

ОТРАЖЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА В АРТ-МЕДИАДИСКУРСЕ

Лилия Р. Дускаева

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

Аннотация: Статья раскрывает методику лингво-праксиологического анализа. Цель статьи – проанализировать текстовую экспликацию в арт-журналистике эстетической оценки фактов культурной жизни. Материалом исследования послужили рецензии и репортажи о событиях в сфере искусства, опубликованные в газетах или размещенные в интернет-версиях современных российских федеральных газет. Анализ показал, что спецификой речевого воздействия является, наряду с сообщением о ситуации непосредственного восприятия искусства, передача интерпретирующей деятельности субъекта. Мыслительная деятельность индивидуума в ситуации восприятия концерта или спектакля направлена, главным образом, на их понимание и оценку. Среди алгоритмов развертывания эстетической оценки в тексте активны алгоритмы речемыслительной деятельности субъекта речи как по объяснению, так и подтверждению этой оценки. Каждый алгоритм представляет собой способ утверждения субъектом речи эстетической оценки в тексте. Воплощению коммуникативных действий помогают средства разных языковых уровней, главными среди которых – средства нескольких семантических групп: оценки, а также действий восприятия, речемышления, исполнительских (танцевальных, игровых или певческих)

действий. Динамику происходящего передают средства выражения темпоральности.

Ключевые слова: арт-медиадискурс, эстетическая оценка, лингвопраксиология, интенциональность, коммуникативные действия.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках проекта проведения научных исследований «Культурно-просветительский медиадискурс: ценности, коммуникативные интенции и речевые жанры» №14-34-01028.

I. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Вопрос о соотношении массмедиа и культуры чрезвычайно многопланов и может быть рассмотрен в разных аспектах: с точки зрения организации социокультурной деятельности в медиа, влияния последних на культуру, психологии восприятия текстов культуры в массмедиа и т. п. Нас же интересует этот вопрос с точки зрения того, как вербальный язык выполняет роль посредника между культурой и массовой аудиторией, выступая не только инструментом перевода с «языка» музыкального, танцевального, живописного худо-

жественного произведения на вербальный, но и средством речевого воздействия массмедиа.

Изучение того, как культурная жизнь, представляя собой значимую часть общественной жизни, отражается в языке массмедиа, важно во многих отношениях. Массмедиа являются мощнейшим способом сохранения культурных ценностей и их продвижения. Язык в этом продвижении играет значительную роль, так что, говоря о языке, мы, по сути, говорим о механизмах речевого воздействия средствами и смыслами культуры на массовое сознание. Объектом исследования в статье является текстовая экспликация в массмедиа эстетической интерпретации и оценки фактов культурной жизни.

Такой подход позволит, на наш взгляд, выявить роль в речевом воздействии ценностей и смыслов культуры, транслируемых при отражении культурной жизни общества, проанализировать факторы, определяющие мыслительную, эмоциональную, творческую активность индивидуума при восприятии произведений искусства, исследовать особенности речевого воздействия в арт-журналистике, рассмотреть проблему выражения эстетико-оценочных коммуникативных действий.

Понятие эстетической ценности было в центре внимания как отечественных, так и зарубежных авторов (см. работы: 6; 5; 21; 20 и мн. др.). Проблема оценочной семантики поднималась в целом ряде работ: Арутюновой (1), Вольф (4), Телия (34) и др. Однако в центре внимания лингвистов были либо классификация оценочных средств, либо функционирование отдельных языковых средств, имеющих эту семантику. В нашей работе подход иной. Новизна нашего исследования состоит в том, что, насколько нам известно, впервые речем-

ыслительная деятельность по интерпретации и оценке произведения искусства исследуется в текстах арт-журналистики через динамику развертывания речевого воздействия. Принципиально новым является попытка выявить композиционно-речевую объективацию такой активности речедеятеля.

Материалом исследования являются рецензии и репортажи о событиях культурной жизни, опубликованные в газетах или размещенные в интернет-версиях современных российских федеральных газет. Критерием отбора текстов явилась их обращенность к эстетической оценке произведений искусства.

