственный бэкграунд — это те «инструменты», которые помогут автору прочно «стоять на ногах» и заслужить доверие аудитории.

ГЛАВА 2. ЖАНРЫ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

2.1. Телевизионный очерк о музыканте

Современный человек живет в медиапространстве, которое стало для него привычной средой обитания, реальностью современной культуры. Новые технологии и СМИ проникли во все сферы жизнедеятельности. Сегодня медиа не только выполняют функцию передачи информации, с их помощью производятся культурные объекты. Поэтому можно говорить и о способности транслировать знаки, смыслы и ценности. Аудитория, в свою очередь, представляется как воспринимающая, интерпретирующая эти знаки.

Наиболее востребованным СМИ на сегодняшний день остается телевидение. Именно оно дает наиболее комплексное представление об отражаемом предмете благодаря вербальным и визуальным возможностям. Синтез слова, изображения и звука наделяют телевизионные образы такими важными для медиапродукта качествами как зрелищность, достоверность и доступность для массовой аудитории. Особую значимость приобретает трансляция духовных ценностей. В этом направлении работает художественная журналистика. Однако методология исследования телевидения еще не выделила критериев анализа ТВ-образа и не разработала методов их изучения. Поэтому опыт анализа телевизионных образов и методов их создания — структурных, содержательных и аудиовизуальных — в рамках телевизионного очерка является актуальным и практически востребованным.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ОБРАЗНОСТИ И ОБРАЗОВ МУЗЫКАНТОВ

Понятие «образ» в контексте теории киноискусства

Понятие «образ» многогранно и многозначно. Оно используется в разных культурных и научных контекстах: от религии, философии, психологии, теории искусства до математики и информатики. В качестве обобщающего определения можно привести формулировку В. Бычкова, согласно которой образ — это *«некая субъективная духовно-психическая реальность, возникающая во внутреннем мире человека в акте восприятия им любой реальности, в процессе контакта с внешним миром — в первую очередь»* или, иными словами *«субъективная копия объективной реальности»*¹³².

В эстетике существует понятие «художественный образ», который определяется как *«органическая духовно-эйдетическая целостность, выражающая, презентующая некую реальность в модусе большего или меньшего изоморфизма и реализующаяся во всей своей полноте только в процессе восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом»*¹³³. В числе основных свойств художественного образа называют чувственно-предметный характер, ассоциативность, метафоричность, символизм, парадоксальность, антропоморфизм¹³⁴. М. Каган подчеркивает, что основной закономерностью искусства, опирающегося на систему художественных образов, является *«необходимость примирить непримиримое, слить воедино несливаемое, отождествить противоположное — духовное содержание и материальную форму»*¹³⁵.

¹³² Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2004. 556 с.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра: исследование. 3-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2017. С. 33.

¹³⁵ Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. С. 219.

В особом ключе образ, в том числе художественный, изучает семиотика — наука, изначально сформировавшаяся в сфере теоретической лингвистики (Ч. Пирс, Ф. Соссюр). Впоследствии методы семиотики получили широкое распространение как в культурологии (Ю. Лотман), так и в искусствознании (Н. Гуляницкая). Семиотическая методология представляется чрезвычайно эффективной для анализа телевизионной образности.

Исходя из предложенных определений «образа» и «художественного образа», попытаемся определить, что есть экранный аудиовизуальный образ, как сложная многокомпонентная структура, и из чего он складывается.

На внешнем уровне экранный образ состоит из аудиального и визуального образов.

Под аудиальным образом понимается совокупность всех звуковых составляющих данного образа: шум, интершум, речь и музыка. Грамотно подобранный и выстроенный звуковой ряд играет важную роль в восприятии телевизионного произведения. Зрительный образ — это визуальная составляющая, включающая совокупность приемов представления героя или ситуации в виде, удобном для зрительного восприятия и анализа.

Существует два основных вида отношения звукового ряда к визуальному: звуковое сопровождение и звукозрительный контрапункт. Принцип звукового сопровождения, или параллелизма, строится на усилении музыкой той или иной эмоции, настроения кадра, подчеркивает авторское отношение к персонажу, ситуации и т. д. Либо это может быть близкий к сопровождению комментарий: если кадр своими средствами не может выразить какое-либо психологическое явление, то это делает музыка.

Телевизионные образы в контексте жанровой палитры музыкальной журналистики: интервью, беседа, зарисовка, эссе, очерк, телефильм (музыкальный, документальный, художественный)

Выше было дано понятие аудиовизуального, или экранного образа. Телевизионный образ использует те же механизмы воздействия на аудиторию с тем лишь условием, что он наиболее достоверно отображает действительность. Это обусловлено требованием к телевидению как к средству массовой информации. Авторская интерпретация и образное отражение реальности характерны для документально-художественной журналистики. В нее входит жанр творческого портрета. Обратимся к нему и выделим некоторые его особенности.

Во-первых, как любой журналистский материал, он преследует информационные цели, предоставляя обществу сведения о новых личностях на художественном небосклоне, о новых творческих достижениях или новых поворотах в судьбе людей, находящихся в поле зрения общественности, как и о «новых открытиях» старых, забытых и вновь обретающих свою актуальность имен.

Во-вторых, для музыкально критической журналистики творческая личность — равнозначный объект художественной оценки. И главным здесь также является критерий уникальности (оценочные градации по условной нисходящей: гений — талант — выдающийся — одаренный — способный, и т. д.). При этом, естественно, журналистов, прежде всего, интересует современник — личность, активно участвующая в музыкальном процессе в данный момент, чей творческий облик изменчив или вообще пребывает в стадии становления, чье художественное значение окончательно не определено и нуждается в оценке или переоценках.

В-третьих, в отличие от науки и художественной литературы, если они обращаются к творческой личности как к предмету внимания, критик-журналист, как правило, работает в условиях оперативности, с одной стороны, и недостаточной полноты сведений — с другой. Чаще всего в его распоряжении еще нет ни эпистолярного наследия, ни мемуаров, ни воспоминаний современников и близких — всего того, что составляет фундамент капитальных исследований. Но зато у него есть другое — огромное! — преимущество: с современником можно встречаться, беседовать, задавать вопросы, брать интервью. То есть лично общаться и формировать свое отношение, опираясь на собственный опыт.

По классификации Т. А. Курьшевой, творческий портрет относится к жанрам содержательного параметра. В данной работе мы проследим, в каких формах этот жанр может воплощаться.

Жанры портретной журналистики:

- очерк;
- заметка/зарисовка («эскиз портрета», «штрихи к портрету»);
- эссе (скорее автопортрет);
- портретное интервью.

Очерк. Наиболее характерный для публицистики жанр; построенный по законам драматургии и основанный на фактах, он максимально приближается к художественным жанрам. Глубина авторского осмысления — отличительная черта очерка. Он не только описывает, комментирует или анализирует факт, но и переплавляет его в творческое сознание автора. Личность автора не менее важна в очерке, чем факт или событие. Сюда можно отнести творческий портрет. Правильный выбор выразительных средств имеет принципиальное значение. К выразительным средствам относятся:

- стиль;
- язык;
- подбор образов, сравнений и эпитетов;
- композиция и т. д.

Личность в очерке приобретает особое качество литературного героя, она обособляется. Очерк, как правило, строится по жестким драматургическим законам. Очерк полифоничен — в нем много различных линий. Очерк позволяет достаточно вольно использовать факт для создания образа. Он не требует жесткой связи со временем и местом действия, абсолютной точности в цифрах и датах.

Зарисовка — небольшой по объему жанр, он отличается от очерка тем, что в нем отсутствует сюжет. Портретная зарисовка — портрет человека или местности, явления. В зарисовке отсутствует проблема. Это в основном цепь картин, ассоциаций. Зарисовка — это промежуточный жанр, где сочетаются и репортажные приемы, и художественно-публицистические. Именно публицистичность, образность, богатство литературно-стилевых приемов и роднит зарисовку с очерком и позволяет говорить о зарисовке как малой форме очерка.

Эссе — *«жанр философской, эстетической, литературно-критической публицистики, сочетающий подчеркнута индивидуальную позицию автора с непринужденным, подчас парадоксальным изложением, ориентированным на разговорную речь»*¹³⁶. Эссе — жанр глубоко персонифицированной журналистики. Однако надо сказать, что на пути эссе в телевидении стоит довольно существенное препятствие: произведения этого жанра могут быть приняты аудиторией лишь тогда, когда их авторы — по-настоящему интересные люди, обладающие высоким профессионализмом, пользующиеся авторитетом и популярностью у зрителей.

Портретное интервью. Цель — раскрыть интервьюируемого, «нарисовать его портрет» при помощи вопросов, отвечая на которые человек проявит себя с новой стороны.

Существует проблемное и портретное интервью, которые выходят за рамки информативности и граничат уже с аналитическими жанрами. Интервью-портрет — особая разновидность телеинтервью, цель которого — по возможности, наибольшее раскрытие личности собеседника. В данном случае преимущество имеют социально-психологические, эмоциональные характеристики интервьюируемого, выявление его системы ценностей. Такой вид интервью очень часто выступает как составная часть экранного очерка. Портретное телевизионное интервью может выступать главной составляющей фильма-очерка. Такой портрет многомерен. Герой может предстать перед зрителем в своих отношениях с другими людьми, в противостоянии вечным проблемам бытия и т. д. Важнейшими здесь являются неподдельные эмоции героев, именно невербальная информация, которая заставляет сопереживать участникам передачи. Наиболее наглядные примеры — «Момент истины» Андрея Караулова, циклы передач Урмаса Отта, «Герой дня», «Час пик» и т. д. (Подробнее о телевизионном портретном интервью см. в следующем разделе.)

¹³⁶ Тертычный А. А. Цит. изд.

Влияние музыкальной специфики на создание телевизионного образа музыканта

О музыке как виде искусства писали такие авторитетные исследователи как М. Арановский, В. Медушевский, Е. Назайкинский, Г. Орлов, В. Холопова. Рассматривая различные аспекты этой большой темы — специфику музыкального образа, диалектику содержания и формы, проблемы интерпретации и рецепции музыкального произведения — авторы исходили, прежде всего, из ее звуковой и временной природы.

Телевизионный очерк о музыканте относится к весьма специфическому направлению «четвертой власти» — музыкальной журналистике. Закономерно, что музыка здесь играет ключевую роль и диктует свои «правила игры». Это означает, что законы, действующие в музыкальном произведении, проецируются на весь телевизионный продукт, а музыкальная логика руководит не только собственно музыкальной, но и внемузыкальной (вербальной и визуальной) семантикой музыкально-прикладного творчества. Учитывая то, что главным героем очерка все же остается человек, задача журналиста при создании музыкального фильма-портрета — найти эти точки пересечения музыкально-обобщенного и субъективно-личного. Автор должен определить следующие узловые связи: стиль, жанр, форму, художественный образ и культурно-исторический контекст. После разрешения этих вопросов будет ясна драматургия фильма, и начнут выкристаллизовываться лейтмотивы.

Избирая стиль своего произведения, автор, в первую очередь, ориентируется на личность главного героя: его возраст, сферу деятельности (даже говоря исключительно о музыкантах нельзя забывать, что специализация накладывает отпечаток на характер и судьбу человека), темперамент и темпоритм его жизни и т. д. Имеют большое значение и собственные музыкальные предпочтения и пристрастия героя, из которых, чаще всего, и строится лейтмотивная система. Если речь идет об академическом музыканте, то, скорее всего, и музыка в программе о нем будет звучать академическая. А осовремененные обработки классических произведений и популярные мелодии будут использоваться в исключительных случаях. Например, чтобы показать двойственность интересов музыканта, Юрий Однопозов в своем фильме «Круговорот Башмета» включает фрагмент песни группы «The Beatles», чтобы подчеркнуть идею сценической свободы музыканта. Образ зрелого, умудренного жизнью человека можно подчеркнуть звучанием творений барочных мастеров, тогда как светлая, искрящаяся музыка классицизма или экспериментальная современная академическая музыка оправданно впишутся в образ молодого музыканта. Автор фильма-портрета, как правило, придерживается принципа единства литературного и музыкального стилей (если, конечно, нет задачи намеренного стиливого разведения вербально-визуального и музыкального образов, как это делает Стенли Кубрик в своем «Заводном апельсине»: музыка Бетховена и Россини еще ярче подчеркивает ту жестокость, которая происходит в кадре).

Еще одним важным составляющим аудиовизуального произведения является его жанровая сторона. Жанровые требования подразумевают определенный набор средств художественного воплощения той или иной идеи. Среди них — темп, ритм, линия развития, динамика, эмоциональная тональность, тембр. Если для музыки эти термины привычны и понятны, то по отношению к вербальному и визуальному ряду они требуют некоторых пояснений. Ритмическая основа экранной речи — это чередование всех ее элементов: кадров, монтажных фраз, эпизодов, их взаимосвязь, сопоставление, получаемое в результате смены изобразительных композиций при помощи внутрикадрового движения и межкадрового соединения.

На телевизионном экране ритм имеет временную окраску подобно отсчету тактов в музыке и определяется понятием длительности — кадра, монтажной фразы. В слове эти понятия выражаются в темпе речи, паузах, растягивании или, наоборот, быстром проговаривании слов. Линия развития и динамика подразумевают какое-либо качественное изменение уже знакомых нам кадров и текста под действием на них перипетий. В свою очередь, эмоциональная тональность и тембр на экране выражаются в цветовой гамме кадра, наличии или отсутствии фильтров, а звучащую речь отличает тембр голоса и настроение, тональность прочтения.

Что касается формообразования, то общелогические принципы композиции музыкальных произведений позволяют переносить их в музыкально-прикладное творчество, опираясь на метод функционального подобия (В. Бобровский¹³⁷), говорить о сонатности, сюитности, вариантности, рондальности и симфонизме в драматургии художественных текстов о музыке (Л. А. Птушко¹³⁸). А избранный принцип композиции, в свою очередь, диктует драматургическое воплощение. Так, например, сюитность, вариационность и рондальность формируют лирико-эпическую драматургию фильма, а сонатность и симфонизм — конфликтную.

Говоря о специфике взаимодействия музыкального ряда с немusикальными семантическими голосами в их вертикальном «срезе», необходимо отметить, что их смысловое взаимодействие в информационно-художественном творчестве также подчиняется музыкальным закономерностям. Вертикальное соотношение музыкального и немusикальных драматургических «голосов» зависит, прежде всего, от их смысловой значимости, силы контраста (или конфликта), который можно уподобить взаимодействию голосов музыкальной фактуры. Так, при содержательной равнозначности музыкальной и немusикальных образных линий можно говорить о подобии полифоническому контрапункту или полифонической имитации, а при подчиненности одного из содержательных рядов другому — о гомофонном их сопряжении как ведущего «рельефа» и сопровождающего его «фона». Функционально-драматургические «голоса» (музыкальный, вербальный и визуальный) весьма подвижны и переменны в своем главенстве, что создает неисчерпаемые возможности для содержательной музыкальной режиссуры, поскольку каждый элемент семантических «голосов» несет свою символику, а их сопряжение вызывает широкий многовариантный спектр жизненных и художественных ассоциаций¹³⁹.

Мы сказали о двух формах существования звука на экране: слове и музыке. Но есть и третья, не менее важная составляющая, — шумы. Как самостоятельная единица аудиовизуального образа, шумы стали использоваться достаточно поздно, только после 70-х годов прошлого столетия. Их роль в создании изобразительно-звукового образа сходна с задачами музыкальными: создать атмосферу действия, характеристику среды обитания героев; указать на географические координаты местности, где происходит действие; передать характерные приметы времени; дать нужные характеристики героям телепроизведений. Следует отметить, что натуральные шумы приближают зрителя или слушателя к конкретной обстановке, в то время как абстрактные, ирреальные звучания, созданные на синтезаторе или обработанные компьютерными эффектами, воздействуют на эмоции и воображение публики.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ ПРИ СОЗДАНИИ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ОЧЕРКА

Драматургия и композиция

В данном разделе мы определим, как трактуются термины «драматургия» и «композиция», применительно к телевизионному очерку о музыканте, попутно попытавшись реконструировать процесс работы над фильмом такого жанра. Сочетание эмпирического и теоретического методов позволят осознать особенности применения выразительных средств, используемых для создания телевизионного очерка.

Если драматургия направлена, прежде всего, на соотношение и развитие художественных образов, то композиция регламентирует расположение частей, являясь одной из составляющих драматургии. Композиция — это построение художественного произведения,

¹³⁷ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977.

¹³⁸ Птушко Л. А. Музыкальная журналистика: теория и практика. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2018.

¹³⁹ Птушко Л. А. Музыкальная журналистика: теория и практика. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2018.

обусловленное его содержанием, характером, назначением и во многом определяющее его восприятие¹⁴⁰.

Как и композиция, тема, которая в дальнейшем будет раскрываться в фильме, определяются в «инкубационный» период создания очерка, или в период обдумывания. Считать, что к документальным съемкам особая подготовка не требуется и все выяснится «по ходу» — подход дилетантов. Именно досъемочный период играет важную роль. Именно тогда пишется сценарная заявка, сценарный план и собственно сценарий, в которых уже содержатся тема, идея и концепция будущего телепродукта.

Тема — это 1) объект художественного изображения; 2) предмет, основное содержание изложения. Так, например, тема документального фильма Юрия Однопозова «Круговорот Башмета» — творческая жизнь музыканта Юрия Башмета.

Вместе с темой вырастает идея фильма. Идея — представление, обобщенно выражающее оценочное отношение автора к изображаемым явлениям. Идея упомянутого фильма Юрия Однопозова: Юрий Башмет — выдающийся музыкант современности и вечный хулиган.

Когда сложилось оценочное отношение автора к герою, появляется концепция. Обратимся к статье толкового словаря, которая гласит, что концепция — это определенный способ понимания; ведущий замысел; система путей решения выбранной задачи. Иными словами, это укрепшаяся идея, из которой становится понятно не только, кто является участником и что происходит в кадре, но и как в общих чертах будут развиваться события. Концепция — это своего рода призма, через которую режиссер смотрит на окружающий мир и фокусирует свое внимание только на необходимых в фильме образах.

Концепция напрямую связана с художественным образом. Режиссер Андрей Тарковский считает, что сформулировать такое понятие, как художественный образ, в определенном легко произносимом и усваиваемом тезисе невозможно и нежелательно одновременно, но, тем не менее, дает исчерпывающее толкование этого термина. *«Образ — это впечатление от истины, на которую нам было дозволено взглянуть своими слепыми глазами. Воплощенный образ будет правдивым, если в нем постигаются связи, выражающие правду и делающие его уникальным и неповторимым, как сама жизнь в ее даже самых простых проявлениях. Образ целокупен, он не может быть разъят. Истинный художественный образ пробуждает в воспринимающем единовременное переживание в нем сложнейших, противоречивых, порою даже взаимоисключающих чувств»*¹⁴¹.

Когда определены тема, идея и концепция, становятся ясны и противоречия. Противоречие — это взаимодействие противопоставленных и взаимосвязанных сущностей. В противоречии всегда присутствуют две и более сторон. Противоречия могут быть как внешними, так и внутренними. Внешние противоречия — это столкновение личности с другими личностями, с окружающей ее средой и обстоятельствами. Внешние противоречия могут способствовать развитию предмета, а могут и тормозить его, но определяют направление развития противоречия внутренние. Внутренние противоречия — это борьба противоположных сторон данного предмета, противоположность интересов внутри одной личности.

Внутренние противоречия являются двигателем развития внутреннего мира героя, определяют основные тенденции в его изменениях. Чтобы познать предмет, необходимо определить его внутренние противоречия. В. Туркин предлагает разделить «несоответствие интересов» (противоречие или конфликт) на три типа. Сценарист и теоретик кино предложил типологию конфликтов для игрового кино, но на наш взгляд, она вполне приемлема и для документалистики.

Благодаря его типологии становится ясным, откуда в рассказе об одном человеке, на первый взгляд, априори бесконфликтном, вдруг возникают противоречия. На самом деле, они воз-

¹⁴⁰ Булгаков Ф. И. Художественная энциклопедия. СПб., 1886–1887. С. 311.

¹⁴¹ Тарковский А. «Запечатленное время» Глава 5. Образ в кино. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6.html> (дата обращения: 20.04.2018).

никают закономерно. При исследовании, переосмыслении и отражении личности естественными становятся вопросы об отношении героя с окружающим его миром и самим собой. Без конфликта немислимо ни одно художественное произведение. Противоречие заинтересовывает зрителя, приковывает его внимание и удерживает его до самой развязки. Сложной задачей является запечатлеть камерой внутренний конфликт героя: его переживания, противоречия. Признаком мастерства документалиста считается умение заснять сразу два конфликта: внешний и внутренний.

Конфликт, в свою очередь, реализуется через событийно-действенный ряд. Сквозное действие — это событийный лейтмотив произведения, борьба, посредством которой разрешается конфликт.

