

КУЛЬТУРА
CULTURE

Интермедиальность как концепт коммуникации в СМИ

Л.Г. КАЙДА*

* КАЙДА Людмила Григорьевна – доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, заслуженный профессор Мадридского университета Комплутенсе. Адрес: 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1. E-mail: vega1111@yandex.ru.

В статье автор обращается к проблеме эффективности коммуникации интермедиального текста двух наиболее популярных газетных жанров – интервью и рецензии. Категория “позиция автора” рассматривается в композиционном единстве с другими категориями текста, а также в тесной взаимосвязи с его эстетическим императивом. На примере конкретных журналистских публикаций показаны достоинства и недостатки таких текстов, которые влияют на сотворчество читателя и автора, на их взаимное интеллектуальное общение.

Ключевые слова: интермедиальный медиатекст, лингвофилософская концепция сотворчества, композиционное пространство коммуникации, интермедиальность, авторская коммуникативная стратегия, интервью, рецензия, эстетический императив.

DOI: 10.31857/S086904990008517-0

Цитирование: Кайда Л.Г. (2020) Интермедиальность как концепт коммуникации в СМИ // Общественные науки и современность. № 1. С. 180–190. DOI: 10.31857/S086904990008517-0

Intermediality as a Concept of Communication in Mass Media

*Liudmila G. KAYDA**

* **Liudmila G. Kayda** – D. Sc. (philology), Professor of Lomonosov Moscow State University, honoured professor of University Complutense of Madrid. Address: 1, Leninskiye gory, Moscow, 119991, Russian Federation. E-mail: vega1111@yandex.ru

Abstract. The paper addresses communicative effectiveness of intermedial texts belonging to two popular newspaper genres, namely interview and review. The category of the author's standpoint appears in a compositional integrity with other categories of the text and with its esthetic imperative. The author uses specific cases of journalistic publications to demonstrate advantages and disadvantages of such texts that affect the co-creation by the reader and the author and their intellectual exchange.

Keywords: intermediality; mediatext; lingvo-philosophical concept of co-creation; compositional dimension; author's communicative strategy; interview; review; esthetic imperative.

DOI: 10.31857/S086904990008517-0

Citation: Kayda L. (2020) Intermediality as a Concept of Communication in Mass Media. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, no. 1, pp. 180–190. DOI: 10.31857/S086904990008517-0 (In Russ.)

Научный интерес к явлению интермедиальности ощущается в философии и социологии, в медиапсихологии, филологии и других гуманитарных науках как отражение “клипового” мышления современного человека и “многоканальности” знаний, формирующих “полифонизацию” сознания. В гуманитарных науках сам термин “интермедиальность” превратился в “зонтичный”, в котором смешения и смещения всего и вся – всех видов словесности и коммуникаций – напоминают хаос. Но это ошибочное впечатление: творческий процесс на всех этажах гуманитарного знания ведет к обогащению науки и практики, и идет он по своим законам существования, в которых можно увидеть много интересного. В этом процессе функционирования феномена интермедиальности меня особо интересует его роль и место в коммуникации, что в немалой степени определяет новые требования к формированию гуманитариев широкого профиля, в том числе будущих журналистов – создателей медиатекстов. В ходе исследования особое внимание было уделено авторским стратегиям использования интермедиальности для повышения эффективности коммуникации, что представляется чрезвычайно важным для отечественных СМИ.

Концепт интермедиальности в авторской журналистике актуализирует исследования в теории и методологии диалога на филологическом уровне. Включаясь в процесс накопления знаний в сфере интермедиальности, этого безграничного и бессрочного объекта, обратимся к его функционированию в авторской журналистике (публицистике). В общей теории интермедиальности, которая развивается в трех направлениях – медиатехнологическом, культурно-эстетическом и социально-коммуникативном, медиатекст характеризуется своей коммуникативной направленностью – обращению к аудитории. Его основные категории – “автор – читатель”, “композиция”, “подтекст” обретают четкую ориентацию: общение идет в интермедиальном пространстве.

Но кто он, автор медиатекста – “реальный человек”, “абстрактный фактор”, “скриптор”, “клавиатурщик”, “информатор, скромный и оценивающий”, аналитик, полемист, “плетущий узоры” и тоже оценивающий? И это лишь часть загадочной цепочки распространенных терминов, отражающих многообразие исследовательских подходов и влияние современных информационных технологий, ворвавшихся в гуманитарные науки. Конечно, это модно и привлекательно, но требует смысловой коррекции в каждом конкретном тексте.

В конце концов, мы имеем дело с документальной словесностью, с профессией журналиста (публициста), и о его возможностях и личных качествах (одна из коллег предлагает, например, брать в расчет его “скромность или застенчивость”) читателю по тексту достаточно трудно составить представление. Да и будущему журналисту, мечтающему о творчестве, вряд ли придется по душе идея стать “скриптором” или “клавиатурщиком”. Журналист – профессия универсальная, но ни в коем случае не уничтожительная.

