

Lilija R. Duskajewa

(Sankt-Peterburgskij Gosudarstwiennyj Uniwiersitet)

Стиль музыкального медиадискурса

В современных лингвистических исследованиях объектом чаще всего выступает политический медиадискурс. Под дискурсом мы, вслед за В.Е. Чернявской, понимаем „комплексную взаимосвязь многих текстов (типов текста), функционирующих в пределах одной и той же коммуникативной сферы” [Чернявская 2001: 11–12]. Обращение к журналистской речевой практике иной интенциональности, в частности к музыкальному, театральному, спортивному, научно-просветительскому медиадискурсам, а также медиадискурсам моды, о домоводстве и т.п., заставляет исследователей вести поиск научного инструментария для описания стилистики этих текстотипов и дискурсов. В связи со снижением уровня научной абстракции, при переходе от изучения стилетекста к анализу более частных текстотипов (см. о закономерности этого этапа в исследованиях в работах В.А. Салимовского нач. 2000-х гг.) продуктивным становится углубление понимания полиинтенциональной творческой деятельности журналиста¹, а вместе с тем и интенциональности, определяющей направленность, содержательно-смысловую структуру и стилистические свойства более частных, чем макростиль, форм речевой деятельности². В статье мы

¹ Думается, что разделение журналистского дискурса в одной из работ, появившихся в последние годы, на информационный, убеждающий и развлекательный чрезмерно упрощает наше представление о нем. Ср. с определением многофункциональной природы журналистики, данное в работах С.Г. Корконосенко. Мы считаем журналистское творчество полиинтенциональным, текстообразование в котором „управляется” под влиянием профессиональных традиций, пристраиваясь к типизированным, свойственным профессиональной сфере целеустановкам (Б.Я. Мисонжников).

² В работе В.П. Барбашова [2007] выясняются особенности выражения пропозиционального содержания в публицистическом дискурсе. В другой работе [Клушина 2008], по свидетельству автора, развивающей коммуникативно-стилистический подход, показано развертывание интенциональных категорий, среди которых называются идеологемы,

представляем интенционально-стилистический подход к анализу журналистских текстов.

В современных философских и психологических исследованиях интенциональность рассматривается как активность сознания, направленная на установление связей с окружающим миром, на постижение предметного мира действительности. В лингвистике интенциональность связывают прежде всего с целеориентированностью сознания и определяют как осознанное субъектом речи коммуникативное намерение выразить (репрезентировать) в речи свою устремленность (в форме мнений, желаний, убеждений), направленную на объекты и положения дел внешнего мира.

Учитывая, что „интенциональные направленности субъектов предстают как важнейшие детерминанты формирования и организации дискурса, составляют его содержательную основу и во многом определяют, что именно и как говорится, как протекает взаимодействие с собеседником или аудиторией” [Павлова, электронный ресурс], а значит детерминируют смысловое ядро дискурса и своеобразие поверхностно-речевой ткани, мы обратились к анализу структуры интенциональности медийной речи. Примечательно, что уже Дж. Серл, рассматривавший интенции речевых актов, а не текста, в интенциональности выделяет репрезентацию и направленность, называемую им психологическим модусом. „Каждое интенциональное состояние, – пишет ученый, – содержит некоторое репрезентативное содержание в определенном психологическом модусе” [Серль 1988: 107]. В текстоцентричных исследованиях И.П. Сусова интенциональность предстает как детерминант содержательно-смысловой структуры текста, в которой присутствуют выбранный субъектом речи референт – предметная ситуация, способ его описания, отношения между текстами и другими компонентами коммуникативного акта [Сусов 1979: 101]. Эти представления об интенциональности подтверждаются психологами, в частности Н.Д. Павловой, анализировавшей структуру самой интенциональности. При этом ею подчеркивается, что интенциональность – это система интенций, состоящая из „предметных направленностей субъекта, образующих основу и глубинное психологическое содержание его речи, которое непосредственно связано с целями деятельности и «видением мира» субъектом, его желаниями, нуждами, установками” [Павлова 2000]. Таким образом, интенциональность представляет собой структуру, которая связана, во-первых, с действительностью, поскольку в содержании показан „мир”, познанный субъектом; во-вторых, с направленностью сознания субъекта речи, в которой отражаются его желания, нужды, потребности.