II. МЕТОДИКА АНАЛИЗА

Для решения поставленной проблемы автором была разработана методика междисциплинарного лингвопраксиологического анализа. Главными методологическими основаниями этой методики выступают идеи:

1) *философской праксиологии* – о деятельности в характере человеческого сознания, в том числе эстетического, о целенаправленности всякой деятельности, о соответствии структуры деятельности ее целям, об установлении эффективности человеческой деятельности (17; 23; 36 и др.);

2) *психолингвистики* – о речи как целенаправленной, интенционально организованной деятельности, реализующейся в текстах, о воплощении в тексте авторского замысла как сложноорганизованной системы сообщений – коммуникативных действий, среди которых, в соответствии со статусом интенций, одни главные, другие до-

полнительные, третьи дополнительные ко вторым и т.д. (16; 14; 35);

3) *функциональной стилистики* – о стиле, который проявляется в композиционно-речевом своеобразии класса текстов, которое обусловлено влиянием внелингвистических факторов (формы общественного сознания, целеориентированности речи в определенной сфере и ситуации общения) (2; 3, 10,11; 7-9; 18; 28; 37, 38 и др.);

4) *лингвопрагматики* – о коммуникативно-речевых актах, действиях, имеющих иллокутивную силу и осуществляющих перлокутивный эффект (1; 13; 29-31; 19 и др.);

5) *критики речи, лингвоэтики и лингвоконфлиktологии* – о речевых ошибках и коммуникативных неудачах, о формах девиантного, с точки зрения культуры, речевого поведения (12; 22; 24; 25; 32).

Лингвопраксиологический анализ речевой актуализации той или иной целеустановки был разработан на основе важнейших идей, высказанных главным образом в трудах польского философа Т. Котарбиньского, и включает два этапа. Обратимся к их рассмотрению.

Первый этап включает создание типологии медиатекстов с «аналитическим описанием элементов и форм» (Т. Котарбиньский) каждого текстотипа, которое позволяет выяснить «наиболее общие нормы максимальной целесообразности» (Т. Котарбиньский). Такой типологизации помогает интенционально-стилистический анализ, разработанный в недрах функциональной стилистики (15). Если коротко, то он сводится к следующему. Аналитическое описание элементов и форм текстотипа – значит: а) прояснение его интенциональности как иерархии интенций – вы-

деление основной ведущей и ряда дополнительных, помогающих реализовать ведущую; б) установление в текстах типовых композиционных единиц, последовательность которых через реализацию дополнительных интенций позволяет воплотить в речи основную.

Пояснений требуют прежде всего два понятия – интенциональности и композиционной текстовой единицы. В медиаречи интенциональность (текстовый замысел) рассматривается как иерархическая система сообщающих, оценочных, побудительных и коммуникативных интенций с одной главной и несколькими дополнительными. Ведущая из интенций, во-первых, определяет оптимальный отбор языковых средств из веера потенциально возможных, различающихся между собой оттенками смысла или традициями употребления, а во-вторых, обеспечивает композиционную организацию этих средств для создания текста. Текстовая композиция формируется в результате развертывания главной идеи через последовательность дополнительных. В данном случае мы опираемся на исследования психолингвистов, которые воплощение авторского замысла в тексте представляют в виде сложноорганизованной системы сообщений, **коммуникативных действий**, среди которых, в соответствии со статусом интенций, одна главная, «другие дополнительные, третьи дополнительные к этим вторым и т. д.» (16).

Исходя из этого, композитивными единицами в тексте рассматриваются коммуникативные действия, формирование которых детерминировано той или иной интенцией субъекта речи, придающей этой единице смысл. В свою очередь и коммуника-

тивное действие, ориентированное на главную идею, реализуется через ряд дополнительных, эксплицируемых речевыми действиями. Коммуникативное действие может представлять отдельный текст, а может, в случае сложного замысла, объединиться с рядом других. Последовательность действий описывает типовые ситуации общения. В этой последовательности формируется каузальная связь, когда в результате каждого действия создаются условия, которые подталкивают к «совершению» следующего. Следовательно, замысел определяет композицию текста, в которой отражается структура, соотношение и взаимное расположение частей – коммуникативных действий – в речевом произведении. Значит, в тексте соединяются речевые действия в логичную последовательность, которая и воплощает замысел.

Второй этап лингвопраксиологического подхода включает критический анализ отбора и сочетания языковых средств, используемых для построения текстов. На этом этапе необходимо рассмотреть, все ли выбранные средства соответствуют замыслу (интенциональности). Этому способствует стилистическое исследование речевого материала. Следовательно, предлагаемый нами путь – изучение «грамматики действия» (Т. Котарбинский) через стилистический анализ композиционно-речевых форм построения медиатекстов.

Перейдем к анализу материала.

