

Медиаобразование

MEDIA EDUCATION

Российский журнал истории, теории и практики медиапедагогики

Russian journal of history, theory and practice of media education

№ 2/2016



Медиаобразование. 2016. № 2.

Российский журнал истории,
теории и практики медиапедагогике

e-ISSN 1994-4195

Журнал основан в 2005 году. Периодичность – 4 номера в год.

Журнал включен в базу Российского индекса
научного цитирования (РИНЦ)

http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32086

Журнал включен в международные реестры
научных журналов:

DOAJ: <https://doaj.org/toc/1994-4195>

OAJI: Open Academics Journals Index

<http://oaji.net/journal-detail.html?number=2113>

MIAR: Information Matrix for the Analysis of Journals

<http://miar.ub.edu/issn/1994-4195>

Index Copernicus:

<http://www.journals.indexcopernicus.com/oeu+34+NEUR+34++12+u.p91119.3.html>

Global Serial Directory UlrichsWeb:

<http://www.ulrichsweb.com/ulrichsweb/>,

the catalog of portal UN Alliance of Civilizations Media

Literacy Education Clearinghouse

(<http://www.aocmedialiteracy.org>).

Учредители

Бюро ЮНЕСКО в Москве,

Ассоциация кинообразования и

медиапедагогике России,

Таганрогский институт

им. А.П.Чехова,

МОО «Информация для всех»

Адрес редакции

Статьи для публикации в журнале
принимаются по электронной почте.

e-mail: tina5@rambler.ru

Редакционная коллегия:

А.В. Федоров (гл. редактор), д.п.н., профессор, Ростовский гос.
экономический университет, Таганрогский институт имени
А.П. Чехова.

Л.М. Баженова, к.п.н., экс-зав. лаб. экранных искусств
Института художественного образования Российской академии
образования (Москва).

О.А. Баранов, к.и., профессор (Тверь).

Б. Бахмайер, д.н., почетный профессор, Кассельский
университет (Германия), Лондонский университет
(Великобритания).

Е.А. Бондаренко, к.п.н., доцент ВГИКа (Москва).

Д. Бэкингам, д.н., профессор Университета Лагбороу
(Великобритания).

Е.Л. Вартанова, д.ф.н., профессор, декан факультета
журналистики, Московский гос. университет.

С.И. Гудилина, к.п.н., ст. н.с., Институт стратегии развития
образования Российская академия образования (Москва).

В.В. Гура, к.п.н., профессор, Ростовский гос. экономический
университет, Таганрогский институт имени А.П. Чехова.

А.А. Демидов, пред. правления МОО «Информация для
всех» (Москва).

Т.Джоллс, президент Центра медиаграмотности (США).

Э. Камареро, д.н., факультет коммуникаций, университет
Лойола Андалузия (Испания).

Р. Квин, д.н., профессор, Кёртон университет (Австралия).

Н.Б. Кириллова, д.к., профессор,
Уральский гос. университет (Екатеринбург).

С.Г. Корконосенко, д.полит.н., профессор,
Санкт-Петербургский университет.

А.П. Короченский, д.ф.н., профессор, Белгородский гос.
национальный исследовательский университет.

В. Дж. Поттер, д.н., профессор, Калифорнийский университет,
Санта-Барбара (США),

И. Сиярто, д.н., профессор, Эгерский университет (Венгрия).

В.С. Собкин, д.псих.н., профессор, рук. Центра социологии
образования Института управления образованием, академик,
Российская академия образования (Москва).

К. Тайнер, профессор, Техасский университет (США).

Л.В. Усенко, д.и., профессор (Ростов-на-Дону).

Н.Ф. Хилько, д.п.н., Омский гос. университет.

А.В. Шариков, к.п.н., профессор, Высшая школа экономики
(Москва).

Зеркала электронной версии журнала

http://mediaeducation.ucoz.ru/load/zhurnal_quot_mediaobrazovanie_quot/6

<http://www.mediaedjournal/>

Информационная поддержка

Портал «Информационная грамотность и медиаобразование»

<http://www.mediaedjournal.ru>

Портал «Информация для всех» <http://www.ifar.ru>

Портал «Медиаобразование и медиакультура»:

<http://mediaeducation.ucoz.ru/>

(Открытая электронная библиотека «Медиаобразование»,
Электронная научная энциклопедия «Медиаобразование и
медиакультура»).

Media Education. 2016. N 2 (Volume 49)

Russian journal of history, theory and practice of media education

Founded 2005. Frequency - 4 issues per year.

e-ISSN 1994-4195

The Journal is included in the Russian Scientific Citations Index http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32086, international register of scientific journals Directory of Open Access Journals

DOAJ: <https://doaj.org/toc/1994-4195>

OAJI: Open Academics Journals Index <http://oaji.net/journal-detail.html?number=2113>

MIAR: Information Matrix for the Analysis of Journals <http://miar.ub.edu/issn/1994-4195>

Index Copernicus: <http://www.journals.indexcopernicus.com/oeu+34+NEUR+34++12+u,p9119,3.html>

Global Serial Directory UlrichsWeb: <http://www.ulrichsweb.com/ulrichsweb/>

and the catalog relevant resource portal UN Alliance of Civilizations Media Literacy Education Clearinghouse: <http://www.aocmedialiteracy.org>

Founders: UNESCO Moscow Office, Russian Association for Film and Media Education, Anton Chekhov Taganrog Institute, ICO "Information for All".

Editorial address:

Articles for this journal publication are accepted via e-mail only. E-mail: tina5@rambler.ru

Editorial board:

Alexander Fedorov (Editor), Prof., Ed.D., Anton Chekhov Taganrog Institute, Rostov State University of Economics.

Ben Bachmair, Ph.D., Prof. i.r. Kassel University (Germany), Honorary Prof. of University of London (UK).

Oleg Baranov, Ph.D., Prof., former Prof. of Tver State University.

Larissa Bazhenova, Ph.D., former head of screen study department of Russian Academy of Education, Moscow .

Elena Bondarenko, Ph.D., docent of Russian Institute of Cinematography (VGIK), Moscow.

David Buckingham, Ph.D., Prof., Loughborough University, United Kingdom.

Emma Camarero, Ph.D., Department of Communication Studies, Universidad Loyola Andalucía (Spain).

Alexei Demidov, head of ICO "Information for All", Moscow.

Svetlana Gudilina, Ph.D., Russian Academy of Education, Moscow.

Valery Gura, Ph.D., Prof., Anton Chekhov Taganrog Institute.

Tessa Jolls, President and CEO, Center for Media Literacy

Nikolai Khilko, Ph.D., Omsk State University.

Natalia Kirillova, Ph.D., Prof., Ural State University, Yekaterinburg.

Sergei Korkonosenko, Ph.D., Prof., faculty of journalism, St-Petersburg State University.

Alexander Korochensky, Ph.D., Prof., faculty of journalism, Belgorod State University.

W. James Potter, Ph.D., Prof., University of California at Santa Barbara (USA).

Robyn Quin, Ph.D., Prof., Curtin University, Bentley, WA (Australia).

Alexander Sharikov, Ph.D., Prof., faculty of media communication, The Higher School of Economics, Moscow.

Vladimir Sobkin, Acad., Ph.D., Prof., Head of Sociology Research Center, Moscow.

Imre Szjártó, Ph.D., Prof., Eszterházy Károly Főiskola, Department of Film and Media Studies. Eger (Hungary).

Kathleen Tyner, Assoc. Prof., Department of Radio-Television-Film, The University of Texas at Austin (USA).

Leonid Usenko, Ph.D., Prof., former Prof. of South Federal University, Rostov-on-Don.

Elena Vartanova, Ph.D., Prof., Dean, faculty of journalism, Moscow State University.

The web versions of the Media Education Journal:

http://mediaeducation.ucoz.ru/load/zhurnal_quot_mediaobrazovanie_quot/6

<http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/>

Information Support:

Portal "Information Literacy and Media Education" <http://www.mediagram.ru>

Portal "Media Education and Media Culture" <http://mediaeducation.ucoz.ru>

Portal "Information for All" <http://www.ifap.ru>

СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>Актуальные новости</i>	6-9
<i>Практика медиаобразования</i>	
Лозанова Л. Формы введения медиаобразования образования в Болгарии	10-20
Демидов А.А., Третьяков А.Л. Центры этико-правовой информации и медиаобразования на базе школьной библиотеки – новация в реализации ФГОС и инфраструктура для развития информационно-правовой культуры детей и молодежи	21-33
Плотников К.Ю. УМК по музыке в общеобразовательной школе как способ интеграции медиаобразования	34-41
Белошицкая Н.Н., Печинкина О.В. Из опыта медиаобразования будущих педагогов-филологов	42-51
Онкович Г.В., Онкович А.Д. Комикс как средство медиаобразования	52-60
<i>Проблемы медиакультуры</i>	
Федоров А.В. Образ Белого движения в российском игровом кинематографе на современном этапе (1992-2015)	61-79
Мурюкина Е.В. Сравнительный анализ украинских и белорусских сайтов по медиакритике и медиаобразованию	80-96
Мурюкина Е.В. Творческий портрет медиакритика А.С. Плахова	97-111
Сальный Р.В. Творческий портрет медиакритика Д.Л. Быкова	112-125
Федоров А.В. Польский кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики	126-161
<i>Книжная полка</i>	
Барсуков В.И. Медиаобразование: новые книги, статьи	162-166

Contents

<i>Actual News</i>	6-9
<i>Media Literacy Education Practices</i>	
Lozanova, L. Forms of the introduction for media education in Bulgaria	10-20
Demidov, A.A., Tretyakov, A.L. Centers ethical and legal information and media education based on school library - an innovation in the implementation of the Federal State Standards and the infrastructure for the development of information and legal culture of children and youth	21-33
Plotnikov, K. A training complex for music`s lessons as a way of integration of media education (level grade school and junior high school)	43-41
Beloshitskaya, N., Pechinkina, O. From the experience of media education of future teachers-philologists	42-51
Onkovich, G., Onkovich, A. Comic as a means of media education	52-60
<i>Media Culture Problems</i>	
Fedorov, A. The image of the White movement in the Russian cinema of the modern times (1992 -2015)	61-79
Muryukina, E. Comparative analysis of media criticism webs in Belarus and Ukraine	80-96
Muryukina, E. Creative portrait of media critic A.S. Plakhov	97-111
Salny, R. Creative portrait of media critic Dmitry Bykov	112-125
Fedorov, A. Polish cinema in the mirror of the Soviet and Russian film critics	126-161
<i>Books shelf</i>	
Barsukov, V. Media education: new books, articles	162-166



Актуальные новости

Аннотация. Короткая информация о текущих медиаобразовательных событиях.

Ключевые слова: медиаобразование, медиаграмотность, медиапедагогика.

Actual News

Abstract. Short information about new events in the media education in Russia: conferences, media education trainings, etc.

Keywords: media studies, communication, media education, media literacy.

Новости Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России

По результатам голосования членов Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России президентом Ассоциации избрана доцент ВГИКа, кандидат педагогических наук Елена Анатольевна Бондаренко. Профессор, доктор педагогических наук Александр Викторович Федоров стал почетным президентом Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России.

Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России обновила свой сайт: <http://www.mediaeducation.ru>

Напомним нашим читателям и другие базовые сайты по тематике медиаобразования, медиаграмотности и медиакомпетентности:

Интернет-портал «Медиаобразование и медиакультура»

<http://mediaeducation.ucoz.ru>

Основные разделы портала:

Электронная научная энциклопедия «Медиаобразование и медиакультура».

<http://mediaeducation.ucoz.ru/load/1>

Электронная научная библиотека "Медиаобразование"

<http://mediaeducation.ucoz.ru/load>

Журнал «Медиаобразование»

<http://www.medigram.ru/mediaed/journal/>

http://mediaeducation.ucoz.ru/load/zhurnal_quot_mediaobrazovanie_quot/6

Media education and media culture

http://mediaeducation.ucoz.ru/load/media_education_literacy_in_russia/8

Портал «Информационная грамотность и медиаобразование для всех»:

<http://mediagram.ru/>

Информационный блок «Медиаобразование» на сайте EvArtist

<http://www.evartist.narod.ru/mdo/mo.htm>

Памяти Валерия Монастырского

С прискорбием сообщаем, что 8 ноября 2015 года после продолжительной болезни ушел из жизни выдающийся медиапедагог, член редколлегии журнала "Медиаобразование" Валерий Анатольевич Монастырский (16.12.1944 – 8.11.2015).

В.А. Монастырский окончил Воронежский государственный университет (1971) и аспирантуру Московского государственного педагогического института (1979). Кандидат педагогических наук (1979), профессор (1995). Работал заместителем директора по учебной работе Института социальной работы Тамбовского государственного университета им. Г.Р.Державина, был членом Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России, президентом киноклуба «Контакт».

После окончания университета работал учителем в сельской школе, с 1975 – преподавателем, затем – зав. кафедрой педагогики начального обучения (1983-1994) Тамбовского государственного педагогического института. С 1999 года – зав. кафедрой социальной педагогики Тамбовского государственного педагогического университета.

В течение многих лет Валерий Анатольевич вел научно-исследовательскую работу по проблемам эстетического воспитания и кинообразования. Публиковался по вопросам кино/медиаобразования с 1979 года (журналы «Телевидение и радиовещание», «Народное образование», «Вестник Тамбовского университета», «Женщина в российском обществе» и др.), участвовал в ряде конференций и семинаров по проблемам кино/медиаобразования и социокультурного развития.

Библиография (книги В.А.Монастырского)

Киноклуб «Контакт». Неокончателные итоги. Тамбов, 1995.

Киноискусство в социокультурной работе. Тамбов, 1999.

Киноискусство как средство воспитания толерантности у учащейся молодежи. Тамбов, 2012 (совместно с Е.Ю. Жмыровой).

Состоялось торжественное открытие выставки «По следам книги С.Н. Пензина «Кино в Воронеже»

17 марта 2016 г. в подразделении Воронежского областного литературного музея им. И.С. Никитина — «Здание мещанской управы» состоялось торжественное открытие выставки «По следам книги С.Н. Пензина «Кино в Воронеже». Выставка посвящена Году российского кино. Экспозиция, которая была представлена посетительской аудитории, организована Воронежским областным литературным музеем при партнерском участии ЗАО «Кинотеатр Спартак», ООО «Wizart Animation»,

ГБУК ВО «Воронежский областной центр народного творчества и кино», Воронежского государственного театра кукол «Шут» им. В.А. Вольховского, частных коллекционеров Юрия Сало и библиофила, писателя, почетного дарителя музея Олега Григорьевича Ласунского.

Литературный музей впервые обзорно представил различные грани развития кинематографа в нашем городе. В основу выставки положена одноименная книга известного воронежского киноведа Сталя Никаноровича Пензина, собиравшего в течение всей своей жизни сведения о кинопроцессе в Воронеже. Посетители знакомятся с историей создания первых кинотеатров нашего города, воронежскими писателями и поэтами, чьи книги послужили основой для киносценариев.

Отдельный раздел выставки представляет известных актеров отечественного кинематографа, жизнь которых в разные годы была связана с Воронежем. Подрастающему поколению особенно интересно будет узнать о творчестве воронежских писателей С.Маршака, А.Иванова, В.Злотникова, мультфильмах, снятыми по их произведениям, об истории и судьбе Котенка с улицы Лизюкова, ставшего негласным брендом Воронежа, других мультипликационных персонажей.

В день открытия выставки в стенах музея собрались историки и краеведы, литературоведы, театральные педагоги и режиссеры, деятели культуры города, писатели и поэты. Среди почетных и официальных гостей – первый заместитель руководителя департамента культуры Воронежской области М.А.Мазур, представители Воронежской областной думы – В.В. Колобов и С.А. Попов, краевед, библиофил, писатель О.Г. Ласунский, секретарь совета ректоров вузов Воронежа и Воронежской области, кандидат исторических наук В.С. Листенгарден, заслуженный артист РФ, театральные педагог и режиссер Е.Ф. Слепых и другие.

В официальной части мероприятия Мария Мазур поздравила собравшихся с открытием выставки, которая представляется интересной для разных групп посетителей, особенно детей, т.к. один из залов посвящен теме мультипликации, подчеркнула насыщенность экспозиции важными фактами, поблагодарила коллектив музея за проделанную работу. Директор музея Светлана Деркачева, в знак признательности вручила благодарственные письма всем партнерам, которые существенно обогатили выставку представленными предметами и материалами.

Первый экскурсионный обзор по экспозиции провела старший научный сотрудник музея Лилия Карташова. На мероприятии звучали стихи из книги Юрия Левитанского «Жизнь моя, кинематограф», которые декламировал Евгений Слепых, музыкальные импровизации в исполнении солиста Воронежской филармонии, лауреата Всероссийских конкурсов Михаила

Князева. Писатели и краеведы О.Г. Ласунский, Ю.Л. Полевой, В.Л. Елецких в своих выступлениях, вспоминая деятельность С.Н. Пензина, его книги и книги о нем, подчеркнули актуальность и значимость выставки для города, отметили богатство и разнообразие тем, отраженных в экспозиции. Равершился вечер демонстрацией кадров первого библиографического немого кино воронежского режиссера В.М. Гончарова о Пушкине «Жизнь и смерть А.С. Пушкина», вышедшего на экраны в 1910 году. Тапером выступил Михаил Князев.

Идея выставки и представленная экспозиция получили высокую оценку собравшихся деятелей культуры, науки, кино, общественности. Литературным музеем планируется организация лектория и серия интересных интерактивных, познавательных мероприятий для школьной аудитории.

<http://muzeinikitin.vzh.ru/sostoyalos-torzhestvennoe-otkrytie-vystavki-po-sledam-knigi-s-n-penzina-kino-v-voronezhe>



Практика медиаобразования

Формы введения медиаобразования образования в Болгарии

*Лилия Лозанова,
доктор наук
Университет им. Епископа
Константина Преславского,
г. Шумен (Болгария)
llozanova72@abv.bg*

Аннотация: Современная медийная среда содержит обширные информационные ресурсы, которые могут быть использованы в образовании. Во многих странах, медиаобразование преподается в школе. В данном исследовании представлены результаты опроса общественного мнения преподавателей из городов Велико-Тырново и Шумен о том, в какой форме можно ввести медиаобразование в болгарских школах.

Ключевые слова: медиаобразование, Болгария, формы обучения.

Forms of the introduction for media education in Bulgaria

*Dr. Lilia Lozanova,
Konstantin Preslavsky University of Shumen,
Shumen (Bulgaria)
llozanova72@abv.bg*

Abstract. The modern media landscape contains enormous financial resources for education. In many countries media education is studied in school. In this research are presented results of teachers opinion surveys from Veliko Tarnovo and Shumen Regions in which form can be introduced the media education in Bulgarian school.

Keywords: media education, forms of training, Bulgaria.

Во всем мире медиаобразование отвечает вызовам глобализации. Задача состоит в подготовке молодого поколения к жизни в современном информационном обществе. Введение медиаобразования на различных уровнях рекомендуется многочисленными нормативными документами, в том числе Парижской повесткой дня: 12 рекомендаций по медиаобразованию (2007), постановлением Комитета регионов о «Региональных перспективах в развитии медиаграмотности - медиаобразование в образовательной политике

Европейского союза», резолюцией Европейского Парламента о медиаграмотности в мире цифровых технологий и др.

Эта статья представляет собой обзор мнений учителей из пяти городов центральных районов Северной Болгарии и Северо-восточной Болгарии относительно формата возможного введения медиаобразования в болгарских школах (в контексте международных документов, которые рекомендуют исследование медиаобразования на различных уровнях обучения).

Парижская программа рекомендует «разработка комплексных программ подготовки кадров по медиаобразованию на всех уровнях образования» [Парижская программа..., 2007]. В резолюции Европарламента по медиаграмотности в мире цифровых технологий подчеркнуто, что «медиаобразование должно быть элементом формального образования, к которому все дети имели доступ, и оно должно быть неотъемлемой частью учебной программы на всех уровнях школы» [Резолюция..., 2008].

Документ дает конкретные инструкции для различных форм включения медиаобразования в образовательные системы стран - членов ЕС: отмечается, что «медиаобразование должно быть практически ориентированным в максимально возможной степени и быть связанным с предметами, имеющими отношение к экономики, политики, литературе, социальным деятельности, творчеством и информационными технологиями». Европейский Парламент считает, что в будущем нужно будет ввести изучение специального предмета «Медиаобразование» и рекомендует применение междисциплинарного подхода, связанного с внешкольными проектами. В Резолюции определена сущность медиаобразования как «процесса обучения и преподавания о медиа и посредством медиа» [Резолюция..., 2008].

В научной литературе существует множество определений понятия медиаобразования. В российской педагогической энциклопедии оно характеризуется как «научное направление в педагогике, направленное на изучение студентами и учащимися закономерностей массовой коммуникации (пресса, телевидение, радио, кино, видео и т.д.)» [Российская...].

Согласно определению А.В. Федорова, «медиаобразование (*media education*) - процесс развития личности с помощью и на материале средств массовой коммуникации (медиа), с целью формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умений полноценного восприятия, интерпретации, анализа и оценки медиатекстов, обучения различным формам самовыражения при помощи медиатехники» [Федоров, 2014, с.22].

В разных странах существуют специфические характеристики в исследовании медиаобразования на различных уровнях школьного

образования. В европейских документах предполагается, что медиаобразование создает необходимые компетенции у подростков справиться с вызовами информационного общества. В этом смысле медиаобразование можно рассматривать как часть политики непрерывного обучения [Федоров, 2005].

В резолюции Комитета регионов о региональных перспективах в развитии медиаграмотности в образовательной политике Европейского союза“ (2010) на местные и региональные власти возлагается обязанность содействовать процессу внедрения медиаобразования в формальном и неформальном образовании. В документе говорится, что «во многих случаях, местные и региональные власти отвечают за внедрение медиаобразования в официальных учебных программ на всех уровнях». В статье 19 выражается согласие с тем, что «следует назначать программы для развития основных элементов медиаобразования, которые являются целесообразными по отношению к образовательным системам государств-членов (в т.ч. и с точки зрения медиаобразования), таким образом, чтоб учитывать одновременно различные образовательные и культурные традиции стран-членов» [Становище..., 2010].

В научных трудах представлены исследования о формах внедрения медиаобразования в разных странах мира. Так А.В. Федоров всесторонне представляет концептуальную основу, историю и современные тенденции в развитии медиаобразования в разных странах (см. его книги «Медиаобразование: История, теория и методика», «Медиаобразование в зарубежных странах», «Медиаобразование в ведущих странах Запада», «Медиаобразование в России: Краткая история развития», «Медиаобразование в странах Восточной Европы»).

Е. Саянова отмечает, что в Болгарии «высокая степень интеграции между системами образования и средствами массовой информации и коммуникации является важным шагом на пути повышения эффективности образования» [Саянова, 2009]. В связи с этим она рекомендует компетентным органам «инициировать и поддерживать разработку и реализацию различных программ по медиаобразованию на различных уровнях - от дошкольного до университета, а так же и в обучении взрослых... В качестве идеала, такие программы должны включать в себя анализ производство СМИ, их использование в качестве средства творческого выражения личности, эффективно использовать доступные каналы средств массовой информации и коммуникации» [Саянова, 2009].

Специфика в изучении этой области науки в школах европейских стран отмечается в резолюции Европарламента по медиаграмотности в цифровом мире. В документе говорится, что «с точки зрения

медиаобразования существуют значительные различия в программах между Западной и Восточной Европой. В то время как медиаобразование развивается в большей или меньшей степени в государствах - членах ЕС-15, в странах Центральной и Восточной Европы, за исключением Словении и Венгрии, медиаобразование не осуществляется. При этом именно школа играет существенную роль в формировании коммуникативных навыков и сформировании собственного мнения. Медиаобразование не может ограничиваться отдельным учебным предметом или до определенных уровней школы, оно должно быть неотъемлемой частью учебной программы на всех уровнях школьного образования, следует учитывать соответствующий уровень развития учеников. Медиаобразование может быть связано в первую очередь с экономическими, политическими, литературными, социальными объектами и объектами, связанными с искусством» [Резолюция..., 2008].

В резолюции рекомендуется междисциплинарный подход в проектах, связанных с медиаобразованием. Данные теоретических исследований свидетельствуют, что есть несколько основных форм, посредством которых было введено медиаобразование в различных странах мира. Среди них – во внешкольных заведениях, интегрирование медиаобразования в рамках учебных предметов, отдельный учебный предмет.

Существуют разносторонние корреляции между различными формами реализации тем медиаобразования в обучении и самом содержании. По словам Е. Саяновой, «разное понимание содержания и целей медиаобразования создает различия в развитии организационных моделей этого педагогического направления. Среди последних выделяются объектная модель, аспектная модель и проектная модель» [Саянова, 2009].

Объектная модель представляет собой разработку и внедрение элективных и факультативных курсов в учебном процессе. Во многих странах изучается специальный предмет с разными названиями и структурой примерно того же содержания, а в качестве основного объекта функционируют средства массовой информации с их характерными чертами. Аспектная модель медиаобразования рассматривается как основной объект исследования не столько средств массовой информации, как их продуктов, так называемых «медiateкстов» [Саянова, 2009].

В болгарской школе медиаобразование осуществляется при помощи тем и разделов, включенных в учебный план по болгарскому языку для младших и старших классов средней школы. Другие распространенные формы внеклассные - такие как клубы «Юный журналист», «Молодой репортер». В последние годы увеличилось число медиаобразовательных проектов, в основном по европейским программам.

И.В. Чельшева отмечает, что в Болгарии работа с учениками ведется как по проектам, так и в клубах «Молодой журналист». Автор анализирует дискуссии в научных кругах в последние годы на тему медиаобразования в стране. В своей статье «Медиаобразование в Болгарии» она пишет, что «болгарскими педагогами предпринимаются попытки включения элементов медиаобразования в изучение учебных предметов, медиа/киноклубные занятия, факультативы и т.д. Понимая важность развития медиакомпетентности современного подрастающего поколения, вся жизнь которого тесно связана с медиа, медиакультурой, медиаресурсами и т.п., болгарские исследователи убеждены в эффективности как автономного, так и интегрированного медиаобразования» [Федоров, Левицкая, Чельшева, 2014].

В нашем исследовании представлены результаты опроса мнений учителей из Центральных районов Северной Болгарии и Северо-восточной Болгарии о том, в какой форме должно изучаться медиаобразование в болгарских школах. Проанализированы ответы 326 преподавателей из 5 муниципалитетов – городов Шумен, Велико Тырново, Павликени, Стражица и Елена. Респондентам было предложено четыре варианта возможного ответа на поставленный вопрос, в соответствии с которыми медиаобразования можно изучать:

- а / в качестве внеклассных форм - клуб, мастерская и др.;
- б / в качестве предмета по выбору (факультативный курс);
- в / в качестве предмета обязательного обучения;
- д/ интегрировано (включены темы по медиаобразованию) в содержании обязательных предметов.

В связи с выяснением различных форм возможного изучения медиаобразования, необходимо выяснить природу некоторых понятий. Термин «форма» имеет латинское происхождение и означает структуру устройство, внутреннюю структуру. Н. Витанова утверждает, что «с точки зрения типологии организационных форм обучения, сегодня в дидактической литературе нет единой, удовлетворительной и общепринятой квалификации. Чаще всего организационные формы обучения делятся на три основные группы: классно-урочные; классно-неурочные; внеклассные» [Витанова, 2011, с.120].

Термины «предмет обязательной подготовки» и «предмет по выбору» (предмет свободного выбора) определены в Законе об уровне образования, общего образовательного минимума и учебного плана. В нормативном акте указано, что предметы обязательной подготовки, включенные в учебный план, «обеспечивают достижение образовательного минимума». В статье 4-й говорится, что «элективное обучение обеспечивает подготовку в классных и внеклассных форм обучения, предлагаемых в школе и выбранных

учениками, которые могут находиться за пределами культурных и образовательных областей» [Закон...].

Внеклассная организационная форма обучения «непосредственно связана с процессом обучения и является естественным продолжением уроков и классно–внеурочных форм обучения. К коллективным формам внеучебной деятельности «относятся кружки, клубы, школы и т.д.» [Закон..., с.132-133].

В Российской педагогической энциклопедии указано, что внешкольная форма «является неотъемлемой частью учебно-воспитательного процесса в школе, одна из форм организации свободного времени учеников» [Российская...].

Анализ результатов, полученных в исследовании, был сделан с учетом пола и городов учителей-респондентов. Полученные данные показали, что почти половина респондентов (в среднем - 46%) из пяти городов считают, что наиболее подходящая форма для возможного внедрения медиаобразования - его интегрирование с предметами обязательного обучения. Больше всего сторонников возможного введения этого научного направления обнаружено в городе Стражица - 75% (75% женщин, 0% мужчин). Поддержка в обоих региональных городах Велико-Тырново и Шумен и муниципальном центре Павликени имеет аналогичные показатели - 40% (30% женщин, 10% мужчин), 45% (36% женщин, 9 % мужчин) и 41% (32% женщин, 9 % мужчин). В небольшом муниципальном городе Стражица всего 29% респондентов (24% женщин 5% мужчин) воспринимают идею такой формы обучения по медиаобразованию.

В среднем 13% всех учителей, которые указали вариант „г“ (интегрировано“), аргументируют свой выбор; все они из Велико-Тырново, Шумена и Павликени. Контент-анализ аргументов представлен ключевыми словами и фразами, связанными с функциями медиа и медиаобразования (например, информирующая функция), а также со знаниями, навыками и компетенциями, которые медиаобразование развивает у учащихся.

Мнения, связанные с информационной функцией средств массовой информации в рамках медиаобразования, приведены в 14% ответов учителей из Велико-Тырново и Стражицы. В них подчеркнута важность информации (особенно в средствах массовой информации) и роль медиаобразования для ее конструктивного использования учениками. Можно отметить следующие ответы:

- «Медиаобразование должно преподаваться интегрировано, чтобы ученики смогли научиться читать и извлекать информацию из потока новостей и освоить навыки интерпретации» (мужчина, преподаватель истории и цивилизаций, г. Велико-Тырново);

- «В разных дисциплинах необходимо использование информации, и поэтому медиаобразование полезно» (женщина, преподаватель информатики, 51 год, г. Стражица).

Интернет и современный облик современных медиа отражены в части учительских мнений, связанных с всеобъемлющим влиянием СМК, в том числе на жизнь молодых людей.