Особого внимания от документалиста требует проработка начала и конца фильма. Это психологически важные части композиции. От интригующего, «цепляющего» начала зависит, будет ли зритель вообще смотреть фильм, заинтересуется ли, обратит ли свое внимание. По риторическому канону любой текст начинается с инвенции — изобретения. И это немаловажно, ведь удачное изобретение, в противоположность посредственному подходу, клише, обязательно обратит на себя внимание. Окончание фильма решает, какое впечатление в целом оставит о себе произведение. Испытает зритель катарсис или нет — во многом зависит от финальных кадров и заключительных выводов. Большое значение для портретного очерка имеет прием переключения внимания и/или эмоциональных регистров. Ведь даже счастливая судьба не лишена горестных страниц, и в самой грустной истории найдется место для улыбки. Этот прием позволяет удержать внимание зрителя на протяжении всей ленты.

Одной из самых значимых частей композиции является кульминация. Кульминацией называют момент наивысшего эмоционального напряжения в развитии действия, решающий, переломный момент во взаимоотношениях, столкновениях героев или между героем и обстоятельствами. Традиционно кульминация располагается в точке золотого сечения, то есть в третьей четверти произведения, но так же она может находиться и в начале. Ее местоположение в композиции целиком зависит от замысла автора.

Аудиовизуальные средства выразительности

Современные кино- и телевизионные технологии обладают большим арсеналом возможностей. Сегодня в широком доступе находится съемка с высоты птичьего полета при помощи квадрокоптера, даже небольшие, непрофессиональные камеры имеют возможность записи видео в высоком разрешении 4К и чистого пятиканального звука. В наше время вполне реально записать и смонтировать если не фильм, то клип даже на смартфоне. Эти приемы могут использоваться и в документальном фильме, но все они должны быть оправданы. Рассмотрим основные выразительные средства кинематографа.

Основной производственной единицей кинофильма является кадр. Но нужно понимать, что кадр — это не просто часть видеозаписи между двумя монтажными склейками, кадр содержит определенный смысловой отрезок. Композицию основных кадров их продолжительность и сменяемость заранее прописывают в сценарии.

План — это условное деление пространства в кадре. Кадры разделяют на план-деталь, крупный средний, «американский» (чуть выше колен), общий и дальний. Для портретного фильма-очерка основным является крупный план, так как в основном авторы прибегают к портретным съемкам на интервью. В очерках о музыкантах особую роль приобретает план-деталь, или макро-план. На нем мы можем рассмотреть то, что в обычной жизни просто недоступно рядовому зрителю: внутреннее «убранство» рояля, как ходит волос смычка по струнам скрипки, выражение лица дирижера, обращенного к оркестру.

Аудиальные средства выразительности в фильмах-портретах музыкантов имеют особое значение. Чтобы выбрать музыку, которая бы очень точно охарактеризовала главного героя, необходимо не только разбираться в музыкальных стилях и жанрах, но и знать предпочтения самого героя. Простой вопрос «Какую музыку Вы слышите в фильме о себе?» поможет автору

точнее раскрыть внутренний мир героя через звуковую палитру. Что касается озвучивания других перипетий фильма, то музыка или шумы должны поддерживать то, что происходит на экране и звучит в авторской речи. Если идет повествование, то и музыка должна быть нейтральной. А если действие вышло на кульминацию, то хорошо, если и музыка поддержит его напряженными аккордами. Тогда воздействие такого фильма на аудиторию будет в разы сильнее.

Помимо инструментов визуализации существует ряд основных методов съемки. Документальное кино, в частности, пользуется следующими: «привычная» камера, скрытая камера, метод провокации или организованной ситуации. Самый распространенный метод, использующийся в очерках о музыкантах, — «привычная» камера: съемочная группа путешествует с артистами на гастролях, присутствует на репетициях, «заходит» к ним домой. В это время герой не играет на камере, а живет своей привычной жизнью.

Непосредственно к созданию фильма документалист приступает на этапе монтажа. Монтаж это не просто технологический процесс нарезания и склейки кадров. Монтаж — это такое же средство художественной выразительности, как кадр, план или музыка. Поэтому хороший монтажер не менее важен, чем композитор, оператор или сам автор.

Сегодня, когда кассеты ушли в прошлое, профессионалы работают с нелинейным монтажом, осуществляя весь процесс на компьютере. Современные технологии позволяют применять и всевозможные видеоэффекты.

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКАНТ В ЗЕРКАЛЕ РОССИЙСКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ОЧЕРКА «КРУГОВОРОТ БАШМЕТА» (РЕЖИССЕР — ЮРИЙ ОДНОПОЗОВ))

Принимая во внимание теорию Ю. М. Лотмана о том, что *«все, что мы замечаем во время демонстрации фильма, все, что нас волнует, на нас действует, — имеет значение»*, мы будем выстраивать наш анализ на основе семиотического подхода¹⁴².

*«Кинозначение — значение, выраженное средствами киноязыка и невозможное вне его. Кинозначение возникает за счет своеобразного, только кинематографу присущего сцепления семиотических элементов»*¹⁴³. Поэтому нашей задачей будет найти эти элементы и выявить взаимосвязь между ними.

Начать анализ следует, конечно, с определения темы фильма. Она обычна для документальных фильмов о музыканте — это творческая жизнь главного героя. Идея картины заключается в том, чтобы всеми возможными способами показать, что Юрий Башмет — выдающийся музыкант современности и вечный хулиган. Как уже упоминалось ранее, концепцией, в свою очередь, выступает мысль, что музыкант всегда полон новых идей и не останавливается ни на минуту. От этой идеи постоянного движения и возникло название «Круговорот Башмета».

Образ движения рисуется в фильме множеством способов. Фильм начинается не ожидаемой академической музыкой, а импульсивными электронно-роковыми аккордами, которые символизируют как одну из сторон личности музыканта (И. Бутман говорит, что Башмет — это джазмен), так и бешеный ритм его жизни. Многочисленные высказывания друзей и коллег о том, что музыкант много гастролирует, поддерживаются архивными кадрами гастрольных выступлений, путешествий, видами дороги как символом безостановочного движения. С этой же целью включаются кадры съемки из машины главного героя, где он за рулем движется по оживленным улицам столицы. Бешеному ритму жизни соответствуют ускоренные кадры концерта. Динамизма «картинке» придает и наложение друг на друга кадров зрительного зала и дирижера.

Композиционной основой фильма становится автобиографичная книга Юрия Башмета «Вокзал мечты», отрывки из которой на протяжении всей ленты читают друзья и коллеги артиста. Но все же телекартина не носит строго хронологический характер. В соответствии с жан-

¹⁴² Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. СПб.: Искусство – СПб, 2005.

¹⁴³ Там же.

ром очерка, после привнесения факта (а именно цитаты из книги) сразу же дается оценка этого факта и делается обобщение — факт вписывается в контекст авторских реалий.

Драматургия телеочерка выстраивается по принципу чередования контрастных и перетекающих друг в друга эпизодов:

- увлечение рок-н-роллом, которое со временем трансформировалось в основной принцип творчества: свобода, импровизационность;
- «отношения» со своим инструментом — альтом;
- особенность трактовки музыкантом своего инструмента, особое внимание к тембру: до Башмета альт не был популярен как солирующий инструмент;
- семейные традиции;
- консерваторские годы: эпизод исключения из консерватории окрашивается в черно-белые тона, символизируя трагический момент жизни;
- первое творческое предательство, разочарование;
- мировое признание: победа на конкурсе в Мюнхене, присуждение премии Грэмми, фан-клуб в Японии;
- личностные качества: умение чувствовать человека, его намерения, в то же время вредные привычки, которые окрашивают образ гениального музыканта в «земные» тона.

Кульминацией становится главный конфликт — предательство первого состава оркестра. И одновременно этот эпизод подан как импульс для дальнейшего развития событий.

В начале фильма блиц-интервью дают люди, хорошо знакомые с главным героем (таких в журналистике называют «экспертами»): пианист Денис Мацуев, саксофонист и джазист Игорь Бутман, спортсмен Вячеслав Фетисов, актер и режиссер Олег Табаков, певец Иосиф Кобзон. Важно, что все они занимаются различными видами деятельности и, следовательно, могут оценить главного героя с разных ракурсов: музыкант, коллега — с профессиональной точки зрения, врач-академик — с точки зрения вклада в национальное искусство, а друг-сатирик — с ближайшего ракурса, рассматривая его личностные, чисто человеческие качества. Таким образом, автор стремится заинтересовать и привлечь как можно более широкую аудиторию.

Морская волна в заставке выступает как символ времени и поддерживает идею названия фильма «Круговорот Башмета». Образ волны у автора возникает неслучайно. Озвученная в конце фильма цитата из книги Башмета «Вокзал мечты»: «Творчество наше сродни рисунку на песке. Вот мы отыграли, и все смыла волна», — с одной стороны, показывает, насколько глубоко и образно мыслит артист, а с другой, — замыкает драматургическое развитие и ставит точку.

Музыкальная партитура так же выстроена по принципу волны: фрагменты академической музыки органично соседствуют с электронной, рок-музыкой и джазом, как сценическая жизнь артиста неотделима от повседневных забот.

Архивные фотографии даются как нарисованные на мокром морском песке. Этот компьютерный эффект поддерживает «морскую» стилистику всего фильма, которая находит отражение и в кадрах интервью с главным героем, которое снято на балконе виллы, расположенной на морском побережье.

В момент, когда Башмет говорит о раздвоенности его юношеских лет на уличную жизнь и жизнь домашнюю, в интеллигентной семье, в кадре мы видим книги, скрипки, находящиеся в квартире Башметов во Львове, а слышим музыку группы «The Beatles». Этот прием Эйзенштейн и называл звукозрительным контрапунктом. Такой диссонанс музыки и кадра подчеркивает контраст двух миров, в которые приходилось вписываться юному Башмету. Но на словах: «мама своей любовью выстраивала цельность» мы слышим звуки симфонического оркестра. Любовь и музыка выступают как два объединяющих начала.

Кадры с репетиций много говорят зрителю в образном и смысловом отношениях: как музыкант создает образ, какие слова он использует, как доводит свое видение до музыкантов, ведь его должен понимать весь оркестр.

Подводя итог анализа, можно сделать вывод, что этот документальный фильм соответствует всем чертам жанра очерка. В нем есть и очевидная фактичность, и документальность

материала, и проблемность, и аналитичность, и яркая образность. Авторы, несомненно, учитывают специфику музыки как вида искусства при создании медийного образа музыканта.

2.2. Телевизионное портретное интервью

Актуальность изучения жанра портретного интервью в телевизионной журналистике обусловлена тем, что в последние годы оно превратилось в один из самых популярных жанров телевизионного общения. По справедливому наблюдению исследователей, *«целые блоки, не говоря уже об отдельных сюжетах, монтируются из "разговоров" — бесед, комментариев, интервью и т. д., которые стремительно вытесняют из эфира традиционно зрелищные репортажи, очерки, зарисовки либо диффундируют в них, чрезвычайно активизируя процесс гибридизации жанров»*¹⁴⁴. Кроме того, самые популярные современные программы связаны с жанром портретного интервью. Известные журналисты и телеведущие посвящают ему целые эфиры.

Анализ источников показал, что работа в жанре интервью является базовой для всех видов журналистики. Практическая необходимость изучения особенностей жанра очевидна в области преподавания музыкальной журналистики в вузе.

Еще одним существенным обстоятельством является то, что журналисту, освещающему современную академическую музыкальную культуру, приходится иметь дело с очень сложным явлением, которое требует высокой компетентности экспертного уровня. Поэтому интервью с композитором может стать одним из главных и интересных источников информации, обеспечить дополнительную связь композитора со своим непосредственным адресатом — слушателем.

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ПОРТРЕТНОГО ИНТЕРВЬЮ

Музыкальная журналистика — особое направление в современной журналистике, отличительной чертой которого является его творческая направленность. Иными словами, это *«информационно-художественное творчество, подчиняющее профессиональные методы информационно-просветительской журналистики, ее медиaprостранства эстетическим задачам музыкальной культуры»*¹⁴⁵.

В соответствии с этой ключевой особенностью музыкальной журналистики в ней принято выделять три группы жанров: информационные, аналитические и художественно-публицистические¹⁴⁶. Жанр портретного интервью является одним из основных представителей последней группы, поскольку в нем происходит *«увлекательное <...> повествование, способное стать произведением искусства..., он всегда драматургически выстроен (аналогично музыкальным композициям), облечен в художественную форму, в которой задействован значительный арсенал приемов и средств с "родовой" памятью театра, кино, литературы, изобразительного искусства»*¹⁴⁷.

Портрет в искусстве, критике и журналистике

Художественная направленность портретного интервью обусловлена задачей создания образа героя через характеристику окружающего его пространства, произведений, созданных автором, фактов из жизни, позволяющих глубже понять его душевные качества. В нем ощутима типологическая связь с жанром портрета, широко представленным, прежде всего, в живописи,

¹⁴⁴ Попова Т. И. Телевизионное интервью: семантический и прагматический аспекты: дис. ... д-ра филолог. наук. СПб., 2004.

¹⁴⁵ Птушко Л. А. Музыкальная журналистика: теория и практика. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2018. С. 14.

¹⁴⁶ Там же. С. 43.

¹⁴⁷ Там же. С. 55.

скульптуре, графике, а также в литературе, музыке и в более позднее время — в кино (например, в широко распространенном сегодня кино-жанре байопика¹⁴⁸).

Согласно определению «Современной иллюстрированной энциклопедии», портрет — это «изображение (образ) какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в действительности». Это один из главных жанров в таких видах искусства, как живопись, скульптура, графика. Основным его признаком является сходство изображения с моделью. Сходство должно быть не только внешним, важно, чтобы был раскрыт внутренний духовный облик персонажа, в котором переплетены как индивидуальные личностные черты, так и типовые особенности человека данной эпохи, социального круга, национальности. С другой стороны, в портрете обязательно выражается и собственное отношение художника к изображаемому им герою, его мировоззрение, эстетические идеалы, которые проявляются в его художественном стиле и наделяют портрет элементами субъективности.

В художественной литературе портрет является неотъемлемым элементом образной системы произведения и помогает автору конкретизировать свой замысел. Согласно определению А. Есина, «под литературным портретом понимается изображение в художественном произведении всей внешности человека, включая сюда и лицо, и телосложение, и одежду, и манеру поведения, и жестикуляцию, и мимику»¹⁴⁹.

Если в живописи преобладает стремление к достоверной передаче внешности человека, то в литературе как словесном виде искусства, акценты несколько смещаются. Можно говорить о большей роли воображения читателя при восприятии образа персонажа.

Формирование литературного портрета складывается в рамках литературной критики в конце XVIII – начале XX века как ее новый метод. Он тесно связан с другими ее жанрами: биографией, очерком, рецензией, монографической статьей, предисловием, эссе, некрологом. В. Н. Крылов справедливо отмечает, что в настоящее время исследователи затрудняются с определением точных жанрообразующих признаков портрета в литературной критике, так как он существует на границе с такими разновидностями как мемуарно-биографическая литература, документально-биографическое повествование, научно-монографическое исследование. В любом случае, портрет имеет синтетическую природу, соединяя «литературно-критическое и художественное начала»¹⁵⁰.

Существенные признаки портрета в литературной критике можно определить, опираясь на его содержательные, композиционные и функциональные особенности. С содержательной точки зрения, при общей направленности на создание образа выдающейся исторической личности, он может быть посвящен воссозданию ее нравственно-психологического облика или характеристике автора с позиций его творческого наследия. С точки зрения структуры текста, как правило, в нем содержится «композиционная рама (вступление и заключение)»¹⁵¹ и собственно изложение биографии с включением элементов беседы. Это может быть беседа критика либо с самой исторической личностью, либо с людьми, хорошо осведомленными в деталях ее биографии и творчества. Наконец, с функциональной точки зрения, портрет может быть самостоятельным жанром (критико-биографический очерк) или предисловием, предваряющим какое-либо произведение или собрание сочинений.

Возвращаясь к художественной литературе, отметим, что в зависимости от художественной задачи писателя и особенностей исторической эпохи исследователи выделяют несколько типов литературного портрета. Основные его разновидности приводит в своей работе А. Б. Есин.

¹⁴⁸ Байопик (от английского biographical picture) — фильм-биография, рассказывающий о судьбе великой личности.

¹⁴⁹ Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведений. М.: Флинта, Наука, 2000. С. 44.

¹⁵⁰ Крылов В. Н. Теория и история русской литературной критики. Казань: Казан. ун-т, 2011. 124 с. URL: https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/32616/10-IFMK_001202.pdf?sequence=1 (дата обращения: 23.03.2020).

¹⁵¹ Там же.

Автор предлагает следующую классификацию: портретное описание, портрет-сравнение, портрет-впечатление. Для первого характерно наличие ряда портретных деталей, дополненным обобщающим выводом или авторским комментарием (например, образ Евгения Базарова из романа И. С. Тургенева). Специфика второго типа отражена в самом названии: здесь акцент делается не столько на самой внешности, сколько на впечатлении от нее. Довольно сложным типом исследователь считает портрет-впечатление, целью которого является стремление вызвать у читателя яркую эмоциональную реакцию. Именно к такому типу часто прибегает А. П. Чехов, как, например, в рассказе «Двое в одном».

Литературный портрет испытал существенную эволюцию с точки зрения соотношения описательного и психологического компонентов, двигаясь «от обобщенно-абстрактной портретной характеристики ко все большей индивидуализации»¹⁵². Последняя достигалась за счет наделяния персонажа неповторимыми чертами, специфическими деталями. Это вызвало появление большого количества разнообразных видов и функций портрета персонажа в литературе. О. Н. Шинкевич дополняет классификацию А. Б. Есина такими видами, как экспозиционный, динамический, концентрированный, деконцентрированный, качественный, функциональный, портрет-штрих, оценочный портрет, ситуативный, дескриптивный¹⁵³.

В русской литературе для создания характеристики героя писателями было найдено большое количество самых разнообразных средств и приемов. В первую очередь образ героя складывается за счет авторской характеристики. Она проявляется как в прямых характеристиках, так и в отношении автора к описанию персонажа: его внешности, окружения и событий, связанных с ним. Такой способ создания образа наиболее распространен. Помимо него существует взаимохарактеристика персонажей — когда образ героя формируется за счет мнений о нем других действующих лиц и сопоставления с ними, герои раскрывают характеры друг друга. Одним из ярких примеров служит образ Печорина в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Исследователи отмечают, что такой тип портрета был создан в русской литературе впервые: уставший от жизни, скучающий и холодный персонаж, тем самым, постепенно и многогранно раскрывается перед читателем. Еще один яркий прием — речевая характеристика. Это может быть монолог — речь одного лица, не предполагающая ответа (чаще встречается в драматических произведениях), диалог — разговор между двумя и более лицами (служит как для характеристики героев, так и для развития сюжета) или внутренний монолог — разговор героя самого с собой, речь, не произнесенная вслух.

Такой прием позволяет наиболее глубоко раскрыть психологические образы персонажей. Интересно, что в самом «неизобразительном» виде искусства — музыке — также существуют выразительные средства для создания портрета. О. В. Соколов пишет о портрете как жанровом наклонении. Определяя его специфику, он отмечает: «в музыке воплощение характера относится к центральной зоне эстетических возможностей. При этом не обязательно акцентирование пластической стороны, возможна и чисто интонационная характеристика»¹⁵⁴. С точки зрения изобразительных возможностей, жанр пересекается с музыкальной картиной (в том случае, если композитор нашел меткие «пластические знаки», как в «Гном» Мусоргского или «Полишинеле» Рахманинова). Если же говорить о «сосредоточении интонационного переживания на психологической сущности образа», то признаки этого жанрового наклонения можно обнаружить в других музыкальных жанрах, например, в сюите или прелюдии («Рассеянная» Куперена, «Девушка с волосами цвета льна» Дебюсси).

¹⁵² Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. М.: Флинта, Наука, 2000. С. 44.

¹⁵³ Шинкевич О. Н. Портрет-описание как один из основных художественных приемов изображения литературного героя (на примере ранних повестей А. И. Куприна) // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Т. 3 (69). № 3. 2017. С. 86.

¹⁵⁴ Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского Университета, 1994. С. 96.

«Метод музыкального портретирования, одноименно созвучный и эстетической природе жанра, и музыке как виду искусства, ввел Шуман, создавший портреты своих духовных соратников»¹⁵⁵.

Если в музыке портрет — это жанровое наклонение, то в рамках интересующих нас видов искусств — кино и телевидения, с развитием технических возможностей во второй половине XX века сформировался самостоятельный жанр, именуемый «фильм-портрет». Определение его наиболее четко сформулировала К. А. Петрова¹⁵⁶ как «художественно-публицистический жанр кино и тележурналистики, в котором при помощи большого количества художественных средств создается портрет героя материала». Это создание образа определенного героя в контексте его эпохи, через повествование о его деятельности, жизни и судьбе. Автор в своей работе выявила, что жанр портрета в телевизионной журналистике несколько отличается от портрета в документальном кино. Так как телевизионные эфиры нацелены на массовую аудиторию, одной из важных задач становится привлечение зрителя. Поэтому чаще всего аудиторию заинтересовывают известными персонами, смещая акценты на их личностные качества. Основные приемы создания портрета в телевизионной журналистике — закадровый текст, интервьюирование героя, его коллег, родственников, друзей, лайфы из его жизни, творческих событий и постановочные съемки. Если это рассказ об известной исторической личности, то уровень авторского присутствия возрастает, интервью с самим героем заменяют эксперты — исследователи его творчества.