III. АНАЛИЗ МАТЕРИАЛА

Им послужили публикации о жизни искусства – арт-журналистики. Этот тип журналистики формируется как в универсальной прессе, так и в

целом ряде «толстых» журналов («Художественный журнал», «Театр», «Опера», «Балет», «Искусство кино», «Сеанс», «АртХроника», «Искусство», «Декоративное искусство», «Знамя» и пр.). Арт-журналистику в целом можно определить как регулярную информационно-оценочную деятельность по освещению в СМИ событий и явлений искусства и художественной жизни (33). Задачи арт-журналистики включают интерпретацию отдельного произведения или информирование о событии из жизни искусства, выявление важнейших тенденций в развитии искусства и прогнозирование перспектив художественного процесса. Журналист выступает здесь как субъект, воспринимающий и оценивающий произведения искусства, вовлеченный в многостороннюю коммуникацию, которую стимулирует само художественное произведение, поскольку искусство – это, по мысли Ю. Лотмана, язык, создающий и воспринимающий особую художественную информацию. Публикации о жизни в сфере искусства – это репрезентация результатов эстетического осмысления журналистом-зрителем/слушателем явлений и произведений искусства.

Стиль текстов арт-журналистики воплощает психическую деятельность журналиста по интерпретации произведения искусства и организуется под влиянием интенциональности – **системы интенций**, которая позволяет осуществить эстетическую оценку произведения искусства. **Эстетическая оценка** произведений предполагает как рациональное, так и эмоциональное переживание журналиста, связанное с интерпретацией интеллектуальной и эмоциональной информации, заложенной в произведении искусства. Журналист

оценивает мастерство художника, его способность к познанию мира. При этом критериями оценки являются соответствие изображения и стоящего за ним объекта некоторой художественной цели. Эстетическая оценка включает: а) указание на знаки оценки выделенных свойств; б) сопоставление особенностей воспроизведения с замыслом создателя; в) образную интерпретацию художественного материала; г) передачу эмоционального отклика, состояния, вызванного восприятием произведения. Эстетическая оценка включает косвенное побуждение к личному знакомству с оцениваемым произведением искусства, она направлена на формирование сопереживания, на создание у читателя чувства сопричастности к жизни искусства.

Среди оценочных коммуникативных действий, которые используются в арт-журналистике, рассмотрим наиболее активно встречающиеся – **объяснение** оценки и **подтверждение** истинности оценочного тезиса (об этих видах рассуждений в журналистских текстах см.: 15). Особенностью журналистского рассуждения является его направленность на утверждение авторской оценочной позиции. Рассмотрим особенности репрезентации этих действий.

А. Объяснение оценки

В основе объяснения – информирование о событиях, на фундаменте которых дается оценка события культурной жизни. В результате объяснения дается ответ на вопрос: что значимого, ценного (или вредного) в действиях. Объяснение оценки роли события включает следующие шаги: 1) сообщение о событии, 2) его характеристика через демонстрацию действий, его составляющих, и их

оценку. Следовательно, логика объяснения оценки – в установлении красоты / безобразия, этичности / неэтичности описываемых действий.

В качестве примера рассмотрим текст «Тристан и Изольда» от Владимира Юровского: Поэма во второй главе», опубликованный в «Ведомостях» от 11.09.2013. В этой публикации констатация события, о котором далее идет речь, выполняет роль зачина:

Владимир Юровский и Госоркестр имени Светланы отдали дань 200-летию Рихарда Вагнера, исполнив монографическую программу из его музыки, в том числе второй акт «Тристана и Изольды»...

Чтобы подготовить аудиторию к чтению публикации, автор указывает на «интригу» в событии: в сообщении слышен отзвук пережитого недоумения, вызванного тем, что именно в Москве состоялся концерт, напоминающий петербургскую, Гергиевскую манеру организации:

Один из концертов, которые сыграл с Юровским подведомственный ему Госоркестр имени Светланы, был целиком посвящен Вагнеру. Юровский сделал программу в формате, который в Москве ассоциируется с Валерием Гергиевым: это в его стиле исполнять отдельные акты из вагнеровских опер ...

В Москве играть вагнеровские акты в концертах пока никто не отваживался: ... У Юровского состав на втором акте «Тристана» был почти целиком европейский, а Изольдой была та самая Аня Кампе, что спела с Гергиевым Зиглинду в недавно премированной записи «Валькирии»...