Еще одна дискуссионная проблема – идентичны ли понятия “авторская публицистика” и “авторский журналистский текст”? Она уводит в широкий контекст становления каждого из них, в сопоставления и сравнения на разных уровнях знаний – теории, методологии и практики, хотя, на мой взгляд, убедительного ответа пока нет. Но напрашивается примиряющий вывод: документальная в своей основе авторская публицистика, как бы мы ее ни называли, всегда характеризуется открытостью, свободой самовыражения и жанровым своеобразием. Так же, как и “позиция автора публицистического/журналистского текста”,

исходящая из двух реперных точек антропоцентрической системы текста – “я” автора и “я” читателя. Жизнеспособность этого союза и есть, в моем понимании, створчество в коммуникации, которое имеет четко выраженные лингвистические контуры.

Эти идеи легли в основу коммуникативно-деятельностной концепции взаимоотношений автора и читателя в теории композиционной поэтики публицистики, а затем и композиционной поэтики текста в целом, разработанной в лингвофилософском аспекте [Кайда 2013; Кайда 2019; Кайда 2015]. В контексте современных гуманитарных исследований наука о створчестве обрела свою интермедиальную широту и композиционно-речевое русло. Объединяющим началом стала категория пространства коммуникации, в которой звучат голоса эпох и диалоги культур.

Основные категории коммуникативно-деятельностной концепции

Исследование лингвистической полифонии при таком подходе направлено на выявление эффективности коммуникации и преодоление помех на ее пути. Эстетический императив авторского “я”, заложенный в любой сфере текстовой коммуникации (художественной или нехудожественной словесности), находится в центре междисциплинарного подхода к “контексту понимания”. Проблема эстетического кредо открыла потайную дверь в творческую лабораторию общения и проникновения в имплицитные сверхсмыслы эксплицитных планов. И здесь – непочатый край коммуникационных эффектов и творческих подходов при создании интермедиальных текстов.

Универсальная категория “позиция автора” – публично высказанное им мнение – в современном медиатексте эстетически определяет его коммуникационную стратегию. В интермедиальном пространстве СМИ диалог читателя с журналистом достигается профессиональным пониманием процессов синтеза искусств и всей многозначностью их взаимопроникновения. Результат такого общения зависит от многих факторов, и один из них – четко выраженный эстетический императив в процессе коммуникации.

Авторская журналистика, пожалуй, самый сложный объект для изучения возможностей интермедиальных стратегий эффективности общения. Здесь нет устоявшихся традиций, единых требований к этике коммуникации или к знаниям вступающих в диалог. Научить создавать, а по сути – конструировать, такой текст невозможно. Он – отражение творческого потенциала филологически подготовленного журналиста. Именно поэтому уровень его гуманитарного – становится показатель профессионального мастерства.

Лингвофилософская концепция створчества – это ориентация на композиционно-речевое единство диалога. Для методики обучения журналистской профессии такое понимание открывает картину жанрового многообразия в композиционно-речевом единстве эксплицитного (открытого, традиционно свойственного публицистике плана) и имплицитного (скрытого в лингвистическом подтексте). Главные категории журналистского текста в лингвофилософском аспекте проявляются их связностью в процессе коммуникации: “читатель – текст – автор”; “читатель – авторский подтекст”; “композиция как содержание в форме и как форма в содержании”; “интермедиальность как авторская коммуникативная стратегия”.

Интермедиальность, которую можно считать знаковым проявлением современной медиасистемы, в общей парадигме створчества предоставляет журналисту широкий регистр композиционно-речевых средств, повышающих эффективность коммуникации. Эстетический императив, заложенный в его авторской стратегии, становится созидательным началом диалога с читателем. В интервью и рецензии, в жанрах, тяготеющих к композиционно-речевым преобразованиям, функции и возможности интермедиальности направлены на создание полифонической композиционной основы текста в восприятии читателя. В разработке стилистической концепции позиции автора в интермедиальном медиатексте такой подход представляется наиболее продуктивным.

Эстетический императив авторской стратегии

Палитра эссеистического “я” в указанных выше жанрах способствует созданию культурного статуса медийного текста [Полонский 2016; Перевозов 2007; Цветова 2017], открывая творческий простор для высказывания журналиста. Импровизационная стилистическая выразительность текста будоражит внимание читателя и вызывает желание включиться в диалог с автором. Так мысленно рождается живое общение, которое в гуманитарных науках называется полифонией композиционного мышления. Наблюдаем это явление в диалоге не согласных друг с другом автора и читателя (в жанре интервью – репортера и читателя) – ведь, где текст отражает профессиональные просчеты журналиста. Похожая ситуация и с рецензией. Пользуясь методикой декодирования при композиционном анализе медиатекста, попробую доказать эту мысль на конкретных примерах.