Вот некоторые из 10% ответов учителей; все они из г. Велико-Тырново:

- «Медиаобразование должно быть интегрировано с учебным материалом, потому что ученики с малого возраста имеют доступ к Интернету и социальным сетям» (женщина, учитель болгарского языка, г. Велико-Тырново, 55 лет);

- «Необходима интеграция учебного плана с медиаобразованием, потому что Интернет используется во всех сферах жизни, а так же - в средствах массовой информации» (женщина, преподаватель болгарского языка, 55 лет, Велико-Тырново).

В 14% мнений учителей из городов Шумен и Стражица отмечено, что медиаобразование развивает «знания, навыки и компетенции» учеников.

Среди указанных мнений есть и такие:

- «Разные дисциплины используют различный инструментарий, при помощи которого каждый обучающийся может приобрести компетенции, которые помогают ему «читать» медиатексты из различных социальных сфер» (женщина, учитель болгарского языка, 47 лет, г. Шумен);

- «Медиаобразование должно изучаться интегрированным образом, потому что ученики не могут в достаточной степени совместить знания и навыки, сформированные в процессе обучения, по различным дисциплинам» (женщина, учитель болгарского языка, 53 лет, г. Стражица).

В 14% ответов во внимание принимается новаторский характер медиаобразования, его потенциальная интегративная роль, его способность создавать междисциплинарные связи. Заслуживают внимания следующие мнения учителей из г. Велико-Тырново и г. Шумен:

- «Интегративный характер медиаобразования полезно, поскольку каждая дисциплина нуждается в инновациях в методологическом отношении» (женщина, преподаватель по предмету «Домашний быт и техника», 33 года, г. Велико-Тырново).

- «С помощью медиаобразования осуществляются интердисциплинарные связи, закрепляются знания, освоенные учениками по различным дисциплинам» (женщина, преподаватель философии, 57 лет, г. Шумен).

Второе место в плане одобрения у учителей занимает возможное введение медиаобразования во внеклассной работе – в рамках работы клуба, кружка и т.д. Полученные данные показывают, что в среднем 41% (33% женщин, 8% мужчин) всех учителей из пяти городов выбрали позицию „а“ (внеклассная форма обучения). Они считают, что медиаобразование должно изучаться в зависимости от интересов учеников в клубе, кружке и т.д.

Полученные результаты показывают, что этот вариант изучения медиаобразования предпочитают учителя из больших городов, таких как Шумен - 48% (39% женщин, 9 % мужчин) и Велико-Тырново - 44% (34% женщин, 10% мужчин). Однако близкими по сути оказались и показатели в г. Павликени - 42% (33% женщин, 9% мужчин). В пять раз ниже или даже больше оказался результат в г. Стражица - всего 8% женщин.

В свободных ответах около 29% учителей (24% женщин и 5% мужчин), одобряющих внешкольное изучение медиаобразования, аргументировано объяснили свой выбор. Например, что медиаобразование следует изучать в клубе или кружке только учениками, которые этим интересуются. В поддержку этого респонденты подчеркнули тот факт, что школьники из младших и старших классов перегружены многочисленными предметам.

Приведем следующие примеры:

- «Когда ученик интересуется, он может присутствовать на таком внеклассном занятии» (учитель музыки, 55 лет, г. Павликени);

- «Когда используется внеучебная форма, медиаобразование становится желанным для учеников» (женщина, младший воспитатель, 23 года, Велико-Тырново).

Учителя начальной школы считают, что вопрос о медиаобразовании более доступен и понятен для старшеклассников.

Почти в три раза снизилась поддержка респондентов по отношению к возможным введением медиаобразования в качестве отдельного предмета - в среднем из пяти городов всего 13% (12% женщин, 1% мужчин). В г. Велико-Тырново одна пятая часть учителей - 22% (20% женщин, 2% мужчин) осознали важность такой учебной дисциплины. Однако в других городах это составляет примерно одну десятую часть учителей – в городах Шумен и Стражица - 12%, в городе Елена - 14%, а в городе Павликени - всего 3% (женщины).

Всего 0,3 % респондентов, выбравшие вариант „в“ (учебный предмет обязательного обучения), аргументировали свой выбор. Основная часть указанных ответов утверждает, что медиаобразование представляет собой серьезную область и, следовательно, должно стать обязательным предметом.

Наиболее интересные мнения:

- «Медиаобразование должно преподаваться с необходимой серьезностью, согласно учебному плану, с оценкой» (женщина, учительница начальной школы, 42 года, г. Стражица);

- «Медиаобразование - важная часть жизни людей, что требует максимального внимания и ответственности» (женщина, учитель болгарского языка, 37 года, г. Шумен).

Самую слабую поддержку демонстрировали респонденты в связи с возможностью изучения медиаобразования в качестве факультативного предмета: в среднем всего 6% (5% женщин, 1% мужчин) из пяти городов. Общий процент выбравших этого варианта почти в 7 раз ниже, чем средний процент выбравших интеграцию этой области науки в учебных дисциплинах.

Факультативное обучение как возможная форма изучения была указана 8% (только женщины) из г. Елены, 7% (только женщины) из г. Шумен, 5% (только женщины) из г. Велико-Тырново и 3% учителей в г. Павликени (2% женщин, 1% мужчин). Ни один преподаватель из г. Стражица не считает эту форму пригодной для обучения медиаграмотности.

Итак, можно сделать следующие выводы:

- почти половина респондентов в пяти городах считают, что наиболее подходящей формой для возможного введения медиаобразования является его интеграцию с предметами обязательного обучения;

- 41% респондентов полагают, что медиаобразование годится для изучения во внеклассных формах (клуб, кружок и пр.);

- наименьшую поддержку – от всего 6% опрошенных учителей, получило предложение о возможности преподавания медиаобразования в качестве факультативного предмета.

Были рассмотрены и свободно высказанные мнения учителей, в поддержку своего выбора. Интеграция тем медиаграмотности в учебные программы (в основном по болгарскому языку и литературе) фактически уже идет в младших и старших классах средней школы. Можно предположить, что преподаватели следят за результатами изучения основных понятий медиакультуры, и поэтому считают интегративный подход наиболее подходящим.

Рекомендацию преподавать медиаобразование в качестве внеклассной формы учителя аргументируют чрезмерной занятостью учеников старших классов и наличием многих обязательных предметов. Кроме того, некоторые учителя считают, что медиаобразование будет не очень интересно всем обучаемым.

По этой причине более низкий процент респондентов поддерживают возможное внедрение медиаобразования как факультативного предмета,

поскольку они предполагают, что его выберет небольшое количество учеников.

Что касается распределения выборов учителей на разных этапах обучения, можно сказать, что преподаватели младших и старших классов средней школы предпочитают в основном внешкольную форму изучения медиаобразования и интегративного подхода - в среднем 20% и 18%. Такое же соотношение наблюдается и в выборе учителей начальной школы - 15% и 11% для обеих форм обучения. В общем количество полученных голосов в поддержку указанных выше вариантов преподавания медиаобразования учителями начальной школы немного ниже, у их коллег – учителей в старших классах.

Итак, не только преподаватели и ученики, но и в целом болгарское общество нуждается в информации о характере, целях и задачах медиаобразования. Рекомендации европейских институтов о необходимости введения медиаобразования становятся доступными, в первую очередь, через средств массовой информации, но эта тема не всегда попадает в сферу интересов болгарских педагогов. Тем не менее, значительная часть опрошенных учителей оценили важность медиаобразования для молодого поколения, поэтому они предлагают интегрировать его с обязательными предметами. Однако включение определенных медиаобразовательных тем в учебный план обязательных предметов до сих пор не дает ученикам достаточной подготовки, чтобы справиться с вызовами современного мира, где очевидна доминирующая роль медиа.

В нынешней ситуации в Болгарии и с этим действующем законодательством приходим к выводу, что медиаобразование можно изучать во время внеклассных занятий, особенно что касается детей, которые проявляют к нему особый интерес.

Литература

- Витанова Н. Основи на училищното обучение. Шумен, 2011. С.120.
Закон за степента на образование, общообразователния минимум и учебния план, www.mon.bg/?h=downloadFile&fileId=37
- Парижская программа или 12 рекомендаций по медиаобразованию. 2007. www.ifap.ru/pr/2007/070625bb.pdf
- Резолюция на ЕП относно медийната грамотност в дигиталния свят. 2008. <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A6-2008-0461+0+DOC+XML+V0//BG>
- Российская педагогическая энциклопедия (электронная). http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Pedagog/russpenc/12.php
- Саянова, Е. Защо медийното образование? 2009. http://www.onair.medmediaeducation.it/_casestudies/..%5Cfiles%5C4112009165129-749-79.pdf

Становище на Комитета на регионите относно „Регионалните перспективи в развитието на медийната грамотност — медийното образование в образователната политика на Европейския съюз“, <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/BG/TXT/?uri=CELEX:52009IR0133>

Федоров А.В. Медиаобразование будущих педагогов. Таганрог: Кучма, 2005.

Федоров А.В. Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. С. 22.

Федоров А.В., Левицкая А.А., Чельшева И.В., Мурюкина Е.В., Григорова Д.Е. Медиаобразование в странах Восточной Европы. М.: МОО «Информация для всех», 2014. С. 42.



Практика медиаобразования

Центры этико-правовой информации и медиаобразования на базе школьной библиотеки – новация в реализации ФГОС и инфраструктура для развития информационно-правовой культуры детей и молодёжи

*А. А. Демидов,
научный сотрудник Центра экономики непрерывного образования,
Российская академия народного хозяйства и государственной
службы при Президенте Российской Федерации,
эксперт, Агентство стратегических инициатив, Москва*

*А. Л. Третьяков,
ведущий специалист Центра информационной поддержки научных
исследований, Северо-Западный институт управления - филиал
РАНХиГС, студент магистратуры
библиотечно-информационного факультета,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры*

Аннотация. В статье анализируется ситуация с развитием медиаобразования, а также медийной и информационной грамотности, параллельно с перспективами развития информационно-правовой культуры детей и молодежи. Рассматривается вопрос о возможности развития указанных направлений для целей достижения синергетического эффекта в условиях развития информационного общества, обществ знаний и правового государства с использованием центров этико-правовой информации и медиаобразования на базе библиотек образовательных организаций, как элементов сетевой инфраструктуры, обеспечивающих в том числе решение задач создания профильных информационных ресурсов и свободного доступа к ним.

Ключевые слова. Интегрированное медиаобразование, неформальное образование, информационная грамотность, информационно-правовая культура, медиаграмотность, медиакультура, медиаобразование, медийная и информационная грамотность, неформальное образование, ФГОС.

**Centers ethical and legal information and media education based on school library -
an innovation in the implementation of the Federal State Standards
and the infrastructure for the development of information and
legal culture of children and youth**

*A.A. Demidov,
researcher at the Center for Economics Continuing Education Institute of Applied
Economic Research, Russian Academy of National Economy and Public Administration
under the President of Russian Federation,
Expert, Agency for Strategic Initiatives, Moscow*
*A.L. Tretyakov,
Leading expert of the Center of information support of scientific research, North-West
Management Institute - a branch RANHiGS,
student of Master's of Library and Information Science Faculty,
St. Petersburg State Institute of Culture*

Annotation. The article analyzes the situation with the development of media education and media and information literacy, along with the prospects of development of information and legal culture of children and youth. The question about the possibility of a complementary development of these areas for the purpose of achieving synergies in terms of development of the information society, knowledge society and the rule of law with the centers of ethical and legal information and media education on the basis of libraries of educational institutions, as elements of the network infrastructure, providing including problem solving the creation of specialized information resources and free access to them.

Keywords. Integrated media education, informal education, information literacy, information and legal culture, media literacy, media culture, media education, media and information literacy, non-formal education.

Первая в мире учебная программа по медиаобразованию была разработана знаменитым канадским ученым М. Маклюэном в 1959 году для учащихся 11 класса школ г. Торонто. До этого не существовало целостной концепции и системы медиаобразования – до конца 1950-х годов образование на материале киноискусства, прессы, телевидения, радио и т. д. существовало в виде автономных направлений и программ, в развитии которых специалисты – как из дореволюционной России, так и из СССР принимали самое активное участие.

С 1960-х годов ЮНЕСКО активно поддерживает и продвигает во всём мире концепцию медиаобразования, которое в начале рассматривалось как процесс развития личности в основном с помощью и на материале средств массовой коммуникации с целью формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умения полноценного восприятия, интерпретации, анализа и оценки медиатекстов, обучения различным формам самовыражения при помощи медиатехники. Обретённая в результате этого процесса медиаграмотность помогает человеку активно использовать возможности информационного поля – телевидения, радио, видео, кинематографа, прессы, Интернета.

С недавних пор ЮНЕСКО, наравне с медиаобразованием развивает политику медийной и информационной грамотности (МИГ) [Медийная, 2015]. Опубликованная ЮНЕСКО в 2011 г. программа обучения учителей

«Медийная и информационная грамотность» стала результатом сотрудничества широкого круга специалистов из различных областей, таких как средства массовой информации, информация, ИКТ, образование и разработка учебных программ. В период с 2008 г. было организовано несколько международных экспертных совещаний для консультаций по вопросам стратегии разработки учебных программ и экспертизы первого варианта программы, были выявлены образовательные ресурсы, разработанные для формирования медийной и информационной грамотности в различных странах мира.

По мнению заместителя Генерального директора ЮНЕСКО по коммуникации и информации Я. Карклиньша, созданная учебная программа «МИГ» - новое слово в рассматриваемой области по двум причинам: «Во-первых, она рассчитана на перспективу и опирается на современные тенденции конвергенции радио, телевидения, Интернета, газет, книг, электронных архивов и библиотек на одну общую платформу, а также впервые представляет единый подход к МИГ. Во-вторых, она создана с учётом потребностей педагогов для интеграции в официальную систему их подготовки» [Медийная, 2015].

Предложенное в программе «МИГ» определение информационной грамотности практически не отличается от понятийного аппарата относительно медиаобразования. Информационная грамотность – это набор компетенций, необходимых для получения, понимания, оценки, адаптации, генерирования, хранения и представления информации, используемой для анализа проблем и принятия решения. Информационно грамотные люди обладают следующими базовыми навыками – критическое мышление, умение анализировать информацию и использовать её для самовыражения, способность к независимому обучению, созданию информации, готовность быть информированным гражданином и профессионалом, участвовать в государственной деятельности и демократических процессах, протекающих в обществе.

Иными словами, представляется, что фактически ЮНЕСКО предлагает снизить градус активности в рассматриваемой области развития информационного общества и обществ знаний с медиаобразования до медиаграмотности.

В России сегодня уже широко распространено интегрированное медиаобразование, как и развивающие его информальное и неформальное образование, которые представляют собой изучение с использованием Интернета и средств массовой коммуникации традиционных образовательных дисциплин, родного и иностранного языков, литературы, общественных дисциплин, физики, химии, биологии, развития

юнкоровского, добровольческого/волонтерского, туристского, краеведческого, скаутского/кадетского движения и др. В то же время до системного распространения медиаобразования (как это имеет место быть в Австралии, Австрии, Великобритании, Венгрии, Германии, Канаде, Новой Зеландии, Норвегии, Финляндии и др. странах) России ещё далеко.

В рамках внешкольного образования в указанных и иных странах медиаобразование развивается, в том числе в рамках поддерживаемых государством и бизнесом медиаобразовательных проектов и программ, реализуемых в рамках «третьего сектора» (деятельность социально ориентированных некоммерческих организаций – СО НКО), социальных проектов, социального предпринимательства, деятельности библиотек и иных институтов памяти и межкультурных коммуникаций, где взаимосвязь и взаимопроникновение образовательной, культурной, коммуникационной, духовно-нравственной, этико-правовой, гражданской, патриотической и туристско-краеведческой тематики с использованием средств медиа и информационно-телекоммуникационных технологий (ИТТ) становится приоритетом.

США с давних пор является мировым лидером в области формирования медиакультуры. Американская пресса, радио, звукозапись и особенно кинематограф, телевидение и Интернет практически доминируют в информационном поле большинства регионов планеты. Влияние средств массовой информации и коммуникации США на формирование сознания населения, и в первую очередь - подрастающего поколения всего мира, трудно переоценить. Система американского медиаобразования с помощью интернет-сайтов, публикаций, конференций оказывает существенное влияние на формирование и информационной политики и информационных установок населения другие страны. Сегодня медиаобразование в США - составная часть школьных учебных планов и внешкольных программ, аналогичных отечественной системе дополнительного образования во всех 50-ти американских штатах.

Согласно положениям Резолюции Европарламента от 16 декабря 2008 года (2008/2129(INI)) касающимся медиаобразования в школах и педагогических образовательных учреждениях медиаобразование должно стать компонентом формального образования, доступным всем детям, оно должно стать неотъемлемой частью учебного программы на каждой ступени школьного обучения. Европарламент рекомендует сделать медиаобразование максимально приближенным к практической деятельности и связать его с предметами экономической, политической, словесной, социальной, художественной и информационной направленности, и предлагает в перспективе ввести специальный предмет – «Медиаобразование», а при

использовании междисциплинарного подхода связать его с реализацией внешкольных проектов.

Особо следует отметить, что Резолюция рекомендует применение медиаобразования для просвещения населения в вопросах, касающихся авторских прав при использовании медиа и важности соблюдения прав на интеллектуальную собственность, в том числе в Интернете, по проблеме защиты персональных данных и конфиденциальной информации от несанкционированного доступа и права на самостоятельный выбор информации. В документе подчёркивается необходимость информирования медиапользователей о потенциальных рисках, связанных с безопасным использованием информационных технологий и защитой личных данных, а также рисках, связанных с кибернасилием.

В резолюции медиаобразование рекомендуется к внедрению в национальные учебные планы всех государств, в систему дополнительного, неформального и «пожизненного» образования, что вполне пересекается с положениями Концепции 2020 и Государственной программы Российской Федерации «Развитие образования на 2013-2020 годы».

Необходимо отметить, что Российская Федерация также озадачилась вопросами медиаобразования. В принятой в 2008 году Концепции 2020 отмечено, что вторым направлением раздела «Информационно-коммуникационные технологии» является повышение качества образования, медицинского обслуживания, социальной защиты населения, содействие развитию культуры и средств массовой информации на основе информационно-коммуникационных технологий, в том числе, расширение использования информационных и телекоммуникационных технологий для развития новых форм и методов обучения, в том числе дистанционного образования и медиаобразования.

Наряду с этим, в стране происходит формирование и развитие политических установок, направленных на институализацию вектора медиаобразования, определяющих его образовательное, культурное и коммуникационное содержание. Открывая заседание Государственного совета по культуре и искусству 25 сентября 2012 г. Президент Российской Федерации В.В. Путин заявил: «Школа, дошкольные учреждения, университеты не просто передают набор знаний и компетенций – они должны воспитывать личность, учить критически самостоятельно мыслить, чётко проводить грань между добром и злом. Убеждён, важнейшая задача образования – формировать внутреннюю культуру и вкус человека, его ценностные ориентиры и мировоззрение».

Медиаобразование сегодня можно разделить на следующие основные направления:

- 1) медиаобразование будущих и действующих профессионалов – журналистов (пресса, радио, телевидение, Интернет), кинематографистов, редакторов, продюсеров и др.;
- 2) медиаобразование будущих и действующих педагогов в университетах, педагогических институтах, в процессе повышения квалификации преподавателей вузов и школ на курсах по медиакультуре;
- 3) медиаобразование как часть общего образования школьников и студентов, обучающихся в обычных школах, средних специальных учебных заведениях, вузах, которое, в свою очередь, может быть интегрированным с традиционными дисциплинами или автономным (специальным, факультативным, кружковым и т.д.);
- 4) медиаобразование в учреждениях дополнительного образования и досуговых центрах (домах творчества юных, научно-технического творчества детей и молодежи, центрах внешкольной работы, школах искусств, центрах эстетического и художественного воспитания, в клубах по месту жительства, спортивных школах и т.д.);
- 5) дистанционное медиаобразование школьников, студентов и взрослых с помощью телевидения, радио, системы Интернет (здесь огромную роль играет медиакритика) – фактически это информальное образование!
- 6) самостоятельное/непрерывное медиаобразование (которое теоретически может осуществляться в течение всей жизни человека) – фактически это неформальное образование [Федоров, 2001; Демидов, 2015, с. 477].

Принятые в 2011 году «Основы государственной политики Российской Федерации в сфере развития правовой грамотности и правосознания граждан» декларировали, что развитие правового государства, формирование гражданского общества и укрепление национального согласия в России требуют высокой правовой культуры, без которой не могут быть в полной мере реализованы такие базовые ценности и принципы жизни общества, как верховенство закона, приоритет человека, его неотчуждаемых прав и свобод, обеспечение надежной защищенности публичных интересов.

Статья 15 «Основ...» определяет основные направления государственной политики в рассматриваемой области:

- 1) правовое просвещение и правовое информирование граждан;
- 2) развитие правового образования и воспитания подрастающего поколения в образовательных учреждениях различного уровня посредством внедрения в образовательный процесс учебных курсов, программ, учебно-методических материалов, обеспечивающих получение знаний в области права;
- 3) совершенствование системы юридического образования и подготовки квалифицированных юристов и педагогических кадров в области права и ряд других.

Статья 16 «Основ...» определяет меры государственной политики в области совершенствования законодательства Российской Федерации и правоприменения, в том числе - профильные по тематике правового просвещения: обеспечение доступности правовой информации, развитие системы правового просвещения и информирования граждан, включая развитие информационно-правовых ресурсов и обеспечение эффективного функционирования соответствующих информационно-справочных систем; поэтапное введение практики оказания адвокатами и нотариусами юридической помощи и содействия гражданам при получении ими государственных и муниципальных услуг, а также их участие в правовом просвещении граждан и развитии правосознания населения; развитие негосударственных форм правового просвещения и оказания юридической помощи населению, государственная поддержка этого процесса.

Указанные направления вполне корреспондируются с методикой и методологией Петербургской модели этико-правового образования и гражданского воспитания, разработанной Н.И. Элиасберг [Демидов, 2016].

Возвращаясь к тематике медиаобразования, необходимо отметить, что его цель - формирование у молодёжи критического отношения к медиатекстам, в первую очередь, превращение личности в креативного (творческого) пользователя всякого доступного контента в дальнейшей жизни - как после окончания учебного заведения (школы, университета), так и на протяжении всей жизни в процессе неформального и информального образования. Это приобретает особую важность ещё и потому, что в современном обществе родители и все лица, осуществляющие процесс образования и воспитания всё меньше могут контролировать доступ детей к электронным средствам массовой коммуникации – телевидению, форматному радио, Интернету, компьютерным играм.

Информационная безопасность ребенка – это задача как семейного, так и школьного воспитания. Все это делает значимость медиаобразования чрезвычайно актуальной, постоянно повышая роль международного сотрудничества и обмена опытом.

Во многих странах к числу лиц и организаций, действующих в сфере медиаобразования, относятся: учителя в школах и других образовательных учреждениях; воспитатели в неформальных группах молодёжи и членов различных общин; исследователи; группы активистов, руководствующиеся политическими или моральными соображениями; группы родителей; церковь и другие религиозные объединения; медиакомпании – как коммерческие, так и некоммерческие; органы регулирования средств массовой коммуникации.

Предполагается, что создаваемые на базе библиотек образовательных организаций центры этико-правовой информации и медиаобразования станут

новым направлением в реализации Федеральных государственных образовательных стандартов, а также выступят опорными инфраструктурными элементами как для решения задач информационного обеспечения одарённых школьников и учителей, а также всех иных участников образовательного процесса на стыке решения проблем медиаобразования/МИГ и информационно-правового образования и духовно-нравственного воспитания.

Отметим, что центры этико-правовой информации и медиаобразования на базе школьных библиотек - механизмы реализации Концепции 2020 в части создания публичных центров правовой, деловой, экологической и иной информации на базе библиотек (Программа ПЦПИ) [Программа, 2016].

Создаваемые центры станут площадками по информационно-ресурсной поддержке и продвижению в сетевом формате:

- Программы «Этико-правовое образование детей и молодежи в обществе знаний», которая реализуется консорциумом профильных организаций со штаб-квартирой в Санкт-Петербурге на базе СПб ОО «Гуманитарный педагогический Центр «Гражданин XXI века» с 2002 года как механизма по продвижению Петербургской модели этико-правового образования, гражданского, патриотического и духовно-нравственного воспитания детей и молодёжи, в том числе с использованием для продвижения одноименного сайта, страницы в Фейсбук и электронного журнала «Педагогический сборник» [Этико-правовое, 2016];

- Программы «Новое поколение» (Формирование этико-правовой культуры и толерантности участников образовательного процесса с использованием средств медиаобразования), реализуемой консорциумом профильных организаций с 2009 года в городе Копейск Челябинской области, как муниципальная модель. Тиражируется в Санкт-Петербурге, Алтайском крае, Амурской области и ряде других субъектов Российской Федерации [Проект, 2016];

- Программы «Живое право», реализуемой консорциумом профильных организаций с 1996 года с участием идеологи Программы «Этико-правовое образование детей и молодежи в обществе знаний» Н. И. Элиасберг [Живое право, 2016];

- Программы «Этика, духовность и нравственность в информационном обществе и правовом государстве», реализуемой консорциумом профильных организаций с 2002 года с участие Оргкомитета Оптинского форума, журнала «Восточный свет» и иных профильных структур;

- Программы ПЦПИ (создание общероссийской сети центров публичного доступа к социально значимой информации – правовой, деловой,

экологической, молодежной, образовательной, культурной и пр.), в том числе в формате развития подсетей доступа к: а) деловой (для развития молодежного предпринимательства и кластерного строительства); б) экологической (для развития сети центров доступа к экологической информации и информационно-ресурсной поддержке экологических проектов и программ; в) профильной для СО НКО информации в формате модели ЦИРП СО НКО – центров информационно-ресурсной поддержки СО НКО с использованием для продвижения одноименного сайта, а также тематической рассылки по сети ПЦПИ. Важное направление - организация взаимодействия на местах центров правовой информации с юридическими клиниками вузов и СО НКО;

- Программы «Медиаобразование», реализуемой консорциумом профильных организаций с 2004 года: с использованием журнала «Медиаобразование» и портала «Информационная грамотность и медиаобразование для всех» (создание портала явилось вкладом в разработку международного портала по проблемам медиаобразования, медиапедагогике и медиакомпетентности – Media Literacy Education Clearinghouse, создаваемого под патронатом ООН в рамках деятельности «Альянса цивилизаций» (Alliance of Civilizations) [Педагогические..., 2016];

- Программы «Безопасная информационная среда», реализуемой консорциумом профильных организаций с 2015 года [Безопасная..., 2016];

- Проекта «Право и общество в цифровую эпоху», ориентированного на продвижение контента по вопросам реализации права интеллектуальной собственности, в том числе - в рамках проведения международной конференции «Право и Интернет» и секции «Интеллектуальная собственность в сфере образования, науки, творчества и культуры» Международного Форума «Интеллектуальная собственность – XXI век» ТПП России;

- Проекта «Жизнь по законам – разумный выбор!» (правовое просвещение подростков как механизм сохранения их нравственного, психического и физического здоровья и средство борьбы с наркоманией. Организация социальной профилактики распространения и потребления психотропных веществ с использованием средств социальной рекламы и медиаобразования, а также через формирование культуры информационной безопасности).

Школьные центры этико-правовой информации и медиаобразования в Санкт-Петербурге создаются с учётом указанного посыла, необходимости сохранения и развития духовности и нравственности в рамках реализации Концепции 2020 в части развития сети ПЦПИ, а также дистанционного образования и медиаобразования, а также протокола № 26 выездного

заседания Постоянной комиссии по образованию культуре и науке Законодательного Собрания Санкт-Петербурга от 22.10.2012 г. в части развития кинематографа, телевидения и медиаобразования в Санкт-Петербурге.

Отметим, что первый модельный центр этико-правовой и иной социально значимой информации и медиаобразования в Санкт-Петербурге был создан в 2012 году на базе библиотеки школы № 2 Василеостровского района Санкт-Петербурга. Ранее, в 2009 году, подобный школьный центр был создан на базе школы № 7 города Копейск Челябинской области. На базе Калужского государственного педагогического университета в рамках II Оптинского форума в 2007 году был открыт первый в России центр доступа к социально значимой информации, ориентированный на развитие духовно-нравственной компоненты с высоким содержанием медиаобразовательной составляющей.

Отметим, что создание центров этико-правовой информации и медиаобразования ляжет в основу как инфраструктурная новация в реализации ФГОС. Именно благодаря подобным центрам можно воспитать активных членов российского и русскоязычного сообщества, в том числе в условиях киберпространства, с заделом на решение проблем формирования информационно-правовой культуры, как существенного знания, необходимого для всех, кто участвует в построении правового государства, информационного и гражданского общества.

Иными словами, на наш взгляд, данные центры смогут помочь сформировать гармонично развитую личность с критическим мышлением и достаточным уровнем информационно-правовой культурой, что на сегодняшний день - важный аспект в воспитании современного подрастающего поколения.

Предложенный в 2006 году известным российским учёным А.В. Минбалеевым концепт развития направления «Формирование информационно-правовой культуры учащихся в процессе медиаобразования» органично вписывается как в стратегии развития общества знаний, информационного общества, правового государства и гражданского общества в России, так и в реализацию Государственной программы «Развитие образования на 2013-2020 годы» и Национальной образовательной инициативы «Наша новая школа» [Минбалеев, 2007, с. 13]. Применительно к модели медиаобразования учащихся, данное направление также логично вписывается в рамки этапа «овладение школьниками/студентами креативными умениями на материале и формирование полноценного восприятия медиатекстов».

Немаловажный фактор предлагаемого направления - его универсальность: данная деятельность учащихся может реализовываться как в рамках учебно-воспитательного процесса (дисциплины гражданско-правовых циклов, информатика, факультативные занятия, классные часы, школьные и студенческие медиасообщества, кружки, медиалаборатории), так и вне стен учебных заведений – в общественных, детских и молодежных объединениях, учреждениях дополнительного образования, дистанционно посредством создания специальных сайтов [Федоров, 2004; 2005].

Очевидно, что одно из основных средств реализации данного направления - социальные проекты, осуществляемые медиапедагогами, обладающими информационно-техническими, правовыми и педагогическими знаниями. Естественно, что подобный синтез сложно реализуем, поэтому такие проекты предполагают консолидацию усилий администраций образовательных учреждений, структур дополнительного образования, социальных институтов (например, центров бесплатного доступа к правовой информации, некоммерческих организаций, занимающихся правовыми проблемами), международных организаций и других заинтересованных субъектов. Значительную роль в развитии медиаобразования и информационно-правовой культуры сегодня играет Программа ЮНЕСКО «Информация для всех», в частности ее Российский комитет, постоянно оказывающий содействие как в распространении социально значимой информации, так и в проведении различных мероприятий по обеспечению открытости к общедоступной информации, открытию центров правовой помощи и др. [Суколенов, 2002, с. 15].