О последующем ходе события сообщается в повествовании через характеристику образа совершаемых действий на сцене и наделение действий

знаками оценки – одобрения или осуждения. Событие, о котором идет речь, – концерт из двух отделений, описание каждого по отдельности и составляет две части текста. Такое разделение текста внутренне мотивируется в тексте сообщением о контрастном в двух отделениях качестве исполнения солистки: первое отделение было исполнено ею не без огрехов, во втором отделении слушатели забыли о них. Как и принято в повествовании, сообщается о том, кто, когда, что исполнял. Но для объяснения оценки важнейшим является вопрос, КАК исполнял. Проанализируем рассказ о первом отделении концерта:

«Тристану» предшествовало первое отделение, в котором были изящно заложены темы второго акта. Началось оно, само собой, со Вступления и смерти Изольды, и госоркестр себя не посрамил: от томного соло гобоя до гулко-го пиццикато контрабасов, выстроенных Юровским по заднику, все сошлось в вязкое, густое целое.

(Попутно отметим, что употребление метафоры *вязкое целое*, на наш взгляд, неудачно, поскольку с интенционально положительно-оценочным речевым действием вступает в диссонанс лексема *вязкое*, обозначающая признак, который вызывает у читателя неприятные ассоциации.)

Затем были исполнены Пять песен на слова Матильды Везендонк, причем выбрана была оркестровая версия Ханса Вернера Хенце. Видный немецкий мастер сделал в 1979 г. вариант для камерного состава с разделенными партиями струнных и многочисленными флажолетами, а между третьей и четвертой песнями не удержался даже от россыпи диссонансов в верхнем регистре у арфы. Между четвертой и пятой песнями у кого-то в зале брякнула эсэмэска.

Атмосфера камерности, неожиданно установившаяся в Зале имени Чайковского, между тем не подвигла солистку Венской оперы Элизабет Кульман петь особо проникновенно. (В двух последних предложениях произошел логический сбой: бряканье эсэмэсок, сообщением о котором завершается одно из них, должно было помешать той атмосфере камерности, о которой говорит автор сразу в следующем предложении.) Певица пропела текст без малейших признаков романтического томления, да к тому же давила в нижнем регистре. Голос ее, возможно, и летел бы дальше десятого ряда, не пой она все время куда-то вбок.

Как видно из фрагмента, движение текста соответствует ходу исполнения музыкальных произведений (в приведенном примере темпоральные маркеры подчеркнуты): *началось со Вступления и смерти Изольды, затем, между четвертой и пятой песнями* – благодаря такому представлению движения времени концерта читатель окунается в «пространство музыки». Повествование выстраивается воспроизведением цепочки действий: *началось, от... соло все сошлось в целое, затем исполнены, мастер сделал, не удержался от россыпи, певица пропела*. Создателями события – концерта – являются многие: исполнители музыкального сопровождения (*госоркестр*), отдельные музыканты, которые представлены метонимично, поскольку названы по инструменту, на котором они исполняют музыку (*соло, гобой, контрабасы*), постановщики (названы в одном случае именем собственным *Юровский*, в другом более пространно, когда речь идет о неизвестных читателю персонажах – *Ханс Вернер Хенц, видный немецкий мастер*), солистка (ради более полного осведомления

аудитории представлена тоже развернуто *солистка Венской оперы Элизабет Кульман*).

Но центром в объяснительно-оценочном коммуникативном действии становится передача того впечатления, которое оставил концерт. Вот и здесь читательское внимание притягивает выражение оценки и эмоционального впечатления. Красоту музыки подчеркивают такие маркеры: *изящно заложены, томное соло, гулкое пиццикато, все сошлось в вязкое, густое целое, россыпи диссонансов в верхнем регистре у арфы*. Даже несколько сниженное себя не посрамил не мешает созданию впечатления о хорошем исполнительстве. Претензии к исполнению солистки, изложенные в завершении фрагмента не без иронии, дополняют общую картину: *атмосфера камерности не подвигла петь особо проникновенно, пропела без малейших признаков романтического томления, да к тому же давилась в нижнем регистре, голос ее, возможно, и летел бы дальше десятого ряда, не пой она все время куда-то вбок*. Претензии высказываются как упрек, отрицанием того, что ожидал услышать зритель (*не подвигла петь, без признаков*), использованием конструкции с формами условного наклонения (*голос летел бы, не пой она куда-то вбок*). Иронию создает стилистический контраст, созданный использованием, наряду с книжной лексикой, сниженной метафорой *давилась*.