Именно методика декодирования, которую с полным правом при аналитическом чтении можно назвать методикой сотворчества, помогает читателю выявить авторское “я”, зашифрованное в смысловых соединениях эксплицитного и имплицитного планов высказывания. Структурирует позицию журналиста эстетический императив, выраженный в композиционно-речевых приемах, который становится ориентиром для личностного участия читателя в диалоге. Двойная система кодирования (план интервьюируемого и план интервьюера) гарантирует жанру завидную театральность и подвижность, что требует от журналиста высокого профессионализма. И в первую очередь диктует необходимость обозначить свою позицию, а не быть сторонним фиксатором услышанного, пусть даже от известной творческой личности.

Журналист *a priori* располагает многовариантностью вопросов и непредсказуемых ответов. Важно их предугадать и мысленно предвидеть, зная бэкграунд собеседника, а для создания атмосферы разговора выбрать путь уважительный в этическом плане по отношению к интервьюируемому [Васильева 2019]. В заголовке этого интервью процитированы слова режиссера (“Я чувствовал себя, как Пастернак”) с явно негативной коннотацией, связанной с постыдной историей шельмования Б. Пастернака. Слова эти сказаны в концовке интервью, и в восприятии читателя соединяются с заголовком в композиционное единство как реакция режиссера на гонения за его новый фильм “Братство”.

Но так ли это? Подвергся ли автор фильма остракизму властей, как знаменитый поэт? Нет, фильм благополучно вышел на экраны, а приведенная фраза успешного режиссера, оказывается, вызвана тем, что его расстроило поведение нескольких зрителей: «Когда после показа в полутираке медленно зажигался свет в зале, со своего кресла уже вскочил здоровенный мужик с криком: “Морду надо бить за такие фильмы!”. Второй: “Надо арестовать!”. Какая-то женщина кричит: “На чьи деньги вы сделали этот фильм?!”. Представляете? Это были уже заряженные люди, совершенно не думающие, хорошо подготовленные к скандалу...».

Возможно, режиссер прав, но все-таки зрители бывают разные, и каждый из них вправе высказаться по своему усмотрению. Журналист в создавшейся ситуации вполне резонно мог привести этот аргумент собеседнику, что сразу снизило бы накал его возмущения и сделало бы неловким весьма некорректное сравнение, но эти слова без какого-либо журналистского комментария прозвучали сами по себе и стали “обманкой” для читателя: «Я думал, что отнесусь ко всему этому со смехом, но чувствовал себя, как Борис Пастернак после “Доктора Живаго” (не сравниваю, конечно, наши масштабы)».

Дело все-таки не в масштабах личностей, а в сомнительных политических аналогиях: мол, те времена возвращаются. П. Лунгин вправе высказать свое мнение и поделиться своими ощущениями, но на пространстве всего текста нет мнения журналиста – модератора по поводу нового фильма, который по своей проблематике и художественному видению автора не мог не вызвать споры. Лишь в одном “удобном” вопросе режиссеру позиция жур-

налиста робко просматривается (“Главный вопрос, которым сейчас задаются многие неравнодушные: не вызовет ли ваш фильм стыд за армию?”), и потому звучит вполне ожидаемый ответ: “Нет, потому что этот фильм сделан с большой любовью ко всем участникам, потому что роли сыграны потрясающими актерами. Я горжусь всеми ими. Тем, кто знает войну по-настоящему, а не по книжкам для политработников, надеюсь, фильм понравится”.

А кто эти “многие неравнодушные” – зрители, кинокритики, рядовые участники войны в Афганистане, военачальники тех лет? В чем они не согласны с режиссером – вот тема для разговора, который не состоялся. Вопросы и ответы в этом интервью – как игра в поддавки: позиция журналиста, не вступающего даже в скрытый в тексте диалог, говорит о ее отсутствии или нежелании публично высказаться. В формальной структуре интервью (“вопрос-ответ”) интеллектуально работает только один план – ответы интервьюируемого, а журналист “перешелкивает” их, не включаясь в диалог, что попросту не интересно читателю, не получившему пищи для размышлений.

Снижение интеллектуального уровня диалога по ходу интервью вызывает чувство раздражения не только читателя, но и интервьюируемого. И когда он в резкой форме напоминает журналисту о том, что его не интересуют бытовые стороны жизни, что они ведут профессиональный разговор об искусстве, репортер от неожиданности впадает в ступор. Такая ситуация возникла и в интервью с режиссером А. Кончаловским [Наборщикова 2019^a], приуроченным к постановке на сцене Московского театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (МАМТ) оперы Д. Верди “Отелло”. Спектакль вызвал споры среди театральных критиков, о чем ему не преминула сказать журналист, и получила неожиданный ответ: “Мне трудно что-либо комментировать. Поняли – значит, у меня получилось. Не поняли – значит, – не получилось. Либо у вас не получилось понять. Когда разговор заходит о режиссерской концепции, я думаю, что любой человеческий опыт, в том числе и художника, похож на печать в 3D – слой за слоем наслаждаются впечатления и размышления… Смысл режиссуры в опере – не изуродовать интерпретацией музыку”. На этом разговор об искусстве закончился, но лишь в самом конце интервью последовало признание, плохо скрывающее раздражение его ходом: “Как трудно говорить обо всем, что имеет отношение к высшим усилиям человеческого духа”.