Как и ранее, среди наиболее распространенных причин, создающих проблемы при реализации рассматриваемого направления можно назвать следующие: отсутствие стратегического видения и непонимание на уровне руководства образовательных организаций и органов управления образования важности включения в образовательный процесс элементов медиаобразования и этико-правового образования; отсутствие квалифицированных специалистов, методических и ученых разработок по данному направлению; недостаточная личная информационно-правовая культура педагогов; недостаточная техническая обеспеченность образовательных учреждений и др. Кроме того, формирование информационно-правовой культуры осложняется рядом существующих проблем гражданского образования и воспитания учащихся на современном этапе развития российского общества.

Основными компонентами результата, к которому должно стремиться направление «Формирование информационно-правовой культуры учащихся в процессе медиаобразования», являются, на наш взгляд, информационно-

правовые знания, информационно-правовые умения, навыки и компетенции, а также информационно-правовое сознание и культура учащихся. Развитие информационно-правовой культуры молодежи - залог формирования в России правового государства и гражданского общества, поэтому использование медиаобразовательных компонентов должно получить повсеместное распространение в российской образовательной системе.

Литература

- Безопасная информационная среда. <http://aior.org/index.php/bezopasnaya-informatsionnaya-sreda> (Дата обращения: 23.02.2016).
- Демидов А.А., Федоров А.В. Неформальное, информальное образование и медиаобразование: политика и практика для целей развития критического мышления и формирования информационной безопасности личности // Информационное поле современной России: практика и эффекты / под ред. Р. П. Баканова. Казань, 2015. С. 475-481.
- Демидов А. А. Школьные ПЦПИ, совмещенные с центром медиаобразования, – новый вектор формирования этико-правовой культуры, информационной грамотности, патриотизма, духовности и нравственности молодых россиян [Электронный ресурс] / А. А. Демидов, О. Р. Старовойтова, А.К. Федоров. <http://www.ifar.ru/pr/2013/n130109b.pdf>
- Живое право: http://www.ug.ru/old/ug_pril/gv/99/21/t5.htm (Дата обращения: 23.02.2016).
- Медийная и информационная грамотность [Электронный ресурс]: <https://www.facebook.com/groups/295672907171311> (Дата обращения: 23.02.2016).
- Минбалеев А. В. Роль медиаобразования в формировании информационно-правовой культуры современной молодежи // Медиаобразование. 2007. № 1. С. 12-16.
- Педагогические аспекты формирования медийной и информационной грамотности. <http://ite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214708.pdf> (Дата обращения: 23.02.2016).
- Проект «Формирование этико-правовой культуры и толерантности участников образовательного процесса с использованием средств медиаобразования» [Электронный ресурс]. <http://www.ifar.ru/pr/2009/090910a.htm>, свободный. (Дата обращения: 23.02.2016).
- Программа ПЦПИ [Электронный ресурс]. <http://www.ifar.ru/pcpi/list/index.htm> (Дата обращения: 23.02.2016).
- ПЦПИ, ориентированный на духовно-нравственное воспитание молодежи [Электронный ресурс]. <http://www.ifar.ru/pr/2007/070601a.htm>, свободный. (Дата обращения: 23.02.2016).
- Суколенов И. В. Теория и практика гражданского образования в общеобразовательных учреждениях: историко-педагогические аспекты: автореф. дис. ... докт. пед. наук. М., 2002. 52 с.
- Третьяков А.Л. Правовое просвещение на базе районного центра информации // Академия профессионального образования. 2015. № 10. С. 48-54.
- Федоров А. В. Медиаобразование и медиаграмотность. Таганрог, 2004. С. 49-50, 144.
- Федоров А.В. Медиаобразование: история, теория и методика. Ростов: ЦВВР, 2001. 708 с.
- Этико-правовое образование детей и молодежи в обществе знаний [Электронный ресурс]. <http://www.ifar.ru/projects/elias.htm> (Дата обращения: 23.02.2016).

References

- Demidov, A. A., Fedorov, A.V. Informal, informal education and media education: policy and practice for the purpose of development of critical thinking and the formation of the information security of the person // Information field of modern Russia: Practice and effects: Sat. Art. XII Intern. scientific-practical / ed. R. P. Bakanov. Kazan, 2015. P. 475-481.
- Demidov, A.A. School of PCPI, combined with the center of media – a new vector of formation of ethical and legal culture, information literacy, patriotism, spirituality and morality of young Russians [Electronic resource] / A. A. Demidov, O. R. Starovoitova, A. K. Fedorov. <http://www.ifap.ru/pr/2013/n130109b.pdf> (Access date: 23.02.2016).
- Ethical and legal education of children and youth in the knowledge society: <http://www.ifap.ru/projects/elias.htm> (Access date: 23.02.2016).
- Fedorov, A. V. Media Education and Media Literacy. Taganrog, 2004, p. 49-50, 144. Live right: http://www.ug.ru/old/ug_pril/gv/99/21/t5.htm (Access date: 23.02.2016).
- Media and Information Literacy: <https://www.facebook.com/groups/295672907171311> (Access date: 23.02.2016).
- Minbaleev, A.V. The role of media in shaping the information and the legal culture of today's youth // Media Education. 2007. № 1, p. 12-16.
- PCPI Program: <http://www.ifap.ru/pcpi/list/index.htm> (Access date: 23.02.2016).
- Pedagogical aspects of formation of media and information literacy: <http://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214708.pdf> (Access date: 23.02.2016).
- Safety information environment. <http://aior.org/index.php/bezopasnaya-informatsionnaya-sreda> (Access date: 23.02.2016).
- Sukolenov, I.V. Theory and practice of civic education in educational institutions: historical and pedagogical aspects. PhD. Dis. Moscow, 2002. 52 p.
- The PCPI focused on spiritual and moral education of youth: <http://www.ifap.ru/pr/2007/070601a.htm> (Access date: 23.02.2016).
- The project «Formation of ethical and legal culture of tolerance, and the participants of the educational process with the use of media education»: <http://www.ifap.ru/pr/2009/090910a.htm> (Access date: 23.02.2016).
- Tretyakov, A.L. Legal education on the basis of the regional center of information // Vocational Education Academy. 2015. № 10. S. 48-54.



Практика медиаобразования

УМК по музыке в общеобразовательной школе как способ интеграции медиаобразования

*К. Ю. Плотников,
кандидат педагогических наук,
учитель музыки,*

*Муниципальное автономное общеобразовательное учреждение
Центр образования № 47, Иркутск*

Аннотация. В статье через компоненты педагогической системы медиаобразования рассматривается потенциал интеграции его с учебно-воспитательным процессом на уровне общего начального и основного среднего образования. На основании проведённого научного исследования и результата внедрения авторских методических материалов, в качестве средства, позволяющего осуществлять интеграцию, представлены такие составляющие учебно-методического комплекса по музыке, как учебные плакаты и видеохрестоматия.

Ключевые слова: медиаобразование; общее начальное и основное среднее образование; учебно-методический комплекс (УМК); учебный плакат; видеохрестоматия; музыкально-компьютерные технологии (МКТ).

A training complex for music`s lessons as a way of integration of media education (level grade school and junior high school)

*Dr. Konstantin Plotnikov,
music teacher,
Center of education / secondary school No 47, Irkutsk*

Abstract. The article about the components of pedagogical media education system is considered the potential of its integration with the educational process, which takes place on the level of primary and basic secondary education. In the author's view is based on the spent scientific research and the introduction of copyright teaching materials. Displaying tool that allows you to integrate - it's educational posters and video anthology that make up the training complex for music lessons in secondary school.

Keywords: media education; primary and basic general education; training complex; video anthology; educational posters; music and computer technologies (MCT).

Введение (актуальность вопроса, противоречия)

Отмеченные ещё 17 лет назад (конференция ЮНЕСКО «Education for the Media and the Digital Age», Вена, 1999) значимость и предназначение медиаобразования (где на первом месте стоит понимание того, как медиа используется в социумах и пр.), остаётся актуальным и в наши дни [Левицкая, 2015, с. 37–41]. Усилиями энтузиастов и признанных авторитетов в данном направлении (Ю.Н. Усов, Г.А. Поличко, А.В. Фёдоров, А.В. Шариков и др. специалисты), на протяжении многих лет объединённых Ассоциацией кинообразования и медиапедагогики России, медиаобразование развивается в нашей стране довольно интенсивно. Стоит отметить и ряд работ в направлении «Медиамузыка» [Чернышов, 2010, с.70–77].

С другой стороны, непосредственная практика интеграции медиаобразования в массовую школу, разработка его «научно-методологического, методического инструментария» [Челышева, 2014, с. 55] не столь динамичны и результативны, как этого бы хотелось. Более того, очень настораживает повышающийся уровень навыков обращения с ИКТ в связке с «как правило, примитивными умениями анализировать медиатексты» [Фёдоров, 2014, с. 85].

Таким образом, заявленный нами способ, заключающийся в использовании для интеграции медиаобразования ресурс УМК по музыке в общеобразовательной школе, хотя бы в определённой мере призван решать актуальную проблему, до сих пор полностью не решённую в ходе тех усилий, которые предпринимают педагоги.

В целеполагании медиаобразования на первом месте, по мнению экспертного сообщества, стоит развитие способности критического мышления и критической автономности личности. Синтетический и интегрированный пути внедрения в массовое образование видятся наиболее реальными и эффективными [Фёдоров, 2004, с. 53–67]. При этом, на наш взгляд (и, в первую очередь – с точки зрения организационных моментов), именно путь интеграции медиаобразования в образование формальное (основное и дополнительное) реалистичный (в условиях существующей системы образования) способ реализации возможностей и творчества личности человека, выполнения задач обучения и воспитания.

Данный способ решения тех задач, которые решаются путём построения индивидуальных образовательных маршрутов, имеет надёжные обоснования и ряд преимуществ: при обучении школьников музыке и информатике [Плотников, 2014, Использование..., с. 367–368], в подростковом возрасте [Плотников, 2015, Роль..., с. 52–56, 60–63], в дальнейшем – для молодёжи [Плотников, 2015, МКТ в реализации ..., с. 157–158].

Медиаобразование как педагогическая система и его интеграция в образовательные области на уровне начального и среднего звена школы

Рассмотрим медиаобразование в составе компонентов педагогической системы (к примеру, по В.П. Беспалько): субъект (а), цель (в), содержание (д), процесс (г), организационные формы (б), средства (е).

Без сомнения, среди школьных дисциплин музыка и информатика (и литература, в старшем звене – МХК) обладают наиболее значительным интеграционным потенциалом в отношении медиаобразования:

а) у них общий субъект – ребёнок (в условиях школы – «обучающийся», а по отношению к другой компоненте диады образования – «воспитанник»);

б) у них – по условию интеграции – становятся общими и организационные формы (такими традиционно являются «урок», «домашняя работа», а также – дополнительное образование, досуг и пр., в подключении образовательных возможностей, в которых видят необходимость и спасение многие педагоги);

в) у них совпадение целеполагания в отношении воспитательной части;

г) при реализации заявленной интеграции можно констатировать и наличие единого учебно-воспитательного процесса по отношению к интегрируемым областям;

д) у них (на уровне содержания) – достаточное пересечение круга рассматриваемых объектов (ИКТ; МКТ – см. далее; музыка, представленная в кино, в театре, транслируемая по TV, через www; информация и пр.);

е) один из решающих факторов осуществления единого учебно-воспитательного процесса (см. выше – пункт «г») - разработка и внедрение в него соответствующего учебно-методического комплекса (УМК).

УМК как решение задач интеграции медиаобразования на уровне начального и среднего звена общеобразовательной школы

Такой комплекс (как и любой УМК) - неперенное отражение самых важных принципов обучения и воспитания (дуализм которых и понимается под образованием) в отношении всех элементов педагогической системы. Даже больше: являясь материальным отражением конкретных принципов, реальный учебно-методический комплекс определённого школьного (вузовского и пр.) курса есть самое конструктивное и, следовательно, в потенциале – наиболее продуктивное средство образовательных продвижений обучающегося (как школьника, так и студента), осваивающего некоторую дисциплину.

О наиболее важных, на основании нашего опыта, элементах такого УМК [Плотников, 2013, Информационные технологии ...: Ч. I, с. 63–65] стоит

говорить в контексте интеграции медиаобразования и уроков музыки и информатики. В этом отношении отметим следующие моменты:

1) среди учебных дисциплин общеобразовательной школы на уровне начального и среднего звена именно музыка и информатика (ставшие предметом данного разговора, а также литература) видятся наиболее интегрируемыми в решение задач медиаобразования (позже, в старшем звене, конечно, обязательным учебным предметом, выполняющим то же предназначение, становится МХК);

2) для уровня общего школьного образования (в отличие от среднего специального и высшего) электронные (цифровые) ресурсы УМК (его составных частей) необходимо формировать на автономных носителях (дисках), а не в глобальной сети (где может присутствовать отвлекающая информация, вредный контент [Плотников, 2015, Педагогический потенциал..., с. 153–154]);

3) безусловной составляющей такого МКТ должна быть видеохрестоматия [Плотников, 2013, Информационные технологии ...: Ч. II, с. 48–50], позволяющая представить возможности видеоматериала (кино, телевидение, контент Интернета);

4) в состав такого УМК необходимо включать учебные плакаты, схемы, позволяющие обучающемуся выполнять отрабатывать навыки анализа по алгоритму [Плотников, 2013, Информационные технологии...: Ч. II, с. 13];

5) задания, выполнение которых способствует уяснению и практическому закреплению обучающимся пройденного учебного материала, должны а) носить творческий характер, б) выходя на уровень междисциплинарности [Плотников, 2015, Мультидисциплинарность..., www]; при этом особо важен эстетический («Художественный образ – место, где сходятся идеальное и реальное. ... Художественное творчество – не пустые фантазии, а поиск проявлений сущности в её полноте в реальной действительности» [Сальный, 2014, с. 30]), гуманитарный характер;

6) применяемый при работе с подобным УМК метод учебного проекта имеет основания на всех 4-х [Горбунова, Плотников, Гуманитарная направленность..., с. 242] уровнях киберсоциализации (по А.В. Плешакову);

7) в данном направлении образования одним из эффективных современных средств обучения и проявления творчества может и должны стать музыкально-компьютерные технологии (далее – МКТ), представленные, в первую очередь, на личных смартфонах обучающихся [Горбунова, Плотников, Освоение ..., с. 272–274].

Из опыта реализации идеи использования МКТ

Нами (в контексте направления научной школы И.Б. Горбуновой,

возглавляемой ею Учебно-методической лабораторией «МКТ» РГПУ им. А.И. Герцена), было проведено исследование, посвящённое изучению педагогического потенциала этих технологий [Плотников, 2013, Методическая система ..., с. 14–21; Горбунова, 2015, с. 22–28] относительно пропедевтического курса школьной информатики и внедрения их в практику обучения этой дисциплины, а также – использования МКТ в образовательной области «Искусство: музыка».

Нами была отмечена [Плотников, 2014, ИКТ-компетенции..., с. 63–64] сопоставимость принципов МКТ-обучения [Плотников, 2013, Методическая система..., с. 80–81] и принципов медиаобразования, в первую очередь принципов, позиционируемых А.В. Фёдоровым в качестве наиболее перспективных концепций – культурологической [Фёдоров, с. 54–55] и практической [3, с. 53–54].

В ходе продолжения исследования по использованию МКТ в условиях общего образования, в том числе, было отмечено, что процесс применения МКТ, представленный двумя векторами, в первом из них – «Освоении программно-аппаратной части МКТ» – реализует средство; во втором же – «Постижении (сознательное или неосознанное) художественного образа» – реализует цель [Плотников, 2015, Освоение молодёжью ..., с. 156].

Также была показана перспективность применения МКТ в условиях детского оздоровительного лагеря [Горбунова, Плотников, Место музыки ..., с. 139–140], причём – как система, а не методическая разработка отдельного мероприятия [Кузина, Белов, 2014, с. 48–50].

В подготовленном к 2013 г. и изданном в 2-х частях учебном пособии нами были описаны основные практические находки, позволившие на данном этапе реализовать поставленные образовательные задачи. Представим те из них, что имеют наибольшее отношение к рассматриваемому вопросу решения задач интеграции медиаобразования и образования на уровне начального и среднего звена т. н. «массовой» школы:

- видеохрестоматия для каждого из 1–8-х классов;
- серия учебных плакатов, среди которых такие, как:
 - «Мировой дом музыки» [Плотников, 2013, Информационные технологии...: Ч. II, с. 14–17];
 - «Художественный образ» [Плотников, там же, с. 17–19];
 - «Анализ музыкального произведения» [Плотников, там же, с. 19–22];
 - «Средства музыкальной выразительности» [Плотников, там же, с. 24–28];
 - «Карта музыкального развития» [Плотников, там же, с. 28–29] и др.

Думается, что представленные составляющие авторского учебно-методического комплекса (видеохрестоматия, серия плакатов) либо аналогичные разработки помогут в решении задач как школьного

образования, так и медиаобразования.

Выводы. В итоге, основываясь на представленном рассмотрении вопроса, можно прийти к следующим выводам:

1. Собственно интеграция медиаобразования и образования, получаемого в годы обучения в общеобразовательной школе, остаётся актуальной. Её реализация позволит устранить имеющийся в этом отношении ряд противоречий.

2. О возможности реализации данного образовательного направления говорят имеющиеся основания, присутствующие во всех компонентах педагогической системы медиаобразования.

3. Включающий в себя видеохрестоматию и серию учебных плакатов учебно-методический комплекс по музыке отмечен рядом качеств, позволяющих реализовывать задачи - как учебного плана дисциплины, так и воспитательного характера и направления медиаобразования.

4. Одно из средств, способствующих реализации этих планов, - музыкально-компьютерные технологии.

Литература

Горбунова, И.Б. Музыкально-компьютерные технологии как социально-культурный фактор интеллектуального и эмоционального развития личности в школе цифрового века // *Общество: философия, история, культура*. 2015. № 5. С. 22–29.

Горбунова, И.Б., Плотников, К.Ю. Гуманитарная направленность учебного проекта, реализуемого с использованием музыкально-компьютерных технологий // *Теория и практика общественного развития*. 2015. № 22. С. 240–243.

Горбунова, И.Б., Плотников, К.Ю. Место музыки и музыкально-компьютерных технологий в педагогической системе детского оздоровительного лагеря // *Общество: социология, психология, педагогика*. 2015. № 6. С. 138–142.

Горбунова, И.Б., Плотников, К.Ю. Освоение подростками музыкально-компьютерных технологий на базе программно-аппаратного комплекса смартфонов (в контексте формирования культурно-образовательной среды) // *Теория и практика общественного развития*. 2015. № 20. С. 272–275.

Кузина, И.В., Белов, В.Н. Организация продуктивной деятельности детей на основе технологий медиаобразования в условиях ДОЛ // *Приволжский научный вестник*. 2014. № 8 (36). Ч. 2. С. 48–50.

Левицкая, А.А. Медиакомпетентность и аналитическое мышление аудитории: социологические опросы последних лет // *Медиаобразование*. 2015. №1. С. 30–42.

Плотников, К.Ю. ИКТ-компетенции школьников и медиаобразование // *Национальная ассоциация учёных: Материалы V Международной научно-практической конференции «Отечественная наука в эпоху изменений: постулаты прошлого и теории нового времени»*. Екатеринбург: НАУ, 2014. № 5. Ч. 4. С. 63–64. http://national-science.ru/files/Arhiv/5-6.12.2014/National_5_p4.pdf#page=63.

Плотников, К.Ю. *Информационные технологии в образовании: уроки музыки в общеобразовательной школе: В 2 ч.: Ч. I: Инновационная образовательная программа*. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 229 с. <http://elibrary.ru/item.asp?id=24835905>

- Плотников, К.Ю. *Информационные технологии в образовании: музыкально-компьютерные технологии на уроках информатики и музыки в общеобразовательной школе: В 2 ч.: Ч. II: Инновационный учебно-методический комплекс*. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 116 с. <http://elibrary.ru/item.asp?id=24840533>.
- Плотников, К.Ю. Использование музыкально-компьютерных технологий в основном общем образовании как реализация индивидуальных образовательных маршрутов (на примере уроков информатики и музыки в общеобразовательной школе) // *Научное мнение: научный журнал*. СПб., 2014. № 8. С. 364–368.
- Плотников, К.Ю. *Методическая система обучения информатике с использованием музыкально-компьютерных технологий*. СПб.: Лема, 2013. 268 с. <http://elibrary.ru/item.asp?id=24892632>.
- Плотников, К.Ю. Музыкально-компьютерные технологии в реализации индивидуальных образовательных маршрутов молодёжи // *Вестник ИрГСХА*. 2015. Вып. 69. С. 153–160.
- Плотников, К.Ю. Мультидисциплинарность учебного проекта как реализация индивидуального образовательного маршрута школьника // *Magister Dixit*. 2015. № 3. http://md.islu.ru/sites/md.islu.ru/files/rar/1_plotnikov_sayt_3_2015.pdf.
- Плотников, К.Ю. Освоение молодёжью музыкально-компьютерных технологий (musical and computer technologies) как отражение основных тенденций развития современного образования // *Вестник ИрГСХА*. 2015. Вып. 70. С. 152–158.
- Плотников, К.Ю. Педагогический потенциал музыкально-компьютерных технологий в общем образовании // *Казанский педагогический журнал*. 2015. № 5 (112). Ч. 2. С. 352–356.
- Плотников, К.Ю. Роль музыкально-компьютерных технологий в выстраивании и реализации индивидуального образовательного маршрута подростка // *Педагогический журнал*. 2015. № 6. С. 50–65.
- Сальный, Р.В. Медиавосприятие как философская и психологическая проблема // *Медиаобразование*. 2014. № 3. С. 24–37.
- Фёдоров, А.В. Медиаобразование и медиаграмотность: мнения экспертов // *Образовательные технологии XXI века*. 2004. С. 51–71.
- Фёдоров, А.В. Обладает ли современная молодёжь стихийно сформированным высоким уровнем медиакомпетентности? // *Медиаобразование*. 2014. № 2. с. 82–88.
- Чельшева, И.В. Основные тенденции развития российской медиапедагогики с учётом использования опыта британского медиаобразования: историко-методологические аспекты проблемы // *Медиаобразование*. 2014. № 1. с. 47–56.
- Чернышов, А.В. Музыкальная история СМИ // *Вестник Челябинской государственной академии культуры*. 2010. Т. 22. № 2. С. 70–77.

References

- Chernyshov, A.V. Mass media musical history // *Gerald of the Chelyabinsk State academy of culture and arts*. 2010. Vol. 22. No 2, pp. 70–77.
- Fedorov, A.V. Media Education and Media Literacy: Experts opinion // *Educational Technology of the XXI century*. 2004, pp. 51–71.
- Fedorov, A.V. Modern young people have a spontaneous formation of a high level of media competence? // *Media education*. 2014, No 2, pp. 82–88.
- Gorbunova, I.G. Computer music technologies as a socio-cultural factor of personal intellectual and emotional development in the digital age school // *Society: philosophy, history, culture*. 2015, No 5, pp. 22–29.

- Gorbunova, I.G., Plotnikov, K.Y. Humanitarian focus of education projects implemented with application of computer music technologies // *Theory and practice of social development*. 2015, No 22, pp. 240–243.
- Gorbunova, I.G., Plotnikov, K.Y. Mastering of computer music technologies by teenagers on the basis of smartphone applications (in the context of cultural and educational environment formation) // *Theory and practice of social development*. 2015, No 20, pp. 272–275.
- Gorbunova, I.G., Plotnikov, K.Y. The meaning of music and computer technologies in the educational system of a children`s summer camp // *Society: philosophy, history, culture*. 2015, No 6, pp. 138–142.
- Kuzina, I.V., Belov, V.N. Organization of productive activities of children on the basis of media technologies in terms of children`s holiday camp // *Volga scientific bulletin*. 2014, No 8 (36), vol. 2, pp. 48–50.
- Levitskaya, A.A. Audience media competence and analytical thinking: recent sociological Surveys // *Media education*. 2015, No 1, pp. 30–42.
- Plotnikov, K.Y. ICT-competency of pupils and media education // *Materials V International scientific and practical conference “Domestic science in an era of change: the postulates of the past and theories of modern times”*. URL: http://national-science.ru/files/Arhiv/5-6.12.2014/National_5_p4.pdf#page=63
- Plotnikov, K.Y. *Information technologies in education: music lessons in secondary school: In 2 parts: Part I: An innovative educational program*. St. Petersburg: RGPU, 2013, 229 p. <http://elibrary.ru/item.asp?id=24835905>.
- Plotnikov, K.Y. *Information technologies in education: music lessons in secondary school: In 2 parts: Part II: Innovative training complex*. St. Petersburg: RGPU, 2013, 116 p. <http://elibrary.ru/item.asp?id=24840533>.
- Plotnikov, K.Y. *Methodical system of training to computer science using music and computer technology: a monograph*. St.Petersburg: Lema, 2013, 268 p. <http://elibrary.ru/item.asp?id=24892632>.
- Plotnikov, K.Y. Multidisciplinary training project as implementation tools of individual educational routes school student // *Magister Dixit*. 2015, № 3. URL: http://md.islu.ru/sites/md.islu.ru/files/rar/1_plotnikov_sayt_3_2015.pdf
- Plotnikov, K.Y. Music and computer technologies in the implementation of individual educational routes of youth // *Vestnik IrGSKhA*. 2015. Vol. 69, pp. 153–160.
- Plotnikov, K.Y. Pedagogical potential of music and computer technology in general education // *Kazan pedagogical magazine*. No 5 (112), Vol. 2, pp. 352–356.
- Plotnikov, K.Y. The development of youth music & computer technologies as a reflection of the main trends of modern education`s elaboration // *Vestnik IrGSKhA*. 2015, Vol. 70, pp. 152–158.
- Plotnikov, K.Y. The role of music and computer technologies in building and implementation of an individual educational route of an adolescent // *Pedagogical magazine*. 2015, No 6, pp. 50–65.
- Plotnikov, K.Y. Use of music-computer technologies in basic general education as the implementation of individual educational routes (case of computer science and music lessons in secondary school) // *Scientific opinion*. 2014. No 8. pp. 364–368.
- Salny, R.V. Media perception as philosophy and psychology problem // *Media education*. 2014. No 3, pp. 24–37.



Практика медиаобразования

Из опыта медиаобразования будущих педагогов-филологов

*Н.Н. Белошицкая,
кандидат филологических наук,
зав. кафедрой английского языка
для гуманитарных направлений подготовки,
О.В. Печинкина,
кандидат педагогических наук,
доцент, зав. кафедрой языков северных стран
и международной научной коммуникации,
Северный (Арктический)
федеральный университет
имени М.В.Ломоносова,
Архангельск*

Аннотация. В статье представлен опыт разработки и реализации учебного курса «Медиаобразование в информационном обществе» для будущих педагогов-филологов в Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В.Ломоносова (Архангельск). Приводятся примеры построения учебных занятий, интегрирующих теоретические и практические знания, приобретаемые в процессе освоения курса.

Ключевые слова: медиаобразование, будущий педагог, критическое мышление, творческие способности.

From the experience of media education of future teachers-philologists

*Dr. Natalia Beloshitskaya,
head of the department of English for Humanities,
Dr. Olga Pechinkina,
head of the department of Nordic languages and
cross-cultural scientific communication,
Northern (Arctic) federal University
named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk)*

Abstract. The article presents the experience of designing and implementing of the academic course “Media education in the Information Society”. The course was delivered to would-be

philology teachers in the Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk). The extracts from the lessons scripts exemplifying integration of theoretical and practical knowledge, which is acquired during the course, are given in the article.

Keywords: media education, future teacher, critical thinking, creativity.

В Северном (Арктическом) федеральном университете имени М.В. Ломоносова продолжается реализация проекта «Разработка и апробация новых модулей основной образовательной программы бакалавриата по укрупненной группе специальностей «Образование и педагогика». Проект стартовал летом 2014 года, первая апробация прошла осенью 2014 года.

Среди предлагаемых модулей был разработан модуль «Информационно-коммуникационное пространство гуманитарного образования». Цель данного модуля - развитие умений учителя организовывать собственную профессионально-педагогическую деятельность и образовательную деятельность учащихся в информационно-коммуникационном пространстве.

Модуль «Информационно-коммуникационное пространство гуманитарного образования» нацелен на интегративное и практико-ориентированное обучение преподавателей гуманитарных дисциплин эффективному использованию информационных технологий в самообразовании и профессиональной деятельности. Специфика модуля состоит в том, что развиваемая у студента ИКТ-компетентность включает следующие составляющие: формирование учебной автономии в личностном и профессиональном развитии, умение использовать ИКТ в профессионально-педагогической и предметной (филологической) сфере.

Изучение модуля начинается с базовой (обязательной для всех студентов) дисциплины «Медиаобразование в информационном обществе» (3 зачетных единицы), которая способствует формированию базового уровня в понимании современных медиаресурсов, умений их критически отбирать, оценивать и использовать в своих профессиональных, образовательных и научных целях.

Для закрепления выработанных умений и навыков студентам предлагается изучить одну из вариативных дисциплин: «Принципы организации учебного процесса в условиях информатизации школы», «Информационные сервисы и ресурсы Интернета в профессиональной деятельности филолога» или «Автономная информационно-образовательная деятельность в Интернет-пространстве» (каждая по 3 зачетных единицы).

При изучении вариативных дисциплин модуля студентам предоставляется возможность достичь повышенного уровня в умении использовать современные информационные технологии для своих профессиональных целей и одновременно специализироваться либо в

области систематизации и общетеоретической оценке условий информатизации школы, либо в области возможностей применения современных Интернет-сервисов для своих профессиональных (научных, образовательных и педагогических) целей, либо в области умения организовать собственную автономную деятельность и автономную деятельность своих учеников для личностного и профессионального развития.

Изучение вариативных дисциплин и всего модуля завершается итоговым мероприятием (фрагментом урока или публичной лекцией), в ходе которого студент демонстрирует умение использовать в своей профессиональной деятельности собственный электронный образовательный продукт. Электронный продукт и итоговое мероприятие могут быть подготовлены небольшими группами студентов (два – четыре человека) или индивидуально. При этом студенту необходимо предоставить методическое обоснование, включающее, в том числе, обоснование целесообразности использования именно этого вида электронного продукта. Выбор вида продукта и типа итогового мероприятия начинается при изучении базовой дисциплины модуля и завершается при изучении вариативной дисциплины. В качестве консультантов по подготовке электронного продукта и итогового мероприятия и экспертов по их оценке выступают все преподаватели модуля.