Документальные кинофильмы, напротив, практически не доходят до широкого зрителя. Чаще всего их представляют на фестивалях для интересующихся этим жанром людей либо экспертов в этой области. В первую очередь, они отличаются по тематике — для повествования авторы выбирают людей с необычной судьбой, внутренним конфликтом, конфликтом с социальной или политической системой — «от маргиналов до тренеров футбольных команд». В отличие от телевизионных портретов, документальные не имеют ограничений по эфирному времени, а также по срокам подготовки. Отсюда и возникают основные отличия в приемах создания. Здесь режиссеры не дают никаких оценок личности, они оставляют это право зрителю. Рассказ идет со стороны героя, остальные как бы наблюдают за ним издалека. Здесь нельзя встретить постановочных кадров, так как важна именно реалистичность, наблюдательность. Соответственно, увеличивается формат: вместо телевизионных тридцати-сорока минут документальный фильм может длиться час и больше. Возрастает роль художественных приемов.

Подводя итоги, обобщим и сформулируем основные признаки портрета:

- достоверность передачи внешнего облика, всей внешности человека, включая сюда и лицо, и телосложение, и одежду, и манеру поведения, и жестикуляцию, и мимику;
- характеристика нравственно-психологического облика героя или характеристика с позиций его творческого наследия (если речь идет о портрете творческой личности);
- наличие авторской позиции по отношению к изображаемому в портрете герою, в том числе через элементы его типизации.

Приемы создания портрета:

- изображение или описание (в телевизионной журналистике в виде лайфов или постановочных съемок);
- авторская характеристика (в неизобразительных видах искусства, закадровый текст — в телевизионной журналистике);
- использование элементов беседы автора либо с самой исторической личностью, либо с людьми, хорошо осведомленными в деталях ее биографии и творчества (в неизобразительных видах искусства в портрете творческой личности);
- речевая характеристика: монолог, внутренний монолог, диалог героя (аналог в музыке — интонационная сфера или музыкально-пластические знаки).

¹⁵⁵ Соколов О. В. Цит. изд. С. 96.

¹⁵⁶ Петрова К. А. Фильм-портрет в кино- и тележурналистике. СПб., 2017. URL: <https://nauchkor.ru/pubs/film-portret-v-kino-i-telezhurnalistike-5a6f88197966e12684ee9f7b> (дата доступа: 03.06.2018).

Все эти признаки являются жанрообразующими и обязательно присутствуют в портретном интервью с композитором.

Жанр интервью

Вторым важным компонентом изучаемого жанра является собственно интервью. Рассмотрим это понятие и его разновидности в журналистике.

Журналисты часто получают необходимую информацию и преобразуют в собственном материале — сюжете, заметке, корреспонденции и т. д. — не только через книги, статьи, пресс-релизы, а также через общение с участниками интересующих их событий. Многие исследователи предполагают, что в таком виде изначально и существовал этот жанр.

Проанализировав разные определения жанра интервью, данные в научно-методической литературе, можно выявить его общие закономерности и сформулировать следующее определение. Интервью — это жанр журналистики, где материал выстраивается на основе беседы между носителем общественно важной информации (интервьюируемым) и журналистом (интервьюером), роль которого заключается в сборе, анализе, структурировании и распространении полученного материала.

Различно представлены и классификации этого жанра. Так, в учебнике «Телевизионная журналистика»¹⁵⁷ авторы делят интервью по типам на протокольное (интервьюирование политиков, где в центре разговора — обсуждение проблем государственной политики), информационное (его основная задача — получение какой-либо информации), интервью-портрет (проводится с творческими или другими, известными широкой аудитории, персонами; его главная задача — раскрыть внутренний мир интервьюируемого), интервью-анкета (журналист опрашивает несколько разных персон (от двух), которые не взаимодействуют между собой, главная задача — выявление обобщенных данных по определенному вопросу) и проблемное интервью (разговор нескольких экспертов в определенной области с журналистом, который выступает здесь в роли ведущего, с целью выявления проблемных вопросов по данной теме, пути их решений).

А. А. Тертычный в своем учебном пособии «Жанры периодической печати»¹⁵⁸ традиционно делит все журналистские жанры на информационные и аналитические. В том числе и интервью. Главное отличие здесь заключается в содержательной части: если в информационном интервью в приоритете журналиста односложные вопросы: «Что? Где? Когда?», то есть он никак не развивает в беседе единожды сказанную мысль и не комментирует ее сам, то в аналитическом весь смысл состоит в анализе и развитии определенной темы — здесь к первым вопросам добавляются также: «Почему? Зачем? Как? Для чего?» Основным и главным здесь становится текст идеи и мысли интервьюируемого, журналист отвечает за их течение и направление. К такому виду интервью необходима дополнительная подготовка, в задачи которой входит не только составление вопросов, но и намерение понять и предугадать любые варианты развития разговора, чтобы при отклонении от заданной темы суметь перенаправить разговор в нужную сторону. В итоге именно от журналиста зависит, каким будет интервью — информационным или аналитическим — ведь любую тему можно раскрыть по-разному.

При изучении жанра портретного интервью нельзя оставить без внимания еще несколько жанровых классификаций в работе А. А. Тертычного. К информационным жанрам помимо интервью он также относит блицопрос — интервьюирование нескольких человек с помощью одного вопроса и выявления общей закономерности, статистики (схоже с интервью-анкетой) и вопрос-ответ — когда на вопрос читателей отвечает журналист или разбирающийся в теме эксперт. Иногда журналисты создают работы в этом жанре, когда уже подготовленный материал не имеет информационного повода для публикации, то есть автор самостоятельно создает вопрос и публикует работу в этом жанре.

¹⁵⁷ Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Телевизионная журналистика, М.: Изд-во МГУ, 2002.

¹⁵⁸ Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М.: Аспект Пресс, 2000.

К аналитическим автор добавляет такие жанры, как аналитический опрос — он отличается от блицопроса тем, что интервьюируемые, также несколько человек, отвечают развернуто на общий вопрос, и журналист, объединяя все ответы в своем тексте, формирует материал к публикации.

Еще один аналитический жанр — беседа. У него есть схожие черты с интервью — способом получения информации здесь также остается диалог с интервьюируемым. При этом если в интервью журналисту принадлежит роль ведущего, а основной смысловой материал — интервьюируемому, то в беседе обе стороны — равноправные участники. Кроме того, это может быть не только двустороннее общение, но и разговор между тремя и более лицами. В итоге при рассмотрении определенных вопросов с нескольких позиций создается возможность получения исчерпывающих объективных знаний по данной теме.

Особенности трактовки портретного интервью с композитором в отечественной музыкальной критике

Наконец, обратимся собственно к жанру портретного интервью в прессе. Впервые о нем как о самостоятельном жанре пишет в 1967 году советский исследователь И. Триккель. В своем определении он ссылается на практическую деятельность эстонского радио, где репортеры на основе обычной беседы ярко воссоздавали портреты людей. Однако широкое распространение в журналистской практике портретное интервью получило лишь в конце 1980-х – начале 1990-х годов, то есть в период перестройки. Именно в это время мнение каждого человека стало восприниматься как общественная ценность и непременно вызывало активный интерес в обществе.

В 1980 году теоретиком советского телевидения Г. В. Кузнецовым было задано направление в изучении «интервью-портрета». Целью жанра в экранном очерке он обозначил раскрытие личности собеседника.

Для изучения портретного интервью с композиторами в прессе обратимся к таким периодическим изданиям советской эпохи, как «Советская музыка», «Музыкальная жизнь» (позднее — «Музыкальная академия»).

Интересно, что вплоть до 1960-х годов в музыкальных советских изданиях так же, как и на радио, не существовало жанра портретного интервью как такового. Основной материал журналов составляли рецензии, заметки и другие жанры журналистики, а также нотный материал. Возможно, причина тому — сама идеология советского времени с присущей официальной линии обезличенностью и установкой на то, что любое творчество — это общественное достояние. С другой стороны, популяризация советской идеологии совершалась все же в большей мере не через академическую музыку, а через массовые песни и фильмы. Где первые — авторские произведения — подвергались государственной цензуре, а вторые — создавались «под заказ».

В таком контексте композитор и автор академической музыки, обладающий собственным мировоззрением, как правило, вступал в неминуемый конфликт с общепринятыми установками. Понятно поэтому, почему развитие жанра портретного интервью происходит лишь в конце 60-х, в так называемый «период оттепели». В частности, в журнале «Музыкальная жизнь» появляется новая рубрика «Беседы с мастерами». В качестве примера рассмотрим журнал 1970 года (в комментариях к первой беседе указано, что *«публикация бесед с мастерами музыкального искусств начата около двух лет назад на основе материалов цикла радиопередач "Встречи с музыкантами"»*)¹⁵⁹. В частности, в номерах № 3, 5, 20 были опубликованы интервью с композиторами А. Хачатуряном, В. Соловьевым-Седым, Г. Эрнесаксом.

Проанализировав эти статьи с позиций признаков портрета и особенностей портретного интервью, можно выявить несколько закономерностей, присущих этому жанру в его истоках.

Основной идеей этого цикла стала возможность показать личность художника, его мировоззрение и творческие идеи через непосредственное общение композитора с журналистом.

¹⁵⁹ Советская музыка. 1970. № 3. С. 15.

Портретом как характеристикой героя становится сама речь, через которую раскрывается нравственно-психологический образ героя, здесь можно проследить и оригинальную манеру разговора, монологи и размышления о музыке, ее истории и развитии жанра, в котором работает тот или иной автор. Отношение журналиста к герою выражается через степень углубленности вопросов относительно творчества, через выстраивание драматургии разговора. Чаще в начале интервью речь идет об истоках профессии композитора — приводятся воспоминания о педагогах, месте учебы, о начале работы в определенном жанре. Затем происходит переход к разговору о творческом процессе, о музыкальном стиле, о жанрах, о работе с коллективами или об особых этапах, которые известны и интересны читателю. Завершающие вопросы обращены в будущее — чаще это размышления о дальнейшем развитии музыки.

Если обратить внимание на структуру интервью, можно понять, что в центре внимания читателя находится сам художник, а не автор публикации. В названии статьи — имена композиторов, после большого заголовка без каких-либо переходов следуют вопросы. Авторство указывается единожды, в упоминании о радиобеседах, с которых и были расшифрованы пресс работы.

Со временем жанр претерпевает изменения. Сегодня он достаточно востребован и существует во многих музыкальных пресс изданиях: «Музыкальная жизнь», «Российский музыкант», «Трибуна молодого журналиста» и т. д. Жанр портретного интервью широко представлен и в журнале Нижегородской консерватории «Консонанс», где есть отдельная рубрика «Наши юбиляры». За время своего существования, наряду с портретными интервью с музыкантами, педагогами консерватории в журнале появлялись и интервью с композиторами (Б. Гецелевым, О. Зароднюк, Е. Подгайцем, Т. Татариновой, О. Шайдулиной). Информационным поводом, как правило, служит юбилей композитора или яркое творческое событие (например, фестиваль). Идея и цель такого портретного интервью за все время существенно не изменились, в центре внимания все так же остается композитор и его творческое наследие. Но вот роль журналиста в современных статьях существенно увеличилась, что находит свое отражение в таких структурных компонентах интервью как название и лид, в котором ярко отражается отношение журналиста к художнику.

Подводя итог, можно отметить, что основными компонентами портретного интервью с композитором в прессе являются следующие:

1. Наличие диалога журналиста с композитором в формате «вопрос-ответ».
2. Наличие вышеперечисленных признаков портрета, при этом, как правило, характеристика героя происходит через характеристику его творчества.
3. Композиционная особенность: наличие рамки и биографических вопросов.

Портретное интервью, существуя как отдельный жанр, продолжает свое развитие в радионном и телевизионном форматах журналистики. Каждый из них имеет свои особенности. Так, в прессе есть возможность тщательно отредактировать исходный текст, согласовав его с автором уже на этапе подготовки интервью к печати. Радио дает возможность услышать интонацию собеседника, а также прослушать музыкальные фрагменты, существенно дополняя представления слушателя о герое интервью. Телевизионный формат является синтетическим.

СПЕЦИФИКА ПОРТРЕТНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНТЕРВЬЮ В ТЕЛЕВИДЕНИИ НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА ПРОГРАММ «МУЗЫКА НАШИХ СОВРЕМЕННОКОВ»

Татьяна Курьшева, автор книги «Музыкальная журналистика», — доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, профессор Московской консерватории. Она внесла огромный вклад в развитие российской музыкальной журналистики. Имея опыт педагогической деятельности по предметам музыкально-теоретических дисциплин сначала в Латвийской, а затем и в 1980-х годах в Московской консерватории по музыкальной критике, она в 1984 году соглашается на предложение стать автором программы на центральном телевидении под названием «Музыка наших современников». Несмотря на то, что за время существования программы

было выпущено 10 эфиров, этого стало достаточно, чтобы сформировать новый жанр. На основе цикла этих передач она написала книгу «Хождение в ТВ», где рассказала о самых значимых особенностях телевизионной музыкальной журналистики.

Цель данной программы состояла в просвещении широкой аудитории. Речь шла именно о современной академической музыке, которая даже в узкопрофессиональном кругу музыковедов того времени оставалась своего рода *terra incognita*. То есть задач было как минимум две — музыковедческая, которая заключалась в исследовании и изучении нового материала, и журналистская, которая подразумевала привлечение массового зрителя к знакомству с современными композиторами. Поэтому вектор внимания аудитории был направлен на культурный контекст: «Современное творчество, современная музыка, современное искусство — это то, что воплощает наш мир, нас с вами. Хотим мы этого или не хотим». Но основным драматургическим стержнем программ все же был современный композитор и его произведения.

Вопросы, обозначенные автором еще в первой программе как приоритетные, формулировались так: «современность музыки, стиль и жанр, музыкальный театр и синтетическое мышление». Приглашенными гостями становились композиторы, исполнители, дирижеры или режиссеры-постановщики. Формой общения была беседа; причем, если участников несколько, ведущая записывала разговор в студии отдельно с каждым и только потом объединяла в общем сюжете.

Т. А. Курышева считает, что, показав на телеэкране личность композитора, его судьбу, человеческие качества, она сможет заинтересовать телезрителя и донести до него суть творческих идей героя программы. Поэтому среди передач с преимущественно проблемным направлением появились также и портретные интервью с композиторами — Родионом Щедриным и Гией Канчели.

Со временем, в рамках заявленного цикла, этот жанр развивался. Так, в разговоре с Родионом Щедриным, заданном поначалу по уже привычному сценарию, появляются отдельно снятые музыкальные материалы, а сам разговор записан в студии. Отличительной особенностью этой программы стала импровизационность. Сам композитор настоял на том, чтобы не было «никаких предварительных договоренностей ни по теме, ни по плану, все неожиданности должны быть перед камерой». В этом подходе материал получился органичным и естественным, что приблизило героя к зрителю.

Во втором сюжете, в интервью с Гией Канчели, благодаря режиссерскому вмешательству съемки программы вышли за пределы одной лишь студии. Идея состояла в том, чтобы показать музыку и композитора максимально многогранно. Помимо «закулисных» съемок и репетиций важной составляющей стала поездка на родину композитора в столицу Грузии — Тбилиси, где удалось снять его родные места — улицу, сам город с высоты птичьего полета, играющих у фонтана детей, оперный театр, а самое главное — самого композитора в его родной среде. Как отмечает Т. А. Курышева, именно благодаря этим съемкам «композитор и его музыка предстали перед телезрителями объемно, неотделимо от времени и пространства их бытия». Сейчас мы можем сказать, что это стало важнейшим шагом в развитии портретного интервью в сторону развития художественных возможностей этого жанра.

В своей книге Татьяна Курышева рассказывает также о возникающих проблемах при работе над программами об академической музыке. В первую очередь, они связаны со спецификой самого телевидения. Это особый вид журналистики, основой которого является зрелищность. И если в концертном зале музыку слушают, то на телевидении ее, условно говоря, смотрят. Для того, чтобы создать ощущение присутствия в зале на помощь автору программы приходят особые режиссерские приемы — смена планов: съемки солирующих инструментов крупным планом, дирижера, оркестра целиком, если звучит *тутти*, крупные планы рук, лиц исполнителей — все то, без чего не может существовать современная музыкальная телевизионная журналистика. Для каждой отдельной передачи и музыкального фрагмента необходима специальная запись, требующая наличия у оператора понимания музыкальной специфики.

Свои особенности диктует ограниченность эфирного времени. Какой бы интересной не была программа, если ее транслируют в неудобное для зрителя время, то есть вероятность, что

она не будет им увидена. Поэтому так важно заранее запланировать график трансляций, согласовать его с управляющими эфирным временем.

Очень часто на телевидении журналисты в поисках возможностей привлечения массового зрителя используют в интервью острые, неудобные вопросы, скандальные темы и интригующие заголовки. Т. А. Курьшева справедливо считает, что такой способ, наоборот, отдаляет зрителей от героя, тем самым и от самой музыки. Для создания благоприятной творческой атмосферы, которая позволит сделать акцент на музыке, а не на «шоу-эффекте», лучше не использовать такой метод.

Ряд проблем связан исключительно с технической составляющей. Иногда для эфира нет возможности провести специальную операторскую съемку и тогда для работы используются архивные или статичные кадры. При этом возникает опасность снижения динамики программы, а также качества самого видеоматериала. Однако в данном случае это не является критичным, так как центром внимания в этот момент может стать звучание музыки, что компенсирует технические издержки по законам синтетического вида искусства.

В работе телевизионного журналиста большую роль играет человеческий фактор. Случается, что приглашенные герои переносят съемки или отменяют их в тот момент, когда уже поздно что-либо менять. В такие моменты Т. А. Курьшевой помогал опыт преподавания истории музыки в консерватории. Владение темой и возможность автора не только поддержать разговор с приглашенным музыкантом, но и самостоятельно донести до зрителя ключевую мысль эфира — один из важнейших критериев успеха цикла.

Опыт Т. А. Курьшевой является необычайно ценным и может стать ориентиром для работы молодого музыкального журналиста в сфере телевидения. Сформулируем ряд правил, которые стоит соблюдать при работе над телевизионным портретным интервью с композитором:

1. Музыка должна звучать отдельно от текста, то есть во время разговора ведущего и гостя включать фрагменты фоном не желательно. Зритель в таком случае просто не обратит на музыку внимания.

2. В программе музыка и интервью имеют равную значимость. Если программа подразумевает час эфирного времени, то на каждую часть отводится приблизительно по тридцать минут.

3. При использовании большого количества музыкального материала, иногда нет возможности показать все, поэтому приходится пользоваться монтажом и сокращать некоторые произведения. Принципиально при этом сохранить логику музыкального высказывания. Если в каких-то случаях кадр не совпадает со звучанием музыки, его можно перекрыть другим.

Рассмотрим более подробно специфику жанра, а также эти практически целесообразные принципы на примере портретного интервью Татьяны Курьшевой с композитором Гией Канчели.

Фильм начинается необычно — со слов режиссера, который находится на репетиции в театре: «Считаю до трех и начнем...». Он делает жест рукой, давая понять актерам, что репетиция началась, это подчеркнуто с помощью крупного плана и медленного движения камеры вдоль сцены. На экране возникает титр, выполненный крупными буквами красным курсивным шрифтом: «Музыка наших современников». Эта деталь также имеет свою смысловую значимость: несмотря на то, что ряд передач объединен в цикл, у них нет общей заставки. Тем самым автор дает понять, что каждый выпуск уникален и потому имеет собственную преамбулу.

Стоит отметить, что музыка начинает звучать уже после слов режиссера — это гитарные наигрыши, сопровождаемые ровным звучанием ударных, что создает таинственную и загадочную эмоциональную атмосферу. На экране появляются кадры с репетиции спектакля.

Снова крупный план. Теперь он запечатлевает вдумчивый взгляд в сторону сцены самого автора, появляется еще один титр — «Композитор Гия Канчели».

Необходимо отметить продуманность драматургии уже в самом начале передачи: автору удастся привлечь внимание зрителя, который еще не знает, о чем будет эта передача и что происходит на сцене, поэтому, в первую очередь, его внимание заострено на музыке. Только после названия фильма бегущей строкой дается объяснение — «Репетиция спектакля «Брестский мир» в театре им. Е. Вахтангова».

Репетиционный процесс продолжается, камера запечатлевает естественную обстановку взаимодействия всех участников: композитор делится своим мнением с актерами и режиссером. Обычно зрителям не доступен этот подготовительный процесс, поэтому он вызывает особый интерес у аудитории.

Закадровым текстом начинают звучать слова режиссера постановки Роберта Стуруа, размышляющего о музыке и ее роли в спектакле.