Интервью и вправду шло не только о спектакле: журналист долго пытала собеседника о гендерном равноправии на международных кинофестивалях, о его поместье и работе в Италии, по ошибке попрекнула сценой избиения жены в одном из его московских спектаклей, которой наши зрители аплодировали, на что получила “просветительский” ответ – ее “придумал” И. Бергман в своем фильме “Сцены из супружеской жизни”, а он лишь его интерпретировал. И вот тут наступил “момент истины” для журналиста. Режиссер резонно заметил: «Послушайте, куда вас несет, не могу понять: “Бьет жену, гендерное равноправие...”. Давайте об искусстве говорить». На что репортер ядовито отреагировала: “Хорошо. Буду считать, что зрители аплодировали виртуозной игре Высоцкой (жена режиссера. – Л.К.) и Домогарова”. И последовал вопрос о кино.

Интервью и рецензия. Сотворчество “читатель – автор”

Чем меня заинтересовало это интервью и рецензия на тот же спектакль? А. Кончаловский в своем творчестве нередко прибегает к жанровой перекодировке художественного текста, создавая интермедиальные произведения – яркие, спорные и эпатажные. Для исследователя специфики интермедиальности важно понять, находят ли они адекватное отражение в СМИ, насколько подготовлены сами журналисты к пониманию и восприятию этого нового явления в коммуникации?

На этот раз оба медиатекста – рецензия и интервью с режиссером – помогли читателю погрузиться в суть жанрового эксперимента [Наборщикова 2019^b]. В рецензии предпри-

нята попытка “поразмышлять, провести исторические параллели – проследить, так сказать, мысль режиссера”. И в самом деле, есть над чем поразмышлять: “Честная костюмная опера, что по нынешним постановочным меркам – крутизна невероятная”, вдруг по воле режиссера неожиданно взрывается событиями ХХ в., когда под ренессансными одеждами Отелло и Яго обнаруживаются армейские сапоги и галифе, а за панелями – ширмами, открывавшими бушующее море и цветущий сад, просматривается мраморная голова, похожая на Муссолини.

Вот как грамотный и образованный рецензент объясняет эту, казалось бы, историческую несовместимость, а на самом деле – историческую параллель, которую режиссер ввел в спектакль: “Отелло поверил явному бреду явного параноика. Но разве целые народы не поверили в аналогичный бред фашистской идеологии?”. Метафора делает спектакль коммуницирующим посылом к зрителю, хотя у автора рецензии другой взгляд: «... опера, в отличие от кино, жанр примитивный: чем проще посыл, тем больше простора для эмоций и воображения. Другими словами, пробивать она должна наотмашь, без умствований. Когда возникает вопрос “зачем это надо?”, считай, что не получилось. Не сомкнуло старую музыку с новой интеллектуальной метафорой». А на мой взгляд, “сомкнуло” и “зацепило” зрителя и читателя.

Поиск современных интонаций в классических текстах, философские размышления режиссеров, композиторов, писателей, художников, “обживание” читателем их творческих лабораторий – обо всем этом журналист должен вести разговор со своим собеседником “на равных”. Но когда диалог подменяется беседой обо всем и ни о чем, он не дает пищи ни уму, ни сердцу читателя. К сожалению, непрофессиональное общение в интервью все чаще встречается и на страницах национальных газет, и в интернет-изданиях. В одной из своих работ я приводила в пример и подробно анализировала интервью с известным музыкантом Ю. Башметом в связи с выходом его спектакля «“Fortunatissimo”, или Безнадежно счастливый человек», в котором объединены три вида искусств – опера, драматический спектакль и актерская импровизация.

Вкратце речь шла о том, что журналист оказался на высоте, хотя его вопросы собеседнику были “из разных опер”: преемственность поколений, театральные эксперименты и предстоящий юбилей [Уваров 2017]. В ответ на вопрос о жанре нового произведения собеседник ввел читателя в свою творческую лабораторию: это – синтез жанров, “осуществленная идея – рассказать какую-нибудь историю с другого ракурса”. Эстетическая функция спектакля, основанного на “Севильском цирюльнике” Д. Россини, по его словам, должна “помочь людям полюбить оперную классику”. А смысловой стержень перекодировки, ее эстетический императив – новый взгляд на классику.

Журналист своими вопросами раскрывает секрет зарождения оригинальной идеи, ее трансформации в процессе работы, и читатель легко ассоциирует впечатляющую картину обрастиания замысла ассоциативными смыслами с другими проектами синтеза искусств (“Декабрьские вечера” С. Рихтера в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина), где музыка звучит на фоне творений великих живописцев и скульпторов. Такой интеллектуальный разговор втягивает его в интермедиальное поле творчества, формирует вкус и эстетическое кредо.