оценочность и тональность. В работе Т. И. Красновой [2011] – показано развертывание интенциональности в газетном дискурсе как одной из причин его развития.

Интенциональность отдельного дискурса раскрывается как свойство сознания, которое определяет целеориентированность публицистического дискурса и тем самым детерминирует в нем содержание и структуру речевой деятельности. Одним из слоев смысловой структуры медиатекста составляет содержательно-предметный аспект. Но в интенциональности медиаречи важнейшим является второй аспект – направленность коммуникативно-познавательной деятельности, которая, формируя модусную рамку, накладывает последнюю на познаваемое пропозициональное поле. Экстралингвистические факторы ее формирования в медиатексте, согласно Г.Я. Солганику, – это „общественные интересы”, а также „представления субъекта речи о пользе, выгоде, политических целях” [Солганик 2000: 15]. Применительно к медиадискурсу досуга следует указать и на эстетические, вкусовые, стилистические, эмоциональные предпочтения автора и аудитории, оценочные стандарты, сложившиеся в обществе. Воздействие модусной рамки на качественно своеобразные комбинации и последующие рекомбинации координат сообщаемого во времени и пространстве формирует специфическое ценностно-смысловое содержание текста, актуализируя модус интенциональности субъекта речи.

Следовательно, в смысловой структуре медиатекста отражается не просто тот или иной фрагмент мира – предметный аспект интенциональности, но и опыт его осмысления, поскольку субъект речи конструирует и конституирует свою картину мира, осуществляя отбор предметов окружающей действительности для отображения. Тем самым интенциональность, будучи „направленной” тем или иным образом, заряжается авторским видением мира. Окрашенные „авторством” особенности мировосприятия проявляются в модальной рамке текста.

Таким образом, в статье мы представим стилистику музыкального медиадискурса, которая формируется под влиянием двух составляющих его смысловой структуры: 1) мотивирующей, указывающей на характер „модализации”, представленной установкой на оценку, побуждение, выражение эмоций и т.д., и 2) предметной, показывающей тот участок действительности, на который направлен соответствующий модус: ситуации, события, персонажи, факты.

Опираясь на эти положения, прежде мы разработали типологию информирующее-воздействующих газетных речевых жанров, в которой, исходя из деятельностной трактовки функционального стиля (К. Гаузенблас, М.Н. Кожина, В.А. Салимовский), система газетных жанров была представлена как речевое воплощение процесса социального ориентирования, осуществляемого СМИ. При рассмотрении журнализма как двусоставной деятельности, с одной стороны, фиксирующей, отражающей действительность, с другой – управляющей, воздействующей на нее, были выделены

такие типовые интенции журналиста, как преимущественное отражение действительности (через сообщение о *событиях* в мире и *мнений* о них) и преимущественное стимулирование социальной активности. Каждая из рассмотренных интенций объективируется в своих группах вторичных жанров, так что система газетных жанров может быть представлена тремя большими группами: ориентирующими в мире событий и людей – *информационными* и *оценочными* – и ориентирующими аудиторию на действия в определенном направлении – *побудительными*. Эти группы выделены на основе мотивирующе-модальной стороны интенциональности (целеориентированности).

Все жанры дифференцируются под воздействием жанровой гипотезы об адресате, представленной гипотетическими вопросами, формируют предметный аспект интенциональности (целеустановки). Первая группа жанров, *информирующие*, направленные на отражение действительности, далее делится на основе „содержательных ожиданий адресата”, т.е. в зависимости от того, о ЧЕМ предполагает субъект информировать.

Совершенно правомерно сообщения в СМИ представляют как удовлетворение запросов аудитории, составляющих предметный аспект интенциональности, которые формулируются в виде набора жанрообразующих вопросов. На их основе выделяются такие жанры, как „Сообщение о событии”, в основе которого повествование о происшествиях, „Параметры ситуации”, в основе которого описание ситуации, сложившейся в том или ином месте, „Мнение лица”, представляющего общественно значимое чужое высказывание, и „Информационный портрет” в его разновидностях.