Вступительный блок заканчивается. Вместо темного помещения театра на экране появляется светлый солнечный кадр дороги, камера движется вперед. Меняется и музыкальное сопровождение — звучит изысканная мелодия, особый колорит которой подчеркнут тембром ксилофона. Кадры динамичны: теперь это панорама города с проезжающими вдали по магистрали автомобилями. Камера медленно приближается к фасаду одного из зданий — окну с балконом. На крупном плане портрета композитора начинает звучать голос ведущей — она задает свой вопрос, камера перемещается, и мы видим книжный стеллаж — это кабинет композитора. Зритель еще не услышал его ответа на вопрос, но уже имеет дело с косвенной портретной характеристикой героя. Его становится рабочее пространство композитора: на рояле у окна лежит стопка учебников, нотных книг, стоит ваза с цветами, на светлых стенах практически нет свободного пространства — они заняты картинами — сквозь прозрачные шторы просачивается дневной свет и наполняет небольшую комнату. На переднем плане за столом сидят композитор и ведущая программы. Основной разговор происходит в этой локации, то есть рабочая зона музыканта заменяет студию. На чем и делает акцент Татьяна Курышева, она считает, что «кабинет, в котором пишется музыка — он уже в своих стенах содержит в себе нечто такое, что невосстановимо». В этих словах заключена основная концепция программы.

Таким образом, главная идея передачи заключается в том, чтобы показать внутренний мир композитора, его духовные и музыкально-эстетические ориентиры в контексте эпохи, что во многом достигается художественными средствами: с помощью кадров из реальной жизни.

Основная смысловая нагрузка фильма сконцентрирована на интервью, однако можно сказать, что развитие сюжета выстроено за счет переплетения нескольких смысловых линий, которые соединяются между собой благодаря музыкальному и визуальному материалу.

Например, разговор о музыкальных истоках творчества композитора — грузинской народной музыке — происходит в летней веранде, на возвышенности, с которой видна значительная часть города. На переднем плане по-прежнему ведут диалог композитор и ведущая. Визуальный ряд имеет дополняющий и иллюстрирующий характер: когда музыкант рассказывает об интернациональных особенностях страны, зрителю демонстрируется панорама города с фасадами многочисленных церквей разной конфессиональной принадлежности.

После разговора о грузинском фольклоре в сюжете звучит хоровая композиция. Видеоряд в это время дополняет звуковую основу — это кадры из старинной церкви, при этом оператор снимает пространство с разных ракурсов (потолки, медленный наезд на окно), что дает возможность ощутить объем, и эффект эха в звучании хора становится оправданным. Этот фрагмент является замечательным примером художественных возможностей телевизионной музыкальной журналистики, которые возникают благодаря мастерскому сочетанию разных видов искусств (вербального, визуального, музыкального).

Еще одна локация для разговора с композитором — большое недостроенное здание из красного кирпича, которое в дальнейшем должно стать концертным залом. Гия Канчели размышляет о будущем, о новом поколении, которое будет выступать в этих стенах когда-то, о значении академической музыки. В кадре показана внутренняя панорама здания, движение камеры останавливается на композиторе, который стоит далеко наверху, на балконе, и по сравнению с громадной стеной выглядит миниатюрно. Этот образ приобретает в контексте разговора о будущем символический смысл.

Для того, чтобы раскрыть особенности творчества самого композитора, журналист также пользуется особыми приемами. В этом плане наиболее показательными становятся съемки в концертном зале или театре, где звучит музыка, а также мастерски сделанный музыкальный

монтаж. Подчеркнем, что монтаж является не только техническим приемом, но и несет семантическую нагрузку — это «процесс переработки или реструктурирования изначального материала, в результате чего получается иной целевой материал. Считается, что монтаж в кинопроизводстве не менее важен, чем киносъёмка: монтаж способен придать фильму нужный ритм и атмосферу». Что же касается музыкального монтажа, то, в первую очередь, это смена кадров, которая происходит на сильную долю после законченной музыкальной мысли. Когда музыка звучит спокойно и плавно, без явных акцентов, здесь используются медленные переходы, во время съёмок тутти оркестра — в кадре показан либо весь оркестр целиком, либо крупным планом даны ударные инструменты, соответственно в сольных партиях крупным планом сняты солисты.

Подводя итоги анализа, отметим, что основная идея реализуется во всей образной структуре, в монтажном сцеплении сцен, в проявлении и развитии характеров, движении и разрешении драматического конфликта.

Характер героя, обладающего неповторимой индивидуальностью, психологически обрисован в сюжете. Он выражается через связь с традицией, глубокое проникновение в национальные черты грузинской культуры, чему способствует работа журналиста. Портрет героя создается и благодаря музыкальному материалу, и благодаря речевой характеристике. Создается образ внутреннего спокойствия и уверенности — слова композитора звучат весомо, его речь слегка замедлена, ее неповторимая окраска создается благодаря специфическому грузинскому колориту. На протяжении всего фильма композитор развивает мысль о значимости искусства и красоты. В то же время, образу композитора присущ и внутренний драматизм, который спровоцирован тревогой за будущее культуры.

Автору фильма удалось так многогранно передать этот образ благодаря продуманной композиции, использованию специфически музыкальных закономерностей. Так, при создании журналистского текста использовались элементы музыкальной формы рондо — чередование интервью и эпизодов — что придало композиции ощущение завершенности, упорядочности, гармонии. В целом, драматургию фильма можно назвать эпической, так как она основана на неторопливом развертывании эпизодов.

Автор использует несколько видов монтажа, что углубляет смысловую и эмоциональную насыщенность программы:

- последовательный монтаж — при использовании последовательного монтажа эпизоды, сцены и кадры, показывающие последовательное развитие событий, выстраиваются друг за другом в хронологическом порядке. Этот вид монтажа здесь является основным, благодаря нему, прежде всего, возникает эпический эффект;
- параллельный монтаж придает повествованию некоторую динамичность: чередуя фрагменты сцен с одновременно происходящими в разных местах событиями, можно подчеркнуть их взаимосвязь, сопоставить или противопоставить героев и явления (сопоставление музыкальных фрагментов, записанных в концертных залах с фрагментами интервью);
- ассоциативный монтаж углубляет семантическую насыщенность программы: чередующиеся сцены должны вызывать у зрителя мысль о подобии, взаимосвязи, аналогии показанных образов или событий (образы города, грузинская культура перекликаются с творчеством самого композитора);
- интеллектуальный монтаж позволяет усилить портретные, психологические, черты — его целью становится отображение мыслей, воспоминаний, устремлений композитора (помимо разговорной части интервью за него отвечает и сам облик Канчели — его взгляд, манеры, расположение в пространстве города, театра, концертного зала).

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО СОЗДАНИЮ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ПОРТРЕТНОГО ИНТЕРВЬЮ

Телевизионное портретное интервью с композитором — интересный и перспективный жанр музыкальной телевизионной журналистики, обладающий не только познавательной ценностью, но и богатыми художественными возможностями. Опираясь на опыт изученных теле-

визионных программ, в том числе, Т. А. Курьшевой, на основе собственной практики в качестве музыкального журналиста за время обучения в консерватории и с учетом методических установок преподавателей кафедры музыкальной журналистики Нижегородской консерватории можно предложить ряд методических рекомендаций по созданию телевизионного портретного интервью.

Огромную роль при создании портретного интервью играет подготовительный этап. Здесь осуществляется та же последовательность действий, что и в пресс-журналистике, но к этой основе добавляются некоторые нюансы, учитывающие специфику телевидения.

Подготовительный этап. Журналист в любом случае выступает в роли посредника между носителем информации и аудиторией, на которую рассчитана подготавливаемая публикация. Интервью не может состояться без предварительно проделанной работы. Если читатель или зритель считает интервью импровизацией, можно сказать, что это успех автора программы, обусловленный основательной подготовкой; только в этом случае готовый материал, изложенный в устной или письменной форме, покажется простым и естественным. В предварительную подготовку входят глубокое изучение темы, в которой предстоит работать; при беседе с одним человеком важно всесторонне разобрать аспекты его деятельности, биографии или жизненного пути. Возможно провести предварительное интервьюирование коллег, друзей, а также родственников героя, просмотреть уже имеющиеся интервью с ним. Очень важно изучить творчество композитора, разобраться с особенностями его стиля. Например, при подготовке к беседе с нижегородским композитором В. Д. Холщевниковым, автору данной работы пришлось детально изучить сложную музыку композитора, владеющего целым арсеналом современных композиторских техник и приемов, прочитать его теоретические работы, проанализировать музыку.

Также журналист заранее создает сценарий, выстраивает драматургию беседы, чтобы проследить завязку, конфликт, кульминацию и развязку. Он уже знает, что хочет услышать от собеседника и задает соответствующие вопросы. Ответы один за другим выстраиваются в общий цельный рассказ. Для того, чтобы избежать ситуаций, когда происходит отклонение от темы в ходе разговора или собеседник отвечает кратко, журналисту необходимо подготовить блоки вопросов. Это также поможет с разных сторон рассмотреть одну тему.

Чтобы избежать ухода от ответа собеседником, необходимо заранее формулировать вопросы нужным образом. Для получения более эмоционально яркого ответа можно прибегать к провокационным вопросам.

Предварительная работа режиссера, журналиста и оператора состоит в создании раскадровок (последовательность рисунков с изображением планов, лиц и ракурсов, которые в дальнейшем требуют реализации). Чаще всего они используются при съемке художественных фильмов. В музыкальном фильме раскадровка создается для оператора, в случае съемок в театре — оперы, балета — или в концертном зале, там, где множество деталей со зрительного кресла не видно. Именно возможность снимать крупные кадры делает музыкальную журналистику особенной.

За организационную часть с подготовкой места записи, координацией нужных для съемки людей, с пропусками в театры и концертные залы съемочной группы отвечает продюсер.

Техническая подготовка включает в себя предварительную проверку исправности всех средств записи. В первую очередь, это звукозаписывающие устройства — профессиональные диктофоны, причем желательно их должно быть несколько и одной фирмы для того, чтобы упростить работу при монтаже звука. Перед съемкой необходимо настроить диктофон так, чтобы не случилось перегрузов по частотам. Важно также настроить дату в диктофоне, чтобы облегчить поиск необходимой аудиодорожки в дальнейшем и проверить на наличие свободного места карту памяти. При подвижных съемках для записи звука нужно использовать петличный микрофон — небольшое устройство, которое крепится к одежде.

Второе — это свет. Главное правило фотографов и операторов — сделать качественный «исходник», чтобы при обработке не исправлять своих же ошибок. Пересвеченный кадр или,

наоборот, слишком темный исправить невозможно. Поэтому в вечернее время суток или при съемке в студии, где естественный свет отсутствует, нужно пользоваться искусственным освещением и светоотражателями.

Третье — настройки камер. Интервью — статичное действие, поэтому для того, чтобы создать динамику в фильме, необходимо использовать 3–4 ракурса: общий план интервью и крупные планы каждого собеседника. Поэтому важно, чтобы настройки каждого записывающего устройства создавали между собой световой и цветовой баланс; их пять: ISO (светочувствительность матрицы), выдержка (интервал времени, в течение которого свет попадает на матрицу), диафрагма (означает размер отверстия в объективе, которое регулирует попадание света), резкость (количество изображения, которое находится в фокусе), баланс белого (взаимодействует с цветом света). Для видеокамер также важна стабилизация, которая при съемке статичных кадров зависит от устойчивости положения штатива.

Четвертое — фон. Для съемки с несколькими ракурсами необходимо позаботиться о помещении. Это может быть готовая съемочная студия, кабинет музыканта или рабочее место. В любом случае оно должно быть аккуратным и визуально ухоженным.

Последнее — ракурс. Лица участников снимаются не снизу и не сверху, а параллельно, как бы напротив, в кадр также не должны попадать посторонние предметы.

Основной этап — съемки. Для журналиста-интервьюера необходимо быть тонким психологом, чтобы чувствовать настроение собеседника, понимать его жесты и уметь вывести разговор в нужное русло. Особенно это относится к телевизионной журналистике, где движения, манера разговора и мимика сохраняются в неизменном виде и представляются непосредственно зрителю; их уже невозможно изменить на этапе редактирования. Например, нижегородский композитор Владимир Холщевников — интроверт, поэтому в интервью мы сосредоточились в большей степени на вопросах творчества, проблемных или философских вопросах, а московские композиторы Ольга Шайдулина и Ефрем Подгайтц — экстраверты, они готовы делиться своими планами, разговаривать о своей судьбе и о творческих коллаборациях, поэтому в интервью можно было обратить внимание на внешний облик героев (средствами визуального ряда), затронуть в беседе вопросы личного характера.

Заключительный этап — монтаж. Здесь происходит объединение материала по всем уровням — смысловому, музыкальному и визуальному.

Сценарий журналист готовит еще до съемок и на этапе монтажа отснятый материал просматривается с режиссером, ведущим и видеомонтажером, преобразуясь из первично задуманной формы. Следует выделить несколько принципов, которых стоит придерживаться при монтаже музыкальных фильмов:

1. Музыка и текст — это единая мысль. Выстраиваясь в единую смысловую линию, они дополняют друг друга. Именно поэтому так важно для создания образа и соблюдения единой динамики его развертывания не перегружать фильм музыкальным или текстовым материалом.

2. Каждая музыкальная фраза должна быть закончена. При резком обрыве фрагмента может создаться ощущение незавершенности. В некоторых случаях это может использоваться как специальный прием, когда, например, журналист задает риторический вопрос, тогда и в музыке уместна недосказанность.

3. Помимо того, что динамика фильма зависит от музыкальных фрагментов, она также зависит и от частоты смены кадров. Этот прием также может дополнять общую идею и замысел. Например, если герой интервью говорит размеренно, с паузами, склонен к задумчивости, размышлениям, его музыка и образ жизни соответствуют такому характеру, то журналисту важно показать это с помощью кадров. Скорее всего, они будут меняться медленно, с помощью длинных переходов, возможны и длительные наезды камеры и панорамные съемки. В случае, если наоборот характер героя и его музыки динамичный, то кадры следует менять более часто и даже резко. Такой прием создаст ощущение динамики, активности, энергии, что хорошо отражает реалии современной жизни.

В целом, монтаж наравне с созданием сценария — один из самых важных этапов создания фильма, который часто приводит к композиционным или драматургическим изменениям первоначального плана.

Подведем итоги. Изучая разновидности и типологию портрета, интервью, историю портретного интервью в печатной, радиальной и телевизионной журналистике, можно сформулировать следующие основные жанровые признаки портретного телевизионного интервью с композитором:

- достоверность передачи внешнего облика, всей внешности человека, включая лицо, телосложение, одежду, манеру поведения, жестикуляцию, мимику. Анализ телевизионного интервью Т. А. Курышевой с композитором Гией Канчели показал, как можно дополнить внешний облик музыканта развернутым фоном (обстановка родных мест композитора), чтобы раскрыть нюансы творческой личности композитора, показать его глубокую почвенность, приверженность национальным традициям;
- характеристика нравственно-психологического облика героя, дополненная характеристикой его творческого наследия;
- наличие авторской позиции по отношению к изображаемому в портрете герою, в том числе через элементы его типизации.

В числе основных приемов создания портретного интервью в телевизионной журналистике можно назвать следующие:

- изображение с помощью видеолайфов или постановочных съемок;
- авторская характеристика с помощью закадрового текста, а также осуществленная благодаря продуманному отбору музыкального материала, характеризующего основные черты стиля композитора;
- использование элементов беседы журналиста с самим композитором, либо с людьми, хорошо осведомленными в деталях его биографии и творчества;
- речевая характеристика: монолог, внутренний монолог, диалог героя. Собственный опыт журналистской работы показал, как важно уметь определить психологический тип композитора (интроверт или экстраверт) при подготовке и проведении беседы.

При работе над телевизионным интервью с композитором предлагается следовать следующим принципам: звучание музыки необходимо отделять от текста; стремиться равномерно распределять удельный вес музыки и слова в программе; а также использовать богатые возможности монтажа и разные его типы, при этом особое внимание нужно обращать на сохранение логики музыкального высказывания.

ГЛАВА 3. НОВЫЕ ФОРМАТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ В СОВРЕМЕННОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ

Актуальность обращения к данной теме обусловлена современным состоянием музыкальной критики, связанным с появлением новых информационных технологий. О том, что тема развития музыкального просветительства является остросовременной, свидетельствует ее обсуждение в профессиональном сообществе в формате конференций и семинаров. Так, например, с 22 по 27 октября 2019 года в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского прошел II Всероссийский семинар по музыкальной критике для журналистов и культурологов, где ставился вопрос о том, как писать об академической, в частности, новой музыке для широкой публики.

«С одной стороны, лидерам средств массовой информации просветительской направленности очевидна назревшая необходимость критического освещения событий сферы современной академической музыки. Но на подступах к решению этой задачи также очевидны трудности. Во-первых, сокращение тиражей печатных изданий или их полный переход в интернет-пространство. Во-вторых, в условиях высокоскоростной медийной жизни общества издатели оказываются перед дилеммой: что важнее — увеличение количества подписчиков через создание контента из информационного "фастфуда" или же просвещение уже заинтересованной аудитории и публикация крупных аналитических работ в традиционных жанрах? Третьей проблемой остается вопрос отбора событий. К сожалению, спикеры вели речь об освещении фестивалей всероссийского или же мирового значения, сохраняя тактичное молчание относительно качественного уровня культурной жизни периферии»¹⁶⁰.

В последнее время в научной сфере начинают появляться исследования, посвященные проблеме адаптации традиционных журналистских жанров к интернет-пространству — но целостного решения проблемы, равно как и своевременных ответов на поставленные в этих работах вопросы, на данный момент быть не может — в связи со стремительными темпами развития интернета и несинхронным по скорости осознанием возможностей его использования конкретно в этой просветительской сфере.

В последние двадцать лет интернет приобрел силу, недоступную традиционным СМИ (таким как телевидение, радио и пресса). Любой информационный канал каждой сферы общественной деятельности, чтобы быть конкурентоспособным в условиях современного «информационного бума», должен использовать его ресурсы как можно активнее и шире. Но в связи с почти полным отсутствием профессиональной цензуры, легкой доступностью, относительно дешевым способом распространения информации и интересом у молодых слоев населения, современное интернет-пространство в большинстве своем заполнено низкосортным, зачастую примитивным по своему художественному уровню и рассчитанным на широкое потребление контентом. Более серьезная информация, чтобы «держаться на плаву», нуждается в активной популяризации, но она не выдерживает никакой конкуренции с «продуктами широкого потребления». Особенно страдает культурное информационное поле.

Для музыкальной журналистики публикации в сети до сих пор являются второстепенным способом популяризации академического искусства — гораздо ярче в интернете представлены аудио- и видеозаписи. Такие издания как «Играем с начала», «Музыкальная жизнь», «Музыкальное обозрение» и другие имеют собственные сайты, на которых опубликованы электронные версии печатных статей — но независимых html-страниц, на которых расположены материалы именно об академической музыке — в интернете крайне мало.

Такое явление как «фриланс», подразумевающее под собой свободного журналиста, не прикрепленного ни к какому изданию и публикующегося в интернете, не распространено среди

¹⁶⁰ Ким М. Н. Цит. изд. С. 20.

журналистов, пишущих об академической музыке. Хотя оно и является основополагающим для почти каждой сферы медиа в связи с легкостью производства и отсутствием многоступенчатой системы редактирования. Работы и высказывания такого характера можно найти на форумах, различных ветках обсуждений или в комментариях, прикрепленных к различным постам, включающим материалы, связанные с классической музыкой.

Что касается отдельных сетевых страниц такого характера, то на данный момент в русскоязычном интернете выделяются два сайта, не имеющие печатных аналогов и какого-либо внешнего коммерческого управления. Это Colta.ru и Музкарта. Но если Музкарта — это своеобразная «афиша» всех происходящих в России музыкальных событий (с минимальными элементами журналистского и критического творчества), то Colta.ru позиционирует себя как «Единственный независимый портал об искусстве (на просторах рунета)», делая акцент именно на публикациях мнений экспертов о тех или иных сторонах культурной жизни, связанных Россией.

Тем интереснее сравнить данный сайт с другими порталами, посвященными академической музыке, и понять, какое будущее ждет современную музыкальную журналистику в рамках интернет-пространства, как она борется с информационным наплывом и как отстаивает свои позиции в условиях растущей информационной конкуренции.

ИНТЕРНЕТ КАК КУЛЬТУРНАЯ МЕДИА-ПЛОЩАДКА

Типология сайтов об академической музыке

Как ни странно, но первой структурой, «добравшейся» до интернета в России с целью освещать культурную жизнь страны, стал Российский фонд культуры. Странно это потому, что государственные структуры, как правило, достаточно поздно обращаются к инновациям в силу своей малой маневренности и негибкости — тем более, в такой непопулярной в государственном аппарате сфере, как культура.

Тем не менее, в 1998 году, когда Россия уже 4 года была активным пользователем Всемирной сети, а просторы рунета индексировались¹⁶¹ первыми российскими поисковыми системами (Рамблер — 1996 год, Яндекс — 1997), на адресе www.culture.ru начал свою работу сайт Российского фонда культуры. Он выполнял те же задачи, которые сейчас выполняет сайт «Культура.ру» (его прямой потомок) — афиша культурных событий страны. С переменным успехом (сайт неоднократно реконструировался, закрывался, открывался), портал продолжает работу и сейчас — на том же адресе, но уже под другим именем.

До 2012 года сайт носил свое первоначальное название, с 2013 по 2014 год назывался «Портал культурного наследия Культура.рф», а с 2015 года по наши дни — «Культура.рф». На данный момент это единственный государственный интернет-ресурс, посвященный культурной жизни страны в целом. Его формат можно описать как популяризаторский. Это самое точное определение, которым можно охарактеризовать представленный контент.