Сообщение о втором отделении построено контрастно по оценке исполнения главной солистки, о чем сразу же сообщается в тексте:

Все орехи ее исполнения были забыты во втором отделении, когда 2-жа Кульман запела Брангену — партию, написанную в более высоком

диапазоне и более подходящую ее голосу. Соло Брангену, охраняющей преступных любовников, спетое с балкона, из-за спин зрителей, стало очаровательным интермеццо, последовавшим сразу за неотмирным ноктюрном, в котором узналась последняя из песен на стихи Матильды Везендонк. Кампе в роли Изольды была мила, свежа, голос ее летел легко, дыхания почти всегда хватало — вот только в этой блондинке было столько крови с молоком, что в ее готовность уйти вслед за возлюбленным в царство тьмы не очень верилось. Штефан Финке доблестно справился с тяжелой партией Тристана, показал и приятное пиано, и, где надо, молодецкое форте. Альберт Домен, вышедший с монологом короля Марка, с достоинством истинного вагнеровского баса доложил один из самых скучных эпизодов во всем творчестве великого композитора. Однако баланс целого был соблюден: под четким, детальным и собранным управлением Юровского второй акт «Тристана и Изольды» превратился в грандиозную поэму, которой одной бы хватило, чтобы получилась неземная опера о любви и смерти (Ведомости. 11.09.2013).

Рассмотрим, как в этом фрагменте передается ключевая для текста информация об исполнении музыки, в какой мере оно соответствовало замыслу композитора и ожиданиям слушателей. Маркеры оценочности были выделены во фрагменте, еще раз отметим их: *орехи исполнения были забыты, партия, более подходящая ее голосу, очаровательным интермеццо, неотмирным ноктюрном, Кампе в роли Изольды была мила, свежа, голос летел легко, дыхания почти всегда хватало, доблестно справился с тяжелой партией, пока-*

зал и приятное пиано, и молодецкое форте, под четким, детальным и собранным управлением Юровского, второй акт ...превратился в грандиозную поэму, получилась неземная опера. Обращает внимание метафорическая образность отбираемых языковых средств. В тексте появляется даже окказионализм *неотмирный*, на наш взгляд, не очень удачный, но он показывает высокую напряженность в поисках журналиста).

Следовательно, объяснительно-оценочное коммуникативное действие построено сообщением информации о концерте, наделением исполнения знаками оценки – одобрения и, или осуждения, которые выражаются взаимодействием разнородных языковых средств. Эстетическая оценка одобрения осуществляется в отношении образа исполнения музыкального произведения и отличается богатым семантическим разнообразием. Оценка сопровождается горячим выражением эмоций.

Таким образом, коммуникативное действие объяснения оценки события включает ряд коммуникативных шагов, предпринимаемых в связи с оценкой этапов какого-то события: 1) выражается оценка, 2) оценку объясняет фактуальное информирование, 3) причинно-следственные связи поддерживаются установлением интонационной и союзной связи.

Оценочная рамка в композиционной модели формируется богатым арсеналом оценочных средств (имен существительных, глаголов, наречий, частиц, тропов, экспрессивных средств лексики и фразеологии, синтаксиса и разного рода интенсификаторов, восклицательных и вопросительных предложений). Семантические разновидности ис-

пользуемых оценок: 1) общая и эмоциональная, которые выражают главный тезис текста; 2) эстетическая, направленная на характеристику исполнения произведений на разных концертных площадках; 3) нормативная и утилитарная, указывающая направление эстетического развития аудитории.

Информирование о действительности в объяснении осуществляется либо в виде повествования, либо описания, изложенного в оценочной рамке. Так организованным информированием автор оценивает изменения в действительности, их последствия и объясняет свою оценку.

В. Подтверждение истинности оценки

В журналистской практике эта композиционная модель помогает выявить закономерности, характеризующие состояние общества, отношения в нем между людьми. В отличие от объяснения оценки, которое строится как оценочный комментарий последовательности действий, подтверждение строится по иной схеме: выдвигается тезис, содержащий оценку события, а затем подбираются аргументы, подтверждающие тезис и свидетельствующие о соответствии свойств явления выдвинутой оценке. Для подтверждения истинности высказанной оценки совершаются коммуникативные шаги, организованные под влиянием дополнительных интенций: 1) привлекается внимание к характерным для явления свойствам и дается их оценка; 2) далее текст развивается по двум вариантам: явление получает оценку одобрения либо осуждения. Рассмотрим публикацию «"Баядерку" придавило камнями» из «Коммерсанта» (21.10.2013), в которой развертывается этот