Вторая группа – оценочные жанры. Исходя из предметного аспекта интенции – оценки ЧЕГО – предполагается согласовать с адресатом, эта группа делится на две подгруппы – оценивающие: 1) действительность; 2) чужие мнения. В первой подгруппе выделяются жанры, направленные на оценку динамики происходящего и статики (ситуации). Динамика происходящего отражается в таком классе текстов, как оценка события. Оценка статики в общественной жизни осуществляется в двух классах текстов: 1) оценка описываемого явления; 2) оценка ситуации. Оценку чужих мнений воплощает один жанр. Таким образом, группу оценочных жанров в нашей классификации составляет следующий набор: „Оценка события”, „Оценка ситуации”, „Оценка чужих высказываний”, „Оценка персонажа”.

Третья группа жанров – побудительных – представлена несколькими речевыми жанрами в зависимости от того, к КАКИМ ДЕЙСТВИЯМ автор намерен побуждать адресата, какую активность у него предполагается вызвать: „Постановка проблемы”; „Предложение способов решения проблемы”; „Предложение вариантов решения общественной проблемы”; „Рекомендация коррекции предпринятых для решения проблемы действий”.

Каждый из речевых жанров представляет собой устойчивую последовательность речевых интеракций, реализацией которых достигается жанровая интенция.

Таким образом, нами была предложена трехчленная классификация жанров публицистического стиля на основе тех творческих интенций взаимодействия журналиста и адресата, которые формируются в процессе осуществляемого журналистикой социального ориентирования [Дускаева 2004]. Выделенные интенции выступают не изолированно, а взаимодействуют друг с другом и представляют систему, в которой реализуется социальное ориентирование в журналистике. Каждый из выделенных на основе типовой интенции речевых жанров обладает своим жанровым стилем (термин используется в трактовке, предложенной В.А. Салимовским [2002]).

На повестке дня в стилистике – исследование стилевой специфики текстов досуговой журналистики, интенционально отличающихся от информационно-ориентирующих, классификацию которых мы представили выше: требуются уточнения представлений о структуре интенциональности журналиста и, следовательно, о смысловой структуре текстов, им порожаемых. Это позволит выделить семантические доминанты каждого из типов текстов и описать их выражение через интенционально-семантические категории.

В качестве примера обратимся к музыкальному медиадискурсу, в котором важную роль играют такие свойства, как звуковыражение мелодии, сочиненной композитором или исполненной на музыкальном(-ых) инструменте(-ах), голосом(-ами). Модусную рамку в таком дискурсе составляет эстетическая оценка произведения или его исполнения. Следовательно, смысловую структуру данного речевого блока составляют по крайней мере две доминанты. Первую формирует предметный аспект интенциональности – воспроизведение акта исполнения музыкального произведения с указанием: а) на действие и его субъектов – музыканта или инструмент; б) объект действия – звучание музыкального произведения или его исполнение и в) свойства исполнения. Вторую – воспроизведение оценки звучания музыкального произведения и ее интерпретация, что включает: а) указание на знаки оценки выделенных свойств звучания; б) сопоставление особенностей исполнения с замыслом композитора; в) образную интерпретацию музыкального материала; г) передачу эмоционального отклика, состояния, вызванного восприятием музыки.

Рассмотрим фрагмент из газетной публикации. Своеобразно здесь уже представление самого события – концерта: *А вот историческое событие происходило уже во втором отделении. Это и выступлением-то в привычном смысле не назовешь... Разыгрывая Десятую скрипичную сонату*

Бетховена и ля-мажорную сонату Шуберта, два музыканта разговаривали в первую очередь друг с другом. Неспешно, негромко, завораживающе, каждый приводя свои весомые аргументы [Кольта.ру.13.09.2013]. Как видно в тексте, само событие представляется в музыкальном дискурсе особым образом: 1) уточнением его частей (*второе отделение, выступление*), 2) с указанием в определении на значимость события (*историческое*). Действия музыкантов представлены в образной интерпретации (*разговором друг с другом*, в котором участники приводят аргументы). Эстетическая оценка передается в парцеллированной конструкции с определениями образа действия, которые в большей степени годятся для выражения оценки ведения разговора, однако именно этим подчеркивается глубина осмысления сонат двумя исполнителями, подчеркивается их мастерство.