Приведу и прямо противоположный пример. Интервью с режиссером и директором “Мосфильма” К. Шахназаровым [Суранова 2017], которому предложен подзаголовочный “бургер”: «О новом взгляде на “Анну Каренину”, режиссуре как Божьем промысле, и грядущем юбилее». Броско и интригующе. Следует ожидать “восхитительного царства вопросов” и блестательных ответов, но читателя обманули. Из 16 заданных только один вопрос («“Анна Каренина” – роман о любви. Как Вы для себя объясняете, что такое любовь?») мог подразумевать ответ об эстетической перекодировке знаменитого романа на язык современного кино.

Вопрос сформулирован банально, но опытный полемист и глубокий режиссер смог перевести его на разговор о творчестве, о своем авторском взгляде на роман: “Важно было найти какой-то новый ход. Появилась идея рассказать историю с точки зрения Вронского, это помогло уйти от многих хрестоматийных моментов, которые фигурировали в прошлых экранизациях. В частности, у нас нет сцены гибели Анны”. Эстетический замысел обозначен, но журналист не зацепился за него, чтобы углубить авторскую мотивировку такого прочтения романа – без ключевой сцены текста.

“История с точки зрения Вронского” – императив режиссера, но это, безусловно, уже другое произведение другого автора, которое тоже имеет право на жизнь. Чем не тема для разговора с киномастером об эстетике восприятия романа, о его кредо? Но журналист, смею предположить, не воспользовался профессиональным везением – получить в собеседники режиссера-философа, четко выражавшего не раз в других интервью свои эстетические взгляды, которые помогают понять его необычное прочтение “Анны Карениной”. В результате получился поверхностный разговор обо всем и ни о чем.

Упущеные смысловые векторы интервью Шахназаров возместил в других диалогах о национальной идентичности российского кино, о его традиционном психологизме и внимании к судьбам простых людей, о сложностях возникновения “другой цивилизации” в мире кино. Разговор касался таких известных картин, как “Иваново детство”, “Летят журавли”, “Москва слезам не верит”, и выяснил философскую сентенцию режиссера: говорю не о том, что надо “созерцать”, а о том, что хорошо бы “видеть”. Подтекст подобных размышлений об искусстве погружает читателя во внутренний мир героя, раскрывает его творческий метод, он наполнен живыми интонациями и ожиданием взаимопонимания.

Интервью – жанр неожиданных откровений и духовного портретирования героя. Интермедиальный подтекст в нем, как мы уже говорили ранее, порой глубже и пространственнее сказанного прямым текстом. Тем более, когда со-творцы классических произведений литературы размышляют о переосмысливании эстетических основ текста, исходя из собственного эстетического “я”, чем и вызвано, к примеру, появление множества “Анн Карениных” в разных видах искусства.

Стилистический механизм эстетизации медийной сферы

Эстетизация медийной сферы – вполне конкретное явление, подчиняющееся законам коммуникации и управляемое эффективными приемами передачи информации. Лингвофилософское исследование этой проблемы с доминантой авторского “я” своими корнями уходит в концепцию сотворчества “автор – читатель” и развивается в соотнесенности с современными теориями коммуникации. Эстетический код диалога “читатель – автор (журналист/публицист)” в документальной системе отражает открытую и заинтересованную направленность на воспринимающего и ожидание ответной реакции.

Обостренное чувство ответственности, к которому обязывает функционирование текста в публичной сфере, формирует позицию автора и конструкцию диалога. Механизм сотворчества выражается в прямой связи журналиста-модератора с его эстетико-моральным кредо художественного толкования произведений искусства и заботой о повышении интеллектуального уровня читателя. В “обратной связи” – от читателя к автору формируются эстетический код читателя и его личностные художественные и этические ценности. Но как найти общий язык с читателем интервью? Вот мнение музыкального критика и пианиста Я. Тимофеева: “...с интервьюируемым надо прежде всего найти одну радиоволну и только тогда крутить ручку этого приемника. А если интервью получилось скучным, виноват всегда журналист, а не герой, кто бы он ни был”. В поиске радиоволны, считает он, важно “увловить энергетику героя”, почувствовать “внутренние зацепки” для психо-

логического контакта с собеседником, вывести его “в социальную плоскость с целью информирования и просвещения общества”, использовать “зерна” профессионального анализа в жанре музыкально-критической рецензии: “...для меня это самое настоящее литературное творчество, где журналистике как таковой практически нет места”, потому что жанр – “интимный процесс” (см. <http://www.dailyculture.ru/stati/intervyu-music/yaroslav-timofeev->). Надо думать, это касается не только музыки, но и спектакля, фильма и любого вида искусства.

Профессиональная компетентность интервьюера, как видим, предполагает в том числе эмоциональное восприятие темы разговора, живой обмен мнениями и “открытую дверь” в последующие размышления. Эстетическая эффективность публикации измеряется именно этими составляющими. И не только в интервью как наиболее живом жанре, но и во многих других с непосредственным участием автора в диалоге с читателем.