тип рассуждения. Целевая установка текста выражена в лиде к тексту: «Татьяна Кузнецова (автор) **оценивает плюсы и минусы постановки**». В тексте оценочные средства подчеркнуты, средства, указывающие на образ действия, выделены полужирным. <Текст будет дан в сокращении>

Основной оценочный тезис представлен в начале текста: Многоактную "Баядерку" мечтает иметь в репертуаре каждый театр... однако, если ее профессиональный уровень недостаточно высок, неизбежен шумный конфуз ... Такого неприятность лет шесть назад пережил и мюзтеатр Станиславского ... За прошедшие годы "балет Стасика" совершил трудовой подвиг... В нынешней "Баядерке" труппе стыдиться нечего. Как видим, для общей одобрительной оценки спектакля выбраны высокое, торжественно звучащее сочетание трудовой подвиг и категорически звучащий положительно-оценочный фразеологический оборот стыдиться нечего. Ироничность возникает в связи с тем, что эти средства употребляются наряду со сниженным, употребленным в кавычках балет Стасика. Далее речь идет о тех сторонах спектакля, которые вызывают положительные эмоции:

Выдвигается оценочный тезис: ...экстрасложные "Тени" оказались едва ли не лучшей частью спектакля, далее презентацией лучших сторон танцевального спектакля он подтверждается. С помощью глагольных и отглагольных форм, терминов рисуются танцевальные движения, воссоздается их темп, траектория, ритм, которые, с точки зрения автора, соответствуют установившимся нормам оценки и художественному замыслу балета. Использование метафор, сравнений, эпитетов позволяет уточнить в описании образ тан-

цевальных движений (выделены жирным): 32 привидения **вышагивали ровнехонькими арабесками** (правда, появлялись они не с Гималайских гор, а из какого-то куста черемухи, спускаясь по покатоному пандусу, что сильно обеднило впечатление от знаменитого шествия). **Тени не шатались в массовом адажио, а линии, ракурсы и позы держали не хуже** кремлевских почетных караулов, за что следует благодарить ассистента постановщица Ольгу Евреинову, репетировавшую с кордебалетом. Ее работа видна невооруженным глазом: исконно московская труппа вдруг **затанцевала по-ленинградски** — **"вздыхая" ручками** перед тем, как закрыть их в позиции, **сдерживая жесты и целомудренно не виляя бедрами** в игривом танце "Джампе". Солистки в "Тенях" не посрамили вышколенный кордебалет, а такого Золотого божка, как Дмитрий Загребин, не найти и в самых статусных труппах мира.

Как видим, перед нами не повествование о действии в спектакле, а его аналитическая характеристика, в которой представлены наиболее значимые детали. Одобрение действий танцоров, постановщиков, репетиторов в данном фрагменте акцентируется модальными конструкциями (труппе стыдиться нечего...; за что следует благодарить), отрицательными конструкциями, эпитетами и суперлативами (солистки не посрамили вышколенный кордебалет; такого, как Дмитрий Загребин, не найти и в самых статусных труппах мира. Его мягкие, высоченные, академически безупречные прыжки восполняли эмоции). Положительная оценка поддерживается соответствующими эмотивами – именами прилагательными (восхитительные прыжки, очаровательная вариация), гла-

голами и глагольными формами, наречиями, а также образными средствами.

Однако журналист высказывает и упреки, начиная с общеоценочного тезиса: *Главной проблемой труппы оказались балерины*. Далее оценка подтверждается указанием на недостатки в исполнении балерин: *И баядерка Никия (Наталья Сомова) и дочь раджи Гамзатти (Эрика Микиртичева) выглядели старательными ученицами*. Никия *тень допустила пару сбоев в вариации*, Гамзатти *плохо прыгала, разваливала бедра в позах и разболтанно вертелась в руках партнера*. Но хуже то, что *обе оказались слабыми актрисами*. Обе балерины *отчаянно фальшивили, заученно воспроизводя жесты и мимику, положенные по ходу сюжета*. Рядом с *неконтактными партнершами уял даже Сергей Полунин, славящийся актерским даром*. *Его сумрачного Солора все три акта угнетало чувство вины; артист воспарял только в танце, и его восхитительные мягкие, высоченные, академически безупречные прыжки восполняли эмоции, недоданные любовным треугольником*. Для характеристики танцевального исполнения используются такие языковые средства, которые делают ее язвительной: конструкции «действия-глагольные формы + обстоятельства образа действий – наречия» (*плохо прыгала, разболтанно вертелась, отчаянно фальшивили, заученно воспроизводя*), сравнение (*старательными ученицами*), описательные обороты (*допустила пару сбоев, разваливала бедра в позах*), прилагательные (*слабыми актрисами*).