В продолжении текста разворачивается метафора „исполнение Десятой сонаты как разговор двух музыкантов”: *И дело даже не в том, что Бетховен и Шуберт – хорошие композиторы. Эти двое, Плетнев и Кремер, кажется, и по поводу гаммы до-мажор нашли бы о чем поговорить.*

Виртуозное мастерство музыкантов подчеркнуто в характеристике игры на бис: *Бис – „Муки любви” Крейсlera, образец легковесной, кружевной и слезливой салонной музыки, – был сыгран так, будто в репертуаре для скрипки и фортепиано нет ничего более важного. Каждая нота была нагружена сразу всем: грустью, иронией, изяществом, мастерством, усталостью от мастерства, опытом, радостью и муками от этого самого опыта* [там же]. В этом высказывании оценка передана выделительным оценочным словосочетанием (*сыгран так*), интерпретация осуществляется выделением положительных свойств игры, следствием чего явилось полнота звучания, его способность вызывать разнородные чувства (*грусть, радость*).

В другом фрагменте этой же публикации из „Российской газеты” более развернуто представлена интерпретация оценки оркестрового исполнения произведения. Объясняя оценку, журналист услышанный музыкальный материал сопоставляет с произведением-первоисточником. Семантика сопоставления, структурирующая фрагмент, выражается использованием лексемы соответствующего значения, формой сравнительной степени, противительным союзом, притяжательным местоимением и другими средствами: *...национальный „хит” – „Сабантуй” Назиба Жиганова... в другой интерпретации. Конечно, темпераментный дух праздника сабантуя, в музыкальном материале которого вихрь танцевальных ритмов, конного скака и лирических мелодий, мог бы у Мансурова оказаться более „аутентичным”, но Ринкявичюс сделал свой акцент на „риторике” праздника, на развернутых ярких звучностях, на крупных контрастах. И оркестр сразу показал свой хороший тон, умение удерживать форте, не скатываясь*

в пустые громовые эффекты, спаянность инструментальных групп. Как видим, здесь несколько субъектов действия: разные дирижеры и оркестр. Журналист подчеркивает мастерство оркестра в удержании соответствующей замыслу силы звука с помощью средств выражения утилитарной оценки (*умение удерживать форте, хороший тон, ...не скатываясь в пустые громовые эффекты*), слаженность оркестрового исполнения – с помощью метафоры (спаянность инструментальных групп). Оценка обретает объемность благодаря использованию рядов однородных членов. В такие ряды сначала выстроены характеристики замысла музыкального произведения (*вихрь танцевальных ритмов, конного скока и лирических мелодий*), затем особенности настроения исполнения (*сделал акцент на „риторике” праздника, на... звучностях, на ...контрастах*), наконец, продемонстрированные оркестром навыки (*показал ...тон, умение..., спаянность...*). Эпитеты, передающие настроение инструментального исполнения, образованы переносом световой (*яркие*), пространственной (*развернутых звучностях*) и звуковой (*громовые*) семантики, семантики размера (*крупные*).

Эстетическая оценка, как и другие ее виды, контрарна, поскольку автор стремится подчеркивать не только удачные стороны инструментального исполнения, но и менее удачные. В последнем случае в тексте звучит упрек: *В общем и целом стеклянная гармоника оказалась инструментом далеко не таким техничным, как флейта, – пассажи, исполняемые на ней, в терцию сопровождают рулады Лючии... звучание гармоники все время опаздывало по времени, создавая эффект размытой, слегка светящейся ауры.* Упреки автора вызывает неточность звучания по высоте и темпу. Интерпретативные высказывания организованы с помощью метонимий: *в терцию сопровождают рулады, звучание опаздывало по времени.*

Как видно из приведенных примеров, переходы оценки от „+” к „-”, делают динамичными процессуальность в передаче инструментального звучания. Восхищение точностью создаваемых в ходе исполнения образов, техничностью игры может смениться недовольством, если в отдельных случаях этого недостает, и наоборот: недовольство сменяется похвалой. Динамичность позволяет обеспечить объективность оценки – упреки выражаются на фоне похвалы: *„Лучше всего исполнителю удалось лирические вариации, в которых качество звука выходило на первый план, заслоня некоторую непродуманность фразировки и небезупречность в исполнении технически сложных мест”* [Российская газета, 2010, июнь, 7].