Цель освоения базовой дисциплины «Медиаобразование в информационном обществе» - формирование культуры взаимодействия с медиа учителей гуманитарных направлений подготовки, развитие их творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умений полноценного восприятия, интерпретации, анализа, оценки и создания медиатекстов. Среди задач изучения дисциплины: изучение понятийного аппарата медиаобразования; изучение и анализ основных теорий медиаобразования; изучение жанровых особенностей языка СМИ; изучение технологии медиаобразования (на материале различных медиа).

Обучение в рамках дисциплины «Медиаобразование в информационном обществе» направлено на формирование следующих компетенций: осуществление профессионального самообразования и личностного роста, проектирование дальнейшего образовательного маршрута и профессиональной карьеры; использование современных информационно-коммуникационных технологий и СМИ для решения культурно-просветительских задач; формирование художественно-культурной среды, способствующей удовлетворению культурных потребностей и художественно-культурному развитию отдельных групп населения; создание и редактирование медиатекстов профессионального назначения; структурирование и интеграция знаний из различных областей

профессиональной деятельности и их творческое использование и развитие в ходе решения профессиональных задач.

В результате освоения дисциплины студенты осознают роль медиа ресурсов и информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) в современном обществе; умеют осуществлять поиск, критический анализ, отбор и оценку ИКТ и медиа ресурсов для их дальнейшего использования в образовательных, научных и профессионально-педагогических целях; умеют интегрировать ИКТ и медиа ресурсы в образовательный процесс в конкретной предметной области, опираясь на современные педагогические подходы и используя современные педагогические технологии; умеют эффективно организовывать и контролировать результаты собственной образовательной, научной и профессиональной деятельности в информационно-коммуникационной среде.

Курс «Медиаобразование в информационном обществе» состоит из интерактивных лекционных и практических занятий и представлен следующими темами: «Понятийный аппарат медиаобразования. Теории медиа и медиаобразования», «Медиаобразование в России и за рубежом», «Виды медиа», «Интернет как фактор возникновения новой коммуникативной ситуации», «Классификация медиатекстов», «Язык медиа», «Риторика и публичная речь», «Репрезентация действительности в СМИ: стереотипизация, идеологизация», «Практикум жанрового референцирования», «Технологии и методики медиаобразования», «Вариативность подходов к анализу рекламных, аудиовизуальных и печатных медиатекстов», «Виртуальная реальность: жанры, этически-правовые основы интернет культуры».

В качестве примера приведем первую тему курса «Понятийный аппарат медиаобразования. Теории медиа и медиаобразования». Студентам для работы в малых группах были предложены названия трех статей о фильме А. Кончаловского «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына», который в тот момент только вышел на экран, с тем, чтобы они попытались определить содержание и настроение статьи по ее названию: статья «Почта России» решила вложиться в кинематограф», опубликованная на сайте «Новые ведомости» (<http://nvdaily.ru/info/22550.html>), статья «Кончаловский рассказал про фильм «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицына» с сайта tvkultura.ru (http://tvkultura.ru/article/show/article_id/114803) и статья «Последний почтальон» сайт «Российской газеты» (<http://www.rg.ru/2014/08/13/venise-site.html>).

После прочтения статей необходимо было обсудить ряд вопросов: Какова позиция автора данной статьи? Почему вы так решили? С помощью

каких средств автор выражает свою позицию? Какова структура статьи? С какой целью она написана? Кто является целевой аудиторией?

Следующий этап работы состоял в том, что каждая группа выполняла свое конкретное задание. Так, группам следовало трансформировать один абзац таким образом, чтобы у первой группы изменилась целевая аудитория, у второй – изменить точку зрения автора, у третьей – подобрать аргументы, стилистические средства, которые сделали бы отрывок из статьи более убедительным.

По окончании групповой работы студенты представили результаты на всеобщее обсуждение, которое завершилось дискуссией о целях и задачах подобного рода заданий для школьников, студентов, педагогов.

Далее лекция проходила в интерактивной форме, то есть представление теоретического материала перемежалось обсуждением и предвидением дефиниций, вопросов, выводов, определением позиции студентов по отношению к тем или иным аспектам и т.д. Например, студентам предлагалось дать собственное определение терминов «медиаобразование, медиаграмотность, медиакультура, медиакомпетентность». Далее приводились определения, предлагаемые российскими и зарубежными учеными, с последующим их обсуждением.

В рамках обозначенной темы также обсуждались основные понятия медиаобразования, показатели медиакомпетентности личности и классификации их уровней, основные теории медиаобразования, цели медиаобразования и т.д.

Для поддержания активности студентов на занятии и наглядной иллюстрации некоторых аспектов медиаобразования были выполнены практические задания. На материале статьи «Сотрудники Силиконовой Долины отдают своих детей в школы без компьютеров» (<https://internetnewsmd.wordpress.com>) студенты должны были проанализировать медиатекст по таким понятиям, как агентства медиа, категории медиа, языки медиа, репрезентации медиа, аудитории медиа, а затем подготовить устное выступление с позиции сторонников обучения с использованием компьютеров, сторонников обучения без компьютеров и сторонников Вальдорфской педагогики. В результате выполнения данного задания студенты убедились, что одни и те же аргументы иногда могут быть использованы для подтверждения диаметрально противоположных мнений.

Так как количество часов на изучение конкретной темы невелико, на лекции были представлены лишь основные моменты, а их более детальное изучение продолжилось на семинарских занятиях.

Завершилось лекционное занятие работой в группах по анализу печатных рекламных медиатекстов, в ходе которого необходимо было

подробно ответить на следующие вопросы: Изображен лишь рекламируемый предмет или присутствуют сопутствующие объекты? Опишите качества рекламируемого предмета в соответствии с рекламой. Кто потенциальный покупатель данного продукта (пол, возраст, социальный статус)? Какова целевая аудитория этой рекламы? Где следует разместить данную рекламу? Что следует изменить в данном рекламном медиатексте?

Важной задачей курса является формирование критического мышления. Под критическим мышлением вслед за С.И. Заир-Бек и И.В. Муштавинской понимаем «процесс соотнесения внешней информации с имеющимися у человека знаниями, выработку решений о том, что необходимо дополнить, а что – отвергнуть. ... Критическое мышление учит способам активных действий, в том числе и социально-значимых» [Заир-Бек, Муштавинская 2011, с.5]. Содержание курса медиаобразования создает уникальные возможности для развития критического мышления посредством технологий проблемного обучения. Анализ готовых медиапродуктов, создание собственных в виде рецензий, презентаций, эссе, творческих заданий предполагает широкое использование оценочных, креативных умений, умений применять полученное предметное знание для критического осмысления уже известных медиатекстов, то есть преодоление косного, стереотипного взгляда на порядок вещей. Очевидно, что будущему педагогу эти умения, слагающие фундамент критического творческого мышления, необходимы для успешной и продуктивной профессиональной деятельности.

В современной педагогике и медиаобразовании наработан богатый опыт реализации учебных курсов и успешного формирования критического мышления (С.И. Заир-Бек, М.И. Махмутов, К.Мередит, И.В. Муштавинская, М.И. Снаткин, Дж.Стил, Ч.Темпл, А.В. Федоров, др.).

А.В. Федоров в своей статье «Технология развития медиакомпетентности и критического творческого мышления в процессе медиаобразования студентов: общие подходы» анализирует опыт американских коллег [Федоров 2007]. В своем курсе мы старались реализовать накопленное знание. Представим ход занятия, построенного с реализацией образовательной технологии развития критического мышления. В известной монографии С.И. Заир-Бек и И.В. Муштавинской продемонстрирован технологический алгоритм, разработанный американскими коллегами К. Мередитом, Дж. Стил и Ч. Темплом.

Технологические этапы: 1. Вызов. 2. Осмысление содержания. 3. Рефлексия.

Примером послужит занятия по теме «Риторика и публичная речь. Речевое воздействие. Репрезентация действительности в СМИ: стереотипизация, идеологизация».

На этапе вызова необходимо актуализировать уже имеющиеся знания: Что такое риторика? Что значит «убеждать»? Риторика – это искусство или умение? Что важно аргументировать эмоционально или рационально? Вспомните публичные выступления, которые на вас произвели впечатление. Поясните, почему. Кого из ораторов прошлого или настоящего вы знаете? Почему их публичные выступления были успешными? Что важно при обращении к публике? Какими качествами должен обладать выступающий? Убеждение и манипуляция – где граница? Подвергаемся ли мы манипуляции СМИ?

На этой стадии важно показать студентам, что у них достаточно фоновое знание и жизненный опыт, чтобы рассуждать и делать умозаключения. Здесь идет коллективный сбор информации, тут нет неправильных ответов. Некоторые вопросы могут обсуждаться в малых группах методом мозгового штурма. Важно, чтобы студенты учились слушать и слышать друг друга. В рамках нашей культуры практика толерантного восприятия мнения отличного от своего или мнения большинства еще, к сожалению, не укоренилась, это требует дополнительных, осознанных усилий. Тем не менее, это умение также составляет комплекс критического восприятия реальности.

На стадии осмысления содержания осуществляется переход от старого знания к новому. Здесь студенты получают новые сведения. В частности кратко излагается история возникновения в Древней Греции науки об искусстве убеждать. Уделяется внимание диспозиции, трехчастности речи:

1. Скажите, что собираетесь сказать.
2. Скажите об этом.
3. Скажите, что вы сказали.

В качестве примеров приводятся известные речи политических деятелей для сравнения идиостилей и выбранных методов воздействия.

Далее рассматриваются основные особенности языка медиа, функциональные стили, характерные для языка СМИ, язык как инструмент манипуляции и речевого воздействия, преодоление наивного восприятия информации, транслируемой разными источниками, вопросы толерантности и цензуры. Для анализа репрезентации действительности в СМИ и манипулятивного воздействия с помощью языка, предлагаем следующий набор терминов: стандартизация, мозаичность, серийность, фольклорность (волшебное могущество персонажей, постоянство метафор, символов, счастливый финал и т.д.) и др.

Студенты с удовольствием рассуждают на тему соотношения убеждения и манипулирования. Очень важно снабдить их знаниями о конкретных манипулятивных методиках.

Вслед за А.В. Федоровым, рекомендуем следующую типологию приемов манипулятивного воздействия медиа на аудиторию:

- «оркестровка» – психологическое давление в форме постоянного повторения тех или иных фактов вне зависимости от истины;
- «селекция» («подтасовка») – отбор определенных тенденций – к примеру, только позитивных или негативных, искажение, преувеличение (преуменьшение) данных тенденций;
- «наведение румян» (приукрашивание фактов);
- «приклеивание ярлыков» (например, обвинительных, обидных и т.д.);
- «трансфер» («проекция») – перенос каких-либо качеств (положительных, отрицательных) на другое явление (или человека);
- «свидетельство» – ссылка (не обязательно корректная) на авторитеты с целью оправдать то или иное действие, тот или иной лозунг;
- «игра в простонародность», включающая, к примеру, максимально упрощенную форму подачи информации [Федоров 2005, с.146].

Богатый материал представлен и в известной работе С.Г. Кара-Мурзы «Манипуляция сознанием» [Кара-Мурза 2000]. Сейчас, когда сознание обывателя подвергается агрессивной бомбардировке новостными сюжетами с полярной интерпретацией одних и тех же событий в зависимости от политических установок канала, его государственной принадлежности и других возможных факторов, студенты должны учиться холодно и трезво анализировать содержание.

На занятие на этапе осмысления студентам представлены следующие способы манипулирования:

1. фабрикация фактов или прямая ложь;
2. отбор для материала событий реальности;
3. ведение «политической войны» (белая, серая, черная пропаганда);
4. большие психозы;
5. утверждение и повторение – опора на готовые шаблоны, стереотипы;
6. дробление и срочность информации на фрагменты, чтобы усложнить соединение в общую картину;
7. Сенсационность – создание псевдосенсации, за которой замалчивается по-настоящему серьезная новость;
8. Преувеличение и приуменьшение.

На этапе рефлексии осуществляется творческая переработка, анализ изученной информации. Предполагается работа в малых группах. Для более эффективного осмысления и усвоения новой информации студентам предлагаются дискурсивные отрывки медиатекстов для выявления способов

манипулирования и средств речевого воздействия. Так происходит обмен мнениями и усвоение новой информации

Для самостоятельной работы студентам предлагается выбрать несколько медиатекстов (новостной выпуск, газетную статью, аналитическую статью из журнала для профессиональной аудитории и т.д.) и проанализировать по следующим параметрам: целевая аудитория, соответствие выбора языковых средств характеру целевой аудитории, эвфемизация и табуизация, обусловленность выбора темы социальной востребованностью, использованные способы манипулирования.

В качестве этапа рефлексии по курсу был проведен анонимный опрос-анкетирование среди студентов.

Анкета включала три блока:

1) владение предметом (преподаватель предлагает профессионально ориентированные задания, преподавателем четко формулируются цели и план учебной работы в соответствии с учебной программой курса и другие вопросы);

2) организация процесса обучения (преподаватель использует на занятиях интерактивные формы работы (групповая работа, решение проблемных заданий, проекты, дискуссии, кейсы и др.), применяемые методы и формы работы преподавателя целесообразны и эффективны, предлагаемая информация значима для подготовки к будущей профессиональной деятельности);

3) стиль и работа преподавания (речь преподавателя профессиональна, выразительна, оптимальна по темпу и силе его голоса, доступна для понимания, позволяет делать необходимые записи, способствует формированию собственной точки зрения по рассматриваемым вопросам).

Очевидно, что рефлексия предполагалась как по содержательным моментам курса, так и по различным аспектам работы преподавателей. Подавляющее большинство (42 человека из 47) отметили полезность дисциплины для собственного личностного роста, несомненный качественный рост в умении работать с информацией, интерпретировать медиадискурс, ориентироваться в жанровой разнообразии современного медиапространства.

По результатам эксперимента учебный курс «Медиаобразование в информационном обществе» включен в учебные планы по направлению подготовки «Педагогическое образование» в Северном (Арктическом) федеральном университете.

Литература

Заир-Бек С.И., Муштавинская И.В. Развитие критического мышления на уроке. М.:

Просвещение, 2011. 223 с.

Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. М.: Эксмо, 2000. 864 с.

Федоров А.В. Медиаобразование будущих педагогов. Таганрог: Кучма, 2005. 314 с.

Федоров А.В. Технология развития медиакомпетентности и критического творческого мышления в процессе медиаобразования студентов: общие подходы // Молодежь и общество. 2007. № 2. С. 112-135.

References

Fedorov. A.V. Media education of future teachers. Taganrog: Kuchma, 2005. 314 p.

Fedorov. A.V. Technology development of media competence and critical thinking in the process of creative media education students: general approaches // Youth and Society. 2007. № 2, p. 112-135.

Kara-Murza, S.G. Manipulation of consciousness. Moscow: Eksmo, 2000. 864 p.

Zair-Bek S., Mushtavinskaya, I.V. The development of critical thinking in the classroom. Moscow: Education, 2011. 223 p.



Практика медиаобразования

Комикс как средство медиаобразования

*Г.В. Онкович,
доктор педагогических наук, профессор,
Национальная академия педагогических наук Украины,
А.Д. Онкович,
кандидат педагогических наук,
Киевский национальный университет культуры и искусств,
Киев, Украина, onkan@ukr.net, ioj@ukr.net*

Аннотация. Комикс - рисованные истории, рассказы в картинках. Он соединяет черты таких видов искусства, как литература и изобразительное искусство. Сегодня некоторые исследователи рассматривают рисованные истории как отдельный тип медиа.

Ключевые слова: визуальная коммуникация, медиатекст, комикс, рисованные истории, медиа, коммуникация.

Comic as a means of media education

*Prof. Dr. Ganna Onkovich,
The National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine,
Dr. Artem Onkovich,
Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine,
onkan@ukr.net, ioj@ukr.net*

Abstract. Comics - drawn stories, stories in pictures. It connects the features of such arts as literature and art. Among its other names, and some of its varieties are drawn stories, graphic novels - for large-scale comic books (graphic novels), strips - for short.

Keywords: visual communication, media text, comic, painted history, media communication.

Комикс (от англ. comic – смешной) – рисованные истории, рассказы в картинках. Он соединяет черты таких видов искусства, как литература и изобразительное искусство. Среди других его названий и отдельных его разновидностей – рисованные истории, графические романы (графические новеллы) – для масштабных комиксов, стрипы – для коротких. В некоторых странах с развитой индустрией рисованных историй для них есть

собственное (национальное) название. Так, во франкоязычном мире комикс называют *bande dessinée* (с фр. рисованная лента), японские комиксы – манга. Существует множество определений, но все они сводятся к тому, что комикс – это серия последовательных изображений, в которых речь идет о какой-то истории. В большинстве определений, комикс – это единство повествования и визуального изображения [Кораблева, 2012; Нагорна, 2013; Неустроева, 2013; Почепцов, 2014].

Поскольку он впервые появился в периодическом издании и практически до сих пор находится в коммуникационных источниках, целесообразно рассматривать его как медиатекст (медиапродукт). Образовательные комиксы (англ. *Educational comics*) - относительно новый их вид. Они используются как в начальной школе, так и в вузах. Цель нашей статьи – привлечь внимание к этому средству медиаобразования, спрогнозировать перспективы его использования в учебном процессе, в том числе – и в качестве одной из медиаобразовательных технологий.

Комикс можно рассматривать как определенную медиатеchnологию, которая несет в себе новые способы упаковки смыслов и их доставки. При этом, подчеркивает Г. Почепцов, технология начинает сама влиять на типы смыслов, о чем в свое время писал Маршалл Маклюэн. Но ни одна технология – от книги к кино и телевидения – не решала глобальных проблем. Это все технологии коммуникации, не призванные решить все проблемы человечества. Они могут помогать их решать только с помощью коммуникаций [Почепцов, 2014].

Исследователи считают, что первый в мире комикс в современном понимании появился в США в девяностые годы XIX века. В частности, П. Винтерхофф-Шпурк отмечает, что первые рисованные истории появились в 1896 г. [Кораблева, 2012, с.53 – 54]. Желтый малыш (*The Yellow Kid*) – так назывался этот комикс американского художника Ричарда Аутколта, опубликованный в "Нью-Йорк джорнэл". Обратим внимание: речь идет о появлении комикса в периодическом издании, что дает нам основание говорить о нем как о медиатексте, выполненном в специфической форме, которая имела свои жанровые особенности.

Ранние комиксы были в основном юмористическими по содержанию. В 20-е годы XX в. их содержание стало более разнообразным, появились комиксы приключенческие, научно-фантастические, детективные. Постепенно они перешли из периодических изданий в книгоиздательскую отрасль. В США и сегодня комикс считается одним из популярных жанров массовой литературы [Неустроева, 2013, с. 201– 202].

Появление образовательных комиксов, которые производились крупными издательствами, некоторые историки датируют 30-ми годами

прошлого века. По подсчетам профессора Питтсбургского университета В.Д. Соунса, в период между 1935 – 1944 гг. в Соединенных Штатах вышло более ста публикаций о потенциально возможном использовании комиксов для обучения детей. Наибольшую популярность они получили в 1950-е годы, их стали внедрять в учебный процесс [Нагорна, 2013].

Как отмечает П. Винтерхофф-Шпурк, в 60-х годах прошлого века комиксы как медиатексты стали предметом психологических исследований [Винтерхофф-Шпурк, 2007, с. 53-54]. К середине 60-х годов этому явлению уделяли внимание только учителя и работники народных библиотек. Издание комиксов сопровождалось полемикой о негативном влиянии такой литературы на юных читателей. Противники комиксов утверждали, что система знаков, которую используют в комиксах, негативно сказывается на развитии чтения и выражении своих мыслей и чувств, а также на развитии фантазии и воображения. Результаты же эмпирических исследований, не подтверждают правильность этих утверждений, их просто игнорировали, – цитирует П. Винтерхофф-Шпурк J.Wermke (1982) [Винтерхофф-Шпурк, 2007, с.35].

Среди характеристик комиксов исследователи чаще всего выделяют: соединение визуального и вербального, акцент на действия, а не на описании, супергероев, наличие в структуре разрывов и пропусков, которые должен заполнить читатель. Задача медиапедагогов – экспериментировать с различными способами их использования, умением создавать (или учить создавать) собственные медиапродукты.

По мнению Е. Нагорной, медиапродукт – это результат учебной или практической медиадеятельности человека, преследует цель донести определенную информацию до конкретной аудитории, отличается наличием идеи, единством формы и содержания, целостностью, законченностью, имеет яркое эмоциональное начало, т.е. это - продукт практической деятельности (обработка опыта и наблюдений) с использованием медиа, понятный для дальнейшего использования, единый для ссылок на него [Онкович, 2015, с.226].

В комиксах необязательно присутствует текст, существуют и «немые» – с интуитивно понятным сюжетом. Чаще всего прямую речь в них передают с помощью филактера – «словесного пузыря», который обычно изображают в виде облака, выходящего из уст или, в случае изображения мыслей, – из головы персонажа. Слова автора обычно помещают над или под кадрами комикса [Нагорна, 2013; Онкович, 2015]. Филактеры, или словесные пузыри – детища рубежа XIX–XX веков. Распространение комиксов сделало популярным данный метод соотнесения персонажа с его речью.

Однако историку-медиевисту Э. Кваккелу удалось отыскать подобные техники на миниатюрах XIV века. Средневековые художники владели большой фантазией и писали реплики персонажей на специальных лентах и в пузырях, иногда они вырываются прямо из уст говорящего [Rossman, 2016].

Сегодня рисованные истории стали предметом изучения и обучения в университетах, то есть полностью освоились в чужой для этого жанра академической среде. Как разновидность адаптированной литературы, распространены в Италии, США, Великобритании, Южной Кореи и Японии [Кораблева, 2012; Нагорна, 2013; Образовательные... , 2012; Почепцов, 2014]. Рисованная литература в западных странах – развитая индустрия, часть книжной культуры с богатой родословной и сложившимися традициями [Нагорна, 2013].

За последние годы произошло беспрецедентное переосмысления комикса как жанра серьезной литературы, что, в частности, свидетельствует исследование Н. Соусаниса «Комиксы как инструмент исследования: диссертация в виде книги комиксов». Сейчас существуют рисованные истории о гендерных исследованиях, о медицине, об истории. Чем больше людей становятся открытыми для такой формы получения знаний, тем больше новых и порой весьма неожиданных тем открывают и их авторы [Кораблева, 2012].

Литература, кино, телевидение – разные способы «упаковки культурных смыслов». До них эту функцию выполняли мифы и сказки [Арнхейм, 2007; Барт, 2007; Маклюэн, 2003; Онкович, 2015]. Человек не воспринимает информацию саму по себе, как это делает машина: нужна соответствующая упаковка. Одним из вариантов «культурной упаковки» и стали рисованные истории. К тому же они особенно интересны как объект семиотического исследования через сочетание вербального и визуального. «Комиксы работают с усиленными до максимума характеристиками: смельчак всегда будет храбрецом, а трус – трусом. Это прием, характерный для письма для детей, который потом оказывается перенесенным и на взрослое искусство», – отмечает Г. Почепцов [Почепцов, 2014].

Сегодня некоторые исследователи рассматривают комиксы (рисованные истории) не только как медиатекст, а как отдельный тип медиа и отмечают, что их вхождение в информационно-образовательное пространство похоже с вхождением Интернета, когда «возникает абсолютно новая коммуникативная среда, которая полностью отражает желание потребителя». Г. Почепцов характеризует это как «очередной прорыв визуальности, сравнимый с появлением кино и телевидения» и готов добавить сюда и интернет с его «особой визуальной ролью». Исследователь рассматривает комиксы как медиакommunikации, которые как бы «опущены

из будущего в прошлое, настолько потрясающе прошла их эволюция и захват массовой аудитории» [Почепцов, 2014].

В XX в. рисованные истории стали одним из самых популярных жанров массовой культуры. К этому времени они, преимущественно, потеряли комичность, из-за которой получили свое название, их основным жанром стали приключения: боевики, детективы, ужасы, фантастика, истории о супергероях. Образовательные комиксы продолжают оставаться средством обучения в США. Часто – не просто как литература, а основной источник учебной информации, во многом заменивший собой как учебники литературы, так и другие первоисточники. Сейчас это – большая отрасль искусства, которая находит свое место в образовании. Например, почти все произведения классика английской литературы Уильяма Шекспира были адаптированы британской компанией «Self Made Hero» в форме манги.

Сотрудник Лейденского университета (Нидерланды) Э. Кваккел, который специализируется на исследовании средневековых книг, отмечает, что параллели между средневековыми и современными технологиями, или средствами массовой информации, – колоссальная тема. Историк-медиевист постоянно замечает, что в Средневековье были аналоги спама, GPS и Селфи. Все, что нужно, чтобы увидеть сходства между двумя эпохами, это пара глаз и немного фантазии [Zotov, 2016]. Однако недавно он столкнулся с такой аналогией, которой никогда раньше не видел: страница из средневековой книги, структура которой подобна структуре страницы современных комиксов.

Миниатюра, датируемая примерно 1300 годом, изображает группу людей, идущих куда-то. Зрителю-читателю демонстрируется семья в дороге, направление путешествия неизвестно. Молодежь надоедает друг другу различными репликами и жалуется родителям на погоду и вес чемоданов (средневековая вариация извечного кошмара родителей – путешествовать с детьми). Зритель имеет возможность «услышать» все, что говорят эти люди, с помощью отображения текста над их головами. Воспроизведенное имеет много общего с современными комиксами. Различные части диалога появляются в отдельных словесных пузырях. Как и в современных комиксах, реплики соединяются с людьми, произносящих их, тонкими линиями.

Другой способ «озвучения» рисованного текста – содержание свитка в руках или прикосновение к нему в случае, когда на миниатюре изображалось более одного говорящего. Это позволяло зрителям определить, кто из них говорит. К примеру, на картинке воспроизведен класс, в котором двое учителей как бы находятся в очень оживленной дискуссии. Один из них держит свиток, другой указывает на свою ленту, обеспечивающую связь между персонажами и их высказываниями. В свете аналогии с комиксами,

отмечает Э. Кваккел, интересно, что лента не всегда держится говорящим или находится рядом с его руками: она может «вытечь» из рта говорящего или из него самого. Хотя подобные примеры встречаются реже, такие персонажи выглядят очень современно через белый цвет ленты, создает иллюзию настоящего филактера из комиксов [Zotov, 2016].

Однако не все ленты изображают прямую речь говорящего. Некоторые обозначают сцену, другие призваны идентифицировать лицо изображенного. Например, на одном из рисунков представлен художник-иллюминатор Гуду, живший в XII веке: он украшает книгу, которую рассматривает, но лента не транслирует его высказываний. По мнению исследователя, мы видим средневековый эквивалент тэггинга человека на фотографии [Zotov, 2016].

Наконец, существуют средневековые рукописи, в которых прямая речь персонажей написана прямо в воздухе и не упакована в пузырь или в ленту. Для того, чтобы соотнести говорящего с его высказыванием, переписчик изображал строки таким образом, чтобы они как бы текли из уст говорящего. В результате получались волнистые линии из строк, танцующие по странице. Писец пытался помочь читателю следить за нитью повествования за счет использования различных цветов текста – красного и черного. Кроме того, переписчик изображает разговор так, что каждая фраза начинается с новой строки и отмечается отступлением. Вытянутые концы строк расположены рядом с губами говорящего, не оставляя у читателя никаких сомнений в авторстве высказываний. Словесные пузыри в данном случае были бы лишними [Zotov, 2016].

В качестве примера современного образовательного комикса можно представить уникальное издание «Мальована історія незалежності України» [Брати..., 2013], увидевшее свет в конце 2013 года в Киеве. Два года известные украинские писатели и общественные деятели братья Капрановы, понимая, что простое и понятное изложение отечественной истории – дело не совсем историков, а писателей, работали над источниками, создавали не только текст, но и пантеон героев. Авторам хотелось "вплести" в единую ткань известные факты, но оказывалось, что они не вяжутся между собой. В поиске находились потерянные нити, спрятанные в черных дырах ... Все изложенное в книге базируется на фактах, на которые опирается историческая наука и которые подтверждены первоисточниками. Оказалось, что из них можно составить непрерывную последовательную и понятную историю, которая объединит в одно целое все украинские регионы. «Эта книга – для взрослых, чтобы они читали ее детям, и для детей, чтобы они могли проконсультировать взрослых», – отмечают братья Капрановы [Брати..., 2013].

Еще один пример. В апреле прошлого года Издательство Гарвардского университета выпустило комикс «Unflattening», основой которого стала первая в истории образования докторская диссертация в виде графической новеллы. Главная идея исследования – визуальные образы равнозначны вербальным. Эта работа в виде комикса была защищена в 2014 году. Автор – докторант Колледжа преподавателей (Teachers College) Колумбийского университета Н. Соусанис – получил степень в области междисциплинарных исследований. Графическая новелла Н. Соусаниса посвящена взаимосвязи между словесным и визуальным нарративами. В своей работе автор доказывает, что, несмотря на укоренившуюся в западной культуре вербальную традицию, визуальные образы и текст следует рассматривать как равнозначных «партнеров», используя для выражения своих мыслей обе формы коммуникации. Очевидно, основная идея работы диссертанта неотделима от ее инновационной формы.

Подобный подход может стать альтернативой привычным способам выкладывать идеи, например, в сфере науки и образования. Исследователи сравнивают диссертацию по эссе С. МакКлауд «Понимая комикс» (Understanding Comics) и выделяют различия: графическая новелла МакКлауд посвящена истории жанра комикса, тогда как Н. Соусанис впервые использовал подобную форму для разработки теоретической проблемы на стыке эпистемологии, семиотики, теории восприятия и визуальных исследований [Rossman, 2016].

Сначала исследователь изучал математику и философию, затем окончил интердисциплинарную магистерскую программу по искусству и математике. Оказавшись в Teachers College Колумбийского Университета, писал докторскую работу и преподавал в этом вузе будущим учителям начальной и старшей школы основы создания комиксов, помогал им представить, как они смогут использовать их в реальной педагогической практике. По его мнению, на таких занятиях лучше отталкиваться от практики, а затем уже теоретизировать. Естественно, многое обсуждается во время работы в группе, анализируется, в частности, почему были выбраны те или иные графические решения [Rossman, 2016].