Журналистка пытается разобраться в причинах неудач спектакля, с этой целью обращается к анализу работы постановщика:

Указав в числе авторов только Мариуса Петипа, постановщица оставила в спектакле урезанное grand pas в постановке Вахтанга Чабукиани и Золотого божка, придуманного Николаем Зубковским, зато удалила хиты самого Петипа, непосильные для западной компании. Жертвами пали знаменитый "Индуcский танец" с барабанами, очаровательная вариация Ману с двумя девочками, многолюдный "Танец с попугаями и веерами" и даже последняя часть знаменитой "вариации со змеей", которую Никия танцует на помолвке любимого (поговаривают, этот буйный финал просто не нравился самой балерине). Откромсанные танцы позволили соединить два акта в один — и выглядит он провинциальным дайджестом привычной советско-росcийской "Баядерки".

Как видим, аргументация построена на основе оценочной структуры, элементами ее выступают: субъект оценки – автор публикации, который и «присваивает», так сказать, эстетическую оценку (ее маркеры в тексте подчеркнуты); объект оценки – танцевальные действия, последовательность которых уточняется в наименованиях частей спектакля, глагольными формами (они выделены полужирным): *вариация Гамзатти, "Танец со свечами", pas de quatre, финал балета, заканчиваются "землетрясением"*. Основаниями оценки – нормы и стандарты танцевальной культуры, соответствие замыслу композитора, – с этих позиций дается оценка тому, что автор видит: акт сопоставления с нормой проявляется в употреблении форм сравнительной степени, в указаниях степени несоответствия стандартам техники исполнения (например, *разболтанно, разваливала бедра*) и др.

Оценка выражается не только прямо, но и косвенно – иронией, которая прежде всего актуализируется отрицательно-оценочными прилагательными, лексикой с пренебрежительной или уничижительной окраской, а также сравнительно-характеризующими словосочетаниями с существительными в творительном падеже и отрицательными конструкциями (*и нескладная вариация, и примитивный "Танец со свечами", и особенно ras de quatre выглядят затянувшимся курьезом; выглядели старательными ученицами; выглядит он провинциальным дайджестом привычной советско-российской "Баядерки"; рядом с неконтактными партнершами увял даже Сергей Полунин...; откромсанные танцы, довесок, котормым ... заканчивает свою "Баядерку", не выдерживает конкуренции*).

Таким образом, тексты, содержащие оценку события культурной жизни, могут быть построены по-разному – на основе объяснения и на основе подтверждения. В первом случае текст строится как повествование о попутно оцениваемых действиях. Во втором – как рассуждение с выдвижением тезисов и последующим представлением фактов для его подтверждения.

IV. Основные выводы исследования

Праксиологический анализ является инструментом лингвистического анализа текста, который позволяет выявить особенности речевого воздействия, осуществляемого арт-журналистикой, установить алгоритмы профессиональной речевой деятельности журналиста, речевые механизмы порождения коммуникативных действий,

особенности перцептивных и речемыслительных процессов, которые осуществляет журналист в этой ситуации эстетической оценки концерта или спектакля. Следовательно, предложенная методика позволяет увидеть не только отражение события культурной общественной жизни, но и познавательную деятельность человека, гармоничное взаимодействие ее двух основных этапов: отражательного и оценочного.

Спецификой речевого воздействия является, наряду с сообщением о ситуации непосредственного восприятия искусства, передача интерпретирующей деятельности субъекта. Мыслительная деятельность индивидуума в ситуации восприятия концерта или спектакля направлена, главным образом, на их понимание и оценку. Среди алгоритмов развертывания эстетической оценки в тексте активны алгоритмы речемыслительной деятельности субъекта речи как по объяснению, так и подтверждению этой оценки. Каждый алгоритм представляет особый способ утверждения субъектом речи эстетической оценки в тексте. Воплощению коммуникативных действий помогают средства разных языковых уровней нескольких семантических групп: средства передачи действий восприятия, речемышления, исполнительских (танцевальных, игровых или певческих) действий. Динамику происходящего передают средства выражения темпоральности.

В результате проведенного анализа было установлено, что для адекватной вербальной оценки произведения искусства журналисту необходима соответствующая профессиональная квалификация, основанная не только на искусствоведческих знаниях, но и на высокой речевой компетентности.