Сайт старается охватить все сферы культурной жизни России, анонсирует всевозможные (и, особенно, государственные) проекты, акцентирует на них внимание и пытается привлечь потенциальную аудиторию. Это видно по анализу контента различных разделов — например, «Музыки». Несмотря на то, что здесь собраны события в основном академической сферы, попытка охвата «всего и сразу» не дает поводов пытаться искать на сайте серьезные аналитические и критические статьи — такие здесь не нужны, так как задача портала состоит вовсе не в аналитике, а в рекламе.

Если говорить о широком, разноплановом, социальном или же экспертном, аналитическом, индивидуальном взгляде на сферу академической музыки — стоит обратиться к «любительским» ресурсам или к сайтам издательств газет и журналов. К настоящему времени в

¹⁶¹ Индексирование — процесс добавления сведений о сайте поисковым роботом в базу данных, в дальнейшем использующуюся для поиска информации на проиндексированных сайтах.

российском интернете появилась достаточно широкая панорама подобных порталов. Конечно, говоря о широте, стоит учитывать особенность данной культурной сферы, а именно — редкость ее событийного наполнения (по сравнению с поп-культурой) и немногочисленность профессионалов, готовых качественно писать о событиях, попадающих в их поле зрения. Ведь по преимуществу эти порталы являются информационными, а значит, их контент представляет ценность, в первую очередь, с точки зрения информирования и просвещения публики. Однако формат подобных ресурсов может иметь другой профиль — художественно-аналитический, а значит передавать реципиенту экспертное, отточенное мнение и отвечать за самый широкий спектр вопросов, касающихся академического искусства, как узких, специальных, так и объемных, глобально-просветительских.

С этой точки зрения, российскому интернету есть, что предоставить заинтересованной публике. Все интернет-ресурсы делятся на коммерческие и общедоступные. Точного определения коммерческого сайта нет, но можно провести почти точную параллель с организациями: коммерческий сайт — это коммерческая структура, целью которой является реклама и продажа товаров и услуг. И хотя информационный сайт (на сленге программистов — *статейник* — сайт, основным контентом которого являются статьи) создавался с целью информирования — информация тоже может подлежать продаже. В интернете эта задача решена образом платного доступа — как правило, вы не можете прочитать статью, прослушать аудио или посмотреть видео (или получить доступ к их полным версиям), пока не купили подписку. К счастью, среди рассматриваемых нами сайтов таких почти нет — это тоже особенность порталов культурной сферы — в большинстве своем они созданы любителями, для которых бесплатное администрирование своих ресурсов является своего рода «хобби во благо искусства», они понимают, что занимаются этим не ради денег, а ради просвещения заинтересованного пользователя.

Другая категория культурных ресурсов — сайты газет и журналов. В отличие от «оригинальных» интернет-порталов, которые не имеют печатных аналогов, они, в какой-то степени, все коммерческие — вне зависимости от того, как на них размещена информация — в свободном или платном доступе. Свой доход владельцы этих сайтов (издательства) получают от продажи напечатанного материала, и главная возможность, которую предоставляет интернет в этом случае — реклама.

Издательства пользуются этой возможностью, рекламируя продаваемый материал, но у пользователя все равно остается возможность получить к нему открытый доступ. И это является главным их преимуществом и главным подарком для читателя — ведь, как правило, такие газеты и журналы — это издания с многолетней историей (за малым исключением), сформированным авторитетом и штатом высококвалифицированных авторов, экспертное мнение которых очень ценится на рынке информации.

Но самый главный критерий в систематизации сайтов и самый принципиальный вопрос, который встает перед любым пользователем в выборе того или иного портала, — контент и его жанрово-стилевая направленность. Даже в небольшом облаке рассмотренных ресурсов (всего 24 страницы), нет ни одного сайта, похожего на другой по типу предлагаемого материала. В ходе работы, вследствие поставленной задачи разделения сайтов по специфике материала и выбору жанров для облегчения анализа, нами предложена следующая типология сайтов: преимущественно информационно-новостные, «сайты-библиотеки» и «сайты-фонотеки», сайты пресс-изданий об академической музыке.

Самый важный, интересный и характерный для данной области знания тип сайтов — «фонотеки». Они представляют собой сборники записей классических произведений, и без них любой разговор о музыке был бы невозможен. Вообще представители культурной сферы, и, особенно, академической музыкальной, предпочитают реальное прослушивание любому дистанционному. При прослушивании записей теряется огромная часть исполнения — «эффект присутствия», качество звука.

Тем не менее, когда появилась возможность делать записи на винил, меломаны быстро поняли удобство нового формата доступа к музыке — и огромное количество записей великих

мастеров сейчас доступно именно на виниле, реже — на дисках. Но интернет, видимо, еще не вошел в стадию абсолютной доступности и понимания, поэтому интернет-фонотеки до сих пор не очень популярны в среде классических музыкантов — только этим можно объяснить малое их количество.

Главная интернет-фонотека рунета сегодня — сайт «Классик-онлайн.ру». Это единственная база огромного количества классических произведений с максимально подробной информацией. Можно сказать, это «Википедия» музыки. Единственная особенность, дистанцирующая его от большого количества пользователей — платный доступ к некоторым функциям — таким, например, как скачивание музыки или прослушивание особенно редких записей. Тем не менее, созданный в 2009 году, этот ресурс до сих пор является главной отечественным порталом с самым большим и качественным банком академической музыки.

«Сайты-библиотеки» — это ресурсы, предоставляющие доступ к музыковедческой информации. Таких сайтов достаточно немного — если вся музыка сейчас пишется в цифровом формате и выложить ее или оцифрованную запись с пластинки в интернет не составляет особого труда, то книги до сих пор редко попадают в сеть (а если и появляются, то чаще всего в платном доступе). А музыковедческая мысль до сих пор продуктивнее ложится на бумагу, нежели в поле текстового редактора, и большие монографические труды до сих пор лучше продаются в бумажном, чем цифровом, варианте, поэтому поиск научных трудов сейчас проще осуществлять в реальной библиотеке, нежели в сети. Тем не менее, есть несколько отечественных порталов, способных дать хоть и не углубленное, но достаточно полное представление о различных академических музыкальных жанрах, направлениях, стилях и композиторах.

Среди лидеров данного направления можно выделить сайт «Бельканто.ру» (2009). Небольшие статьи, написанные музыковедами, могут дать краткое, емкое и качественное представление почти обо всех сферах академической музыки. Стоит отметить, что все «сайты-библиотеки» наполнены не только музыковедческими материалами, но и дополнительным контентом — например, «Бельканто.ру» ценен тем, что на нем также публикуются различные критические статьи, интервью и рецензии.

Сайт «Классическая музыка» является «пионером» как в области «сайтов-библиотек», так и в среде «сайтов-фонотек». Одним из первых, в 2004 году, он начал публиковать информацию по истории музыки, а также записи классической музыки. Ресурс предоставляет пользователю полностью бесплатный доступ — но, в отличие от вышеупомянутого «Классик-онлайн» отличается малым количеством как текстового, так и аудиоматериала.

Полная противоположность ему — сайт «Музыкальные сезоны», созданный в 2016 году. Он позиционирует себя как «Ваш гид в мире музыки, танца и оперы», «Навигатор в мире классической музыки» — и полностью оправдывает эти названия. Здесь содержится огромное количество оригинального, интересного и качественного контента на совершенно разные темы, включая кино, театр, живопись и литературу. Большая база музыковедческих данных, крупный балетный видеолекторий, множество статей, рецензий и интервью с музыкантами. Единственный минус — платная подписка на все оригинальные сервисы — но, несмотря на это, сайт может считаться одним из фаворитов историко-просветительской сферы рунета, связанной с академической музыкой.

Одним из самых интересных и необычных сайтов данного направления стал появившийся в 2014 году «Мьюзиум» (musium.org). Название, созвучное английскому «museum», что значит «музей», наполнен оригинальным, авторским контентом. Основной акцент сделан на «курсах» — лекциях о композиторах и музыкальных эпохах, записанных в аудиоформате отечественными музыковедами. Остальные рубрики не менее интересны — релизы последних дисков с записями классической музыки и альбомов в музыкальном сервисе «itunes», или раздел «трико» — рецензия на три совершенно не связанных между собой концерта. Сайт почти не развивается — узкая направленность акцентов и внимание на объеме одной единицы материала не позволяют ему обновляться постоянно — но оригинальный подход к контенту и внимание к дизайну (который является проблемой для отечественных культурных порталов)

делают из него приятное дополнение к библиотеке ссылок на российские сайты об академической музыке.

Конечно, явным лидером по количеству музыковедческой информации до сих пор является «Википедия» — но она редактируется и наполняется пользователями, а значит, качество изложенной там информации может и должно вызывать сомнения. Также существуют сайты с разрозненными фрагментами интересной, но не структурированной информации — а значит, эти сайты не могут быть квалифицированы как «сайты-библиотеки».

Переходя к разговору о новостных и аналитических сайтах, стоит отметить, что новости, критику и интервью можно встретить на подавляющем большинстве ресурсов. Новостная лента — это самый легкий и надежный способ постоянно публиковать на сайте новый контент, который и влечет за собой постоянный приток посетителей — главное условие здорового функционирования сайта.

Стоит ли говорить, что новостных порталов в рунете — подавляющее большинство даже в сфере культуры? А рецензии и интервью — это тоже, своего рода, новости, но уже «приправленные» экспертным мнением, аналитикой и имеющие больший «вес» и глубину. Так, например, в рассматриваемом списке одиннадцать из двадцати четырех сайтов так или иначе прибегают к публикации новостей (имея при этом другую направленность), а восемнадцать из них — публикуют на своих страницах различные критические статьи или интервью (среди них — уже описанные выше и отнесенные к другим типам по выбору материала «Бельканто», «Музыкальные сезоны» и «Мьюзиум»).

Но сайтов, «занимающихся» исключительно новостями в данной области, в рунете немного. Все-таки новостной формат в пространстве культуры — это очень узкий «коридор информирования», который (и это самое важное для посетителей данных порталов) не имеет экспертной оценки события. В данной работе рассмотрены три новостных сайта — электронная газета «Музыка России» (2011), новостной дайджест российской и зарубежной прессы «Классикал-МьюзикНьюс.ру» (2006) и сайт (2013) газеты «Музыкальный клондайк» (2002). При анализе сразу выявилась основная проблема новостных сайтов — огромное количество визуальной информации, размещенной в поле зрения пользователя.

Уместить на странице как можно больше новостей о совершенно различных событиях — главный способ привлечения публики и «выживания» подобных ресурсов. Страницы сайтов «Музыкального клондайка» и «Музыки России» похожи друг на друга, а «Классикал-МьюзикНьюс.ру» — единственный портал из тройки, который попытался структурировать информацию — что обернулось для него огромными страницами в развертке. Увеличенный шрифт просто акцентирует внимание на том, что находится в поле зрения — но в общей картине пестрота огромного количества заглавных иконок никуда не уходит.

Главными порталами, поддерживающими художественно-аналитический формат и сохраняющими акцент на качественном профессиональном критико-аналитическом контенте, остаются семь сайтов периодических музыкальных журналов и газет. «Музыкальное обозрение», «Играем сначала», «Музыкант», «Музыкальная академия», «Музыкальная жизнь», «Российский музыкант», «Опера+» — все они зарекомендовали себя как авторитетные издания, имеющие свой профессиональный штат журналистов и редакторов. И это является их главным преимуществом в борьбе за внимание читателя — ведь просвещенный любитель идет за дальнейшими знаниями к еще более просвещенному журналисту и критику. И здесь стоит сказать несколько слов о журналистах арт-сферы — ведь этот фактор является одним из главных при выборе ресурса пользователем.

Разговор о культуре — прерогатива, доступная немногим. Входной порог знаний, достаточный для того, чтобы просто понимать, о чем идет речь — высокий, а значит, и участников в этом разговоре немного. И еще меньше в нем экспертов, мнение которых служит «путеводным маяком» для всех заинтересованных пользователей.

С одной стороны, эти факторы выполняют функцию «саморедактирования» — благодаря им все явления, связанные с обозрением культурной сферы, выполнены людьми, трепетно отно-

сящимися к своему делу и не позволяющими себе того, что повсеместно встречается в других сферах журналистики. К счастью, такое явление как «желтая пресса» в разговоре об академической культуре встречается крайне редко — и, как правило, сразу распознается читателями.

С другой стороны, о культуре пишут немногие. Свой штат по-настоящему качественных профессионалов и интересно пишущих авторов могут позволить иметь себе только большие издательства, а независимые бесплатные порталы довольствуются фрилансерами или «приходящими» журналистами — и даже их достаточно немного. Но по-настоящему «крупные» авторы, понимая, что их мнение весомо в условиях создавшегося культурно-критического вакуума, а также в целях культурного развития общества (которому этот вакуум мешает), часто печатаются на разных ресурсах. Это играет положительную роль как для самих авторов, так и для творческих площадок, на которых они печатаются — ну и, конечно же, для читателей. Автор получает известность, читатель — профессиональное экспертное мнение, портал — дополнительную аудиторию, пришедшую это мнение узнать.

Все сайты художественно-аналитического формата имеют свой штат профессиональных журналистов, и рассматривать этот штат с точки зрения «градуса профессионализма» бессмысленно — порталы имеют разную функциональную направленность, в зависимости от которой этот градус отклоняется в ту или иную сторону.

Например, газета «Музыкальное обозрение»¹⁶² явно акцентирует внимание на новостной и политической составляющей — ее страница напоминает рассмотренные выше новостные порталы и «Культуру.рф» (из-за четкого ощущения популяризаторской стилистики контента и пестрого поля со множеством заголовков) — но визуально облагороженного в связи с политикой издательства и ясно просматриваемого в каждой статье углубления в сферу профессионального изучения классической музыки.

Газета «Играем сначала»¹⁶³ — еще более «академическое» издание. Здесь гораздо больше аналитических материалов и сделан еще меньший акцент на политике.

Три издания, интересных с точки зрения формата изложения материала — газета «Российский музыкант» и журналы «Музыкант» и «Опера+». «Российский музыкант» — второе старейшее издание из всего списка изученных (1938 год). Это «домашняя газета» Московской консерватории — совершенно обособленный по стилю, освещаемым событиями и формату ресурс. Сайт (также второй самый возрастной из списка сайтов издательств и сайтов аналитического типа — 2010 год) предельно лаконичный и академичный по стилю — но, тем не менее, как и все порталы издательств — смотрящийся выгоднее самостоятельных интернет-ресурсов. Границы профессионального и «цехового» интереса — в основном, события Московской консерватории, сделанные с аналитическим акцентом.

Самое современное из списка рассмотренных изданий (2008), а также первое, перенесенное в интернет (2009) — «Опера+». Молодой петербургский «Журнал любителей искусства» освещает культурные события северной столицы, а «+» в названии авторы сайта трактуют, как фактор, позволяющий говорить о совершенно разных вещах — например, о футболе.

Печатное научно-музыкальное издание «Музыкант», созданное в 2001 году, одним из последних было перенесено в электронный формат (в 2016 году) — но меньше всех оптимизировано под восприятие интернет-пользователя. А это важнейший аспект популяризации информационного канала в сети — неудобный поиск по сайту с большой вероятностью заставит читателя отправиться на поиски другого источника.

Но даже «худший» из всех сайтов издательств выглядит достойно на фоне независимых интернет-конкурентов — и причины этого кроются в следующем. Во-первых, любое печатное издание имеет свой дизайн-код, который дублируется на сайте при его создании — интернет-портал должен отвечать политике издания. Самостоятельные интернет-ресурсы также имеют свой дизайн — но, как правило, он менее продуманный, так как не создавался для кон-

¹⁶² Год создания печатного издания — 1989, сайта — 2014.

¹⁶³ Год создания печатного издания — 2003, сайта — 2011.

курении на рынке прессы. Во-вторых, сайт издания косвенно рекламирует печатную продукцию — а значит, должен выглядеть соответствующе. И, в-третьих — издания, которые являются коммерческими структурами, могут себе позволить нанять дизайнеров, которые сделают им качественный сайт.

Возвращаясь к «Музыканту» — журнал характеризует себя как научно-музыкальное издание — а в рассматриваемом нами списке есть только один журнал, позиционирующий себя так же.

«Музыкальная академия» «стоит особняком» среди всех вышеперечисленных изданий. Бывшая «Советская музыка» (журнал, учрежденный Союзом композиторов еще в 1933 году), старейшее и авторитетнейшее отечественное издание, посвященное вопросам музыкального искусства и в основном рассчитанное на профессионалов, оно, тем не менее, доступно всем любителям академической музыки, заинтересованным в ее углубленном изучении.

Если опустить все рассуждения о незаменимости культурного вклада журнала в музыкально-просветительскую деятельность и сфокусироваться на конкурентоспособности данного издания в интернете — то стоит отметить, что его отличает самый качественный, интересный и продуманный сайт из всех двадцати четырех, о которых шла речь.

Второе издание, которому можно дать такие же характеристики, — «Музыкальная жизнь» (1957 год) — первый крупный отечественный критико-публицистический журнал, ориентированный на более широкую (по сравнению с «Музыкальной академией») аудиторию. Пусть оба сайта были запущены самыми последними из рассмотренных (в 2019 году), это промедление позволило им быть самыми современными и удобными просветительскими порталами в рунете. И на данный момент, если читатель захочет обратиться к качественному экспертному мнению в интернете — он всегда сможет ввести адреса «Музыкальной академии» и «Музыкальной жизни».

Имеет ли смысл искать дополнительные источники, когда эти журналы — самые популярные и авторитетные в среде любителей музыки и профессионалов, а теперь их контент доступен в интернете, причем совершенно бесплатно? Можно ли теперь говорить, что по совокупности всех потребительских качеств и в сравнении с остальными порталами, у сайтов этих двух журналов нет конкурентов в борьбе за внимание пользователей на данный момент?

COLTA.RU — ОБРАЗЕЦ НЕЗАВИСИМОГО ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИНТЕРНЕТ-ПОРТАЛА ОБ ИСКУССТВЕ

Концепция и особенности функционирования сайта

На поставленный вопрос нельзя с полной уверенностью ответить утвердительно — ведь мы не рассмотрели еще один независимый отечественный интернет-портал — «Colta.ru». Данный сайт является идейным (и фактическим) продолжением неактивного на данный момент портала «OpenSpace.ru», созданного в 2008 году. Идея «OpenSpace» была предельно проста — максимально независимое освещение культурной жизни страны профессиональными авторами. Уже шла речь о том, что «топовые» журналисты и музыкальные критики по тем или иным причинам склонны к популяризации академического искусства посредством различных независимых интернет-изданий — и «OpenSpace» предоставил им такую возможность. Портал освещал максимально возможный спектр явлений, связанных с искусством. Сайт был некоммерческим, и все авторы, пишущие туда, автоматически соглашались взять на себя исключительно просветительскую миссию.

На самом деле, подобных некоммерческих и независимых сайтов, работающих по подобной схеме, в рунете достаточно много — стоит упомянуть не обозначенные в обзоре выше «Музкарта.ру», представляющую максимально широкую афишу всех происходящих, прошедших и предстоящих событий в культурной жизни страны, или «ФорумКлассика.ру», наполняющийся исключительно пользовательским контентом, или же полулюбительский «Орфейс.ру», старающийся говорить обо всем, но понемногу силами заинтересованных журналистов-фрилансеров.

Но все эти ресурсы не имели главного преимущества «OpenSpace» (а теперь — и «Кольты») — они имели другой, не аналитический, а, скорее, информационно-новостной, формат, не отвечающий в полной мере задаче эстетического воспитания и просвещения. «Музкарта» — это хоть и широкая, и самая, наверное, полная в современном рунете афиша — но там нет аналитических материалов. «ФорумКлассика» — это площадка, созданная для общения людей, и функционирует она по совершенно другим правилам, нежели музыкально-просветительский портал. Несомненно, там можно найти информацию, касающуюся академической музыки — пользователи выкладывают на всеобщее обозрение и обсуждение заинтересовавшие их статьи, книги, музыкальные произведения, видеозаписи — но эти материалы не структурированы.

Таким образом, «OpenSpace» оказался единственным независимым аналитическим отечественным интернет-порталом — что сразу дало ему преимущество на рынке спроса музыкально-просветительской информации.

Тремя главными особенностями, определившими популярность сайта, можно считать:

- освещение большого числа аспектов современной культурной и общественной жизни,
- нацеленность на высококвалифицированное профессиональное экспертное знание и идеи просветительства.
- ресурс стал востребован в среде любителей культуры и искусства, так как был основан на смешении оригинального (а главное — свободного) авторского прочтения событий и максимально широкого их охвата (на сайте присутствовали рубрики «Кино», «Искусство», «Современная музыка», «Академическая музыка», «Литература», «Театр», «Медиа», «Общество», «Наука»).

Эти принципы, выработанные редакцией сайта во главе с Марией Степановой, были полностью перенесены на ресурс «Colta.ru» (в переводе с итальянского — «образованный, просвещенный»), который является идеологическим преемником «OpenSpace»¹⁶⁴. Также они легли в основу редакционной политики обоих изданий — и, как показывает практика, остаются актуальными до сих пор.