Сейчас существуют специальные проекты интеграции комиксов в школьную программу. Их уже немало, тем не менее все время появляются новые. Например, The Comic Book Project, в котором для школьников публикуются образовательные комиксы, нарисованные самими детьми. С недавнего времени еще существует Comic Book Classroom - эта команда организует шестинедельные курсы по использованию рисованных историй в школах. Сами преподаватели достаточно много обмениваются идеями в интернете, в частности, на платформе Making Curriculum Pop.

Выводы. Современный комикс – разновидность искусства, нуждается в профессионалах, которые установили бы его «уровень качества». Дидактический потенциал рисованных историй требует усиления и обогащения, поскольку современная культура движется от вербальной к экранной.

Рисованные истории известны издавна, сегодня они становятся привычным атрибутом нашей жизни. Все больше исследователей и практиков пытаются реализовать учебно-творческий потенциал этой разновидности медиатекста, имеющего яркие признаки определенного жанра.

Поскольку комикс – в современном понимании этого понятия – впервые появился в периодическом издании и практически присутствует в коммуникационных источниках все годы своего существования, целесообразно рассматривать его как медиатекст (медиапродукт), выполненный в определенном медиажанре. Этот медиажанр потребитель должен уметь идентифицировать, интерпретировать. Примеры использования комиксов в учебном процессе позволяют спрогнозировать их успешное вторжение в образовательную среду и как средства медиаобразования, и как одной из медиаобразовательных технологий.

Литература

- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007. 392 с.
- Барт Р. Мифологии. М.: Директ-Медиа, 2007. 459 с.
- Брати Капранови. Мальована історія незалежності України. К.: Гамазин, 2013. 80 с.
- Винтерхофф-Шпурк, П. Медиapsихология. Основные принципы. Харьков: Гуманитарный Центр, 2007. 288 с.
- Кораблева Е. Ученый Ник Соусанис: «Комиксы – естественный способ формулировать наши мысли // Theory & Practice. 2012. <http://theoryandpractice.ru/posts/5580-uchenyu-nik-sousanis-komiksy-estestvennyu-sposob-formulirovat-nashi-mysli> (10.10.12).
- Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М. – Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
- Нагорная Е.А. Медиаобразование в Италии (на примере Ассоциации Media Education.bo) // Медиаобразование. 2013. № 1. С. 129–132. http://www.mediagram.ru/netcat_files/101/119/h_55c55bff63758212735dcad17b1f58aa (18.01.13).
- Нагорна К.А. Медіаосвітня роль редактора у створенні коміксів // Нагорна К.А. Онкович Г.В., Горун Ю.М., Литвин Н.О., Нагорна К.А. та ін. Медіакомпетентність фахівця / ред. Г.В. Онкович. – К.: Логос, 2013. 260 с. С.222 -270.
- Неустроева Н.В. Медіамистецтво у процесі створення коміксів // Практична медіаосвіта: авторські уроки. Збірка / Ред. В.Ф.Іванов, О.В.Волошенюк. Київ: Академія української преси, Центр вільної преси, 2013. 447 с. С.200–219.
- Образовательные комиксы] / Материал из Википедии. http://ru.wikipedia.org/wiki/Образовательные_комиксы (15.10.12).

- Онкович А.В. Комиксы как форма визуальной медиакommunikации // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2015. С.85 – 93.
- Онкович А.В. Комикс как жанр учебной медиапродукции // Медиафера и медиаобразование: специфика взаимодействия в современном социокультурном пространстве / редкол.: С.В. Венедиктов (отв. ред.) и др. Могилев: Могилев. ин-т МВД, 2015. С. 334–339.
- Почепцов, Г.Г. Комиксы как медиакommunikации. 2014. <http://osvita.mediasapiens.ua/maerial/34373> (07.09.14)
- Rossmann, E. Находка Т&P: первая докторская диссертация в виде комикса <http://theoryandpractice.ru/posts/10778-comics-phd>
- Zotov, S. Комиксы Средневековья: о чем говорят герои древних книг // <http://theoryandpractice.ru/posts/10213-komiksy-srednekovya>

References

- Arnheim, R. (2007). Art and Visual Perception: collection of essays. Moscow: Arkhitektura-S.
- Bart, R. (2007). Mifologii. Moscow: Direkt-Media.
- Braty Kapranovy (2013). Painted history of independence of Ukraine]. Kyiv: Hamazyn.
- Educational comics. http://ru.wikipedia.org/wiki/Образовательные_комиксы (accessed 15.10.12).
- Korableva, E. Nick Sousanis «Comics is a natural way to express our thoughts» <http://theoryandpractice.ru/posts/5580-uchenyy-nik-sousanis-komiksy-estestvennyu-sposob-formulirovat-nashi-mysli> (accessed 10.10.12).
- McLuhan, H.M. (2003). Understanding Media: The Extensions of Man. Moscow-Zhukovskij: Kanon-press-C, Kuchkovo pole.
- Nagorna, K.A. Onkovych, H.V. Horun, Y. M., Lytvyn, N. O. et al. Media educational role of an editor in creating comics // Media competence of specialists. Kyiv: Lohos, pp. 222–270 .
- Nagornaja, E.A. Media education in Italy (on example of the Association MediaEducation.bo]. Media education. 2013, № 1, pp 129–132. http://www.mediagram.ru/netcat_files/101/119/h_55c55bff63758212735dcad17b1f58aa (accessed 18.01.13).
- Neustroieva, N. V. et al. (2013) Media Arts in the creation of comics // [Practical Media Education: the authors' lessons. Kyiv: Akademiia ukrains'koi presy, Tsentr vil'noi presy, pp. 200–219.
- Onkovich, A.V. (2015). Comics as a form of visual media communications // Proceedings of the Visual communication in Social and Culture Dynamic. Kazan': Kazan University, pp. 85–93.
- Onkovich, A.V. (2015). Comics as a genre of educational media products // Mediasphere and media education: the specificity of the interaction in the contemporary socio-cultural space. Mogilev, pp. 334–339.
- Pochepcov, G.G. Comics as a media communications. 2014. <http://osvita.mediasapiens.ua/maerial/34373> (accessed 07.09.14).
- Rossmann, E. T & P Finding: the first doctoral dissertation in the form of comics. <http://theoryandpractice.ru/posts/10778-comics-phd> (accessed 01.02.16).
- Vinterhoff-Shpurk, P. (2007). Media psychology. Basic principles. Kharkiv: Humanytarnyj Tsentr.
- Zotov, S. The Middle Ages Comics: What do the heroes of ancient books tell. <http://theoryandpractice.ru/posts/10213-komiksy-srednekovya> (accessed 01.02.16).



Проблемы медиакультуры

Образ Белого движения в российском игровом кинематографе на современном этапе (1992-2015)

*А.В. Федоров,
доктор педагогических наук, профессор,
Таганрогский институт имени А.П.Чехова,
филиал Ростовского государственного экономического университета
mediashkola@rambler.ru*

** Статья написана при финансовой поддержке государственной стипендии Министерства культуры Российской Федерации (2015).*

Аннотация. сравнительный анализ сюжетных схем, персонажей и идеологии советских звуковых фильмов 1992-2015 годов, в той или иной степени затрагивающих тематику Белого движения, приводит к выводу о существенном сходстве их медийных стереотипов.

Ключевые слова: белое движение, белогвардейцы, экран, фильм, СССР, киноискусство, кинематограф, кино, медиатекст, медиакомпетентность, медиаобразование.

The image of the White movement in the Russian cinema of the modern times (1992 -2015)

*Prof. Dr. Alexander Fedorov,
Anton Chekhov Taganrog Institute,
mediashkola@rambler.ru*

Abstract. Comparative analysis of plot schemes, characters, and ideology of the Soviet sound films of 1992-2015, in varying degrees, affect the subject of the White movement, leads to the conclusion that the essential similarity of their media stereotypes.

Keywords: White movement, whites, screen, film, film studies, media studies, Russia, cinema, media texts, media competence, media education.

Образ Белого движения в российском кино 1990-х - 2000-х годов

Период 1990-х годов

Общий социокультурный, политический и идеологический контекст 1990-х:

- падение цен на нефть и кризис неэффективной государственной экономики, приведшие к началу 1990-х годов к финансовому, продовольственному и товарному коллапсу, к попытке консервативного государственного переворота летом 1991 года и к распаду СССР в декабре 1991 года;

- официальное осуждение коммунистической идеологии, массовых репрессий и реабилитация миллионов невинно осужденных, расстрелянных и репрессированных, инакомыслящих;

- курс на отмену цензурных запретов и свободный обмен людьми и идеями с Западом;

- начало экономических реформ, возрождение частной собственности, «шоковая терапия»; резкое разделение общества на немногочисленных богатых и широких масс населения, находящихся на грани нищеты;

- попытка антилиберального государственного переворота осенью 1993 года;

- кризис движения реформ, война в Чечне, решение экономических проблем с помощью западных займов, упадок российской промышленности, включая кинопроизводство;

- российский финансовый дефолт 1998 года.

На этих этапах при фактической отмене цензуры авторы российских медиатекстов впервые за долгие десятилетия получили возможность обращаться к самым острым, прежде запретным сюжетам, в том числе и к темам насилия, массового террора (включая эпоху гражданской войны) и репрессий коммунистического режима. На экране доминировала концепция, что террор и насилие эпохи революции и гражданской войны, как и сама братоубийственная война, были трагедией русского народа; террору в любых его видах не может быть никакого оправдания, как, впрочем, и идеологиям, его порождающим.

На данном этапе все чаще появлялись произведения, где насилие и террор гражданской войны представляли как антигуманные, бесчеловечные методы. Создавались фильмы, осуждающие как массовый, так и индивидуальный террор, с чьей бы стороны он не применялся...

Что касается киностилистики картин, связанных с тематикой Белого движения, то помимо традиционного реализма («Тихий Дон» С.Бондарчука, «Троцкий» Л.Марягина и др.) снимались гротескные, ироничные картины («Возвращение броненосца» Г.Полоки).

Жанровые модификации: драма (военная, историческая), боевик, детектив.

Преобладающие модели содержания фильмов 1990-х о гражданской войне:

- массовый террор во время гражданской войны, как и террор коммунистического режима по отношению с собственным гражданам деформирует человеческую личность, превращает людей в палачей и жертв – «винтиков» тоталитарной диктатуры («Волчья кровь», «Троцкий», «Конь белый» и др.);

- «революционный террор», «идейный террор» привлекает, прежде всего, людей с агрессивной жаждой власти, типов с нарушенной психикой, которые так или иначе хотят оставить свой кровавый след в истории («Цареубийца», «Чекист», «Троцкий» и др.);

На данном этапе все чаще появляются произведения, где террор эпохи гражданской войны и революции категорически отвергается как антигуманный, бесчеловечный метод. Снимаются фильмы, осуждающие как массовый, так и индивидуальный террор, с чьей бы стороны он не применялся...

К примеру, Н. Стамбула в истерне «Волчья кровь», действие которого происходит в эпоху гражданской войны, стремился уйти от однозначных характеристик. Его красные вовсе не ангелы, но и те, кто был против них, тоже без нимба над головой. Война показана как жестокое и кровавое, и по большому счету бессмысленное противостояние сильных мужчин. Другое дело, что фильм был поставлен без блеска и сравнения, скажем, с лихим и стильным «Своим среди чужих...» Н. Михалкова, на мой взгляд, не выдерживал...

А вот Б. Бланк в поисках эффектного материала для темы противостояния красных и белых обратился к вроде бы далекому от такого рода проблематики творчеству А.П. Чехова. Что ж, вольные фантазии на темы известных классических произведений в практике мирового искусства дело вполне привычное. К примеру, кем только не предстал Гамлет на сцене и экране последних десятилетий: и мазохистом, и эротоманом и адептом однополый любви... Так что в этом смысле фильм Бориса Бланка «Если бы знать...» (1993), поставленный по мотивам хрестоматийной пьесы Антона Павловича Чехова «Три сестры» (1900), не назовешь авангардным явлением. Другое дело, что отечественная цензура прежних лет такого рода эксперименты с классикой не допускала, а в 1990-х, как говорится, было дозволено всё...

Действие фильма Бориса Бланка происходит летом 1918 года на вокзале южного города Н., где и очутились три сестры и иные чеховские персонажи. Под мелодии Петра Лещенко и Александра Вертинского разворачивается на экране театрализованное декадентское действо, по ходу которого выясняется, что одна из сестер — лесбиянка, другая — как кошка влюблена в своего ученика-гимназиста, из-за которого становится жертвой

группового изнасилования... Словом, авторы фильма делают все от них зависящее, чтобы интеллигентные чеховские герои предстали на экране красноречивым воплощением пороков и в лучшем случае вызывали жалость пополам с брезгливостью, а рифмы атмосферы распада рубежа 1920-х и 1990-х были бы заметны даже не самому искусственному зрителю...

Чтобы снять стильный кич, надо обладать талантом Педро Альмодовара, или хотя бы подняться на уровень «Дома под звездным небом» (1991) Сергея Соловьева. Стильный кич предполагает синематечную насмотренность, виртуозность монтажа, тонкое чувство пародии, иронично-отстраненную игру актеров, чего и в помине нет в фильме Бориса Бланка, где эротизированные персонажи между делом проговаривают знаменитые чеховские реплики. Бесспорно, Борис Бланк — одаренный художник, по чьим эскизам создавался изобразительный мир известных фильмов Элема Климова, Александра Митты и Эмиля Лотяну, и в своей режиссерской работе он сумел блеснуть мастерством создания интерьеров и декораций. Но достоинства фильма «Если бы знать...» этим, как мне кажется, и ограничиваются.

Что касается непосредственной реабилитации Белого движения, то, быть может, ее первая кинематографическая попытка была сделана в фильме Гелия Рябова «Конь белый» (1993), в котором впервые в отечественном кино возник положительный образ адмирала А.В. Колчака.

Структура стереотипов образа Белого движения в российском кино 1990-х годов

исторический период, место действия: любой отрезок времени с 1918 по 1924 годы, Россия.

обстановка, предметы быта: скромные жилища, форма и предметы быта красных персонажей, добротные жилища, форма и предметы быта белогвардейских персонажей (особенно — высшего командного состава).

приемы изображения действительности: реалистичное («Тихий Дон») или условное - в рамках истерна («Волчья кровь») изображение жизни персонажей Белого движения.

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: красные и белые персонажи даны дифференцированно: с одной стороны, это отрицательные персонажи — носители антигуманных идей, с другой стороны — это люди, отстаивающие свои принципы и представления о чести, добре и зле.

Персонажей разделяет не только социальный, но и материальный статус. Белые одеты, как правило, богаче бедных и скромных красных. Что

касается телосложения, то здесь допускались варианты — белогвардейцы на экране (в зависимости от конкретной задачи) — либо субтильные интеллигенты, либо атлетического вида мужчины.

При этом белые персонажи, показаны уже не только грубыми и жестокими врагами, с отталкивающей внешностью, властной мимикой и жестикуляцией и неприятными голосовыми тембрами, но и утонченными и обаятельными красавцами с безукоризненными манерами и изысканной лексикой.

Мужские персонажи, олицетворявшие Белое движение, по-прежнему доминировали...

существенное изменение в жизни персонажей: отрицательные персонажи (как красные, так и представители Белого движения) путем насилия и обмана собираются воплотить в жизнь свои идеи. Вариант: обаятельные интеллигентные персонажи из круга Белого движения оказываются втянутыми в революционные события и в водоворот гражданской войны и пытаются сохранить свои романтические ценности.

возникшая проблема: жизнь красных и белых персонажей, как, впрочем, и существование государства в целом под угрозой: под угрозой оказывается и жизнь обаятельных интеллигентных персонажей, пытающихся сохранить нейтралитет...

поиски решения проблемы: борьба (разными видами и способами) красных и белых персонажей; колебания обаятельных интеллигентных персонажей.

решение проблемы: осознанное уничтожение/арест красных или белых персонажей; уничтожение/арест колеблющихся и/или интеллигентных, романтических белых персонажей...

Русские братья. Россия, 1992. Режиссер Николай Фомин. Драма.

исторический период, место действия: гражданская война, бывшая Российская империя.

обстановка, предметы быта: белогвардейский отряд в окрестностях женского монастыря, скромный быт персонажей всех категорий.

приемы изображения действительности: квазиреалистические.

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: персонажей в фильме разделяет социальный статус). Белые одеты, богаче бедных и скромных красных. Что касается телосложения, все мужские персонажи выглядят сильными и крепкими, достойными друг друга противниками... При этом белые персонажи (один красавец-офицер в исполнении В. Ивашова чего стоит!), показаны в основном людьми с приятными голосовыми тембрами, внешностью и лексикой.

существенное изменение в жизни персонажей: красные и белые стремятся одолеть друг друга.

возникшая проблема: жизнь главных персонажей — под угрозой.

поиски решения проблемы: главные персонажи — каждый по-своему — разрабатывают планы уничтожения друг друга в братоубийственной гражданской войне...

решение проблемы: но в этой борьбе, когда брат идет с оружием на брата в итоге все обречены на поражение, если не физическое, так нравственное...

Волчья кровь. Россия, 1995. Режиссер Николай Стамбула. Истери.

исторический период, место действия: гражданская война, Урал.

обстановка, предметы быта: уральские леса и горы, красный отряд, белоказачий отряд; скромный быт персонажей всех категорий.

приемы изображения действительности: квазиреалистические.

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: персонажей в фильме практически не разделяет ни социальный, ни материальный статус (и с одной, и с другой стороны — казаки), мало чем отличается и их лексика (за исключением белогвардейского полковника в колоритном исполнении Р.Адомайтиса, который перед смертью жалеет лишь об одном: что вместе со своими войсками сражался с немцами, а не открыл им дорогу на Москву, где теперь засели кровавые большевики). Что касается телосложения, все мужские персонажи выглядят сильными и крепкими, достойными друг друга противниками...

существенное изменение в жизни персонажей: казачьи отряды стремятся одолеть друг друга.

возникшая проблема: жизнь главных персонажей — под угрозой.

поиски решения проблемы: главные персонажи — каждый по-своему — разрабатывают планы уничтожения друг друга в братоубийственной гражданской войне...

решение проблемы: в этой борьбе, построенной во многом по законам спагетти-вестернов С. Леоне, красным везет больше: им удается уничтожить своих врагов...

Если бы знать... Россия, 1992. Режиссер Борис Бланк (по мотивам фрагментов пьесы А.П.Чехова «Три сестры»). Драма.

исторический период, место действия: 1918 год, Крым.

обстановка, предметы быта: интерьер вокзала, выдержанный в стиле арт-деко, привокзальные гостиничные номера, ресторан, парк, колоннада, добротная форма офицерская форма, изысканные женские платья.

приемы изображения действительности: квазиреалистичное изображение событий.

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: белые офицеры показаны ироничными и уставшими интеллектуалами, не лишенными порочности, они образованы, у них изысканная лексика, они крайне негативно относятся ко всему советско-большевицкому (сами же большевики, красные в фильме практически не показаны, их негативные образы возникают в основном только в разговорах офицеров).

существенное изменение в жизни персонажей: представители офицерства, буржуазии и интеллигенции не могут выехать из крымского города по причине отсутствия поездов...

возникшая проблема: жизнь главных персонажей находится под потенциальной угрозой ареста их большевиками.

поиски решения проблемы: главные персонажи пытаются выжить, любыми доступными им способами...

решение проблемы: через несколько месяцев поезд все-таки приходит на вокзал...

Период 2000-х годов

Общий социокультурный, политический и идеологический контекст 2000-х:

- президентство В.В. Путина (включая четырехлетний перерыв на президентство Д.М. Медведева) с характерной централизацией вертикали государственной власти;

- официальное окончание войны в Чечне;

- увеличение цен на нефть, позволившее, по крайней мере, до мирового финансового кризиса 2008 года, развитию сырьевой экономики России;

- военный конфликт в Южной Осетии в августе 2008 года между Грузией и Россией;

- финансовый кризис второй половины 2008 года с последующим замедлением роста российской (как, впрочем, и мировой) экономики;

- политические и экономические проблемы 2014-2015 годов, связанные с государственным переворотом на Украине, присоединением Крыма к России, гражданской войной в Донбассе, резким падением цен на нефть осенью 2014 года и взаимными санкциями между Россией и Западом 2014-2015 годов.

На этом фоне в российском кино продолжилась, уже обозначенная в 1990-х годах линия на реабилитацию Белого движения.

В основном это были произведения традиционного реализма («Романовы – венценосная семья» Г. Панфилова, «Доктор Живаго» А. Прошкина, «Очарование зла» М. Казакова, «Исаев» С. Урсуляка, «Белая гвардия» С. Снежкина, «Багровый цвет снегопада» В. Мотыля, «Око за око» Г. Полоки и др.).

Жанровые модификации также продолжили эстафету 1990-х: драма (военная, историческая), боевик, детектив.

Преобладающие модели содержания фильмов 2000-х о гражданской войне:

- массовый террор во время гражданской войны, как и террор коммунистического режима по отношению с собственным гражданам деформировал человеческую личность, превращает людей в палачей и жертв – «винтиков» тоталитарной диктатуры («Романовы — венценосная семья», «Очарование зла», «Адмираль», «Доктор Живаго», «Багровый цвет снегопада» В. Мотыля и др.);

- «революционный террор», «идейный террор» привлекает, прежде всего, людей с агрессивной жадой власти, типов с нарушенной психикой, которые так или иначе хотят оставить свой кровавый след в истории («Романовы — венценосная семья», «Девять жизней Нестора Махно»);

- в борьбе красных и белых вера и правда были на стороне последних, но в силу целого ряда обстоятельств они все-таки проиграли («Адмираль», «Господа офицеры: спасти императора», «Белая гвардия», «Крутые горы»).

Из всех фильмов о Белом движении, снятых в XXI веке, наиболее заметные дискуссии развернулась вокруг мелодрамы Андрея Кравчука «Адмираль» (2009) и драмы Никиты Михалкова «Солнечный удар» (2014). Хотя, на мой взгляд, такой дискуссии заслуживала и явно недооцененная (как зрителями, так и кинокритиками) драма «Очарование зла» (2006), блестяще поставленная Михаилом Казаковым по замечательному сценарию Александра Бородянского и Николая Достала.

Самые ярые противники «Адмирала», романтично рассказавшего о последней любви одного из руководителей Белого движения А.В. Колчака (1874-1920), были безжалостны, утверждая, что авторы фильма: «поверх компьютерной стрелялки наклеили мелодраму, в которой все душевные терзания проиллюстрированы одним и тем же влюбленным выражением на кукольном личике главной героини. ... Потому как Гражданскую войну вели иконописные белые офицеры, а против них «нечто», которое со зверской мордой, сморкаясь одним пальцем, режет ни в чем не повинных людей» [Смирнов, 2008].

Примерно в том же духе откликнулись на «Адмирала» и просоветски настроенные кинокритики, подчеркивая, что «Адмираль», где «рыбит в

глазах от российских знамен, икон и высокопарных слов о славе Отчизны, разрушает первородное понимание о социальной справедливости, поскольку нет в фильме ни одного героя-простолюдина – сплошь одни «благородные» дворяне-офицеры. Простой народ в фильме показан либо как убийца (в образе матросов-большевиков), либо как безликая масса, пушечное мясо, которых эти офицеры ведут в штыковую атаку ради победы... Чего? Да той России, где те же офицеры истязали шпицрутенами своих подчиненных, кутили и развлекались на балах, а народ горбатился на пашнях и в штольнях, образно говоря, за тарелку чечевичной похлебки. ... В нем нет и, судя по всему, никогда не будет своих «Адъютантов его превосходительства», где бы белые и красные подавались с объективных позиций, когда пролитая обеими сторонами кровь делилась бы поровну. Вместо этого в новом российском кинематографе белым отведена роль благородных борцов за светлую идею, а красным – роль озверевшего быдла, которое ничего кроме пули не заслуживает» [Раззаков, 2008].

Мне кажется, что в этом споре права И.Е. Петровская, писавшая, что в мелодраматическом «Адмирале» «всё понятно и определено: есть главный герой без страха и упрека - красивый, мужественный, отважный, нарядный в исполнении любимца публики Константина Хабенского. Есть героиня, возлюбленная героя - красивая, женственная, жертвенная, нарядная - в исполнении любимицы публики Елизаветы Боярской. Есть еще одна героиня, жена Колчака - красивая, женственная, преданная и тоже очень нарядная - в исполнении еще одной любимицы публики Анны Ковальчук. Есть доблестные русские офицеры - красивые, благородные, отважные, в золоте погон. В общем, все они красавцы, все они герои, все они поэты - и почти все вызывают сочувствие в отличие от их противников, "красных", которые вообще-то могли быть любого цвета, ибо главное в них не то, что они "красные", а то, что против них за великую Родину воюют такие симпатичные и положительные герои. Никакого особого психологизма в "Адмирале" нет. Но зрители с удовольствием смотрят костюмно-любовную историю на фоне войны, добавляющей любовной истории остроты и драматизма» [Петровская, 2009].

Если выразиться максимально обобщенно, то ключевыми для авторов «Солнечного удара» стали вопросы: «Какую Россию мы потеряли? Как, почему это случилось?».

Понятное дело, что давно заточивший острые зубы на Н. Михалкова и его творчество либеральный медиакритический цех в целом резко отрицательно отнесся и к его «Солнечному удару», поставленному по мотивам произведений нобелевского лауреата И.А. Бунина (1970-1953). Среди самых распространенных слов, употребляемых в рецензиях в качестве

обвинительных: «лубочность», «плакатность», «тяжеловесность», «банальность», «высокомерность», «национализм», «анти-дарвинизм», «монархизм», «тяжеловесность», «натужность», «слабость», «затянутость», «скука», «иллюстративность», «безвкусность», «вульгарность», «пошлость», «бессовестность», «фальшивость», «анти-либеральная пропаганда», «навязчивое самоцитирование» и т.п. [Безрук, 2014; Быков, 2014; Богомолов, 2014; Гиреев, 2014; Гладильщикова, 2014; Забалуев, 2014; Зельвенский, 2014; Иванов, 2014; Матизен, 2014; Маслова, 2014; Плахов, 2014; Солнцева, 2014; Тыркин, 2014].

Одним из ведущих аргументов против авторской концепции «Солнечного удара» стал либеральный упрек Н. Михалкову в том, что он в своих фильмах 1970-х был «за красных», а теперь – «за белых», но всегда – на стороне «данной от Бога» Власти: [Кичин, 2014; Матизен, 2014; Павлючик, 2014]. Конечно же, кое-кто из либеральных медиакритиков не избежал соблазна «перехода на личности», обвиняя Н. Михалкова в утрате былой творческой формы, которой они когда-то восхищались [Кудрявцев, 2014; Стишова, 2014].

Впрочем, среди кинокритиков либерального крыла нашлись и те, кому было скучно оценивать идеологию и философскую концепцию авторов «Солнечного удара», так как они не видели в нем никаких художественных достоинств [Зельвенский, 2014].

И уж совсем радикальное в своей отчаянной примитивизации смысла «Солнечного удара» принадлежит, наверное, Д. Быкову: «Михалков в «Ударе», простите за невольный каламбур, предполагал озвучить грозное предупреждение — надо, мол, вовремя искоренять врагов, не щадить, отбросить всякую снисходительность — дети, мол, свобода слова, мол, — и уже сегодня сделать все, чтобы повторение российских событий 1917 года сделалось невозможным» [Быков, 2014].

В итоге, кажется, единственным диссонансом в консолидированных мнениях либеральной медиакритики стала реплика А. Долина: «Восклицания о "трех часах пустоты" и "о чем все это?" говорят об элементарной неспособности к анализу, извините. Суть фильма проста и прозрачна, она формулируется в двух словах: русский "Титаник". История мимолетной любви на корабле и кораблекрушение в финале, означающее всемирный потоп, конец света и наказание за грехи. Цельная внятная структура и мысль, с которой трудно поспорить» [Долин, 2014].

Поклонники творчества Н. Михалкова из рядов консервативной кинокритики по отношению к «Солнечному удару» и его создателям активно использовали комплиментарные слова и словосочетания: «совершенный», «великий», «кинособытие», «мастерство», «художник» и др. [Владимиров,

2014; Данилова, 2014; Москвина, 2014; Омецинская, 2014; Суриков, 2014; Ямпольская, 2014].

Отвечая на многие из процитированных выше упреков либералов, медиакритики консервативного крыла уверенно доказывали, что «Солнечный удар» — не «агитпроп», а сложное и многозначное *художественное* произведение [Омецинская, 2014; Рутковский, 2014; Суриков, 2014; Толкунова, 2014; Хакназаров, 2014].

Дальше всех здесь пошла Е. Ямпольская: анализируя поступки персонажей «Солнечного удара», она призвала аудиторию за давностью лет возвыситься над схваткой красных и белых, «потому что в гражданских войнах героев не бывает, там все — жертвы»: «В «Солнечном ударе» нет издевательств над красными — Михалков лобово не работает. ... Идеализации белого офицерства тоже нет. Все — люди, все — разные. ... Россию проспали, как любимую женщину. Когда очнулись — она уже скрылась за излучиной. Кого теперь винить? Кого есть поедом? Только себя. Копится в эмоциональных трюмах чернота, идет интоксикация организма безысходной ненавистью. Один из трусости сдал большевикам беспокойного ротмистра, другой интеллигентно и хладнокровно предателя задушил. Не от чемоданчика ведь кровавый след на ладони...» [Ямпольская, 2015].

Так, оказавшись в зеркале российской медиакритики, «Адмираль» и «Солнечный удар», по сути, стали индикаторами политического расслоения критического цеха: во многих случаях эти фильмы анализировались, в первую очередь, не как произведения искусства, а как социальные, идеологические высказывания. Впрочем, это не удивительно, ведь за расслоением в среде кинокритиков стоит расслоение аудитории. Правда, массовая российская аудитория в целом куда более консервативна, чем кинокритическое сообщество. И, конечно же (о чем красноречиво говорят скромные бокс-офисы «Солнечного удара» и весьма внушительные «Адмирала»), куда более ориентирована на яркую и зрелищную составляющую медиакультуры...

В нескольких российских фильмах начала XXI века была предпринята попытка сбалансированного, примирительного по отношению к красным и белым, подхода. У красных и белых персонажей драм «Кромовъ» (2009) Андрея Разенкова, «Исаев» (2009) Сергея Урсуляка, «Багровый цвет снегопада» (2010) Владимира Мотыля, «Око за око» (2010) Геннадия Полоки была своя правда, и режиссеры не стремились к однозначно обвинительным акцентам... Примерно такую же позицию заняли создатели сериала «Волчье солнце» (2014), где с одинаковой симпатией изображены как белогвардейский генерал, так и шпион красных, пробравшийся в его лагерь...