ССЫЛКИ

- [1] Н. Д. Арутюнова, *Язык и мир человека*, Москва, 1999.
- [2] Н. С. Болотнова, *Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня*, Томск, 1992.
- [3] А. Н. Васильева, *Курс лекций по стилистике русского языка. Общие понятия стилистики, разговорно-обиходный стиль речи*, Москва, 1976.
- [4] Е. М. Вольф, *Функциональная семантика оценки*, Москва, 1985.
- [5] Г. Вригт, *Логико-философские исследования*, Избранные труды, Москва, 1995.
- [6] Л. Витгенштейн, *Лекции и беседы об эстетике, психологии и религии*, Москва, 1999.
- [7] С. Гайда, «Жанры разговорных высказываний», *Жанры речи*, вып. 2, Саратов, 1999.
- [8] С. Гайда, «Стилистика и генология», *Статус стилистики в современном языкознании*, Пермь, 1992.
- [9] С. Гайда, «Проблемы жанра», *Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация*, Пермь, 1986.
- [10] К. Гаузенблас, «К уточнению понятия «стиль» и к вопросу об объеме стилистического исследования», *Вопросы языкознания*, №5, 1965.
- [11] К. Гаузенблас, «Существует ли «нейтральный стиль»?», *Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация*, Пермь, 1986.
- [12] Г. Грайс, «Логика и речевое общение», *Новое в зарубежной лингвистике*, вып. XVI, Москва, 1985.
- [13] Т. ван Дейк, *Язык. Познание. Коммуникация*, Москва, 1989.
- [14] Т. М. Дридзе, *Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации*, Москва, 1984.
- [15] Л. Р. Дускаева, *Диалогическая природа газетных речевых жанров*, Пермь, 2004.
- [16] Н. И. Жинкин, *Язык, речь, творчество (Избранные труды)*, Москва, 1998.
- [17] Т. Котарбинский, *Трактат о хорошей работе*, Москва, 1975.
- [18] М. Н. Кожина, *Стилистика русского языка*, Москва, 1982.
- [19] Е. А. Кубрякова, «О тексте и критериях его определения», *Текст. Структура и семантика*, т.1., Москва, 2001.
- [20] Л. Кроче, *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*, часть I. Теория, Москва, 1920.
- [21] А. Ф. Лосев, *Самое само*, Москва, 1999.
- [22] Л. М. Майданова, *Критика речи и литературное*, Екатеринбург, 2001.
- [23] Л. фон Мизес, *Человеческая деятельность. Трактат по экономической теории*, Москва, 2000.
- [24] А. Мустайоки, «Причины коммуникативных неудач: попытка общей теории», *Русский язык за рубежом*, № 4, с. 76–86, 2011.
- [25] К. М. Накорякова, *Литературное редактирование*, Москва, 2004.
- [26] Е. П. Прохоров, *Введение в теорию журналистики*, Москва, 2002.
- [27] Н. Д. Павлова (2012) Метод интент-анализа в изучении дискурса [Online] Available: http://www.nbu.gov.ua/Portal/soc_gum/Psyholing/2008_1/statti/08pndaid.pdf.
- [28] В. А. Салимовский, *Жанры речи в функционально-стилистическом освещении (Русский научный академический текст)*, Пермь, 2002.
- [29] Д. Сёрль, «Что такое речевой акт?», *Новое в зарубежной лингвистике*, вып. XVII, Москва, 1986.
- [30] Д. Сёрль, «Природа интенциональных состояний», *Философия, язык, логика*, Москва, 1987.
- [31] Д. Сёрль, *Рациональность в действии*, Москва, 2004.
- [32] М. П. Сенкевич, *Стилистика научной речи и литературное редактирование научной литературы*, Москва, 1993.
- [33] А. А. Сидякина, «Художественно-просветительские периодические издания», *Журналистика сферы досуга*, Санкт-Петербург, 2012.
- [34] В. Н. Телия, *Коннотативный аспект семантики номинативных единиц*, Москва, 1986.
- [35] Т. Н. Ушакова, Н. Д. Павлова, *Слово в действии. Интент-анализ политического дискурса*, Москва, 2000.
- [36] А. Эспинас, «Идеология и техника», Капп Э., Кунов Г., Нуаре Л. *Роль орудия в развитии человека*, Ленинград, 1929.
- [37] M. Jelinek, «Teze o stylu», *Stylistyka – IV*, Opole, 1995.
- [38] J. Mistrik, *Stylistika slovenskogo jazuka*, Bratislava, 1985.