Целенаправленное использование интермедиальности в жанре рецензии заключается в расстановке автором акцентов в соответствии со своим эстетическим видением произведения, о чем я уже писала в своих предыдущих публикациях. Так, в многообразии рецензий и отзывов на спектакль по пьесе М. Горького “Васса Железнова” (пьеса имеет две версии – 1910 г. и 1935 г.) обращает на себя внимание рецензия на спектакль Театра имени Моссовета, который шел в интерпретации авторского текста непроторенным путем. Суть в том, что «за основу здесь взяли первый “семейный” вариант, но включили туда революционерку Раshель из второго, где распад семьи отождествляется с вырождением еще не оперившегося русского капитализма. Раshель заменила старшую дочь Вассы и получила часть ее текста» [Наборицкова 2018^a].

Подметив все детали текстовой трансформации, рецензент, поделившись с читателями своими эмоциями (“Страшно – от того, что все они, разгильдяи-нахлебники, пусть и гречные, но живые, и им тоже хочется счастья”), использует интермедиальную перекодировку замысла, которая и подводит к зарождению нового мотива – надежды на лучшую жизнь. Эффект усиливается переплетением в спектакле двух параллельных миров: Вассы – «строгий, монохромный (героиня всегда в одеяниях темных тонов) и домочадцев – бесшабашный, яркий, веселящий глаз пестротой мужских рубах и женских сарафанов. В этом карнавальном пространстве, будто оправдывая характеристику, данную Раshелью: “Этот ваш мир с балалайками, гитарами, жирной пищей...”, царит цыганский романс и разудалое гульбище» [Наборицкова 2018^a].

Все персонажи поют и танцуют, перепутаны ушедшие и живые, вместе со всеми, “сняв очки и темный плат”, поет и Васса. Не ясно, в каком мире это происходит. Но, отмечая артистическое мастерство В. Талызиной, исполняющей роль Вассы, рецензент делает вывод: «...в отличие от других московских “Васс”, в моссоветовской брезжит надежда» [Наборицкова 2018^a]. Этот вывод проецируется и на заголовок – “Оправдание грешницы”. Новое прочтение, точнее – сочетание двух авторских вариантов одной пьесы, очевидно, должно прояснить сомнения самого Горького, которые он испытывал в процессе работы над ней: в убедительности философской концепции счастья в “семейном” варианте пьесы и революционном, так и не нашедшем выхода. Рецензент, вычитав интермедиальный подтекст, усилил авторское дыхание классического текста.

Рецензенту подвластно все – история текста, его жизнь во времени, его изменяющаяся эстетическая ценность и композиционно-речевая выразительность. И конечно, сценические открытия, происходящие сегодня, обогащают арсенал приемов и средств СМИ. Вот пример: опера П. Чайковского “Пиковая дама” впервые на сцене Большого театра появилась в 1891 г., а затем постоянно возрождалась, как птица Феникс, то радуя, то огорчая зрителя. Известно, что наибольшим зрительским успехом пользовалась постановка Л. Баратова, созданная в 1944 г., – в общей сложности спектакль игрался 925 раз, а наименьшим – работа Л. Додина 2016 г. (всего десять показов).

Эта информация предпослана рецензии на новое прочтение оперы [Наборщикова 2018^b]. Заинтриговав читателя цифрами, рецензент объясняет, почему “не пошла” постановка знаменитого петербургского режиссера. По ее мнению, он эпатажно “представил Германа пациентом Обуховской больницы, заточив его в упомянутый Пушкиным 17-й номер, а оперу уподобил истории болезни, дотошно фиксируемой опытным психиатром”. Не поддавшись искушению лихо разгромить спектакль, рецензент делает точный ход: обращается к поэтике жанра.

Эстетические основы поэтики оперы становятся точкой отсчета во всех ее размышлениях. И спокойное профессиональное резюме: неудача спектакля Додина в том, что “в логически выверенном сумасшествии имелся только один изъян: сценическая история не сочеталась с композиторской. Итогом стало демонстративное несовпадение видимого и слышимого...” [Наборщикова 2018^a].

Антитеза – спектакль Р. Туминаса, где “музыка и слово, и минимализм сценического решения оттеняет их самодостаточность”. В этой емкой фразе, как говорится, и “зарыта собака”: любые фантазии, любая вольность, даже самая “пронзительная”, убедительная и занятная, не должна разрушать главный принцип поэтики оперного жанра, в которой музыкальная концепция – ведущая составляющая, что было отмечено выше в рецензии на “Отелло”. Только в таком порядке – музыка и слово – может быть сконструировано стилистическое единство оперы. Подтверждая свой критический вывод, рецензент ссылается на реакцию слушателей: они чувствуют себя комфортно, когда испытывают “полное доверие к замыслу композитора и точное следование его ремаркам”, но “впадают в беспокойство”, если “за режиссерскими наворотами” это исчезает. Поименно называя всех участников спектакля, рецензент отмечает их “внимание к деталям”, точность артистического соответствия персонажам, уважительное произнесение музыкальных фраз, доносящее до слушателя богатство нюансов. В ладу и оркестр: “Дирижер умерил присущую ему романтическую экзальтированность и вел своих музыкантов с мудрой rationalностью” [Наборщикова 2018^b].