Структура стереотипов образа Белого движения в российском кино 2000-х годов

исторический период, место действия: любой отрезок времени с 1918 по 1924 годы, Россия.

обстановка, предметы быта: скромные жилища, форма и предметы быта красных персонажей, добротные жилища, форма и предметы быта белогвардейских персонажей (особенно — высшего командного состава).

приемы изображения действительности: реалистичное («Доктор Живаго», «Очарование зла», «Исаев», «Тихий Дон», «Багровый цвет снегопада», «Белая гвардия», «Солнечный удар») или условное («Чапаев Чапаев», «Господа офицеры: спасти императора») изображение жизни персонажей Белого движения.

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: красные и белые персонажи даны дифференцированно: с одной стороны, это отрицательные персонажи — носители антигуманных идей (в фильмах 2000-х это в основном — красные), с другой стороны — это люди, отстаивающие свои принципы и представления о чести, добре и зле (представители Белого движения).

Персонажей разделяет не только социальный, но и материальный статус. Белые одеты богаче бедных красных. Что касается телосложения, то здесь допускаются варианты — белогвардейцы на экране (в зависимости от конкретной задачи) — либо интеллигентные, либо атлетического вида мужчины. Красные же персонажи — напротив, показаны грубыми и жестокими, с отталкивающей внешностью, властной мимикой и жестикуляцией и неприятными голосовыми тембрами

Мужские персонажи, олицетворявшие Белое движение, по-прежнему доминируют.

существенное изменение в жизни персонажей: отрицательные красные персонажи путем насилия и обмана собираются воплотить в жизнь свои идеи. Вариант: обаятельные интеллигентные персонажи из круга Белого движения оказываются втянутыми в революционные события и в водоворот гражданской войны и пытаются сохранить свои романтические ценности, отчасти пытаясь понять и «красную правду»...

возникшая проблема: жизнь красных и белых персонажей, как, впрочем, и существование государства в целом под угрозой: под угрозой оказывается и жизнь обаятельных интеллигентных персонажей, пытающихся сохранить нейтралитет...

поиски решения проблемы: борьба (разными видами и способами) красных и белых персонажей; колебания обаятельных интеллигентных персонажей.

решение проблемы: осознанное уничтожение/арест красных или белых персонажей; уничтожение/арест колеблющихся и/или интеллигентных, романтических белых персонажей...

Адмираль. Россия, 2008. Режиссер Андрей Кравчук. Мелодрама.

исторический период, место действия: гражданская война, бывшая Российская империя.

обстановка, предметы быта: скромные жилища, форма и предметы быта красных персонажей, добротные жилища, форма и предметы быта белогвардейских персонажей (особенно — высшего командного состава).

приемы изображения действительности: условное (в рамках романтической мелодрамы) изображение жизни персонажей.

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: красных и белых персонажей разделяет социальный и материальный статус. Положительные персонажи (представители Белого движения) — носители позитивных идей возрождения России, персонификация — Верховный правитель России, адмирал А.В. Колчак (1874-1920), обаятельный и интеллигентный человек, честно и храбро отстаивающий свои принципы и представления о чести, добре и зле. У него отменная военная выправка, хорошие манеры и изысканная лексика. Красные персонажи — напротив, грубы и жестоки, с отталкивающей внешностью, властной мимикой и неприятными голосовыми тембрами.

существенное изменение в жизни персонажей: отрицательные красные персонажи путем насилия и обмана собираются воплотить в жизнь свои коммунистические идеи. Положительные персонажи — представители Белого движения во главе с адмиралом А.В. Колчаком встают на защиту ценностей единой и неделимой православной России, организуя вооруженное сопротивление большевикам.

возникшая проблема: в ходе гражданской войны жизнь положительных персонажей находится под угрозой.

поиски решения проблемы: в тяжелой борьбе с большевиками адмирал А.В. Колчак пытается заручиться военной поддержкой западных союзников.

решение проблемы: западные союзники фактически предают А.В. Колчака, в сражениях с войсками красных его армия терпит поражение, А.В. Колчак попадает в плен, его судят и 7 февраля 1920 года расстреливают...

Господа офицеры. Спасти императора. Россия, 2008. Режиссер Олег Фомин. Боевик.

исторический период, место действия: лето 1918 года, гражданская война, бывшая Российская империя.

обстановка, предметы быта: в силу жанровых особенностей фильма, действие которого в основном разворачивается на природе, здесь нет акцента на жилищах и предметах быта белых и красных: и те, и другие одеты в военную/полувоенную форму, у тех и у других есть оружие.

приемы изображения действительности: условное (в рамках жанра боевика) изображение жизни персонажей.

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: красных и белых персонажей разделяет социальный и материальный статус. Положительные персонажи (представители Белого движения) — носители позитивных идей возрождения России и спасения Императора Николая Второго и его семьи, захваченных большевиками. Это обаятельные люди, честно и храбро отстаивающие свои принципы и представления о чести, добре и зле. У них отменная военная выправка, приятная внешность. Красные персонажи — напротив, показаны грубыми и жестокими, с отталкивающей внешностью.

существенное изменение в жизни персонажей: отрицательные красные персонажи путем насилия и обмана собираются воплотить в жизнь свои коммунистические идеи, они арестовывают и заключают под арест в Екатеринбурге царскую семью. Положительные персонажи — представители Белого движения — решают освободить императора и его близких.

возникшая проблема: жизнь положительных персонажей находится под угрозой.

поиски решения проблемы: офицерский отряд строит план освобождения царской семьи и пытается его осуществить.

решение проблемы: несмотря на героизм представителей Белого движения, проявленный ими в борьбе с красными, им все-таки не удается спасти царскую семью и самого императора от расстрела...

Исаев. Россия, 2009. Режиссер Сергей Урсуляк (по прозе Ю.Семенова: рассказ «Нежность», повести «Бриллианты для диктатуры пролетариата» и «Пароль не нужен»). Драма.

исторический период, место действия: гражданская война, Дальний Восток начала 1920-х.

обстановка, предметы быта: скромные жилища, форма и предметы быта красных персонажей, добротные жилища, форма и предметы быта белогвардейских персонажей (особенно — высшего командного состава).

приемы изображения действительности: (квази)реалистические.

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: персонажей в фильме практически не разделяет ни социальный, ни материальный статус: красный шпион Исаев происходит из той же среды, что и представители дальневосточного Белого движения; мало чем отличается и их лексика. Белые персонажи выглядят достойными противниками Исаева...

существенное изменение в жизни персонажей: белые и красные стремятся победить друг друга в борьбе за Дальний Восток.

возникшая проблема: жизнь красных и белых персонажей — под угрозой.

поиски решения проблемы: главный герой фильма Исаев пытается выполнить свою миссию, а белые контрразведчики — свою...

решение проблемы: В итоге (в том числе и благодаря усилиям Исаева) Белое движение и их японские союзники терпят поражение на Дальнем Востоке, который становится частью Советской России...

Литература

- Александр Алов, Владимир Наумов. Сборник статей. М., 1989. С.146.
- Ассман Я. *Культурная память*. М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
- Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х годов // *Отечественная история*. 2003. № 6. С.32-46.
- Барсенков А.С., Вдовин А.И. *История России. 1918-2004*. М.: Аспект Пресс, 2005.
- Баскаков В.Е. Противоборство идей на западном экране // *Западный кинематограф: проблемы и тенденции*. М.: Знание, 1981. С.3-20.
- Безрук М. «Солнечный удар»: Скверный анекдот // *Трибуна*. 16.11.2014. <http://tribuna.ru/news/2014/11/16/55776/>
- Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания*. М., 1995.
- Богомолов Ю. "Солнечный удар" на службе анти-либеральной пропаганды. 12.10.2014. http://www.echo.msk.ru/blog/bogomolov_y/1416986-echo/
- Бузина О.А. *Эти шикарные белогвардейцы...* 2009. <http://from-ua.com/voice/570abbae81ed5.html> <http://www.from-ua.com/voice/6eaa4b1cd2f97.html>
- Быков Д. Тяжелое дыхание // *Профиль*. 10.10.2014. <https://ru-ru.facebook.com/BykovDmitriyLvovich/posts/841875235856637>
- Васильченко А.В. *Прожектор Доктор Геббельса. Кинематограф Третьего рейха*. М.: Вече, 2010. 320 с.
- Владимиров С. «Солнечный удар» Михалкова — это фильм-паломничество // *Комсомольская правда*. 13.01. 2014. <http://www.kp.ru/daily/26294.5/3172010/>
- Власов М.П. *Советский исторический и историко-революционный фильм*. М., 1962. С.16.
- Власов М.П. *Советское кино семидесятых — первой половины восьмидесятых годов*. М.: Изд-во ВГИК, 1997. С.146-147.
- Волков Е.В. «Колчаковщина» в советском игровом кино // *Новый исторический вестник*. 2013. № 35.

- Волков Е.В. *Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага»*. Автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Челябинск, 2009. 40 с.
- Волков Е.В. *Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция образа врага в игровом кино*. 2008. <http://orenbkzask.narod.ru/kino.doc>
- Волков Е.В. Белое движение на отечественном экране: эволюция культурной памяти // *Век памяти, память века. Опыт обращения с прошлым в XX столетии*. Челябинск: Каменный пояс, 2004. С. 251–268.
- Волков Е.В. Образ каппелевцев в фильме братьев Васильевых «Чапаев» // *Каппель и каппелевцы* / Под ред. В.Ж.Цветкова. М., 2003. С.529–544.
[HTTP://WWW.POBEDA.RU/INDEX2.PHP?OPTION=COM_CONTENT&TASK=VIEW&ID=4892&POP=1&PAGE=0](http://www.pobeda.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=4892&pop=1&page=0)
- Гиреев И. Бунинские мотивы // *Ваш досуг*. 9.10.2014.
<http://www.vashdosug.ru/cinema/movie/551046/tab-reviews/review74524/>
- Гладильщиков Ю. Зачем Михалкову понадобился Бунин // *Forbes*. 9.10.2014.,
<http://stengazeta.net/?p=10041411>
- Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // *Соцреалистический канон*. СПб., 2000. С.743–784.
- Данилова Е. Нет готовых ответов. Нет правых и виноватых. На экраны страны вышел новый фильм Никиты Михалкова — "Солнечный удар" по Бунину // *Огонек*. 2014. № 40. С.40. <http://www.kommersant.ru/doc/2583718>
- Демин В.П. Фильм о разведчике: семантика пространства // *Приключенческий фильм. Пути и поиски* / Отв. Ред. А.С.Трошин. М.: Изд-во ВНИИК, 1980. С.59-81.
- Долин А. *Михалков. Тезисы*. 8.10.2014.
<https://www.facebook.com/adolin3/posts/10204176005176576>
- Долматовская Г.Е. Исторический факт и его идеологическая трактовка в современном кино // *Экран и идеологическая борьба* / Ред. кол.: В.Е.Баскаков и др. М.: Искусство, 1976. С. 214-228.
- Забалуев Я. Измена и Родина // *Газета.ру*. 7.10.2014.
http://www.gazeta.ru/culture/2014/10/07/a_6253261.shtml
- Забозлаева Т.Б. *Владислав Стржельчик*. Л.: Искусство, 1979. С.120–121.
- Зельвенский С. «Солнечный удар» Никиты Михалкова: она утонула // *Афиша.ру*. 9.10.2014. <http://vozduh.afisha.ru/cinema/solnechnyy-udar-nikity-mihalkova-ona-utonula/>
- Зимица В.Д. *Белое дело взбунтовавшейся России: Политические режимы гражданской войны. 1918—1920 гг.* М.: Изд-во Рос. гуманитар. ун-та, 2006.
- Зоркая Н.М. *Крутится, вертится шар голубой ... Десять шедевров советского кино*. М.: Знание, 1998. С.85-86.
- Иванов Б. Господин офицерик // *Film.ru*. 2014. <http://www.film.ru/articles/gospodin-oficerik>
Из истории гражданской войны в СССР. Сб. док. и мат-лов. М., 1961.
- Кара-Мурза С.Г. *Гражданская война (1918–1921). Урок для XXI века*. М.: ЭКСМО, 2003. 384 с.
- Кенез П. *Красная атака, белое сопротивление. 1918—1918*. М.: Центрполиграф, 2007. 287 с.
- Кирмель Н. С. *Белогвардейские спецслужбы в Гражданской войне. 1918—1924 гг.* М.: Кучково поле, 2008. 512 с.
- Кичин В. *Удар в солнечное сплетение Бунину*. 10.10.2014. <http://valery-kichin.livejournal.com/488564.html>
- Ковалов О. *Свобода приходит нагая*. 2014. 21.03. <http://seance.ru/blog/portrait/svoboda/>
- Кокарев И.Е. *США на пороге 80-х: Голливуд и политика*. М.: Искусство, 1987. 256 с.
- Колесникова А. Образ врага в советском кинематографе // *Посев*. 2006. № 9. С.24–30.

- Кондаков Ю.Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // *Клио*. 2007. С. 85-91.
- Кондаков Ю.Е. *Гражданская война на экране. Белое движение: учебное пособие*. СПб: Элексис, 2015. 362 с.
- Кондаков Ю.Е. *Отображение Гражданской войны в советском кинематографе 1930-40-х годов*. 2012. <http://statehistory.ru/3420/Otobrazhenie-Grazhdanskoj-voyny-v-sovetskom-kinematografe-1930-40-kh-godov/>
- Косничук Э. Киноправда «Щорса» и кирпичи, из которых она строилась // *Аспекты*. 2008. № 4. <http://www.2000.net.ua/c/46048>
- Кудрявцев С. *Худшее в "Солнечном ударе" - это "Солнечный удар"!* 05.11.2014. <http://kinanet.livejournal.com/3497539.html>
- Кудрявцев С.В. *Кто заплатит за удачу*. 1980. <http://www.kinopoisk.ru/level/3/review/880760/1980>
- Куланин Р. *Много шума из ничего*. 30.01.2015. https://afisha.mail.ru/cinema/movies/812117_leviafan/#review
- Левкиевская Е.Е. Русская идея в контексте мифологических моделей и механизмы их сакрализации // *Мифы и мифология в современной России* / Под ред. К. Аймермахера и др. М.: АИРО-XX, 2000. С.61-62.
- Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. М., 1999;
- Малькова Л.Ю. Лицо врага / Отв.ред. Л.Х. Маматова // *Кино: политика и люди (30-е годы)*. М.: Материк, 1995.
- Маслова Л. За Родину, за старое // *Коммерсантъ*. 2014. № 185. 13.10.2014. С.14. <http://kommersant.ru/doc/2588555>
- Матизен В. Солнце в апоплексическом ударе // *Новые известия*. 13.10.2014. <http://www.newizv.ru/culture/2014-10-13/208881-solnce-v-apopleksicheskom-udare.html>
- Михалкович В.И. Когда герой становится другом // *Приключенческий фильм. Пути и поиски* / Отв. Ред. А.С.Трошин. М.: Изд-во ВНИИК, 1980. С.16-23.
- Москвица Т. «Солнечный удар» Никиты Михалкова // *The Hollywood Reporter*. 02.10.2014. <http://thr.ru/features/5081/>
- Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // *Мифы и мифология в современной России* / Под ред. К. Аймермахера и др. М.: АИРО-XX, 2000. С.17-38.
- Нусинова Н.И. *Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье*. М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2003. 464 с.
- Омечинская Е. Кто-то должен одернуть звонаря // *СК-новости*. 2014. № 10. С.12.
- Павлючик Л. «Солнечный удар» или солнечное затмение? // *Труд*. 2014. № 144. 14.10.2014. http://www.trud.ru/index.php/article/14-10-2014/1318473_solnechnyj_udar_ili_solnechnoe_zatmenie.html
- Петровская И.Е. *И Штирлиц такой молодой, да только Колчак впереди*. 2009. <http://yarcen.ru/content/view/25293/168/> 03.11.2009.
- Пихоя Р.Г. Историческая память: социологическое исследование глазами историка // *Отечественная история*. 2002. № 3. С.201–202.
- Плахов А. Россия о двух концах // *Коммерсантъ*. 2014(b). № 187. 15.10.2014. С.14. <http://www.kommersant.ru/doc/2589474>
- Погожева Л. *Будапештские тетради*. М., 1972. С.63.
- Поляков Ю. А. Гражданская война: возникновение и эскалация // *Отечественная история*. 1992. № 6.

- Раззаков Ф. Реванш проигравших. О фильме «Адмирал», и не только // *Сов. Россия*. <http://www.sovross.ru/modules.php?name=News&file=print&sid=4109> 30.10.2008.
- Раззаков Ф. *Свет погасших звезд. Они ушли в этот день*. М.: ЭКСМО, 2007.
- Разлогов К.Э. Специфика игрового кино как исторического источника // *История страны. История кино* / Под ред С.С. Секиринского. М., 2004. С.30.
- Рикер П. *Память, история, забвение*. М., 2004.
- Рутковский В. Время Михалкова: 8 причин смотреть «Солнечный удар» // *Snob*. 13.10.2014. <http://snob.ru/selected/entry/82207?preview=print>
- Слободин В.П. *Белое движение в годы гражданской войны в России (1918—1924 гг.)*. М.: Изд-во Моск. юрид. ин-та, 1996.
- Смирнов И.В. «Адмираль»: крестный ход от мужа к любовнику // *Скепсис*. 2008. http://scepstis.ru/library/id_2218.html
- Соболев Р.П. *Голливуд, 60-е годы*. М.: Искусство, 1975. 239 с.
- Соколов А.К. *Курс советской истории, 1918-1940*. М.: Высшая школа, 1999.
- Солнцева А. Бело-красная война с желто-голубым подбоем // *Новая газета*. 2014. № 114. 10.10.2014. <http://www.novayagazeta.ru/arts/65627.html>
- Стишова Е. *Как все это случилось?* 13.10.2014. <http://kinoart.ru/blogs/kak-vse-eto-sluchilos>
- Страна Янчо, в которую приглашает Александр Трошин*. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. Музей кино, 2002. 240 с.
- Стриженов О.А. *Исповедь*. М., 2001. С. 21, 90.
- Толкунова А. Удар Михалкова // *Музыкальная правда*. 2014. № 20. <http://www.newlookmedia.ru/?p=38774>
- Тощенко Ж.Т. Историческое сознание и историческая память // *Новая и новейшая история*. 2000. № 4. С.4.
- Трофименков М. Скелет в чемодане // *Коммерсантъ Weekend*. 2015. № 3. 30.01.2015. С. 18 <http://kommersant.ru/doc/2650884?isSearch>
- Трошин А.С. Миклош Янчо // *Режиссерская энциклопедия. Кино Европы*. М.: Материк, 2002. С. 199-200.
- Туровская М.И. *Влов up, или Герои безгеройного времени–2*. М.: МИК, 2003. 288 с.
- Тыркин С. Клинический портрет // *Комсомольская правда*. 13.01.2015. <http://www.kp.ru/daily/26235.7/3117203/>
- Тыркин С. *Очень темные аллеи*. 2014. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5C0FLJbadYoJ:gorodakterov.com.ua/article.php%3Farg_adr%3Darticle3169860+&cd=5&hl=ru&ct=clnk&gl=ru
- Федоров А.В. *Анализ аудиовизуальных медиатекстов*. М., 2012. 182 с.
- Федоров А.В. Анализ культурной мифологии медиатекстов на занятиях в студенческой аудитории // *Инновации в образовании*. 2008. № 4. С.60-80.
- Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В.Виноградова «Восточный коридор» (1966) // *Вопросы культурологии*. 2011. № 6. С.110-116.
- Федоров А.В. *Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2015)*. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2015. 221 с.
- Фомин В.И. Событие и характер в приключенческом фильме // *Приключенческий фильм. Пути и поиски* / Отв. Ред. А.С.Трошин. М.: Изд-во ВНИИК, 1980. С.24-38.
- Хакназаров Е. 89 кругов ада: «Солнечный удар» Никиты Михалкова // *Фонтанка.ру*. 11.10.2014. <http://calendar.fontanka.ru/articles/1848/>

- Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // *Неприкосновенный запас*. 2005. № 2-3, С.40-41.
- Хальбвакс М. *Социальные рамки памяти*. М., 2007.
- Цветков В.Ж. Белое движение в России. 1918–1924 гг. // *Вопросы истории*. 2000. № 7. С.56-73.
- Чернова Н.В. *Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х – начала 1950-х гг.* Автореф. ... канд. ист. наук. Магнитогорск, 2007. С.27.
- Шамбаров В.Е. *Белогвардейщина*. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
- Шнейдерман И.И. *Григорий Чухрай*. Л.: Искусство, 1965. 228 с.
- Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.
- Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*. СПб: Симпозиум, 2005. 502 с.
- Эльманович Т. Рецензия на фильм «Бриллианты для диктатуры пролетариата» // *Сов. экран*. 1975. № 16.
- Юрнев Р.Н. *Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет*. М.: Искусство, 1981.
- Юрнев Р.Н. *Краткая история советского кино*. М., 1979. С.30.
- Юрнев Р.Н. *Советское киноискусство тридцатых годов*. М.: Изд-во ВГИК, 1997. 110 с.
- Ямпольская Е. Немного солнца в холодной воде // *Культура*. 10.10.2014. <http://portal-kultura.ru/articles/cinema/64168-nemnogo-solntsa-v-kholodnoy-vode/?print=Y&CODE=64168-nemnogo-solntsa-v-kholodnoy-vode>
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hobsbawm E. (2000). Introduction: Inventing Traditions. In: Hobsbawm, E. and Ranger, T (Eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge, 2000, pp.1–14.
- Keen, S. (1986). *Faces of the Enemy*. San Francisco: Harper and Row.
- Menashe, L. (2005). Chapayev and Company: Films of the Russian Civil War // *Cinéaste*. 2005. Vol. 30. No. 4, pp. 18-22.
- Shlapentokh, D. and V. (1993). *Soviet Cinematography 1918-1991*. New York: Aldine De Gruyter, 278 pp.
- Silverblatt, A. (2001). *Media Literacy*. Westport, Connecticut – London: Praeger, 449 p.
- Small, M. (1980). Hollywood and Teaching About Russian-American Relations. *Film and History*, N 10, p.1-8.
- Strada, M. (1989). A Half Century of American Cinematic Imagery: Hollywood's Portrayal of Russian Characters, 1933-1988. *Coexistence*, N 26, p.333-350.
- Strada, M.J. and Troper, H.R. (1997). *Friend or Foe? Russian in American Film and Foreign Policy*. Lanham, Md., & London: The Scarecrow Press, 255 p.
- Taylor, R. and Spring, D. (Eds.) (1993). *Stalinism and Soviet Cinema*. London and New York: Routledge, p.131-141.



Проблемы медиакультуры

**Сравнительный анализ украинских и белорусских сайтов по
медиакритике и медиаобразованию ***

***Е.В. Мuryюкина,
кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал Ростовского государственного экономического университета)***

** исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Тема проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов».*

Аннотация. В данной статье осуществлен сравнительный анализ сайтов по медиакритике в Белоруссии и на Украине. Как показало исследование, интернет-ресурсы по медиакритике в рассматриваемых странах имеют как сходства (аудитория, используемые жанры медиакритики и пр.), так и различия (дифференцированность целевых установок, аспектов выбираемых проблем и др.).

Ключевые слова: сайты по медиакритике, Белоруссия, Украина, аудитория, жанры, медиаобразовательный ресурс, сравнительный анализ.

Comparative analysis of media criticism webs in Belarus and Ukraine

***Dr. Elena Muryukina,
Anton Chekhov Taganrog Institute
(branch of Rostov State University of Economics)***

Abstract. This article has the comparative analysis of site about media criticism in Belarus and Ukraine. The study showed that the Internet-resources on the media criticism in the considered countries have both similarities (audience, genres of media criticism, etc.) and differences (differentiation targets, selected aspects of the problems, etc.).

Keywords: websites media criticism, Belarus, Ukraine, audience, genres, media education resource, comparative analysis.

Медиакритика как сравнительно новое направление в журналистике развивается довольно интенсивно, в том числе на страницах медиакритических сайтов.

В качестве репрезентационной выборки мы опирались на следующие белорусские и украинские сайты:

- белорусские – «Медиакритика», «Кинокритик»;
- украинские – «Медиакритика», «Телекритика», «Чи можна довіряти медіа?», раздел «Медиаосвіта» на сайте «MediaSapiens», «Академія Української Преси», «Cineast», «Фільм», «Український кінопортал», «О кіно».

Представим краткую характеристику каждого из медиакритических сайтов в соответствии со следующими параметрами:

1. название сайта;
2. основная цель сайта;
3. разделы сайта, говорящие о разнообразии предлагаемой пользователям сайта тематики;
4. тип аудитории (массовая, академическая, корпоративная (профессиональная), на которую направлены медиатексты;
5. жанровое разнообразие медиатекстов (кинообозрение, телеобозрение, рецензия, творческий портрет, интервью, репортаж, очерк, фельетон и пр.), размещенных на сайте;
6. наличие/отсутствие конкретных медиаобразовательных задач в медиатекстах, размещенных на сайте.

Медиакритика (Белоруссия, <http://mediakritika.by>)

1. Название сайта: «Медиакритика».
2. Основная цель сайта заключается во всестороннем независимом критическом анализе деятельности медиа в Беларуси. Данная цель находит отражение в слогане «Истина любит критику».
3. Разделы сайта: мастерская, мнения аналитика, спецпроекты, календарь событий, медиатренеры и медиаэксперты, то есть наличие разнообразия предлагаемых пользователям сайта текстов медийной критики.
4. Целевая аудитория включает в себя как массовое, так и профессиональное (корпоративное) сообщество. Учредителями сайта отмечается, что «Медиакритика» стремится содействовать повышению качества белорусской журналистики через создание профессионального критического медиа о медиа для профессионалов в области СМИ, медиаменеджеров, а также для широкой аудитории, которую интересуют процессы развития белорусского медиaprостранства. «Медиакритика» также стремится, чтобы белорусские журналисты ежедневно помнили про свои профессиональные стандарты и чувствовали социальную

ответственность перед собственной аудиторией» [Медиакритика, <http://mediakritika.by>].

Команда «Медиакритики» убеждена, что белорусские зрители и читатели заслуживают профессионально созданного, отвечающего всем стандартам качества и этическим стандартам журналистского продукта.

Однако, несмотря на широкий охват аудитории, заявленный учредителями сайта, мы не находим подтверждения значительного интереса пользователей к «Медиакритике»: как со стороны профессионального белорусского сообщества журналистов (на которых, собственно, и рассчитаны многие статьи), так и со стороны широкого круга читателей. Число авторов медиатекстов, представленных на сайте, немногочисленно, а комментарии к публикациям, которые должны выражать мнение пользователей сайта практически отсутствуют. К примеру, на главной странице сайта в разделе «Последние комментарии» представлены всего 4 реплики.

5. На сайте используется разнообразие жанров: рецензия, репортаж, очерк, аналитическая статья, заметки, комментарии и пр. В разделе «мастерская» содержатся инструкции по подготовке медиатекстов на различные темы, советы редакторам и пр.

6. Представленные на сайте медиатексты направлены на такую медиаобразовательную задачу как удовлетворение различных потребностей аудитории в области медиа, но расширить спектр медиаобразовательных задач не позволяет, по нашему мнению, узость понимания авторами самого понятия «медиаобразование».

На сайте мы встречаемся с понятием «медиаграмотность», однако характеристика медиаграмотного человека авторами сайта дается только с позиции профессионального журналистского образования. Например, Э. Мельников в своей статье «Проверка на дорогах» пишет: *«Очередную публикацию в разделе «Медиаграмотность» можно обозначить одним словом: «Перекресток». Действительно, предыдущие наши материалы выполняли роль введения, а также обзор принципов, по которым осуществляет свою деятельность профессиональная журналистика»* [Мельников, 2014].

Серия статей Э. Мельникова о медиаграмотности убеждает нас, что автором она понимается только как профессиональное качество журналиста: *«После первых публикаций, открывших раздел «Медиаграмотность», некоторые из коллег-журналистов не преминули заметить: «Как можно упрекать белорусскую журналистику в том, что она не выполняет свои обязанности перед аудиторией?». ... Действительно, государственные медиа все дальше заходят туда, где все меньше журналистики: это всего*

лишь государственный пиар, «бессмысленный и беспощадный». А в независимых СМИ, придавленных экономическими и административными запретами, да и просто избиваемых и закрываемых регулярно, очень трудно выполнять важнейшие задачи журналистов: информировать и просвещать. Нет надлежащего доступа к информации, нет нормальных условий ее распространения. А есть прямые нарушения властями Конституции и законов Республики Беларусь» [Мельников, 2014].

Анализируемый сайт занимает оппозиционную сторону по отношению к белорусскому руководству, в его медиатекстах представлена опора на западную модель – как журналистики, так и развития общества. Авторы статей выступают с резкой критикой и неприятием Президента и правительства Беларуси, проводимой в стране политикой (как внутренней, так и внешней).

«Кинокритик» [Белоруссия, <http://critic.by>]

1. Название сайта – «Кинокритик».

2. Основная цель сайта – информационная, поскольку на нем представлена основная информация по новинкам в области кинематографа и телевидения. Однако, несмотря на то, что пользователям предлагаются и телеобозрения, в слогане, который звучит: «Ваш проводник в мире кино», это не находит отражения.

3. Разделы сайта соответствуют жанровому разнообразию кинематографа.

4. Тип целевой аудитории – массовая. Сайт задуман таким образом, что его авторы презентуют только новинки киноиндустрии и телепроектов, а пользователи в соответствии со своими предпочтениями, мнением пишут отзывы, устраивая обсуждения. Представим один из отзывов на фильм В. Бортко «Тарас Бульба», который отражает уровень аргументации точки зрения пользователя (сохранена авторская редакция): *«...Пожалуй, прежде, чем смотреть этот фильм, стоит прочесть произведение. Тогда сразу бросится в глаза контраст: насколько сумел оживить Бортко обычную, в принципе, повесть. Вот Анна права: претензии насчет пафосности, если на то пошло, не к сценаристам, а к автору. Все цитаты в фильме взяты из романа, так что... Я могу сказать, что фильм очень понравился, кстати, многим моим друзьям из России тоже, хотя, казалось бы, идеология Запорожской Сечи и казаков в частности им абсолютно чужая. Я считаю, что очень оживило киноленту восстановление казацких обычаев и традиций, порой даже жестоких, но реальных. И когда убийцу друга хоронили живым вместе с покойником, и когда, выбирая на гетьманство, обмазывали грязью, напоминая, что из низов сам вышел и служить должен достойно, и как должников цепью приковывали, пока не выкупят - это все, как свидетельствуют летописи, действительно было, и молодцы создатели, что не поленились найти информацию или посоветоваться со*

специалистами. А насчет образа Бульбы – Ступка просто гений, перевоплотился полностью!