Упреки автора вызывает несоответствие настроения, которое создается исполнением, первоисточнику – авторскому замыслу, например: *Несколько **пресно** прозвучала в концерте Девятая симфония Шостаковича... Были отличные соло в оркестре, был финальный бурлеск, **но все-таки** едкая желчь Шостаковича, разлитая в партитуре в квадратных маршах,*

галоппных ритмах, в резком свисте пикколо, **осталась в тени** дирижерской интерпретации. Фрагмент пронизан семантикой сопоставления. Композиторский замысел передается атрибутивными метафорическими словосочетаниями, с помощью которых характеризуются не только темп, ритм, характер музыкального звучания, но и настроение (*едкая желчь, разлитая..., квадратные марши, галоппные ритмы, резком свисте*). Несоответствие настроения исполнения настроению музыкального произведения подчеркнуто с помощью эпитета, созданного преобразованием семантики вкусового восприятия (*пресно*), противительного союза (*но все-таки*), фразеологизма (*осталась в тени*).

И далее вновь автор делится восхищением от исполнения музыкального произведения, которое мы слышим в развернутой метафоре, эпитетах, построенных в ряды однородных членов, смена знака оценки, происходящая при этом, маркируется противительным союзом и глаголом эмоциональной оценки: **Зато** Вторая симфония Скрябина **впечатлила** у Ринкявичюса своим грандиозным звуковым потоком – плотным, захватывающим сверкающей игрой мотивов, гигантскими волнами динамики и россыпями соло. Как видим, образность речи здесь передает силу эстетического впечатления, вызванного мощью звука: *гигантскими, грандиозными*. Это же подчеркивается семантикой других метафор: *плотный, поток, волны, россыпи*. Благодаря образному строю речи вывод автора кажется убедительным: *Козырем казанского оркестра оказалась строгая мощь и монолитный звук – качества, ценные не только на Востоке*. Оценка передается с помощью лексемы *козырь*, использованной в переносном значении и имеющей разговорный характер. Такое словоупотребление способствует интимизации газетного изложения. Думается, интимизацию создает и употребление специальных музыкальных терминов – книжных слов *терция, форте, соло* и др., поскольку свидетельствует об общении „своих”, понимающих значение этих терминов.

Итак, в статье мы попытались представить перспективность интенционально-стилистического подхода к анализу текстов, принадлежащих разнообразным медиадискурсам. Выявляя коммуникативное намерения в медиадискурсе той или иной разновидности выделением в нем объектов и положения дел внешнего мира и направленной на это предметное содержание установки выразить (репрезентировать) в речи устремленности в форме мнений, желаний, убеждений, мы определяем особенности смысловой структуры этого медиадискурса. Смысловая структура выражается в смысловых доминантах, речевое выражение которых и составляет, условно говоря, интенциональный стиль того или иного медиадискурса. Модальную рамку в стиле музыкального дискурса характеризуют динамичные переходы эстетической оценки от „–”, к „+”, выражаемой эмоционально,

а потому звучащей как похвала, восхищение, комплимент или упрек, досада, недовольство. Предметную составляющую в дискурсном стиле представляет выражение свойств и качеств звучания.

Lilija R. Duskajewa

Styl muzycznego dyskursu medialnego

(Streszczenie)

Autorka rozpatruje dziennikarstwo jako dwufazową działalność: odzwierciedlającą rzeczywistość i wpływającą nań (stymulowanie aktywności społecznej). Przedstawia typologię informacyjnych gatunków prasowych (odnoszące się do rzeczywistości; oceniające rzeczywistość i cudze poglądy; perswazyjne – odnoszące się do problemów społecznych). Recenzja – bo o niej mowa w artykule – w muzycznym dyskursie medialnym podejmuje estetyczną ocenę utworu i jego wykonania (brzmienie i interpretacja). Na przykładzie tekstu prasowego Autorka analizuje zawartość tematyczną recenzji (instrument, wykonawca, sam utwór), środki leksykalno-stylistyczne oddające dźwięki i znaczenia oraz emocjonalny sposób wyrażania pochwał i zarzutów.