Мария Степанова — русский поэт, прозаик и эссеист, выпускница Литературного института им. А. М. Горького (1995), обладательница множества литературных премий и наград¹⁶⁵. Ее участие в культурной жизни не ограничивается только литературным творчеством — в 2000 году она стала одним из авторов идеи и текстов музыкального проекта «Страсти по Матфею-2000», в 2018 — одним из соавторов арт-проекта фонда V-A-C «Генеральная репетиция». Возможно, такой широкий круг интересов и обусловил появление «OpenSpace», а в дальнейшем, и «Кольты» как культурного издания широкого профиля.

Основные разделы сайта обозначены в строке рубрик — «Кино», «Искусство», «Современная музыка», «Академическая музыка», «Литература», «Театр», «Медиа», «Общество», «Наука» и «ColtaSpecials». За их количественное наполнение отвечают 1297 авторов сайта (в связи с его редакционной политикой это число постоянно увеличивается), за качественное — редакторы разделов, которые работают на ресурсе еще со времен «OpenSpace».

Это — заместитель главного редактора и по совместительству редактор рубрики «Общество» Михаил Ратгауз (выпускник филологического факультета МГУ, как и многие авторы «Кольты», ранее работал в печатных изданиях широкого профиля — «Коммерсант», «Ведомости», «Esquire»), редактор рубрики «Театр» Марина Давыдова (выпускница ГИТИСа, театральная обозревателка «Известий», «Времени новостей»), главный редактор журнала «Театр»),

¹⁶⁴ В 2012 году, когда «OpenSpace» сменил главного редактора на бывшего главного редактора журнала «Коммерсантъ-Власть» Максима Ковальского, портал был переформатирован в «Общественно-политическое издание», а вся бывшая редакция во главе с Марией Степановой создала «Colta.ru» и продолжила свою просветительскую работу там. Как показало время, новый формат не прижился — сейчас домен «OpenSpace» продается, а «Кольта» продолжает существовать и развиваться.

¹⁶⁵ Среди наград — премии имени Пастернака (2005), Андрея Белого (2005), Фонда Хуберта Бурды лучшему молодому лирику Восточной Европы (Германия, 2006), «Московский счет» (2006, 2018 — Специальные, 2009 — Большая), Национальная литературная премия «Большая книга» (2018).

литературовед Глеб Морев (бывший главный редактор нескольких литературных журналов, редактор раздела «Литература»), кинокритик Мария Кувшинова (рубрика «Кино») и бессменные редакторы разделов «Музыка» — Денис Бояринов (современная) и Екатерина Бирюкова (академическая).

Популярность рубрик в целом соответствует популярности направлений, которые они обозревают, в современном обществе. «Искусство» (которое включает в себя различные проявления современного искусства) и «Кино» заметно превосходят по количеству материалов «Литературу» и «Театр», а «Современная музыка» — «Академическую».

Тематические приоритеты во многом объясняются художественным видением главного редактора сайта Марии Степановой — стипендиата Фонда Памяти Иосифа Бродского, который, в одном своих пресс-релизов, отметил следующее: *«Поэтика Степановой своей современностью и "вневременностью" опровергает утверждение о кризисе классического стихосложения. Степанова экспериментирует с аутентичным авторским высказыванием, навязыванием лирическому герою авторских черт. Для нее это уже не просто фигура дискурса, но личная воля, прорыв к субъекту высказывания»*¹⁶⁶.

Эти слова, в особенности об опровержении кризиса классического стихосложения, можно отнести и к редакционной политике ресурса, которая больше апеллирует к классическому, традиционному, «печатному» изложению материала. Из всех возможностей, которые предлагает интернет, «Кольта» активно использует лишь гипертекстуальность¹⁶⁷. Мультимедийность¹⁶⁸ представлена в довольно ограниченных масштабах — статьи редко располагают ссылками на аудио- и видеоматериалы, интерактивность¹⁶⁹ не используется вовсе (под статьями нет блока с комментариями, нет обсуждений, можно лишь связаться с редакцией по электронной почте). Таким образом, по формату размещения материалов, ресурс очень похож на печатные издания, за исключением возможности мгновенного перемещения к более ранним материалам и материалам «по теме» за счет гиперссылок. Редакционная политика «Кольты» не столько обращает внимание на то, как будет изложен материал, с использованием каких технических средств — сколько на то, какой он вызовет резонанс и насколько он актуален и востребован в современном обществе и культурном пространстве.

Также для «Кольты» характерны две новые особенности, которых не было у предшественника. Во-первых, сайт повысил свою конкурентоспособность за счет нового дизайна. «Кольта», конечно, смотрится аскетично — но ее главное преимущество — крайне удобная навигация¹⁷⁰. В целом по структуре «Colta» напоминает рассмотренные ранее новостные сайты — дизайн представления материалов крайне лаконичный. По удобству зрительного восприятия «Кольта» как минимум не уступает эталонным «Музыкальной академии» и «Музыкальной жизни», как максимум — она их превосходит. Всего на «Кольте» есть разметка¹⁷¹ шести типов (что достаточно немного для огромного количества информации): Главная страница, Разделы рубрик, Страница статьи, Фотопроекты, Страница информации, Страница сбора средств — и весь контент распределяется всего по шести разметкам. Такая простота упрощает восприятие информации, к пользованию сайтом быстро привыкаешь.

¹⁶⁶ Новости и пресс-релизы. Фонд стипендий памяти Иосифа Бродского (2010). URL: <https://web.archive.org/web/20110305044324/http://www.josephbrodsky.org/news.html> (дата доступа 06.03.2018).

¹⁶⁷ Возможность не «горизонтального», а «вертикального» размещения и дальнейшего восприятия информации, наличие гиперссылок на другие страницы, сайты. Это основной отличительный фактор, который характеризует интернет как площадку для размещения и потребления информации.

¹⁶⁸ Использование всех возможных форматов представления информации — видео, аудио, анимация.

¹⁶⁹ Нацеленность на максимально допустимое влечение читателя в публицистический процесс — форумы, чаты, комментарии.

¹⁷⁰ Поиск информации на сайте.

¹⁷¹ Алгоритм расположения различных текстовых и медиаблоков на экране монитора при визуализации страницы

Особое внимание стоит уделить главной странице и странице статьи. На главной странице под шапкой расположен *слайдер*¹⁷² с последними статьями, ниже размещены разделы рубрик и новости. Основное «тело» страницы — иконки статей, расположенные в три ряда и разрезанные двумя полосками по порядку: фотопроекты и самое читаемое.

При открывании сайта кажется, что объектов слишком много — при прокрутке вниз поле очищается от информации, что оптимально для пользователя. Но для поддержания интереса читателя, страница статьи решена обратным образом — после «тела» статьи при прокрутке вниз появляются ссылки как на материалы открытой рубрики, так и на последние статьи сайта. Таким образом, читателю даже не нужно снова возвращаться к рубрике — его вниманию всегда будет представлено достаточно материала. В целом дизайн «Кольты» оставляет впечатление продуманного и отточенного, созданного с целью заинтересовать читателя, не перегружая его лишней информацией.

Во-вторых, портал стал первым русским средством массовой информации, в полной мере существующим за счет краудфандинга¹⁷³. Сбор средств организован прямо на сайте, в отдельных блоках. И, возможно, популярность «Кольты» косвенным образом связана с этой процедурой пожертвований. Ведь психология человека устроена так, что, когда он совершает какие-то усилия по направлению к объекту, этот объект входит в зону его доверия и впоследствии начинает ему нравиться.

Читатель, пожертвовав средства сайту, чувствует себя причастным к его функционированию, сайт становится для пользователя в какой-то степени родным, он начинает относиться к порталу не просто как к информационному ресурсу. А для того, чтобы усилить этот механизм воздействия, организован режим пожертвования «Ежемесячно» — он регулярно напоминает пользователю о его благотворительной деятельности. Кстати, для того, чтобы аудитория сайта начала вносить средства, его авторы придумали замечательный ход — в блоках, переводящих на страницу внесения средств, указано: «Вам нужна Кольта. Кольте нужна ваша помощь». Таким образом, авторы намекают, что читатель как бы платит самому себе, а учитывая специфику сайта — еще и отправляет деньги на благо искусства.

В целом «Кольта» представляет собой образец оригинального почти во всех аспектах, грамотно спроектированного и приятного для эстетического восприятия сайта. Если кратко охарактеризовать портал, опираясь на впечатление, производимое расположенным на нем контентом, то самым точным определением станет «актуальный, резонансный, общественный культурно-просветительский ресурс». Возможно, в среде во многом «рафинированных» и часто «чрезмерно академических» отечественных культурных порталов это является главной причиной, по которой сайт до сих пор продолжает держать вокруг себя аудиторию заинтересованных вопросах культуры людей из самых разных сфер деятельности.

ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЕТЕВЫХ МАТЕРИАЛОВ ОБ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Заметно, что жанровое наполнение рубрики «Академическая музыка» сайта «Colta.ru» почти полностью продиктовано интересами ее главного редактора — Екатерины Бирюковой, выпускницы музыковедческого факультета Российской академии музыки имени Гнесиных. Сейчас этот раздел является, если можно так выразиться, «домашней страницей» для работ бывшего колумниста «Афиши», «Времени новостей», «Известий» и «Коммерсанта». Ее работ на сайте больше всего — 250, и тот факт, что в сезоне 2016–2017 «Кольта» получила премию «Резонанс» как «лучшее СМИ, пишущее об академической музыке и музыкальном театре» — это, по большей части, заслуга главного редактора рубрики — ведь главный акцент Екатерина дела-

¹⁷² Элемент, который позволяет менять, «прокручивать» информацию автоматически по предустановленному таймеру или вручную.

¹⁷³ Краудфандинг — сбор средств, необходимых для существования, реципиентом (в данном случае сайтом) с доноров — людей, жертвующих деньги реципиенту для его целей.

ет как раз на музыкальном театре. Статьи о новых оперных постановках (в особенности, о спектаклях московского режиссера Дмитрия Чернякова), размышления о современном состоянии оперы и ее актуальном прочтении — вот один из двух основных тематических потоков сайта. За интересами главного редактора следуют и другие авторы, в целом на сайте 137 статей такого характера (из общего количества в 578 материалов).

Основным контентом рубрики являются интервью (165 статей). Больше всего на «Кольте» интервью с композиторами (35 статей), причем относительно молодым представителям профессии уделяется порой больше внимания, чем маститым профессионалам. Так, на сайте расположено три интервью с Московским композитором Дмитрием Курляндским, и три — с петербургским автором Александром Маноцковым.

Также авторы рубрики «Академическая музыка» знакомят читателей с организаторами, руководителями, директорами и продюсерами фестивалей, президентами музыкальных фондов, авторами филармонических абонементов лучших мировых концертных залов (например, Концертного зала им. Чайковского). Эти материалы предлагают пользователю ознакомиться с широким спектром проблем музыкальной культуры, нацеленных на вскрытие основных особенностей и «подводных камней» таких специфических профессий, связывая эти вопросы с информационными поводами интервью и особенностями личностей их героев. Причем выглядит это, порой, совсем (если не сказать чересчур) демократично, в духе дружеской беседы почти «за чашкой чая».

Так, в материале о Мартине Тсоне Энгстреме, нынешнем основателе и арт-директоре фестиваля в Вербье, Г. Садых-Заде, в основном интересуясь особенностями приглашения и размещения музыкантов и зрителей и составления концертной программы, не преминула спросить его и о водительских правах, и о встрече с Шостаковичем, даже о русских деньгах и о Путине. Алексей Мокроусов в своем интервью с руководителем одного из самых необычных фестивалей «Шубертиада» Гердом Нахбауэром, после разговора об истории проекта, предлагает герою порассуждать о будущей судьбе музеев (которые являются частью фестиваля), о политических обвинениях, связанных с музыкальными предпочтениями, и о морали в музыке, над которой одинаково плачут и коммунисты, и фашисты: *«Вопрос, может ли музыка быть политической, постоянно обсуждают. В 50-е – 60-е годы многие нацисты благополучно жили в подполье, затем их начали выводить на чистую воду, появилось деление на крупных и мелких преступников, еще более мелких и просто пособников. В итоге в Америке нацистским композитором признали Брукнера — появился снимок, где Гитлер позирует у его бюста. Но что у Брукнера общего с нацизмом? Ноль целых ноль десятых! Он жил в эпоху, когда нацизма не было. Как и Вагнер, чья главная вина — он был любимым композитором Гитлера»*¹⁷⁴.

Не обходят вниманием авторы «Кольты» и своих соотечественников — о них в основном пишет Е. Бирюкова, которая в этих материалах часто поднимает острые вопросы актуальности музыкального наследия и общественно-политических прений. Так, в интервью с автором оперного абонемента Московской филармонии, бывшим программным директором Большого театра Михаилом Фихтенгольцем главный редактор раздела «Академическая музыка» рассуждает, в том числе, о несправии дирижеров в оперных театрах, закостенелости репертуарной системы Большого театра и о престижности профессии программного директора.

Спрашивая президента фонда «Музыкальный Олимп» Ирину Никитину о плюсах конкурсной системы, журналист поднимает непolitкорректные вопросы о проблемах большого количества восточных имен на конкурсах, значимости европейской музыки на востоке и трудностях приглашения европейских музыкантов в Россию из-за кризиса, санкций и политической обстановки.

Авторы «Кольты» часто акцентируют внимание на провокационных вопросах, затрагивающих проблемы функционирования современной культуры на самых разных уровнях — не только интерпретационном и концепционном, но и организационном, идеолого-политическом,

¹⁷⁴ Мокроусов А. Если бы художники жили как добропорядочные граждане, у нас бы не было того, чем мы восхищаемся. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/22101-esli-by-hudozhniki-zhili-kak-dobroporyadochnye-grazhdane-u-nas-by-ne-bylo-togo-chem-my-voshischaemsya (дата доступа 07.04.019).

финансовом. Таким образом, можно сказать, что редакционная политика издания склонна к публикации проблемных интервью — жанра, который используется и в печатных изданиях — но в гораздо более мягком и «сглаженном», менее остром и полемичном варианте. И приоритет печатных СМИ — это все же портретно-биографический вариант жанра.

«Авторская колонка» Евгения Коноплёва, в которой он берет интервью у «работников цеха» рассказывает об особенностях закулисного и технического музыкального производства. «Нарисовать звук заново», «Господин осветитель» (беседы со звукорежиссером Павлом Лавренковым и художником по свету Геннадием Алексеевым, работающими в Московской филармонии); «Рассказ о жизни с роялями» — «Настройщик», повествующий о ремесле известного российского реставратора инструментов, настройщика и коллекционера роялей Алексея Ставицкого; «Если честно, я очень хочу сделать Африку» (беседа с хормейстером Школы драматического искусства Светланой Анистратовой) — масштабные и интересные материалы.

Это настоящий ликбез для всех, кто не знает, почему в зале имени Чайковского «паруса» под потолком, что такое «рай звукорежиссера», что значит «облить луной» и почему «Стейнвей» — не вершина в изготовлении роялей. Это беседы с людьми закулисья, людьми backstage¹⁷⁵, которые всегда находятся за сценой — но без них невозможно представить себе движение современного культурного процесса.

Такие материалы целиком и полностью несут просветительско-популяризаторскую функцию, а также выгодно отличают «Кольту» от печатных изданий, которые из-за ограничений объема опубликованного материала не имеют возможности говорить «обо всем и обо всех». Этот тематический вектор «закулисья» — одна из характерных черт контента сайта.

Безусловно, рубрика не обошла вниманием и музыкантов-исполнителей. Фестиваль «Опера априори» дает повод регулярно вести беседы с зарубежными и русскими певцами — чем и пользуются авторы «Кольты». Разговор ведется в основном о техниках исполнения, личных музыкальных предпочтениях, творческих достижениях и... особенностях музыкального быта. Среди интервьюируемых многие звезды оперной сцены — Анна Нетребко, Чечилия Бартоли, Рене Папье, Юлия Лежнева, Франко Фаджоли.

Скрипачи, альтисты, виолончелисты и контрабасисты — одни из самых интересных героев, почти все они совмещают сольную карьеру с дирижированием (скрипачи Фабио Бьонди, Томас Цетмайр, Андрес Мустонен, Жан-Кристоф Спинози, альтист Максим Рысанов), композицией (скрипач Артур Зобнин), а также руководят музыкальными коллективами (Андрес Мустонен, Юрий Башмет, Борис Андрианов, Жан-Кристоф Спинози).

Особое внимание авторы уделяют дирижерам. 22 материала — это интервью с наиболее успешными представителями профессии. А в активе Кольты не только интервью, но и другие материалы о дирижерах. Среди множества русских и зарубежных музыкантов: Андрей Борейко, Александр Сладковский, Владимир Ланде, Даниил Райскин, Максим Рысанов, Инго Мецмахер, Джон Элиот Гардинер. Дирижеры на «Кольте» говорят в основном о сложностях профессии, о гастрольных поездках и особенностях проживания за границей, о репертуаре — и, как часто бывает в статьях главного редактора раздела «Академическая музыка», — о политике, что еще раз подтверждает проблемную направленность издания.

Особенного внимания удостоиваются Теодор Курентзис и Владимир Юровский. На них приходится больше половины всех материалов (которые в основном пишет шеф рубрики), есть даже отдельная статья, посвященная их противостоянию — «Чай или кофе? Собака или кошка? Юровский или Курентзис? Один дирижер превращает концертный зал в лекторий, другой — в храм»¹⁷⁶. Знаменитый текст Анны Ахматовой про выбор между Пастернаком и Мандельштамом

¹⁷⁵ Бекстейдж — действия, процессы, которые не видит зритель — «за кулисами», «за сценой», «за кадром» (от англ. backstage — закулисье, закулисный, находящийся за кулисами).

¹⁷⁶ Бирюкова Е. Чай или кофе? Собака или кошка? Юровский или Курентзис? URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/15171-chay-ili-kofe-sobaka-ili-koshka-yurovskiy-ili-kurentzis (дата обращения: 06.08.2019).

адаптирован Е. Бирюковой под современные реалии дирижерской интерпретации в академической музыке и, через классический формат рецензии на концертное исполнение, ставит перед публикой вопрос — на чей дебют пойти этим летом на фестивале в Зальцбурге?

Обзоры фестивалей на «Кольте» — также очень популярный жанр (58 статей). В их список входят почти все крупнейшие музыкальные форумы Европы (Зальцбургский, Люцернский, Байройтский — на которых «специализируется» Г. Садых-Заде), и России («Опера Априори», «Евразия», Пермский фестиваль Теодора Курентзиса, «Звезды белых ночей», «Vivacello», «Возвращение», Сочинский фестиваль Юрия Башмета).

К классическому жанру обзора тяготеет в основном главный редактор рубрики. Иногда встречаются и проблемные материалы (например, обзор Наталии Сурниной «Какой должна быть филармония снаружи и внутри», посвященный V международному фестивалю «Евразия»).

Для усиления «эффекта присутствия», заострения проблемы иногда авторы используют в обзорах репортажный метод. Обзор музыкально-театрального фестиваля «[Место:Смоленск]» Марина Монахова начинается следующим образом: «"А это действующая фабрика?" — спрашиваю смолянку Наташу, пока мы в потемках, стараясь не провалиться в лужи, минуем расстояние от проходной до здания цеха. "Честно говоря, не знаю. Я вообще не в курсе была, что у нас что-то такое есть и работает". Внутри полумрак, сквозняк, широкие лестничные пролеты; перед входом в цех (он же сегодня — концертное пространство) — свечи (ровно под шкафом "Пожарный кран"), импровизированный буфет, разношерстная тусовка из смолян и петербуржцев, явно приехавших поддержать занятых в проекте друзей»¹⁷⁷.

Материал Романа Юсипя о «Holland Festival»¹⁷⁸ «Спящие и все-все-все» также написан, с одной стороны, репортажно, с погружением в детали, с другой, максимально объемно, почти стереофонично: «В тот день на набережные Амстердама, кажется, велосипедистов высыпало больше обычного. Над аэропортом Схипхол реял горьковский буреветник, предрекая непогоду и задержки рейсов. В Москве и других городах России проходили акции в поддержку задержанного журналиста Ивана Голунова. Президент Украины Владимир Зеленский с отнюдь не комичной интонацией обещал показать кузькину мать сепаратистам и их кукловодам. На другом конце земного шара Венесуэла готовилась к торжественному открытию границы с Колумбией. Facebook заявил о нежелании устанавливать на устройства компании Huawei. На сцене Muziekgebouw под экраном с надписью "Хроника текущих событий" входящую в зал публику встречал Гидон Кремер, застывший со скрипкой в руках и в маске для сна на лице. Эта неподвижность и темная повязка за пятнадцать минут до начала представления начали готовить зрителей к тому, что все, увиденное и услышанное ими, станет не рефлексией по поводу происходящего в мире, а, скорее, отчаянным отказом от какого-либо прямого комментирования»¹⁷⁹.

Подобный тон освещения музыкальных событий, разговор о погружении искусства в мировое пространство и его выходе на другой уровень идей, когда искусство поднимается над своей привычной траекторией, редко используется в обзорных материалах печатной критико-аналитической прессы.