Фильм очень многогранный, надо только вдуматься хоть чуть-чуть, батальные сцены и костюмы великолепные, игра актеров тоже, но ведь главное - не это вовсе! А тот смысл, который вкладывал Гоголь, и который прекрасно поняли создатели киноленты. Ведь тогда и люди были другие, которые не представляли себе иной судьбы, как борьба за спокойную жизнь на своей земле, и то, что для нас сейчас пафосно, для них было самым что ни есть, обыденным и понятным. Стоит почитать хотя бы Иванычука «Мальвы» или «Орда», и многое в фильме станет понятным» [Dana, 2009].

5. Среди используемых на сайте жанров отметим кинообозрение, телеобозрение, заметки и комментарии к конкретным фильмам и сериалам.

6. На сайте не уделяется внимания медиаобразовательным задачам.

«Медиакритика» [Украина, <http://www.mediakrytyka.info>]

1. «Медиакритика» – электронный аналог печатного журнала «Медиакритика», с 2003 года выпускавшегося Институтом медиаэкологии (экологии массовой информации) Львовского национального университета имени Ивана Франко и Западно-украинским центром «Новая журналистика».

2. Основная цель сайта отражается в слогане «Изменим медиа на лучшие».

3. Разделы сайта включают следующие: агрессия и тревога; реклама, пропаганда; фальсификация, мистификация; цензура; медиафилософия; обзоры, аналитика; онлайн – журналистика; популярные и качественные медиа; за что критикуют медиа? В перечисленных разделах располагаются статьи по указанной проблематике.

4. Медиатексты, представленные на сайте, относятся к академическому и корпоративному видам медиакритики. Поэтому можно сказать, что его пользователи – ученые, интересующиеся проблемами медиакритики, профессиональное журналистское сообщество, а также – массовая аудитория.

5. На сайте можно встретить публикации разнообразных жанров: интервью, аналитические статьи о процессах, событиях (прошлого и настоящего) в медийной сфере, заметки, комментарии на медийную тему, беседы, дискуссии с персонами медийной сферы и т.д.

Наш анализ показывает, что основные функции медиакритических текстов следующие: аналитическая; идеологическая, политическая; информационно-коммуникативная; просветительская, образовательная; регулятивно-корпоративная. Необходимо отметить, что они заданы и развиваются в соответствии с современной украинской политической конъюнктурой, векторно ориентированной на Евросоюз и оппозиционно

настроенной по отношению к России. Большинство медиатекстов излишне политизированы и идеологизированы, что не позволяет опираться на широкий спектр мнений по освещаемой проблеме.

6. Мы считаем, что данный сайт ориентирован на решение таких медиаобразовательных задач как:

- развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к медиа;
- защита от вредного влияния медиа;
- развитие способностей аудитории к политическому, идеологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры;
- подготовка аудитории к жизни в демократическом обществе;
- получение аудиторией знаний по теории медиа и медиакультуры.

Медіапсихологія та медіаосвіта
[Украина, <http://mediaosvita.org.ua/>]

1. Название сайта «Медіапсихологія та медіаосвіта» – в русском варианте «Медиапсихология и медиаобразование».

2. Учредители сайта – лаборатория психологии массовой коммуникации и медиаобразования Национальной Академии педагогических наук Украины. На основании этого мы можем сформулировать основную цель сайта как научно-просветительскую, популяризирующую знания о психологии массовых коммуникаций и медиаобразовании. Также сайт имеет своей целью знакомить своих пользователей с результатами реализующейся на Украине опытно-экспериментальной работы по теме «Научно-методические основы внедрения отечественной модели медиаобразования в учебно-воспитательный процесс общеобразовательных учебных заведений», рассчитанной на 2011 – 2016 годы.

3. К основным разделам сайта можно отнести следующие: новости, эксперимент, журнал, библиотека, опрос, полезные ссылки. Сайт создан в поддержку проводимой опытно-экспериментальной работы по теме «Научно-методические основы внедрения отечественной модели медиаобразования в учебно-воспитательный процесс общеобразовательных учебных заведений» (2011 – 2016 годы).

4. Аудитория, на которую направлен данный сайт, подразумевает, в первую очередь, академическое сообщество. Опубликованные материалы отражают ход работы, анонсы монографий и учебных пособий по медиапсихологии и медиаобразованию и т.д. Также можно говорить о заинтересованности авторов сайта в привлечении массовой аудитории.

Например, об этом свидетельствует проведенный лабораторией конкурс фотографий «Дети, медиа и мир».

Можно констатировать, что на данном сайте существует определенный уровень политизации. Например, в конкурсе «Дети, медиа и мир» (что отражают названия фотографий-призеров, размещенных на сайте: «Я защитник Украины», «Возвращайся живым», «Маленькие украинцы», «Я жду папу с войны», «Плачет моя Украина» и др.).

5. На сайте размещаются медиатексты разных жанров: аналитические статьи по медиапсихологии и медиаобразованию; дайджесты и короткие заметки о тематических событиях; анонсирование новых книг по проблематике, разрабатываемой лабораторией психологии массовой коммуникации и медиаобразования. Сюда же можно отнести и видеоуроки, презентации на различные темы, связанные с реализацией медиаобразования в украинских школах и т.д.

6. По нашему мнению, медиатексты, размещенные на сайте, направлены на решение следующих задач медиаобразования:

- развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к медиа;
- защита от вредного влияния медиа;
- удовлетворение различных потребностей аудитории в области медиа;
- развитие способностей аудитории к восприятию, пониманию и анализу языка медиатекстов;
- развитие коммуникативных способностей личности;
- развитие умений аудитории создавать и распространять собственные медиатексты.

«Чи можна довіряти медіа?»
[Україна, <http://stopwrong.blogspot.ru>]

1. Название сайта: «Чи можна довіряти медіа?» («Можно ли доверять медиа?»).

2. Основную цель сайта авторы определяют так: каждый должен уметь отличать правду от лжи. Они поясняют, что данный блог создан для того, чтобы научить пользователей критически относиться к любым сообщениям; не доверять слухам, распространяющимся в соцсетях; находить ложные сообщения в огромном потоке разнообразной медийной информации.

3. Блог содержит ряд статей: наш социальный эксперимент; как проверяют информацию в известных СМИ; кому доверяет Украина; 10

заповедей достоверной информации; кому можно доверять?; как Вами могут манипулировать; мировые истории о медиавлиянии; интернет; пресса; телевидение; радио.

4. Данный блог рассчитан на массовую аудиторию. Об этом говорят содержание текстов, заголовки статей, стиль изложения информации и др. Доказательством может служить статья «10 заповедей достоверной информации» [10 заповедей... <http://stopwrong.blogspot.ru/p/10.html>]:

«1. В интернете только 1% достоверной информации, поэтому она нуждается в дополнительной проверке;

2. Внимательно читайте материалы с целью распознавания манипуляций;

3. Чем больше сенсационность и чудовищность картинки или информации, тем больше шансов, что это манипуляционная технология;

4. Правительственные или армейские заявления без ссылки на правительственный сайт или хотя бы на настоящий твиттер-аккаунт политика или ведомства – ложь и провокация;

5. С осторожностью относитесь к статистическим данным, к мнению политологов, которые, как правило, выполняют заказ тех или иных политических сил;

6. Ищите альтернативные источники информации. Чем больше информации, тем объективнее анализ события;

7. Попробуйте понять, кому выгодно подать информацию в том или ином свете;

8. Помните, если очевидец вдруг начинает почти дословно повторять то, что вы уже читали в других источниках, следовательно, он, скорее всего, этого не видел, это все может быть неосознанным искажением;

9. Развенчивайте ложь;

10. Не распространяйте недостоверные данные, ложь или продукции профессиональных пропагандистов».

Мы видим, что данные заповеди (в их количестве подразумевается религиозный контекст) рассчитаны на широкую аудиторию, их содержание изложено разговорным языком, не усложнено наукоемкими оборотами, ориентирует людей на умение осмысливать информацию, критически относиться к медиатекстам, снижать их манипулятивные свойства и т.д.

5. Блог не отличается жанровым разнообразием. В основном медиатексты написаны в виде статей, описания результатов социального эксперимента, телеобозрения.

6. В ходе анализа данного блога мы выявили следующие медиаобразовательные задачи:

- развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к медиа;

- защита от вредного влияния медиа;

- развитие способностей аудитории к политическому, идеологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры;

- развитие способностей аудитории к восприятию, пониманию и анализу языка медиатекстов.

***Раздел «Медиаосвіта» на сайте «MediaSapiens»
[раздел «Медиаобразование», Украина,
[<http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/>]***

1. Раздел «Медиаосвіта» на сайте «Mediasapiens». Этот сайт был создан в 2010 году при поддержке Интерньюс-Нетворк (США).

2. Основная цель проекта, по мнению авторов, заключается в повышении медиаграмотности аудитории: «Мы хотим помочь потребителю медийного контента лучше понять суть медиа, ориентироваться в информационном пространстве, научиться критически относиться к СМИ, отличать качественную и достоверную информацию, выявлять манипулятивные попытки влиять на общественное мнение и не поддаваться им, узнать об информационных правах и возможности их использования» [О нас, О нас. <http://osvita.mediasapiens.ua/about/editorial>].

3. Разделы сайта говорят о разнообразии предлагаемой пользователям тематики: телекритика, медиапросвещение, мониторинг, интернет, ТВ/радио, медиаправо, медиатека, тренды, взгляд и др.

4. В определении целевой аудитории сайта, по нашему мнению, заложено противоречие, поскольку заявленная на сайте цель подразумевает опору на массовую аудиторию, повышение ее медиаграмотности. В то же время в разделе «Целевая аудитория» указывается, что это «журналисты, общественные активисты, руководители и сотрудники общественных организаций, сотрудники посольств, западных фондов, регуляторных органов, владельцы и топ-менеджмент телекомпаний, печатных и электронных СМИ, сотрудники отделов маркетинга, реализации и технических служб СМИ, околomedийной сферы, а также народные депутаты Украины» [О нас, О нас. <http://osvita.mediasapiens.ua/about/editorial>]. Таким образом, возникает зазор между заявленной целью, где в качестве аудитории выступают «потребители медиапродукции» и декларируемой учредителями целевой аудиторией, представляющей собой профессиональное медиасообщество (журналисты, продюсеры и др.).

5. Жанровое разнообразие медиатекстов включает телеобозрение, статьи, медиапортреты, интервью, репортажи, очерки и пр. Публикуемые статьи не всегда носят аналитический характер, часто они констатируют какие-либо события, не вынося им оценку.

Например: «Как сообщала *Platfor.ma*, украинские ученые считают, что такой закон сведет на нет закон «О научной и научно-технической деятельности» и

окончательно уничтожит украинскую науку (закон «О научной и научно-технической деятельности» был принят Верховной Радой 26 ноября 2015, но он еще не подписан Президентом)... Проект бюджета может негативно повлиять на Институт социальной и политической психологии, – считает Любовь Найденова, заместитель директора по научной работе Института, заведующая лабораторией психологии массовой коммуникации и медиаобразования. Госпожа Найденова выражает опасения, что решение об оптимизации будут принимать не те люди, которые разбираются в научных психологических исследованиях, ведь сегодня наука в Украине воспринимается как «потребитель государственных расходов», а не производительная сила, способная на создание интеллектуального продукта. Напомним, что именно в Институте социальной и политической психологии функционирует единственная в Украине научная лаборатория медиаобразования. Ученые лаборатории осуществляют исследования в области психологии восприятия медиа-продукта и отслеживают уровень медиакультуры молодежи. Именно благодаря их исследованиям и монографиям в Украине с 2010 года реализуется концепция внедрения медиаобразования. Проект бюджета +2016 ставит под угрозу существование института, где есть единственная в Украине лаборатория медиаобразования» [Проект... http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/mediaosvita/proekt_byudzhetu2016_stavit_pid_zag_rozu_isnuvannya_institutu_de_e_edina_v_ukraini_laboratoriya_mediaosviti].

Особое место в материалах данного сайта отводится антироссийской направленности, что логично, поскольку обусловлено позицией учредителей сайта и укладывается в рамки существующей на Украине в настоящее время русофобии. Так, в статье «Медиаграмотность способствует борьбе с пропагандой...» говорится: «Чтобы побороть российскую пропаганду, которая на протяжении последних месяцев только усилилась, следует не допускать цензуры в СМИ, а работать над медиаграмотностью вместо того, чтобы заниматься контрпропагандой. Аудитория должна иметь навыки критической оценки информации и быть способной отличить правду...» [http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/mediaosvita/proekt_byudzhetu2016_stavit_pid_zag_rozu_isnuvannya_institutu_de_e_edina_v_ukraini_laboratoriya_mediaosviti].

6. Материалы сайта направлены на решение следующих медиаобразовательных задач:

- защита от вредного влияния медиа;
- развитие способностей аудитории к политическому, идеологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры.

«Cineast»[Украина, <http://www.cineast.com.ua>]

1. Название сайта: «Cineast».
2. Основная цель сайта – удовлетворение различных потребностей аудитории в области кино.
3. Разделы сайта: рецензии, блоги, статьи, видео, новости, киноклуб, фильмы.

4. Сайт рассчитан на массовую аудиторию, которой интересны новинки кинематографа, причем, преимущественно, развлекательного.

Отметим, что анализируемый сайт не политизирован:

- в материалах, представленных на нем, нет антироссийской или проукраинской политической риторики;

- обсуждаются вопросы только кинематографического толка, даже в комментариях отсутствует политическая канва;

- на сайте представлены материалы как на украинском, так и на русском языках и т.д.

5. Жанровое разнообразие медиатекстов: кинообозрение, рецензии, интервью, статьи. На сайте предлагается раздел «блог», но активность пользователей очень низкая, существует лишь несколько человек, которые дают короткие комментарии, не способные раскрыть их позицию на ту или иную тему.

В разделе «Интервью» представлены данные о режиссерах, актерах, их мнение по тому или иному вопросу, поэтому расценивать эти материалы в чистом виде как жанр «интервью», безусловно, нельзя.

6. Сайт не претендует на решение каких-либо медиаобразовательных задач, а создан в качестве «клуба» по интересам. Тем не менее, анализ размещенных на нем материалов позволяет нам выявить ориентацию на удовлетворение различных потребностей аудитории в области медиа.

***«Академия Украинской Прессы» [Украина,
http://www.aup.com.ua/?new_lang=ua]***

1. Название сайта: «Академия украинской прессы».

2. Основная цель, на которую направлена работа сайта, заключается во внедрении медиаобразования в учебный процесс через формирование и поддержку группы лидеров-медиапедагогов, привлечение мирового опыта по внедрению медиаобразования.

3. Разделы сайта: мониторинг, издание, школа социальной журналистики, медиаобразование. Раздел «Медиаобразование» включает следующие рубрики: история проекта; конкурсы; пресса о медиаобразовании; библиотека медиаобразования; презентации; руководства; программы; модели, уроки (учебный модуль «Как создать школьную газету»); электронные ресурсы; новые медиа и безопасность личности; как писать об образовании; видеолекции; бюллетень.

4. Авторами сайта подразумевается в качестве целевой аудитории корпоративное или профессиональное сообщество. То есть материалы, выкладываемые на сайт, рассчитаны на медиапедагогов, которые

осуществляют практическую деятельность в школах. Для этих целей размещены презентации по созданию школьной газеты, обучению безопасному использованию интернета детьми и пр.

5. Сайт не отличается жанровым разнообразием медиатекстов.

6. Мы считаем, что материалы, выложенные на сайте, способствуют решению таких медиаобразовательных задач как:

- защита от вредного влияния медиа;
- развитие умений аудитории создавать и распространять собственные медиатексты.

Поскольку Академия украинской прессы поддерживается европейскими и американскими фондами, то некоторые медиакритические и медиаобразовательные материалы представлены западными авторами. Сайт не предусматривает обратной связи со своими пользователями: отсутствуют форумы, где люди могут высказать свою точку зрения, описать результаты проведенного медиаобразовательного занятия по предложенной на сайте схеме и пр.

«Украинский кинопортал» [http://ukrkino.ru/]

1. Название сайта: «Украинский кинопортал».

2. Основная цель сайта – познакомить пользователей «с украинским кино и кино на Украине».

3. Разделы сайта: новости, персоны, фильмы, экспертиза, около кино, справочная.

4. Материалы, представленные на сайте, рассчитаны на массовую аудиторию.

5. На сайте можно отметить жанровое разнообразие медиатекстов: кинообозрение, рецензии, интервью, статьи и т.д. Но при этом необходимо указать, что в большинстве своем эти материалы, по всей видимости, представляют собой перепечатку медиатекстов из других источников без ссылки на них.

6. К реализуемым медиаобразовательным задачам, на которые направлены медиатексты, можно отнести:

- защита от вредного влияния медиа;
- удовлетворение различных потребностей аудитории в области медиа;
- получение аудиторией знаний по истории кино на Украине.

Анализ сайта показал некоторую двоякость в подаче медиаинформации для своих пользователей: редакция сайта то старательно «уходит» от политики (например, в качестве рекомендуемых фильмов

предлагает российскую кинопродукцию «Воин», «Находка» и пр.), то ставит ее в качестве основополагающего компонента, что находит отражение в некоторых рецензиях и материалах по истории кинематографа на Украине. Такое лавирование можно объяснить тем обстоятельством, что пользователи сайта – русскоязычные, и, возможно, авторы боятся потерять свою целевую аудиторию. Объективно отметим, что анализируемый сайт не очень популярен среди пользователей, не несет в себе весомого образовательного потенциала, большинство выкладываемых материалов вторичны.

«О кино» [Украина, <http://www.okino.ua/>]

1. Название сайта: «О кино».
2. Основная цель сайта – предоставить информационной и развлекательный материал о современном кинематографе.
3. Разделы сайта: афиша, фильма, новости, трейлеры, конкурсы, кинотеатры.
4. Публикуемые на сайте медиатексты подразумевают массовую аудиторию, не обладающую специальными знаниями в области медиа, киноискусства.
5. Жанровое разнообразие медиатекстов включает: кинообозрение, рецензии, интервью, статьи. Но анализ опубликованных текстов показывает, что, как правило, они поверхностны и малосодержательны.
6. Мы констатировали отсутствие медиаобразовательных задач в текстах, размещенных на сайте.

«Телекритика» [Украина, <http://www.telekritika.ua/>]

1. Название данного украинского сайта: «Телекритика».
2. Основная цель сайта направлена на развитие телевизионной критики как на профессиональном, так и на массовом уровнях.
3. Разделы сайта: темы; контент; рынок; профессия; право; контекст; мир; каналы; новости; статьи; интервью; мониторинги; авторы; опрос; рейтинги; чат; телепрограмма.
4. Аудитория, на которую направлены медиатексты, включает в себя как массовое, академическое, так и корпоративное (профессиональное) сообщество. Вот пример выдержки из интервью с Ю. Макаровым, в котором поднимается одна из проблем – становление новой украинской журналистики. На вопрос журналиста: «Почему, с вашей точки зрения, у нас так и не появилось своих крупных политических ведущих, кроме Куликова, который работает в формате, предложенном Шустером?», он ответил:

«Это всего лишь, среди прочего, означает, что наша журналистика как профессия, с ее представлениями о том, что такое профессиональное и непрофессиональное, – чрезвычайно незрелая. Например, до тех пор, пока один американский журналист русского происхождения не побывал в аэропорту и не рассказал об этом в русской программе на «Эхе Москвы», собственно, факт героической обороны Донецкого аэропорта не существовал в наших мозгах. Это означает, что никто из наших журналистов не сумел рассказать... Леся Ганжа ездила в Донецк. Как акт мужества это было невероятно. Но такое впечатление, что она хотела только сама для себя выяснить, что там происходит, потому что того рассказа, которого ожидал от нее во всех подробностях, я не получил. А меня реально интересует, что там происходит, причем не только в масштабах жертв и разрушений, а что происходит внутри этих людей, какая динамика их прозрения или, наоборот, углубления в этот ментальный ужас. Для меня это важно – они по-прежнему мои соотечественники, даже если они мне не сильно нравятся... Я не говорю о новостях – они бедненькие, но чистенькие» [Макаров, 2015].

5. На сайте размещены медиатексты разных жанров: аналитические статьи о процессах, событиях (прошлого и настоящего) в медийной сфере; заметки; комментарии на медийную тему; интервью; беседы; дискуссии с персонами медийной сферы; кино/телеобозрение; очерки и репортажи о медийных событиях и т.д.

6. Данный сайт ориентирован на решение следующих медиаобразовательных задач:

- защита от вредного влияния медиа;
- развитие способностей аудитории к политическому, идеологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры;
- подготовка аудитории к жизни в демократическом обществе;
- получение аудиторией знаний по теории медиа и медиакультуры.

В таблице 1 мы приводим сравнительные данные, отражающие наличие/отсутствие медиаобразовательных задач в медиатекстах, размещенных на сайтах по медиакритике.

Выводы. Изучение и анализ Интернет-ресурсов по медиакритике в Белоруссии и Украине в рамках определенной нами репрезентационной выборки позволяет говорить, как о сходствах (аудитория, используемые жанры медиакритики и пр.), так и о различиях (дифференцированность целевых установок, аспектов выбираемых проблем, степень политизированности и др.).

Как в анализируемых российских интернет-ресурсах, так и в белорусских, украинских можно встретить различных жанры медиакритических публикаций, которые включают: аналитические статьи о процессах, событиях (прошлого и настоящего) в медийной сфере; заметки, комментарий на медийную тему; интервью, беседы, дискуссии с персонами медийной сферы; кинообозрение, телеобозрение; очерки о медийном

события; рецензии на медиатексты; эссе. Это говорит о разнообразии предлагаемой пользователям сайтов тематики.

Таблица 1. Наличие/отсутствие медиаобразовательных задач на белорусских и украинских сайтах по медиакритике

Наличие конкретных медиаобразовательных задач в медиатекстах, размещенных на сайте	Белоруссия		Украина								
	Медиакритика	Киннокритик	Медиакритика	Телекритика	Чи можна довіряти медіа?	Медіаосвіта	Cineast	Академія української преси	Український кінопортал	О кино	
Воспитание хорошего эстетического восприятия, вкуса, понимания, оценки художественного качества медиатекстов	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к медиа	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-
Защита от вредного влияния медиа	-	-	+	+	+	+	-	+	+	-	-
Удовлетворение различных потребностей аудитории в области медиа	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-
Развитие способностей аудитории к политическому, идеологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры	-	-	+	+	+	+	-	-	-	-	-
Развитие способностей аудитории к восприятию, пониманию и анализу языка медиатекстов	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
Развитие способностей аудитории к моральному, нравственному, психологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Развитие способностей аудитории к анализу медиатекстов в широком культурологическом, социокультурном контексте	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
Подготовка аудитории к жизни в демократическом обществе	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-
Развитие коммуникативных способностей личности	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Развитие умений аудитории создавать и распространять собственные медиатексты	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
Получение аудиторией знаний по истории медиа, по истории медиакультуры	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Получение аудиторией знаний по теории медиа и медиакультуры	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-	-

Отметим, что изученные медиакритические материалы предназначены как для научного и журналистского сообщества, так и для широкого круга читателей.

Литература

- Академія Української Преси http://www.aup.com.ua/?new_lang=ua, <http://www.aup.com.ua/?cat=about&subcat=mission>.
Дана. Отзыв на фильм В. Бортко «Тарас Бульба». 2009. <http://critic.by/drama/taras-bulba>.
Десять заповедей достоверной информации <http://stopwrong.blogspot.ru/p/10.html>.
Кинокритик (Белоруссия). <http://critic.by>.
Макаров Ю. Интервью. 2015. <http://dusia.telekritika.ua/intervju/29416>
Медиаграмотность способствует борьбе с пропагандой - представитель Глобального форума по развитию правды.
Медиакритика (Белоруссия). <http://mediakritika.by>.
Медиакритика (Украина). <http://www.mediakrytyka.info>.
Медіапсихологія та медіаосвіта <http://mediaosvita.org.ua/>.
Мельников Э. Не играйте в наперстки. 2014. <http://mediakritika.by/article/1505/ne-igrayte-v-napyorstki>.
Мельников Э. Проверка на дорогах. 2014. <http://mediakritika.by/article/1799/proverka-na-dorogah>.
О кино <http://www.okino.ua/>
О нас. <http://osvita.mediasapiens.ua/about/editorial>.
О проекте. <http://mediakritika.by>.
Победители конкурса «Дети, медиа и мир». <http://mediaosvita.org.ua/index.php/novyny/podii/364-peremozhtsi-konkursu>.
Проект бюджета-+2016 ставит под угрозу существование института, где есть единственная в Украине лаборатория медиаобразования. http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/mediaosvita/proekt_byudzhetu2016_stavit_pid_zagrozu_isnuvannya_institutu_de_e_edina_v_ukraini_laboratoriya_mediaosviti.
Раздел Медіаосвіта (Медіапросвіта) на MediaSapiens <http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/>
Cineaste. <http://www.cineast.com.ua>.
Телекритика (Украина). <http://www.telekritika.ua>.
Украинский кинопортал <http://ukrkino.ru/>.
Фильм (Украина) <http://film.ua/ru/news>.
Чи можна довіряти медіа? <http://stopwrong.blogspot.ru>.

Reference

- Can we trust the media? <http://stopwrong.blogspot.ru/>.
Dana. A review of the film Vladimir Bortko "TarasBulba". 2009. <http://critic.by/drama/taras-bulba>.
Film (Ukraine) <http://film.ua/ru/news>.
Film Critic (Belarus). <http://critic.by>.
In the movie <http://www.okino.ua/>
Makarov, Y. Interview. 2015. <http://dusia.telekritika.ua/intervju/29416>.
Media literacy helps combat propaganda is the representative of the Global forum for the development of truth. http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/mediaosvita/proekt_byudzhetu2016_stavit_pid_zagrozu_isnuvannya_institutu_de_e_edina_v_ukraini_laboratoriya_mediaosviti.

Melnikov, E. Check on the roads. 2014. <http://mediakritika.by/article/1799/proverka-na-dorogah>.
Melnikov, E. Do not play in thimbles. 2014. <http://mediakritika.by/article/1505/ne-igrayte-v-napyorstki>.
Meta psychology and media education <http://mediaosvita.org.ua/>.
Section media education in Media Sapiens <http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita>
Telekritika (Ukraine). <http://www.telekritika.ua>.
The 10 commandments of reliable information <http://stopwrong.blogspot.ru/p/10.html>.
The Academy of Ukrainian Press http://www.aup.com.ua/?new_lang=ua, <http://www.aup.com.ua/?cat=about&subcat=mission>.
The draft budget +2016 threatens the existence of the Institute is the only laboratory in Ukraine
media education.
http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/mediaosvita/proekt_byudzhetu2016_stavit_pid_zagrozu_isnuvannya_institutu_de_e_edina_v_ukraini_laboratoriya_mediaosviti.
The Media Critic (Belarus). <http://mediakritika.by>.
The Media Critic (Ukraine). <http://www.mediakrytyka.info>.
The winners of the contest "Children, media and peace".
<http://mediaosvita.org.ua/index.php/novyny/podii/364-peremozhtsi-konkursu>.
Ukrainian kinoportal <http://ukrkino.ru/>.
Cineaste. <http://www.cineast.com.ua>



Проблемы медиакультуры

Творческий портрет медиакритика А.С. Плахова *

*Е.В. Мuryюкина,
кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал Ростовского государственного экономического университета)*

** исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Тема проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов».*

Аннотация. В данной статье представлен творческий портрет известного российского медиакритика А.С. Плахова.

Ключевые слова: Плахов, кинокритик, медиакритик, медиакритика, аудитория.

Creative portrait of media critic A.S. Plakhov

*Dr. Elena Muryukina,
Anton Chekhov Taganrog Institute
(branch of Rostov State University of Economics)*

Abstract. This article presents a creative portrait of the famous Russian media critic A.S. Plakhov.

Keywords: Plakhov, film critic, media critic, media criticism, audience.

По собственному утверждению известного российского медиакритика Андрея Степановича Плахова, любовь к кинематографу не просто стала для него профессией и увлечением, но и сформировала стиль жизни. Так, на своем сайте кинокритик пишет, что «именно профессия кинокритика превратила меня почти в профессионального путешественника, а путешествия помогли пополнить мою виртуальную коллекцию собак» [Плахов].

А.С. Плахов, характеризуя профессиональную сферу своих интересов, отмечает, что кинокритика в ней занимает большое, но не единственное место: «Я — кинокритик, который выступает также журналистом, историком кино (второй половины XX века) и даже отчасти его теоретиком. Я не люблю

киноведение в чистом виде, предпочитаю культурологию, то есть рассмотрение кино в контексте культурной жизни. Меня интересует, куда движется кино, от чего и от кого это зависит. Мои обобщения рождаются из наблюдений за текущим процессом» [Плахов].

А.С. Плахов родился 14 сентября 1950 года в Староконстантинове Хмельницкой области (Украина). Окончил механико-математический факультет львовского университета, затем киноведческий факультет ВГИКа (1978), в 1982 году защитил кандидатскую диссертацию. Публикуется как в российских («Искусство кино», «Сеанс» и др.), так и зарубежных изданиях («Sight & Sound» и др.). В течение многих лет работает постоянным кинообозревателем газеты «Коммерсантъ». Помимо статей выпустил более десяти книг о советском и современном мировом кинематографе.

В годы перестройки А.С. Плахов стал одним из секретарей Правления Союза кинематографистов. В это же время начал активно сотрудничать с зарубежными коллегами в рамках Международной Федерации кинопрессы - ФИПРЕССИ (1987-1991 годах и в 1997-2005 год был вице-президентом этой организации, затем — до 2010 года был президентом ФИПРЕССИ, в настоящее время — один из почётных президентов ФИПРЕССИ). Входил в жюри и консультировал международные фестивали.

Определяя аудиторию, для которой пишет кинокритик, мы учитывали его обращение на сайте к своим читателям, то есть к тем, в ком потенциально заинтересован А.С. Плахов: «Привет тем, кто разделяет мое восхищение необычным и нестандартным кино. Тем, кто не подчиняется стадному инстинкту, велящему бежать на «Властелина колец» или «Ночной дозор», а ходит по своим тропинкам... Я приглашаю вас не только для того, чтобы поделиться своими мыслями и чувствами по поводу кинематографа, но и чтобы рассказать о некоторых других увлечениях, косвенно связанными с кино... Всегда готов пообщаться с людьми одной группы крови» [Плахов]. Таким образом, мы можем утверждать, что автор в своих работах обращается как к профессиональному и академическому типу аудитории, так и к аудитории иного спектра.