Широта кругозора рецензента пробуждает в читателе эстетическое сопереживание вновь познанного, будит его любопытство. Почему, скажем, Туминас, “как и все корифеи – и Станиславский, и Немирович”, тоже почувствовал желание “отходить от драмы и приходить в мир музыки”? И в самом деле, почему? Рецензия в какой-то степени дает ответ: их увлекает возможность более глубокого прочтения классических текстов проникновением в скрытый от внешней канвы развития действия интермедиальный подтекст.

Жизнь классики в новой эстетике

Конечно, и здесь возникает вопрос об отношении к классике, к традициям. Классика – это “не про сюжет”, это гораздо сложнее. Для рецензента – вопрос эрудиции и умения в эстетическом диалоге с читателем быть профессионально убедительным и деликатным в оценках. Отмечая досадную прямолинейность прочтения первотекста рецензируемого балета и необходимость “поработать над чистотой звука” в оркестре, автор оценил “удачное сочетание добродой балетной старины и современных сценических технологий”. Но иногда рецензент открыто выражает свое недоумение и разочарование неудачным экспериментом: “А что, собственно, авторы хотели сообщить миру?” так и остается без ответа” [Наборщикова 2018^c].

Рецензент имеет право на такое суждение, хотя его позиция, быть может, и спорна. Читателю важно услышать ее для формирования собственной эстетической позиции.

Но эстетическое кредо профессионального рецензента формируется из всего массива философских и гуманитарных принципов отношения к памяти культуры и тек-

ста. Читатель ценит такого автора, отдавая ему предпочтение в своих пристрастиях на газетной полосе. И увидев его очередную рецензию на осовремененную постановку классики, почти наверняка прочтет ее – сработает уже установившийся между ними эстетический контакт.

Так, очередная “Анна Каренина” под названием “Сережа” недавно появилась на сцене МХТ им. А.П. Чехова [Наборщикова 2018⁴]. Рецензент, отметив, что здесь от Л. Толстого осталось “не что иное, как набор реприз-аттракционов”, что все действие построено на “сильно действующих метафорах”, а связь с романом поддерживается “отдельными знаковыми фразами”, в принципе уже вынесла свое суждение. Дальше пошли доказательные детали: Каренин, “узнав об измене жены, гарцует по сцене в развесистых рогах с колокольчиками”, вместо сына Сережи – кукла, “изделие в рост шестилетнего ребенка”; а сама постановка – это “импровизация с обилием бытовизмов”, доказывающих, что Анна Каренина «вполне может жить в соседнем подъезде и делать покупки в “Пятерочке»». Авторская идея, считает рецензент, в том, что “коллизии романа могут повторяться в любое время и в любом месте”.

Как издавательство над великим романом звучат вопросы к залу, специально для спектакля написанные современным поэтом: “Кто помнит, куда шел тот поезд в романе? А другой поезд? А кто переписывался первыми буквами слов? Что там такое было с сенокосом? А с охотой?”. Не художественное произведение на сцене, а настоящий школьный ЕГЭ, который вряд ли пробудит желание зрителей перечитать роман. Но рецензент неожиданно оправдывает творческий метод режиссера: «Зачем все это случилось с героями романа, ответить заведомо нельзя – разве что написать новый роман. А вот зачем Крымов поставил “Сережу”, ответить можно. Любит человек родную литературу и русский театр. И с нами, читателями-зрителями, щедро своей любовью делится».

Удивительно, что эстетически грамотный рецензент делает столь поверхностный вывод: «Что бы ни говорили ревнители классики, самое интересное в инсценировках и экранизациях – мутации героев. Если интерпретатор талантлив и смел, в выигрыше остается и зритель, и персонаж. Первому обеспечена свежесть восприятия. Второму – освобождение от стереотипов. Литературному источнику, в свою очередь, гарантируется приток любознательных читателей (как же там все-таки на самом деле?). Спектаклю – неиссякаемый зритель, безотказно реагирующий на “новое старое”».

Не уверена: любовь к литературе – это не классика “своими словами” при буйной игре фантазии. Хотя и то верно, что перекодирование классики – процесс, который происходит в интермедиальном пространстве композиции, где видимо-невидимо составляющих, создающих напряжение в системе нового текста. В этих поистине “затекстовых” высотах и происходит рождение новых смыслов: интермедиальное поле притяжения преображает жанровые системы, корректирует законы их восприятия и перестраивает сами формы коммуникации, актуализируя те, чтоозвучны времени.

Это и стимулирует живое, личностное диалогическое общение в коммуникации. Филологические приемы такого общения, в основе которых лежат междисциплинарные знания и такие универсальные категории текста, как авторство, композиция и пространство, активизируют и развивают композиционное мышление человека, облегчая его адаптацию к современной культуре коммуникаций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Васильева Н. (2019) Я чувствовал себя, как Пастернак // Известия. 8 мая.
Кайда Л.Г. (2013) Интермедиальное пространство композиции. М.: Флинта: Наука.
Кайда Л.Г. (2019) Интермедиальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста. М.: Флинта: Наука.