Необходимо отдельно сказать об авторах рубрики. Среди огромного (для обычного печатного издания) количества — 87 человек, публикующих свои статьи на правах свободного размещения, всего 10 человек пишут в рубрику достаточно регулярно (как критерий регулярности выбираем количество статей — больше десяти).

¹⁷⁷ Монахова М. Ревитализация URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/22683-festival-mesto-smolensk-2019 (дата обращения: 06.08.2019).

¹⁷⁸ Старейший и крупнейший фестиваль исполнительского искусства, ежегодно проходящий в Амстердаме. Традиционно включает в себя театр, академическую музыку, оперу, современный танец, в последнее время к фестивальному списку были добавлены мультимедиа, изобразительное искусство, кино и архитектура.

¹⁷⁹ Юсипей Р. Спящие и все-все-все. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/21490-spyaschie-i-vse-vse-vse (дата обращения: 06.08.2019).

Пятеро из них присоединились к «Кольте» с момента создания сайта (2013) — это Илья Овчинников (26 статей), который также пишет о театре (11), Алексей Мокроусов (25), Анастасия Буцко (14), Дмитрий Ренанский и Роман Юсипей (12). Годом позже штат регулярных авторов пополнили Григорий Кротенко (16 статей) и Алексей Мунипов (11), а в 2017 и 2015 годах — Антон Флёров (15) и Наталия Сурнина (39).

С 1 апреля 2020 года Наталия Сурнина ведет раздел «Мы идем к вам», который является своеобразной медиа-афишей всех возможных трансляций произведений музыкального академического искусства, ссылки на просмотр которых доступны на сайтах концертных залов, филармоний и оперных театров. В условиях пандемии и общей изоляции этот раздел, каждая статья которого называется «Что ловить в сети 1/2/3... апреля», очень актуален для людей, интересующихся академической музыкой, так как своевременно и профессионально структурирует разрозненную информацию, находящуюся в свободном доступе, согласно современным запросам публики.

Эта рубрика позволяет отметить «Кольту» как издание, в том числе и информационного формата, а также еще раз подтвердить актуальную культурно-просветительскую направленность ее деятельности.

Следует отметить присутствие на «Кольте» авторитетных профессионалов-музыковедов — Петра Поспелова, Евгении Кривицкой, Гюляры Садых-Заде, Дмитрия Ренанского. Этот факт подтверждает озвученный нами тезис о том, что высококвалифицированные журналисты стремятся разместить свои публикации на большом количестве площадок, а также характеризует «Кольту» как качественный и высококлассный информационно-аналитический и просветительский ресурс.

К сожалению, Пётр Поспелов, композитор, куратор проектов, автор более полутора тысяч статей, журналист «Музыкальной жизни» (38 статей) и бывший колумнист «OpenSpace» (28 статей), на «Кольте» печатается не часто. Он разместил здесь телевизионную запись срежиссированной им «Лекции о ничто» Джона Кейджа.

Евгения Кривицкая, доктор искусствоведения, автор более 400 научных и критико-публицистических статей, шеф-редактор журнала «Музыкальная жизнь» (182 статьи), периодически печатается на площадке «Кольты», ее статьи — о Владимире Юровском.

Гюляра Садых-Заде — музыкальный критик, автор более трех тысяч статей («Музыкальная жизнь» (20), «Ведомости», «Газета», «Независимая газета», «Время новостей»), бывший программный директор фестивалей «Евразия» и «Серебряная лира». Ее публикации можно найти на множестве ресурсов (например, на «Бельканто.ру» размещены 77 ее статей). К обновленному portalу «Кольты» журналист присоединилась в 2014 году, и уже стала автором 26 публикаций.

Формат размещения материалов «Кольты» (и, в частности, раздела «Академическая музыка») почти полностью повторяет формат печатных изданий. Но современная платформа интернет, на которой базируется ресурс, расширенная тематика сайта и его нацеленность на популяризацию подразумевают под собой самую различную аудиторию, воспринимающую не только строгий «академический» язык. Это позволяет авторам «Кольты» преподносить свои материалы в более свободном, порой эпатажном стиле, который не может себе позволить печатное издание.

Для сравнения мы взяли две противоположных по языку, строению и стилю рецензии — еще один жанр, востребованный на Кольте: «Импорт на экспорт» Дмитрия Ренанского («Colta.ru») и «Случай в борделе» Евгении Кривицкой («Музыкальная академия»).

Структура классической печатной рецензии (в данном случае — оперной постановки), должна включать в себя информационный повод (который зачастую указывается в лиде), представление основных действующих лиц, анализ музыкальной стороны и сценографии. При этом формат критико-публицистического печатного журнала о культуре подразумевает определенные ограничения в плане стилистики текста, так как издания такой направленности зачастую имеют фиксированную аудиторию, привыкшую к определенному языку, который можно охарактеризовать как «академический». Рецензия Евгении Кривицкой отвечает всем этим параметрам.

трам. Исключение составляет только яркий заголовок «Случай в борделе» — но под ним сразу дан подзаголовок, который и раскрывает инфоповод: «В "Геликоне" Дмитрий Бертман поставил "Травиату" Верди»¹⁸⁰.

Лид, в свою очередь, излагает основную авторскую идею: «В один из дней премьерной серии зрителям перед началом спектакля раздавали подарочные издания "Дамы с камелиями" Дюма — того самого романа, по которому Верди написал "Травиату". Полистав книгу, задумываешься: а, действительно, хорошо ли мы знаем оригинал, чтобы понять ход мысли создателей оперы и оценить последующие действия режиссера?»¹⁸¹.

Эта идея, раскрытие которой продолжается уже в «теле» статьи, отсылает нас к литературному источнику постановки — в этом «работает» ярко выраженная идея просветительства. Далее следует абзац, где автор дает ретроспективу постановки: «За долгую историю постановок с момента премьеры в 1853 году "Травиата" интерпретировалась в самых разных аспектах. Ближе всего к Дюма оказалась легендарная экранизация Дзеффирелли, начинающаяся, как и роман, с момента аукциона»¹⁸².

После нее критик приступает уже непосредственно к анализу, который строится по классическим канонам: сценография, представление актеров, исполняющих главные роли: «Толпа девиц "легкого поведения" словно сошла с картин, изображающих красоток из Мулен Руж в корсетах и подвязках...», «Психологическая подоплека отношений и ситуаций раскрывается в сценографии», «Сюда захаживают клошары с собакой, на эту площадь выбегает разгоряченная Виолетта (Лидия Светозарова), чтобы спеть свою арию "Ah, fors'è luiichel' animasolingan e'tumulti". Моросит дождик, беглянку разыскивает Альфред с зонтиком — так романтично завершается экспозиция истории»¹⁸³.

Анализ музыкальной составляющей дан самостоятельным блоком текста, отдельно от сценического действия: «Уже с первых нот Прелюдии приковывает внимание не только то, что происходит на сцене, но и то, что делается в оркестровой яме. Это еще одна приманка премьерного цикла — дебют Александра Сладковского как оперного дирижера в Москве. Он немножко вольничает — темпы берутся во многих моментах сдержаннее обычного, и остается гадать: то ли певица не может спеть с должной подвижностью кабалетту, то ли это желание "укрупнить" мысль Верди, придать его мелодичной музыке немецкой тяжеловесности и серьезности»¹⁸⁴.

Анализ второго действия также выстроен по классической схеме — сценография, костюмы, актерская игра, развитие сюжета (излагаемое автором, для понимания картины) со ссылкой на режиссерские новшества и размышления о них.

Вывод небольшой, но в нем дана краткая оценка того, что хотел сказать публике режиссер: «Стремился режиссер или нет, но его метафоры читались прямолинейно-назидательно, словно он решил оставить изящные аллюзии предыдущего стиля и заняться воспитанием чувств», «Музыкальное повествование текло при этом своим чередом, и Виолетта — страстная, чувственная, порывистая — такой она вышла у Лидии Светозаровой, — вызывала, как и всегда, трепетное сочувствие»¹⁸⁵.

Несмотря на то, что рецензия в целом довольно компактная, в ней даны характеристики того, что должно быть рассмотрено при анализе музыкально-театральной постановки, и вначале дана авторская идея, через призму которой можно строить дальнейшее восприятие текста.

¹⁸⁰ Кривицкая Е. Случай в борделе. URL: <http://muzlifemagazine.ru/sluchay-v-bordele/> (дата обращения: 06.08.2019).

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же.

Что касается лексических особенностей, то автор крайне аккуратно пользуется даже такими «безобидными» оборотами, эпитетами и даже глаголами, как «девицы легкого поведения», «слюнявые», «переживает». Текст воспринимается сдержанным, строго написанным в рамках «академического» стиля — но не пресным.

Рецензия «Импорт на экспорт» заметно отличается от материала Евгении Кривицкой. Здесь автор излагает текст совершенно свободно, акцентируя внимание на том, что он считает нужным. Инфоповод («*Мариинский театр открыл "Звезды белых ночей" премьерой "Троянцев" Гектора Берлиоза*»¹⁸⁶) предполагает, что речь пойдет, в том числе, и об открытии музыкального фестиваля — но тут же указана конкретная оперная постановка, а значит, читатель может надеяться на то, что он прочитает рецензию на оперный спектакль. В итоге автор говорит обо всем и помногу — но структурируя материал исключительно с позиции своего видения события.

Текст объемный — но в нем нет ни слова об актерах, сценографии и вообще каких-либо элементах музыкально-театрального действия — кроме музыки, разговор о которой дан сквозь призму основной идеи автора, заключенной в заголовке. Автор говорит о постановке в Мариинском театре на фестивале «Звезды белых ночей» двух опер — «Троянцы» Г. Берлиоза и «Война и мир» С. Прокофьева, которые курирует и которыми дирижирует Валерий Гергиев. Это — тема. Идея — соответствие культурного кода этих двух опер культурному коду страны, в которой происходит их постановка. Даже простое сопоставление в одном тексте столь разных сценических произведений — не только свидетельство смелости автора, но и в определенном смысле его намеренной провокационности. И сквозь призму этой идеи автор пишет о Мариинском театре, о Валерии Гергиеве, о политике, об операх, дает ретроспективу постановок — но не фиксируется непосредственно на самой постановке: «...довольно художнично смотрящая на фоне "большой жратвы" фестивалей прошлых лет концертная программа "Звезд белых ночей"-2014 определенно могла бы оказаться чуть более калорийной — но вот собрание оперных обновок смотрится вполне себе представительно. Их, собственно, две — только что выпущенные **"Троянцы"** Янниса Коккоса да надвигающаяся в июле **"Война и мир"** Грэма Вика», «Целевые аудитории обеих — что характерно — отнюдь не публика Мариинского театра. "Троянцы" совсем уж откровенно заточены под экспорт — в конце августа их повезут на **Эдинбургский фестиваль**, "Война и мир" заочно выглядит снарядом, осколки которого разлетятся в разные стороны, но, похоже, особенно громко спектакль Грэма Вика прозвучит именно на Западе: если Мариинка все-таки "с последней прямой" решится обнародовать представленную британской постановочной бригадой трактовку партитуры Прокофьева без купюр и цензурирования, то с имиджем Гергиева-**лоялиста** будет покончено надолго — непонятно, правда, какими последствиями выпуск этой премьеры обернется для начальника ФГУК "Государственный академический Мариинский театр" на родине, да еще в нынешней социокультурной акустике»¹⁸⁷.

Текст не соответствует классическому формату рецензии отсутствием развернутого лида (нигде в тексте не нашлось места для обозначения хотя бы даты постановки). Лексически этот материал точнее всего можно охарактеризовать как свободный (но профессиональный) блогерский комментарий. Автор не использует кавычек — хотя каждое предложение можно брать в кавычки — настолько сленговый язык использован в тексте. Например, начало первого и второго абзацев: «*Отличная новость: то ли у художественного руководителя Мариинского театра наконец-то появилось время, свободное от экзерсисов в жанре "ласковое дитя двух маток сосет..." Ничто, как говорится, не предвещало: не то чтобы творческий тонус мариинской оперной труппы последних лет заставлял ожидать особых прорывов, но премьеры нынешнего сезона — исключая разве что отлично упакованного "Отелло" Василия Бархатова и Зиновия Марголина — удивили даже издавших виды. "Трубадур" Пьера Луиджи Пицци, "жалкое суще-*

¹⁸⁶ Ренанский Д. Импорт на экспорт. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/3424-import-na-eksport (дата обращения: 06.03.2019).

¹⁸⁷ Там же.

ство, покрытое язвами, как Иов, полуразложившееся, мучимое всеми известными и неизвестными болезнями, страдающее от холода и от жары одновременно" плюс "одним своим видом и текстурным тоном извиняющееся за собственное существование" экспортное крошево "Евгения Онегина" Алексея Степанюка — не густо»¹⁸⁸.

Такие слова и обороты, как «упакованный», «ничто, как говорится, не предвещало», «экспортное крошево» — усложняют чтение и понимание рецензии. Но несмотря на столь эпатажный язык, рецензия отвечает задаче музыкального просветительства — к выводу автор постепенно переходит на более спокойный тон и концентрируется непосредственно на постановке: «Неизбежные сравнения с приснопамятной версией *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*¹⁸⁹ особенно обидны тем, что за пять лет, прошедших со времен первого обращения Мариинского театра к "Троянцам", в своих взаимоотношениях с этой партитурой Гергиев продвинулся далеко вперед — и если на премьере постановки *La Furadels Baus* в декабре 2009-го можно было усомниться в стилистической адекватности исполнителей материалу, то сегодня и дирижер, и оркестр, и солисты (исключая разве что по-прежнему мало чем радующий хор) говорят на французском Берлиоза вполне уверенно, пускай и с заметным русским акцентом. Вероятно, Мариинцам можно было бы предъявить те же претензии, что осенью прошлого года высказал на страницах *The New Yorker* в своей знаковой статье "Imperious: The problem with Valery Gergiev"¹⁹⁰ Алекс Росс, — но в общем и целом новые петербургские "Троянцы" вполне соответствуют тэгам, анонсирующим европейскую премьеру спектакля на сайте Эдинбургского фестиваля: *epic, thrilling, traditionalist, foreign language*¹⁹¹».

В сравнении с текстом Евгении Кривицкой, которая, следуя традициям критико-публицистического печатного издания, сохраняет довольно строгий формат классической рецензии, материал Дмитрия Ренанского выходит за рамки жанра — но пользоваться традиционными критериями в оценке этих постановок вряд ли возможно.

Д. Ренанский вскрывает проблемы интерпретации этих сочинений, опираясь на разные критерии — не только художественные, но и идеологические, финансовые, даже межличностные, вследствие чего его текст получается многомерным. А хлесткий, намеренно саркастичный язык, с привлечением жаргонной лексики добавляет ему заостренности, пикантности, но и проявляет некоторые яркие черты авторской личности — язвительность и высокую степень субъективности, которые вряд ли были бы уместны в зарекомендовавшем себя пресс-издании. Этот текст выводит задачи музыкального просвещения на другой уровень. Он позволяет автору ярче и неожиданнее подать материал и расширить поле возможных читателей, рассчитывая не только на профессиональную аудиторию, погруженную в этот культурный контекст, но и на представителей более молодого поколения, привыкшего к блогерной стилистике.

Такая возможность популяризации контента недоступна большинству печатных изданий в силу сложившегося формата и строгой редакционной политики. Эти же причины не позволяют критико-аналитической прессе размещать у себя (в отличие от «Кольты») достаточно провокационные проблемные статьи и интервью, а ограниченный объем публикаций делает невозможным освещение всех тем, которые интересны авторам. Таким образом, раздел «Академическая музыка» портала «Colta.ru» имеет преимущество перед печатными изданиями (и их сайтами

¹⁸⁸ Ренанский Д. Импорт на экспорт. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/3424-import-na-eksport (дата обращения: 06.03.2019).

¹⁸⁹ Революционно-романтический оркестр, Британский камерный оркестр, исполняющий академическую музыку на основе принципов аутентизма. Основан в 1989 году Джоном Элиотом Гардинером и работает под его руководством.

¹⁹⁰ Росс А. Властный. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/11/04/imperious> (дата обращения: 06.04.2019).

¹⁹¹ Англ. — «эпический, захватывающий, традиционалистский, иностранный язык». См.: Ренанский Д. Импорт на экспорт. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/3424-import-na-eksport (дата обращения: 06.08.2019).

в интернете) относительно популяризации материалов о классической музыке и разнообразия освещения этой сферы в интернете.

На данный момент, спустя 30 лет после своего появления, интернет уже представляет собой квалифицированную площадку для профессиональных виртуальных СМИ, способных предоставлять качественную информацию и аналитику даже в таких специфических интеллектуальных сферах, как академическая музыка, рассчитывая при этом на широкую аудиторию — что и подтверждает пример «Кольты».

«Colta.ru» стала первым отечественным независимым интернет-порталом о классической музыке критико-публицистического формата. Сохранив от печатных изданий формат изложения материалов и квалификацию журналистов, она использовала для основы своего функционирования положительные возможности интернета — «свободный» штат авторов, нацеленность на максимально широкое освещение современной культуры за счет большого объема для сохранения и размещения информации, гипертекстуальность и мультимедийность. Сейчас это позволяет ресурсу быть вне конкуренции в сфере отечественного музыкального просветительства в интернет-пространстве.

На данный момент Всемирная сеть располагает как минимум двумя характерными чертами, которые позволяют сайту стать ближе к пользователю, а также шире и качественнее подавать материал. Это — интерактивность и лонгрид¹⁹².

Интерактивность — главная черта интернета как информационного источника. Она легла в основу интернета как площадки для общения, и сейчас активно используется информационными ресурсами, как правило, в виде блока комментариев под статьями. Это позволяет пользователям высказывать свое мнение, обсуждать материал и обращаться к его автору. На «Кольте» интерактивность не реализована, для интернет-ресурса это большое упущение.

Лонгрид — новое понятие подачи материала в журналистике, использующее в своей основе мультимедийность, одно из главных качеств интернета. Своим появлением он обязан упрощившейся форме подачи материала в сети, сокращению любого текста до небольшой заметки, которую легко воспринимать. В такой форме развернутое изложение мысли невозможно, а традиционные формы рассуждения, такие как эссе, очерк, статья, в интернете потеряли свою популярность у широкой публики и остались прерогативой печатных изданий. Интернет-журналисты использовали технические возможности сети как средство для удержания внимания читателя, что позволило им излагать материал более развернуто. В число этих средств входят:

- обязательное использование видео- и аудиофрагментов;
- использование анимации;
- работа с дизайном (на некоторых сайтах для лонгридов создается особая разметка

страницы, отличающаяся от стилистики изложения других материалов, что позволяет выделить лонгрид как отдельный проект. Также для лонгридов часто создаются отдельные рубрики в меню). Лонгрид является своеобразной заменой традиционным печатным развернутым жанрам в сети, с использованием всех ее возможностей.

«Colta.ru» становится сейчас самой качественной альтернативой современным музыкальным критико-публицистическим печатным и интернет-изданиям. Сайт сочетает в себе традиционный формат подачи материала, квалифицированную экспертную оценку явлений культуры и искусства в лице самых ярких журналистов и критиков и современные технические возможности — которые, развиваясь, будут позволять ресурсу охватывать еще большее количество любителей музыки и представлять материал в значительно расширенном мультимедийном формате.

¹⁹² Лонгрид (отангл. longread, long read — букв.«долгое чтение») — формат подачи журналистских материалов в интернете, спецификой которого является большое количество текста, разбитого на части с помощью различных мультимедийных элементов: фотографий, видео, инфографики и прочих.

Глоссарий¹⁹³

БАЙОПИК (от англ. biopic — biographical picture) — художественный фильм-биография, который рассказывает о судьбе великой личности и основывается на реальных фактах и событиях.

ГИПЕРТЕКСТ (*hypertext*), **ГИПЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ** — возможность не «горизонтального» (линейного), а «вертикального» размещения и дальнейшего восприятия медиаинформации, с наличием гиперссылок на любые документы, находящиеся в автоматизированной системе и возможностью (при нажатии курсора) быстрого перехода не только к текстовым материалам, но и к изображениям, видеофайлам, рисункам. Тед Нельсон, изобретатель термина, определял главную особенность гипертекста в создании системы связи между отдельными документами с помощью встроенных в текст гиперссылок. В литературоведении гипертекст представляет собой систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов (н-р, энциклопедии, словари). В то же время гипертекстуальность — это свойство любого художественного текста, который, по словам Ю. Лотмана, «порождает новые смыслы».

ГИПЕРССЫЛКА (*hyperlink*) — элемент электронного медиа-контента, используемый для быстрого перехода к другому документу, либо его части.

ЗАРИСОВКА — в тележурналистике небольшой по объему жанр, который редко используется при освещении серьезных тем из политической и социально-экономической сфер жизни. Сущностная особенность телевизионной зарисовки — преобладание образности над информационностью. Это промежуточный жанр, в нем могут сочетаться как репортажные, так и художественно-публицистические приемы. Именно публицистичность, образность, богатство литературно-стилевых приемов роднит зарисовку с телевизионным очерком и позволяет говорить о зарисовке как малой форме очерка. Зарисовка может нести информацию культурного, этнографического характера.

ИНТЕРВЬЮ (от англ. *interview*) — это жанр, характерный для всех видов журналистики, где материал выстраивается на основе беседы между носителем общественно важной информации (интервьюируемым) и журналистом (интервьюером), роль которого заключается в сборе, анализе, структурировании и распространении полученного материала.

ИНТЕРВЬЮ-ПОРТРЕТ — в телевизионной журналистике особая разновидность телеинтервью, цель которого — по возможности наибольшее раскрытие личности собеседника. В данном случае преимущество имеют социально-психологические, эмоциональные характеристики интервьюируемого, выявление его системы ценностей. Такой вид интервью очень часто выступает как составная часть экранного очерка. Портретное телевизионное интервью может выступать главной составляющей фильма-очерка.

ИНТЕРАКТИВНОСТЬ МЕДИЙНАЯ (*media interactivity*) — медиа-контент с предусмотренными возможностями для прямой или отсроченной обратной связи, диалога с потребителями информации (с помощью телефонной, видео, спутниковой и интернет-связи, в форме размещения комментариев, участия в форумах и чатах).

ЛИД (от англ. *lead paragraph* — ведущий абзац) — начальный (первый) абзац любого пресс-материала, своеобразная квинтэссенция предлагаемого читателю сообщения.

¹⁹³ Глоссарий составлен на основе формулировок авторов работ, представленных в учебном пособии, с учетом современных тенденций, отраженных в справочно-энциклопедических и методических изданиях В. Руднева, Ф. Федорова, Н. Кирилловой, М. Булаевой, А. Князева, Т. Курьшевой, А. Тертычного.

ЛОНГРИД МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ (от англ. *long read* — букв. «долгое чтение») — современный формат подачи журналистских материалов в интернете, спецификой которого является сочетание объемного текста и мультимедийных аудиовизуальных компонентов: фото, видео, инфографика и др.

МЕДИА (от лат. *medium* — среда, посредник) — в современном мире аналог термина СМК — средства массовой коммуникации (печать, фотография, радио, кинематограф, телевидение, видео, мультимедийные компьютерные системы, включая Интернет) и/или СМИ (средства массовой информации).

МЕДИАТЕКСТ (*media text, media construct*) — сообщение, изложенное в любом виде и жанре медиа (газетная статья, телепередача, видеоклип, фильм и пр.)

МУЛЬТИМЕДИЙНОСТЬ — использование всех возможных форматов представления информации — текст, видео, аудио, анимация.

МУЛЬТИМЕДИА (*multimedia*) — комплекс технических / компьютерных / программных средств, синтезирующий, часто в интерактивном режиме, текст, изображение и звук.

ОЧЕРК — в литературе и журналистике художественно-публицистический жанр, сочетающий документальность, достоверность фактов, событий и яркую образность. Очерк позволяет наглядно описать событие, рассказать о нравах, обычаях, традициях людей различных стран, создать образ самобытной личности. В нем указываются подлинные имена и фамилии героев, действительные места событий, описывается реальная обстановка. В очерке, как в литературном произведении, используются многообразные выразительные средства (тропы, фигуры речи). Для очерка характерен образный стиль высказывания, сочетающий черты репортажа и зарисовки, который помогает обеспечить эффект присутствия автора. Объектом внимания музыкального очерка может стать любое событие культурной жизни страны, города, а также творчество и личность композитора, исполнителя, артиста.

ОЧЕРК ИСТОРИЧЕСКИЙ — жанровая модель очерка, представляющая собой хронологическое, научно-обоснованное изложение исторических событий, анализ реальных фактов и явлений общественной жизни, как правило, в сопровождении прямого истолкования их автором.

ОЧЕРК ПОРТРЕТНЫЙ — жанровая разновидность очерка, в котором отражается личность человека, его история, творческий и жизненный опыт.

ОЧЕРК ПРОБЛЕМНЫЙ — подвид очерка, особенностью которого является исследование и осмысление проблемной ситуации с помощью публицистических средств. В проблемном очерке от журналиста требуется четкое изложение поставленной проблемы, выявление конфликта интересов сторон, представление панорамы различных мнений и наличие сформулированного заключения в конце. При этом важно обозначение авторской позиции, реализованной через внедрение в текст элементов субъективных суждений, параллелей и ассоциаций.

ОЧЕРК ПУТЕВОЙ — одна из наиболее ранних и укоренных жанровых моделей очерка, где в сюжете отражается последовательность событий, происшествий и встреч автора, которые поданы как документально-художественное, ярко-выразительное повествование. Попадая в пространство интернета, очерк обогащается дополнительными медиа-компонентами и превращается в новое журналистское явление — трэвел-медиаатекст.

ОЧЕРК ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ — как и в литературе — это пограничный жанр между документальным исследованием и художественным рассказом. Обязательная документальная составляющая очерка — реальность фактов, использование художественных форм и образов — от трактовки очерка в его литературном преломлении. Очерк считается основным жанром художественной телепублицистики, отличается ярко выраженной авторской подачей материала. В отличие от телеинформации, где приоритет отдается действию, в очерке на первом плане, как правило, человек. Наиболее распространенная разновидность телевизионного очерка — портретный. Другая разновидность, берущая начало в литературной традиции, — путевой очерк. Закадровый текст в очерке строится на образных сравнениях, насыщен познавательными элементами, содержит индивидуальные оценки, ведущие к глубоким обобщениям.

РЕЦЕНЗИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ (от лат. *recensio* — суждение, рассмотрение) — аналитический жанр, главная цель которого заключается в оценке творческого объекта — музыкального сочинения, музыкальной интерпретации (исполнения), музыкально-театральной постановки, любого музыкального события, это касается и музыкальных сочинений, записанных на цифровые носители (компакт-диски). При создании рецензии особое значение имеют профессиональные музыкальные знания журналиста, которые становятся важнейшим «инструментом» художественной оценки.

РЕЦЕНЗИЯ РЕКЛАМНАЯ — аналитический жанр, разновидность печатной рекламы, цель которой привлечь внимание потенциальной аудитории к тому или иному культурному событию — спектаклю, выставке, кинематографической премьере — через подчеркивание лучших сторон рекламируемого объекта.

ФОРМАТ ИЗДАНИЯ — совокупность параметров, характеризующих конкретное СМИ, в соответствии с его редакционной политикой. Базовые характеристики формата остаются неизменными, к ним относят — *тематику* (о чем), *аудиторию* (для кого) и *цель* (как рассказать). К техническим и факультативным параметрам можно отнести: *дизайн* и *полиграфию* (внешний вид), *периодичность* и *условия распространения*.

ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ — художественно-публицистический жанр кино и тележурналистики, в котором при помощи большого количества художественных средств создается портрет героя материала. В телевизионной журналистике направлен на создание образа определенного героя в контексте его эпохи, через повествование о его деятельности, жизни и судьбе. Близок портретному очерку.

ЭССЕ (от фр. *essai* — попытка, проба) — жанр философской, эстетической, литературно-критической публицистики. Эссе сочетает подчеркнуто индивидуальную позицию автора с неприкрытым, подчас парадоксальным изложением. Это жанр глубоко персонифицированной журналистики, который предлагает читателю личный опыт автора, это — его монолог. Жанр более, чем все остальные, тяготеет к образной и выразительной речи, тонкому стилистическому авторскому письму, потому наиболее тесно примыкает к художественной литературе.

Рекомендуемая литература

Основная

1. Антонова В. И. Художественно-публицистические жанры в газетной периодике. Саранск, 2003.
2. Бобков А. К. Газетные жанры. И.: Иркут. ун-т, 2005.
3. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с.
4. Большой энциклопедический словарь. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/224638/ОЧЕРК>.
5. Бочаров А. Г. Жанры литературно-художественной критики. М.: Изд-во МГУ, 1982.
6. Булгаков Ф. И. Художественная энциклопедия. СПб., 1886–1887. С. 311.
7. Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
8. Вакурова Н. В., Московкин Л. И. Типология жанров современной экранной продукции. М.: Ин-т современного искусства, 1997. 62 с.
9. Ворошилов В. В. Художественно-публицистические жанры // Жанры журналистики. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2001.
10. Гриценко И. А. Клиповое мышление — новый этап развития человечества. Дипломная работа // ЖУРНАЛ Ученые записки Российского государственного социального университета, 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/klipovoe-myshlenie-novyy-etap-razvitiya-chelovechestva>.
11. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. 1209 с.
12. Журбина Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров. М.: Изд. МГУ, 2009.
13. Закон «О средствах массовой информации». Глава 2. Статья 8. Регистрация средства массовой информации. URL: <http://legalacts.ru/doc/zakon-rf-ot-27121991-n-2124-1-o/>.
14. Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.
15. Ким М. Н. От замысла к воплощению: Технология подготовки журналистского произведения. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2009.
16. Ким М. Н. Жанры современной журналистики. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2004.
17. Ким М. Н. Композиционные формы в различных жанрах. URL: http://evartist.narod.ru/text/81.htm#з_02.
18. Ким М. Н. Основы творческой деятельности журналиста. СПб.: Питер, 2011. 400 с.
19. Ким М. Н. Технология создания журналистского произведения // Образ в журналистском произведении. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2001.
20. Колесниченко А. В. Прикладная журналистика. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2008.
21. Комлев Н. Г. Словарь иностранных слов, 2006.
22. Корконосенко С. Основы теории журналистики. СПб.: Изд-во Михайлова В. А., 2005.
23. Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров // Основы творческой деятельности журналиста / под ред. С. Г. Корконосенко. СПб.: Знание, 2000.
24. Крылов В. Н. Теория и история русской литературной критики. Казань: Казан. ун-т, 2011. 124 с. URL: https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/32616/10-IFMK_001202.pdf?sequence=1.
25. Кузнецов Г. В., Цвик В. Л., Юровский А. Я. Телевизионная журналистика. М.: Высшая школа, 2002. 304 с.
26. Кузякина Т. И. Музыка как коммуникация в современной культуре // Журнал Вестник Чувашского университета, 2007.
27. Культура в современном мире. 2014. № 4. URL: <http://infoculture.rsl.ru>.
28. Курьшева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М.: Владос-Пресс, 2007.

29. *Лазутина Г. В.* Жанр и формат в терминологии современной журналистики // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. № 6, 2010.
30. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Изд-во «Ээсти Раамат», 1973. URL.: <http://philologos.narod.ru/lotman/kino/Lotman-0.htm>.
31. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.
32. *Лотман Ю. М.* Феномен культуры // Труды по знаковым системам. 1978. С. 3.
33. *Майданова Л. М.* Структура и композиция газетного текста (средства выразительного письма). Красноярск: Изд. Красноярск ун-та, 2007.
34. *Монтаж: Литература, Искусство, Театр, Кино / сост. М. Б. Ямпольский, отв. ред. Б. В. Раушенбах.* М.: Наука, 1988.
35. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
36. *Пронин В. А.* Теория литературных жанров. М.: Изд-во МГУП, 1999.
37. *Прохоров Е. П.* Введение в теорию журналистики: учебник для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2009.
38. *Прохоров Е. П.* Искусство публицистики. М.: Советский писатель, 1984.
39. *Птушко Л. А.* Музыкальная журналистика. Теория и практика. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2018. 328 с.
40. *Распопова С. С.* О понятии «жанр» в теории журналистики. Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 6.
41. *Рыцарева М.* Критика музыкальная. URL: <http://www.classic-music.ru/kritika.html>.
42. *Сиднева Т. Б.* Эстетика. Изд. 2-е, перераб. и доп. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. 199 с.
43. *Словарь истории слов.* URL: <http://enc-dic.com/whistory/Ocherk-1385.html>.
44. *Словарь литературоведческих терминов* URL: http://literary_criticism.academic.ru/94.
45. *Словарь С. И. Ожегова.* URL: <http://slovarslov.ru/slovar/in yaz/d/dokumentalnyj.html>.
46. *Смеловская З. С., Ассуирова Л. В, Савова М. Р., Сальникова О. А.* Риторические основы журналистики, М.: Флинта Наука, 2003.
47. *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М.: Аспект Пресс, 2000. 312 с.
48. *Тертычный А. А.* Форматирование жанров в периодических печатных средствах массовой информации в России // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2 С. 117–130.
49. *Тертычный А. А.* Характеристика художественно-публицистических жанров // Жанры периодической печати. URL: <http://evartist.narod.ru/text2/01.htm>.
50. *Третьяков В. Т.* Как стать знаменитым журналистом: Курс лекций по теории и практике современной русской журналистики, М.: Ладомир, 2004.
51. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. М., Direct-Media, 2014. 384 с.
52. *Чижевская М. И.* Язык, речь и речевая характеристика. М.: МГУ, 1986.
53. *Шаймухамедова Л. Н.* Семантический анализ музыкальной темы. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1998. 265 с.
54. *Шостакович М. И.* Жанры газеты. М.: Изд. РИП-холдинг, 2000.

Дополнительная

К главе 1.

Очерк

1. *Барахов В. С.* Литературный портрет: (Истоки, поэтика, жанр). Л.: Наука, 1985.
2. *Беневоленская Т. А.* Композиция газетного очерка. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975.
3. *Дробашенко С.* Феномен достоверности. М.: Наука, 1972.
4. *Журбина Е. И.* Искусство очерка. М.: Советский писатель, 1957.
5. *Краснов Г. В.* Очерк малая повествовательная форма. Вестник Чувашского университета. 2006. № 6.
6. *Об очерке / под ред. П. Ф. Юшина.* М.: МГУ, 1958.
7. *Полевой Б.* Очерк в газете. М.: Правда, 1958.

8. Правдивость в документальном фильме // Искусство кино. 1950. № 2.
9. Садовская Е. Ю. Генезис художественного очерка XVIII–XIX веков. Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2012. № 1.
10. Сафронов А. В. Жанровое своеобразие русской художественной документалистики (очерк). Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С. А. Есенина, 2012.
11. Иорданиди О. В. Монтажная выразительность исторического документального фильма М.: 2004. URL: <http://www.dissercat.com/content/montazhnaya-vyrazitelnost-istoricheskogo-dokumentalnogo-filma>.

Рецензия

1. Багдадян Я. В. Условия обеспечения конкурентоспособности печатных СМИ. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usloviya-obespecheniya-konkurentosposobnosti-pechatnyh-smi>.
2. Капустин Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика. Л.: Музыка, 1985. С. 41.
3. Мальчевская Е. А. Трансформация жанра рецензии // Веснік БДУ. Серия 4. 2011. № 1. С. 74–77.
4. Украинская А. В. Современная музыкальная критика и ее влияние на отечественную культуру. Воронеж. 2006. 233 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/sovremennaya-muzykalnaya-kritika-i-ee-vliyanie-na-otechestvennuyu-kulturu>.
5. Ученова В. В. Творческие горизонты журналистики. К характеристике профессиональных методов. М.: Мысль, 1976. С. 47.

К главе 2.

Телевизионный очерк о музыканте

1. Егорова Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино // ЭНЖ «Медиамузыка». 2014. № 3. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html.
2. Муратов С. А. Пристрастная камера. М.: Аспект Пресс, 2004.
3. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео — Editing: television, cinema, video. М.: Издатель А. Г. Дворников, 2003. Ч. III. С. 13.
4. Тарковский А. «Запечатленное время» Глава 5. Образ в кино. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6.html>.
5. Чернышов А. В. Медиамузыка // Меди@льманах. 2007. № 5. С. 50–58.
6. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: КГУКИ, 2010. 325 с.
7. Шилова И. М. Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973. 230 с.
8. Шимонова Н. В. Музыка в кинематографе. Опыт анализа музыкальной партитуры фильма на примере трех экранизаций произведений М. Булгакова // Молодой ученый. 2015. № 18. С. 434–439.
9. Эйзенштейн С. М. Сценарные разработки. Из дневников. М.: Искусство, 1948. С. 569.
10. Экранная культура А. Тарковского как отражение специфики социо-культурных конфликтов. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ekrannaya-kultura-a-tarkovskogo-kak-otrazhenie-spetsifiki-sotsiokulturnyh-konfliktov>.

Телевизионное портретное интервью

1. Галанов Б. Е. Искусство портрета. М.: Советский писатель, 1967. 207 с.
2. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературных произведений. М.: Флинта, Наука, 2000. 163 с.
3. Курьшева Т. А. Диалоги о музыке перед телекамерой. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2005. 349 с.
4. Петрова К. А. Фильм-портрет в кино- и тележурналистике. СПб., 2017. URL: <https://nauchkor.ru/pubs/film-portret-v-kino-i-telezhurnalistike-5a6f88197966e12684ee9f7b>.
5. Попова Т. И. Телевизионное интервью: семантический и прагматический аспекты: дис. ... д-ра фил. наук. СПб., 2004. 432 с.

6. Портрет // Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. Горкина А. П.; М.: Росмэн; 2007. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/2592/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%82.
7. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского Университета, 1994. 214 с.
8. Шинкевич О. Н. Портрет-описание как один из основных художественных приемов изображения литературного героя (на примере ранних повестей А. И. Куприна) // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. Т. 3 (69). № 3. 2017. С. 83–97.

К главе 3

1. Багдадян Я. В. Условия обеспечения конкурентоспособности печатных СМИ. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/usloviya-obespecheniya-konkurentosposobnosti-pechatnyh-smi>.
2. Баяхунова Л. Б. Периодические издания о музыке: новые и традиционные. URL: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/KVM_archive/articles/2014/01/2014-01_r_kvms-10.pda.
3. Баяхунова Л. Б. Современная музыкальная критика: наблюдения за особенностями жанра // Культура в современном мире. М., 2014. № 4. URL: <http://infoculture.rsl.ru/RSKD/main.htm>.
4. Бердникова Э. Н. Культуро-творческий потенциал виртуальных коммуникаций: дис. ... канд. культурологии. СПб., 2009. URL: <https://www.dissercat.com/content/kulturo-tvorcheskii-potentsial-virtualnykh-kommunikatsii>.
5. Голубков С. А. Жанры-фавориты и жанры-маргиналы в современных СМИ // Жанровая стратегия современных российских массмедиа. Тезисы III Всероссийской научно-практической конференции. СамГУ, 19–20 марта 2008 г. Самара: Универс групп, 2009. С. 25.
6. Горина Е. В. Интернет-издания как текстовой феномен. Екатеринбург, 2009. Вып. 3. С. 48–61.
7. Гульшина А. Е. Лингвостилистические особенности текста веб-сайта: проблема смыслового восприятия: на материале презентационных текстов веб-сайта: дис. ... канд. филолог. наук. М., 2006. URL: <https://www.dissercat.com/content/lingvostilisticheskie-osobennosti-teksta-veb-saita-problema-smyslovogo-voSPIriatiya-na-mater>.
8. Гусякова А. В. Типологические характеристики способов передачи информации в печатных и электронных СМИ XXI века // Вестник ЧПГУ. 2011. № 8. С. 191–199.
9. Каблуков Е. В., Тарбеева А. В. Музыкальная рецензия в интернет-медиа: специфика репрезентации первичного текста // Электронный научный архив Уральский федеральный университет. 2015. URL: <http://elar.urfu.ru/handle/10995/35584>.
10. Краснаярова О. В. Медийный текст: его особенности и виды // Известия ИГЭА, 2010. Вып. 3. С. 177–181.
11. Кутюгин Д. И. Интернет как коммуникативное пространство информационного общества: дис. ... канд. социолог. наук. М., 2009. URL: <https://www.dissercat.com/content/internet-kak-kommunikativnoe-prostranstvo-informatsionnogo-obshchestva>.
12. Лацук О. Р. Термин «формат» в массовой коммуникации. URL: <https://vestnik.journ.msu.ru/books/2010/6/termin-format-v-massovoy-kommunikatsii/>.
13. Новикова Л. О. Сравнительный анализ газеты и ее онлайн-версии. URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/406/569>.
14. Новости и пресс-релизы. Фонд стипендий памяти Иосифа Бродского (2010). URL: <https://web.archive.org/web/20110305044324/http://www.josephbrodsky.org/news.html>.
15. Перцовская Р. Ф. Динамика художественной коммуникации в современной культуре: На примере музыки: дис. ... канд. культуролог. М., 2003. URL: <https://www.dissercat.com/content/dinamika-khudozhestvennoi-kommunikatsii-v-sovremennoi-kulture-na-primere-muzyki>.

16. *Помпеев А. Ю.* Особенности письменной культуры в виртуальной среде.: дис. ... канд. культуролог. СПб., 2007. URL: <https://www.dissercat.com/content/osobennosti-pismennoi-kultury-v-virtualnoi-srede>.
17. *Стороженко Н. Р.* Основные аспекты работы редактора при подготовке электронного издания (на примере сайта «Вокруг света»). Курсовая работа. URL: https://kubsu.ru/sites/default/files/users/12822/portfolio/3_kurs.pdf.
18. *Чернышов А. В.* Музыкальная веб-журналистика: самоидентификация. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/6_5.html.

Учебное издание

**ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ.
ВЕК XXI**

*учебно-методическое пособие
для студентов музыкальных вузов*

Авторы-составители:
Бочкова Татьяна Рудольфовна
Приданова Елена Владимировна

*Ответственная за издание Е. В. Артемьева
Компьютерная верстка А. С. Платонова*

Подписано в печать 06.09.2021. Формат 60*84/8.
Усл. печ. л. 10.23. Тираж 100 экз. Заказ № 277.
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru
Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»