- Кайда Л.Г. (2015) Эстетический императив современного интермедиального текста // Общественные науки и современность. № 3. С. 163–176.
- Наборщикова С. (2018^d) Каренина из соседнего подъезда. В МХТ переосмыслили роман Льва Толстого // Известия. 6 декабря.
- Наборщикова С. (2019^b) Мавр и МАМТ // Известия. 3 июля.
- Наборщикова С. (2018^c) Неловкое положение // Известия. 1 марта.
- Наборщикова С. (2018^a) Оправдание грешницы. Валентина Талызина в спектакле Театра Моссовета сумела внушить любовь к Вассе Железновой // Известия. 15 января.
- Наборщикова С. (2018^b) Римас и “Дама”. В новом прочтении оперы Чайковского Большой театр сосредоточился на музыке // Известия. 18 февраля.
- Наборщикова С. (2019^a) Что такое гендерное равноправие, не понимаю: не дорос // Известия. 7 июля.
- Перевозов Д.Н. (2007) Эссеизация текстов как выражение персонального журнализа в современной российской публицистике: автореф. дисс. ... к. филол. наук. Воронеж: ГВУ.
- Полонский А.В. (2016) Культурный статус медийного текста // Медиалингвистика. № 1. С. 7–19.
- Суранова М. (2017) Советское кино на порядок выше современного // Известия. 29 марта.
- Уваров С. (2017) Я проложил дорогу молодым альтистам // Известия. 27 сентября.
- Цветова Н.С. (2017) Медиатекст в свете практической эстетики // Медиалингвистика. № 4. С. 18–29.

REFERENCES

- Cvetova N.S. (2017) Mediatekst v svete prakticheskoy estetiki [The text of mass media in the light of practical aesthetic]. *Medialingvistika*, no. 4, pp. 18–29.
- Kayda L.G. (2015) Esteticheskiy imperativ sovremennoogo intermedial'nogo teksta [The aesthetical imperative of the contemporary intermedial text]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, no. 3, pp. 163–176.
- Kayda L.G. (2013) *Intermedial'noe prostranstvo kompozicii* [The intermedial space of composition]. Moscow: Flinta-Nauka.
- Kayda L.G. (2019) *Intermedial'nost' – filologicheskiy kontinent. Vol'tova duga avtorskogo podteksta* [The intermediality as a filological continent. The voltaic arc of the author's subtext]. Moscow: Flinta-Nauka.
- Naborshchikova S. (2019^a) Chto takoe gendernoe ravnopravie, ne ponimayu: ne doros [I can't make sense of gender equality, I'm not mature enough]. *Izvestiya*. 07.07.
- Naborshchikova S. (2018^d) Karenina iz sosednego pod"ezda. V MHT pereosmyslili roman L've Tolstogo [Karenina next door. The MHT theater reconceives the novel by Leo Tolstoy]. *Izvestiya*. 06.12.
- Naborshchikova S. (2019^b) Mavr i MAMT [The Moor and the MAMT]. *Izvestiya*. 03.07.
- Naborshchikova S. (2018^c) Nelovkoe polozhenie [Awkward position]. *Izvestiya*. 01.03.
- Naborshchikova S. (2018^a) Opravdanie greshnicy. Valentina Talyzina v spektakle Teatra Mossoveta sumela vnushit' lyubov' k Vasse Zheleznovoy [The justification of the sinner. Valentina Talyzina sparked sympathy towards Vassa Zheleznova in a Mossovet Theater play]. *Izvestiya*. 15.01.
- Naborshchikova S. (2018^b) Rimas i “Dama”. V novom prochtenii opery Chajkovskogo Bol'shoy teatr sosredotochilsya na muzyke [Rimas and the “Queen”. The Bolshoi Theater focuses on music in its new production of Tchaikovsky's opera]. *Izvestiya*. 18.02.
- Perenov D.N. (2007) *Esseizaciya tekstov kak vyrazhenie personal'nogo zhurnalizma v sovremennoy rossiyskoy publicistike* [The text's essayization as an expression of personal journalism in the contemporary Russian publicism]. Preprint of Phd philological studies. Voronezh: Voronezh Univ. Press.
- Polonskiy A.V. (2016) Kul'turniy status mediynogo teksta [The cultural status of mass media texts]. *Medialingvistika*, no. 1, pp. 7–19.
- Suranova M. (2017) Sovetskoe kino na poryadok vyshe sovremennoogo [Soviet-time movies are way superior over contemporary ones]. *Izvestiya*. 29.03.
- Uvarov S. (2017) Ya prolozhil dorogu molodym al'tistam [I paved the road to young alt-violin players]. *Izvestiya*. 27.09.
- Vasil'eva N. (2019) Ya chuvstvoval sebya, kak Pasternak [I felt like Pasternak]. *Izvestiya*. 08.05.