В статьях и книгах А.С. Плахов анализирует явления, процессы, которые существуют в мировом кинематографе. Его понимание своих задач как кинокритика, журналиста, историка и теоретика кино интересно, преимущественно, научному и корпоративному сообществу, однако специфика его текущей работы газете «Коммерсантъ» ставит перед ним задачи быть понятным и более широкой аудитории.

Согласно характеристике корпоративной медиакритики А.П. Короченского, ее деятельность направлена на профессионалов медиасферы — в нашем случае кинематографа. В таком случае цель кинокритика

заключается в достижении максимального соответствия фильмов объективным интересам и потребностям аудитории как массовой, так и профессиональной. Доказательством может служить цитата из интервью с А.С. Плаховым, размещенным на его сайте: «Ко мне часто обращаются молодые российские кинорежиссеры и продюсеры, просят посмотреть свои фильмы, посоветовать в редакторском плане или порекомендовать на какие-то фестивали, как их дальше продвигать, и я это делаю, считая частью своей профессии» [Плахов].

Согласно проведенному в 2013 году социологическому исследованию аудитории «Коммерсанта», это издание читают как *мужчины (52%), так и женщины (48%), возраст которых колеблется в пределах 16-24 лет (13%), 25-34 лет (23%), 35-44 лет (18%), 45-54 лет (21%), 55+ (25%). Треть из них (29%) имеет высокий доход, чуть меньше четверти - средний (23%) и только 12% - низкий (не дали ответа 36% респондентов). При этом это люди в основном с высшим образованием (77%), руководители (38%), специалисты (22%), служащие (9%), рабочие (9%), студенты (3%), другие категории (19%)*.

Таким образом, мы еще раз убеждаемся в том, что кинокритик пишет газетные статьи под конкретную аудиторию, как правило, старше 25 лет, с высшим образованием, имеющих устойчивый социальный статус, с доходом средним или выше среднего. Такая аудитория предполагает достаточно высокий уровень общего и интеллектуального развития и не относится к подлинно массовой. Поэтому, анализируя вкусы бывших советских, а ныне российских зрителей, А.С. Плахов подчеркивает их неспособность понять сложные фильмы: «Те же, кто остался патриотом, выбрали из советского арсенала не Шепитько и Муратову, а Данелию и Гайдая» [Плахов, 2013(b)].

Особенностью кинокритики А.С. Плахова можно назвать доминантный интерес к зарубежному кинематографу: «Я много пишу о российском кино, но не случайно многие статьи не попали на сайт, наверное, потому что я это делаю больше по долгу службы в газете «Коммерсантъ». Конечно, я тоже заинтересован, чтобы российское кино развивалось... Я все-таки люблю писать о том, что мне интересно, что мне нравится, но как и всякий человек, я наверное люблю получать удовольствие, и хочется иногда использовать свою профессию, чтобы получать это удовольствие» [Плахов].

А.С. Плахов использует в своей работе разнообразные жанры, такие как кинообозрения, рецензии на фильмы и телесериалы, творческие портреты, аналитические статьи, интервью, репортажи и пр.

Рассмотрим структуру одной из статей А.С. Плахова (портрет Э. Климова под названием «Последний идеалист», опубликованный в журнале «Сеанс» [Плахов, 2013(b)]).

Начиная свою статью о выдающемся кинорежиссере Элеме Климове, А.С. Плахов делает сильный крен в сторону политики: «вот уже десять лет его нет в живых, а из режиссуры он ушел еще раньше, став последней жертвой, которую киноискусство принесло советскому режиму. Он был человеком поколения, к которому принадлежали и Андрей Тарковский (старше на год), и Василий Шукшин (старше на четыре года), и Лариса Шепитько (младше на пять лет): все они были «детьми войны». Это была вторая волна, расшатавшая основы тоталитарного кинематографа. Первую составили фронтовики, но они вскоре примкнули младшему, более радикальному поколению» [Плахов, 2013(b)].

В основной части статьи жизнь Э. Климова рассматривается в соответствии с хронологией его творчества, но опять-таки через призму политической конъюнктуры, хотя, быть может, читателям специализированного журнала «Сеанс» было бы интереснее больше узнать об Э.Климове как о Художнике...

Далее А.С. Плахов отмечает, что «первой фирменно климовской киноработой стала «Агония». Это кино об импотенции власти и гуляющих рядом с ней бесовских силах, толкающих Россию на тоталитарный путь. С нее для режиссера началось хождение по мукам... Когда фильм наконец увидел свет в изуродованном виде, он уже не мог стать сенсацией» [Плахов, 2013(b)].

А.С. Плахов обращает внимание читателей и на один из самых важных в биографии Э. Климова фильма — «Иди и смотри». «К тому времени, — пишет кинокритик, — лучшие мастера в лице Андрея Тарковского и Алексея Германа превратили образ войны из монументального в интимный. Элем Климов ... возвращает войне утраченную грандиозность. Но это грандиозность не батальной героики, а тотального безличного зла» [Плахов, 2013(b)].

Кинокритик, рассматривая следующий этап жизни страны, отмечает, что в перестроечный период, который коснулся и кинематографа, Э. Климов стал лидером реформаторов: «Ее деятели взялись соединить несоединимое: провозгласили рыночную реформу в киноиндустрии и в то же время пытались возродить мечту революционного авангарда об идеальном искусстве и идеальном зрителе» [Плахов, 2013]. Итогом киноперестройки стало десятилетие почти неограниченной свободы, которая породила творческий кризис старшего, а за ним и среднего поколений режиссеров, «а казус Климова словно нарочно был придуман для того, чтобы подвести черту под советским кино» [Плахов, 2013(b)].

В итоге кинокритик пишет о Климове: «Он единственный, кто не получил от перестройки никаких дивидендов — ни студий, ни домов, ни

должностей. И он единственный, кто действительно пострадал как художник — а отнюдь не низвергнутые с пьедестала Бондарчук с Ростоцким. Те, считая себя жертвами чуть ли не якобинского террора, продолжали работать. Жертва Климова, находившегося на взлете, в апогее творческой формы, была абсолютно добровольной, а его выбор — свободным. Будучи на самом верху перестроечной пирамиды, он первым почувал гниль в ее основании. И не захотел участвовать в ее стремительном оползании в потребительство. Он остался идеалистом, которому в царстве прагматиков делать было нечего» [Плахов, 2013(b)].

Таким образом, можно констатировать, что структура статьи выстроена логично, но насколько всесторонним получился портрет – судить читателю. По нашему мнению, в данной статье ярко выражен политический, идеологический подход, все творчество Э. Климова рассмотрено через призму советской идеологии.

Аналогичный подход мы обнаруживаем и в другом жанре, используемом кинокритиком, — рецензии. Так в статье о фильме Ф. Бондарчука «Сталинград» А.С. Плахов указывает на исторические неточности, которые отнесли «авторов от исторической реальности в область эпоса, мифа или даже сказки, но сказка, напомним, самый идеологический жанр. И вот здесь начинаются главные проблемы» [Плахов, 2013(a)].

Далее, как нам кажется, в рецензии А.С. Плахова отчетливо проявляется негативное отношение к патриотизму: «Пойдя по пути компромисса с канонами, авторы фильма, хотя и опирались в чем-то на эпопею Василия Гроссмана, закономерно пришли к тому, что фильм получился еще более правоверным, чем в советские времена. Закадровый голос Бондарчука в интонации теплого официоза сообщает о том, что Сталинградская битва явилась переломным моментом в истории человечества» [Плахов, 2013(a)].

А.С. Плахов иронически трактует главный смысл «Сталинграда»: «Русские, только русские спасли мир и продолжают его спасать — читай: в Венгрии, Чехословакии, Афганистане, на Фукусиме, далее везде. Русские, только русские воевали, только они страдали, только они понимают истинную цену крови, и т.д., и т.п. Апофеозом снисходительного отношения к остальному человечеству звучит из уст русского спасателя текст, адресованный лежащей под завалами немецкой девочке: «У меня было пять отцов, они все умерли, но я же не плачу». Этот текст явно рассмешил немку: «Пять отцов? Так не бывает». В ответ она слышит: «Много ты знаешь, девочка» [Плахов, 2013(a)].

Однако далее в статье возникает своего рода противоречие, так как А.С. Плахов утверждает, что «спасает всю эту историю, как ни странно,

буржуазность Бондарчука. ... патриотизм «Сталинграда» получается буржуазным, если не сказать бюргерским. Поэтому он и не выглядит совсем уж «квасным», и это, наверное, здорово» [Плахов, 2013(a)].

Разумеется, в своих работах о зарубежном кино А.С. Плахов гораздо менее политически ангажирован. Но по отношению к отечественному кинематографу утверждает, что в СССР у зрителей было бесправное сознание, а сейчас «наше общество проникнуто неправовым сознанием» [Плахов, 2015(a)], на что показывает прокатная история фильма А. Звягинцева «Левиафан».

Кинокритика удивляет, что «самые бдительные зрители... фактически выступают за возрождение цензурных запретов...» [Плахов, 2015(a)]. Видимо, для такого рода зрителей (например, не желающих слышать мат с экрана) автор свои статьи не пишет...

На мой взгляд, работам А.С. Плахова свойственна ярко выраженная рафинированность, опирающаяся на уникальность и эстетизм, ироническая абстрагированность от «рядовых» зрителей, которых он упрекает в том, что картину А. Звягинцева «Левиафан» они стали судить «по законам примитивного жизнеподобия или мещанской морали. Кто-то, напитавшись мрачной энергией картины, испытывает внезапный прилив любви к родине и светлому пионерскому детству. Кто-то чувствует личное оскорбление» [Плахов, 2015(a)].

А.С. Плахов демонстрирует высокую оперативность реакции на события в медийном мире, относящиеся к кинематографу: освещение кинофестивалей и пр. Такая деятельность напрямую связана с его профессиональными обязанностями как журналиста «Коммерсанта». Так, А.С. Плахов в репортаже (31 июля 2015 г.) «Франкофония» и другие события» раскрывает читателям программу 72-го Венецианского кинофестиваля. Во введении он указывает на «смену курса» фестиваля под руководством Альберто Барберы: от мейнстрима к открытиям новых индивидуальностей и территорий. В репортаже подчеркивается, что в конкурсной программе Россия как таковая представлена не будет, «поскольку «Франкофония» Александра Сокурова произведена Францией, Германией и Нидерландами. «Нет сомнений в том, что этот фильм, разрушающий границы между игровым и документальным, авторским и постановочным кино, представляет собой стопроцентное высказывание. Его тема — судьба Лувра во время Второй мировой войны, и шире, судьба европейской культуры в современном мире — чрезвычайно актуальна, причем для раскрытия ее Сокуров изобретательно использует новейшие технологии» [Плахов, 2015(с)].

Изучая творчество кинокритика, нельзя обойти стороной и книги А.С. Плахова, поскольку они более полные выразители его интересов в мире кино, взгляда на роль того или иного режиссера в развитие мирового кинематографа.

Например, книга «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры» (1999) написана, с нашей точки зрения, увлекательно. Автор старается включить читателя в процесс размышления, сравнения тех процессов, явлений в киноискусстве, которые стимулировали режиссеры XX века.

Так, анализируя фильм Гринуэя «Дитя Макона» (1993), А.С. Плахов характеризует его как самую сильную работу режиссера. Он пишет, что «помимо секса и смерти, которых в картине предостаточно, в ней ключевое место занимает также мотив рождения и связанные с ним мотивы... Критика и публика в штыки приняли именно этот фильм, где глубже всего прочерчивается связь между современностью и культурными мифами прошлого. Гринуэй выделяет среди них — помимо его излюбленной голландской живописи — жестокий и мелодраматичный постелизаветинский, постшекспировский английский театр. И протягивает от него нить к авангарду XX века — к «театру жестокости» Антонена Арго, к агрессивным «аттракционам» Эйзенштейна, к «волюнтаризму образов» Алена Рене. Конец столетия знаменуется внедрением шокирующих эмоциональных приемов авангарда в массовую индустрию имиджей: то, что некогда было интеллектуальным эпатажем, стало расхожим приемом паблисити» [Плахов, 1999, с. 65-66].

Таким образом, кинокритику удастся проследить тенденции развития мирового кинематографа: действительно, то, что еще несколько десятилетий назад способно было эпатировать «продвинутую» публику, сейчас возведено в норму и клише современными режиссерами.

А.С. Плахов в своих публикациях использует различные средства художественной выразительности, такие как сравнения, метафоры и пр.

В статьях часто встречается такой художественный прием как сравнение, которое может быть линейным, например, при определении цели обращения А. Сокурова к музейной теме: «После «Русского ковчега» и «Элегии дороги» это еще один заход режиссера на музейную территорию, которую он рассматривает как принадлежащую человечеству и неподвластную политической грызне. Впрочем, по некоторым данным, элементы «исторической иронии» и сатиры в этой картине оказались во Франции не всем по вкусу и преградили картине путь на Каннский фестиваль» [Плахов, 2015(с)].

Или, говоря о фильме С. Лозницы «Событие» (Нидерланды, Бельгия), он проводит аналогию с другой кинокартиной режиссера, ставшей одним из

главных событий Каннского фестиваля в 2014 году: «Событие» чрезвычайно любопытно и прихотливо рифмуется, как по сходству, так и по контрасту, с «Майданом» Лозницы» [Плахов, 2015(с)]. При этом в сравнении есть лишь прозрачный намек автора о возможных итогах и прихотях рифмовки фильмов без вынесения оценок и суждений.

В статье об Э. Климове, А.С. Плахов использует сравнительные характеристики главного героя со своими ровесниками-режиссерами. В статье «Последний идеалист» он пишет: «судьба оказалась почти ко всем жестока: Василий Шукшин умер в сорок пять, Андрей Тарковский дожил до пятидесяти четырех, Лариса Шепитько, жена Климова, погибла на самом взлете, когда ей было едва за сорок. Климов пережил их всех, но жизнь эта оказалась не менее трагичной» [Плахов, 2013(b)].

Интересны и художественные приемы, используемые им в книгах, которые мы продемонстрируем на примере «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры» [Плахов, 1999]. В тексте присутствует метафоричность. Так, описывая свои поиски режиссеров будущего, А.С. Плахов отмечает: «это были первые (в отечественной прессе) попытки разобраться в таких экзотических для нас «фруктах» и «цветах», как ныне повально знаменитые Джармен и Альмодовар, Бенекс и Моретти, Гас Ван Сент и Каракс» [Плахов, 1999, с. 6].

Поддерживая своего читателя, А.С. Плахов еще раз подчеркивает, что все люди, любящие кино, «одной крови»: «С одними из них (режиссерами – Е.М.) мы до сих пор общаемся заочно — посредством экрана. Но, смею полагать, я довольно неплохо знаю, что они думают по тому или иному поводу, как ведут себя в разных ситуациях, и вообще — что каждый из них за птица. С другими я не раз встречался. Общаясь с Бертолуччи, Каурисмяки, Полянским и Махмалбафом, я не чувствую, чтобы они сильно отличались от своих фильмов. Точно так же, как Гринуэй и Муратова. Они — те самые. И я убеждаюсь, что мы правильно поняли, угадали друг друга. Среди читателей наверняка найдутся такие, кто разделяет мой выбор. Значит, мы все — одна компания и нам будет приятно убедиться, что нас немало» [Плахов, 1999, с. 7].

Продолжая разговор со своим читателем, А.С. Плахов юмористически замечает: «Насчет компании, которую он метафорически назвал «столом», прекрасно высказался Кшиштоф Кесьлевский, вспоминая вечер вручения первого «Феликса» — Приза европейского кино: «В Берлине, при вручении Приза, у меня было воспаление мочевого пузыря, я постоянно бегал в туалет. Там я встретил Мastroяни, который не мог выдержать десяти минут без сигареты. Кроме того, то и дело заходил Вим Вендерс, чтобы помыть руки. Я

у писсуара, Марчелло с сигаретой и Вендерс над раковиной — это стол, о котором ты мечтаешь» [Плахов, 1999, с. 7 - 8].

Логичным кажется продолжение книги «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры», которая называется «Режиссеры настоящего» [Плахов, 2008(b)]. Обосновывая идею, побудившую к ее написанию, кинокритик отмечает несколько причин. Среди них и та, что за время от первой до второй книг о выдающихся режиссерах сменилась система приоритетов. «Почти каждый из режиссеров снял по паре-тройке, а то и больше новых фильмов, кто-то достиг своей вершины, кто-то погряз в раннем возрастном кризисе. Скорректировался и персональный состав фигурантов. Остались те, кто по-прежнему актуален. Добавились те, без кого сегодняшний кинематограф уже нельзя представить. Условное деление на «священных чудовищ», «проклятых поэтов» и «культурных героев» потеряло смысл. Проклятые поэты — кто дожил до наших дней — стали священными чудовищами, понятие культурного героя тоже сильно трансформировалось ввиду появления последних «новых волн» — аргентинской, румынской, мексиканской, эстонской...» [Плахов, 2008(b), с. 5 - 6].

Смена системы приоритетов, о которой упоминает А.С. Плахов, коснулась и содержания профессии кинокритика. С присущей ему долей иронии, автор описывает ее характерные черты, сложившиеся в последние годы: «Тогда все еще дефицитной была фактическая информация, сегодня Интернет сделал ее избыточной. В качестве противовеса процвели эмо-критика и откровения «живого журнала». Моя задача состояла в том, чтобы с ними не смешаться. Особенно после того, как я заглянул в несколько киносайтов и обнаружил целые куски, позаимствованные из «33»-х. Было полное ощущение, будто я теперь занимаюсь плагиатом» [Плахов, 2008(b), с. 6].

А.С. Плахов написал с большой буквы авторское произведение, в котором не побоялся предложить собственное видение лучших режиссеров настоящего, в котором настоящее обладает и временными, и качественными характеристиками. Итак, читателю предлагается ознакомиться с биографией, творчеством и его анализом, системой взглядов (изложенных в интервью) Педро Альмодовара, Гаса Ван Сента, Вонга Кар Вая, Терри Гиллиама, Питера Гринуэя, Фрэнсиса Форда Копполы, Джоэла и Итана Коэнов, Дэвида Линча, Мохсена Махмалбафа, Мануэля де Оливейра, Романа Поланского, Вернера Херцога.

С первых же строк автор «заманивает» свою аудиторию, задает некую интригу. Так, например, начинается глава о Д. Линче: «Перед премьерой в Венеции фильма Дэвида Линча «Внутренняя империя» ее создателю был вручен почетный «Золотой лев» за карьеру, а кинематографический бомонд

во главе с председательницей жюри Катрин Денев, стоя навтыяжку, чуть не отбил руки, аплодируя» [Плахов, 2008(b), с. 190]. Заинтригованы? А кинокритик продолжает: «В то же время сюжет «Внутренней империи» поставил в тупик даже давних прихожан церкви Линча. Уловить и сделать достоянием внятного пересказа им удалось не так уж много...» [Плахов, 2008(b), с. 190].

Даже в пересказ сюжета А.С. Плахов вводит такие приемы как сравнение (с работами других режиссеров), анализ, постановку проблемных вопросов, ремарки (влияющие на восприятие читателей) и пр. «Актриса Ники вселяется в роскошный дом, где слуги говорят по-польски и все пропитано «нездешней» атмосферой. Приходит познакомиться соседка, говорит с жестоким восточно-европейским акцентом, и есть в ее внешности что-то специфически неприятное — если не нервный тик, то какая-то деформация в лице, сразу напоминающая соседей героини «Ребенка Розмари» Романа Поланского, являющихся, как известно, агентами дьявола. Гостья сообщает, что фильм, в который пригласили Ники (ради съемок она и арендовала этот польский дом «с прошлым») и который основан на «старой цыганской легенде», уже начинали раньше снимать, но исполнителей главных ролей убили. Ники слушает рассказ соседки с нарастающим напряжением, ее лицо (надо знать пластику Лоры Дерн) уродливо искажается. Вероятно, она, вышедшая замуж по расчету и потерявшая маленького сына, и раньше была не в ладу с собой, а визит соседки пробудил дремлющие страхи и чувство вины. Ее преследует навязчивое видение: плачущая перед телевизором женщина; преследует образ ребенка-дьявола. Впрочем, возможно, все это происходит не с самой Ники, а с ее героиней Сью, которую она играет. Или эти образы пришли из опыта людей, занятых в предыдущем, так и неосуществленном фильме, поди разберись» [Плахов, 2008(b), с. 190 - 191].

А.С. Плахов предлагает для своих читателей не готовые решения, суждения, позицию, а только опорные точки. Например, в случае с Д. Линчем одной из них становится мнение самого режиссера фильма, его трактовка созданного ассоциативного ряда «Внутренней империи». На этот вопрос Д. Линч отвечает: «Фильм — это фильм, в нем много абстракций и свой внутренний смысл, который не облечь в слова. Само кино — это прекрасный, совершенный язык, вполне годный для коммуникации. Каждый пусть найдет свой ответ, и у кого-то он окажется даже ближе к моему, чем то, что я мог бы сказать в своем комментарии. Поэтому я предпочитаю воздерживаться от комментариев. Представьте себе, что имеете дело с книгой, автор которой умер, и спросить не у кого. Читайте, что меня просто нет» [Плахов, 2008(b), с. 191].

В своей книге кинокритик пытается заглянуть в будущее кино (не как технологии, а как искусства). А.С. Плахов считает пророческой новеллу Атома Эгояна «Арто: двойной счет», в которой две подруги договариваются вместе сходить в кино, но теряются и в результате оказываются в разных залах одного и того же мультиплекса. Одна из них смотрит картину Эгояна «Страховой агент», в которой главная героиня цензурирует эротические фильмы. Вторая подруга — фильм «Жить своей жизнью» Годара, в котором цитируются «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера. А.С. Плахов резюмирует: «Конфликт разных миров, эпох, разных этик и эстетик налицо, а техникой для его обсуждения становятся эсмэски, которыми обмениваются девушки со своих мобильных. Одна даже посылает другой переснятое с экрана изображение играющего в «Жанне д'Арк» Антонена Арто. Так старое кино продолжает жить в мире новых технологий...» [Плахов, 2008(b), с. 7].

Имя кинокритика А.С. Плахова часто связывают со знаменитой французской актрисой – Катрин Денев. Сам он во многочисленных интервью указывает на ее опосредованную (но при этом непосредственную) роль в выборе им будущей профессии, проявлении интереса к западному кинематографу и т.д. Ей посвящены две версии практически одноименной книги. Первая вышла в 1989 году, вторая спустя практически 20 лет – в 2008 году. Общий вывод, к которому приходит читатель после знакомства с книгой «Катрин Денев. Красавица навсегда» [Плахов, 2008(a)], заключается в том, что А.С. Плахову удалось интегрировать «в едином формате» научную по форме работу и элементы увлекательного чтения. Вот как кинокритик аргументирует качественные изменения в тексте 2008 года: «нынешняя книга дополнена не только фактами последнего периода, оказавшегося для Денев чрезвычайно плодотворным. Но и пересмотром того, о чем я уже писал. Тогда сведения об атмосфере парижской жизни конца 50-х или лондонской середины 60-х мне приходилось добывать ценой невероятных ухищрений, а с самой Катрин я был знаком только по переписке.

Теперь я получил возможность встретиться со своей героиней, записать с ней несколько неформальных интервью и самолично пройтись по некоторым ее жизненным маршрутам. Многие оказались другим, чем рисовало воображение синефила, влюбленного в романтический образ девушки из Шербура или Рошфора. Но я не был разочарован, когда мечта превратилась в реальность. Лучшее средство от разочарования – снова превратить реальность в мечты. Поскольку я не режиссер и умею мечтать только на бумаге, пришлось написать новую книгу» [Плахов, 2008(a), с. 4].

После ее прочтения, да, впрочем, и в самом ее начале, читатель чувствует отношение автора к своему «объекту». Так мы узнаем, что, будучи провинциальным львовским юношей, А.С. Плахов еще в далекие застойные

годы практически влюбляется во французскую актрису после фильма «Шербурские зонтики». Эти чувства толкают парня к написанию ей письма, на которое он получает ответ! У читателя возникает мысль, что именно этот факт и вдохновил будущего кинокритика на избрание профессиональной стези. В финальных достаточно трепетных интервью с Катрин Денев, служащих, по сути, формой награды за верность и последовательность, эта мысль находит подтверждение, убеждает нас в правильности выбора автором своего жизненного пути.

Отметим, что рассматриваемая нами книга в достаточной степени удалена от «чистого киноведения», что нашло отражение в содержании. А.С. Плахову удалось превратить жизнь Катрин Денев в действительно увлекательный и богатый событиями сюжет, где нашлось место для множества действительных романов актрисы. Временами автор, кажется, даже слишком увлекается личной жизнью французской актрисы, но в результате «поворачивает» эту информацию в кинематографическое русло, отмечая роль этих романов в становлении актрисы Катрин Денев, ее неповторимого образа и т.д.

Например, вот как А.С. Плахов пишет о романе актрисы с режиссером Роже Вадимом: «главная ошибка Вадима состояла в том, что он назойливо подгонял всех исполнительниц под столь памятный ему типаж Брижит Бардо и не умел открыть их собственную индивидуальность, хотя интуитивно ее предугадывал. Снятый им фантастический комикс «Барбарелла – предвосхитил скорый ренессанс этого жанра и стал культовым даже для американцев. Но в эротической кукле-роботе Барбарелле, которую сыграла Джейн Фонда, столь же трудно оценить ее развившийся впоследствии талант, как угадать в пресной добродетели Жюстине будущий облик Катрин Денев. И если все же Фонда заявляет нечто обещающее, о Денев этого вовсе не скажешь. Причина в том, как преподносит Вадим своих звезд: обе выглядят клонами Бардо, лишены, однако, ее витальности» [Плахов, 2008(а), с.17].

Далее, автором раскрываются многочисленные тонкости отношений Роже и Катрин, существовавшие между ними обиды и пр. Но, при этом А.С. Плахов не переступает черты дозволенного и удерживается от подробностей, которые могли бы «увести» читателей на территорию «Ты не поверишь!» и пр., анализирует их с позиции кинокритика. В качестве примера приведем следующий отрывок из книги: «Катрин решительно заявила: «Вадим не стал моим Пигмалионом по той простой причине, что таковой мне не был нужен». Зато она никогда не пренебрегала учебой у мастеров своего дела прямо на съемочной площадке.

Снимаясь в фильме «Любимец женщин» вместе с Мелом Феррером, присматривалась к американскому стилю актерской игры. У Анни Жирардо

училась точности самоанализа, у Даниель Дарье – изяществу пластического рисунка роли.

Даже ее первые, еще дилетантские опыты в кино не были, как выяснилось, бесполезными. Иначе чем объяснить, что Жак Деми, увидев того же «Любимца женщин», оценил возможности юной Денев и решил попробовать на главную роль в задуманном им музыкальном фильме «Шербурские зонтики».

«Это было непросто, – подчеркивает актриса, – но я никогда не бегала в поисках работы. Мои шансы сами меня находили».

Сами? Позволим в этом все же усомниться.

Независимость, столь рано проявившаяся в Катрин Денев, – вот ключ к ее легенде. Ключ, без которого ни красота, ни талант, ни трудолюбие, ни счастливое стечение обстоятельств не объяснили бы ее актерский феномен. Она не связывала себя накрепко ни с одним творческим направлением. Она сама выбирала режиссеров и вверяла им на время съемок свою судьбу, не боясь ошибок и отвечая за них. Вера в того, с кем предстоит работать, – условие для нее обязательное.

Решающее значение Денев придает не тому, насколько эффектно выписана ее роль, а сценарию будущей картины в целом. Из множества поступающих предложений, писем, заявок на стол актрисы попадают лишь немногие. Предварительный отбор осуществляет ее секретарь, а уж они понимают друг друга с полуслова. Еще бы: секретарь у Катрин – ее родная сестра Сильви, та самая, с которой играли в детстве на бульваре Мюра ...

Вести свою сознательную линию в отношениях с кинематографом – это стало возможно для Денев лишь после успеха «Шербурских зонтиков». Но и в преддверии этого успеха она сделала важный шаг, хотя, так сказать, в отрицательном смысле: отвергла недолговечные соблазны, которые, скорее всего, сулило сотрудничество с Вадимом» [Плахов, 2008(а), с. 18].

Хочется заметить, что проведенный красной нитью через всю книгу «влюбленный» подход не нарушает стройности авторской мысли. Возможно, другой такой работы об актрисе, где в основу заложена тщательность, с одной стороны, и киноведческий профессионализм – с другой, не существует.

Подводя итог сказанному, резюмируем, что профессионализм А.С. Плахова позволил ему «встроить» Катрин Денев в целую уйму художественных явлений и течений. Часто в тексте появляются как бы случайно любопытные мысли, предназначенные для читателей. Они не всегда имеют прямое отношение к главному герою книги, могут быть спорными, но их цель – вызвать интерес, желание мыслить, рассуждать у аудитории.

Представленные в нашей статье книги А.С. Плахова убедительно доказывают, что он по-настоящему любит дело своей жизни... Но если в книгах кинокритик стремится к диалогу со своим читателем, то в других публикациях последних лет он, по нашему мнению, предпочитает монологичность речи. Например, во многих последних рецензиях А.С. Плахова нет проблемных точек, вопросов, на которые необходимо ответить самой аудитории. Скорее, он представляет фабулу кинокартины, обозначает тематику, проблему, достоинства и промахи авторов.

Например, рецензия кинокритика на фильм «Форс-мажор» или «Турист» режиссера Р. Эстлунда (Швеция) раскрывает особенности режиссерского стиля: «Здесь чувствуется, конечно, школа Ингмара Бергмана... Рубен Эстлунд ближе других приблизился к этой роли. Его фильмы провокативны и вызывают острую реакцию. Как художник, он отличается отстраненным холодным стилем с элементами абсурда и болезненного юмора» [Плахов, 2015(b)].

Присутствует в статье и обозначение сюжетной линии, и характеристика фильма. А.С. Плахов представляет ее следующим образом: «Форс-мажор» продолжает это антропологическое описание, вырывая шведскую семью из ее среды обитания и помещая на фон космического альпийского пейзажа и стерильного гостиничного интерьера. И в этом случае Эстлунд тоже опирается на фактографию и статистику: оказывается, супружеские пары, пережившие захват самолетов и подобные экстремальные испытания, часто разводятся. Используя бергмановскую традицию столкновения мужского эгоизма и женских фрустраций, режиссер развивает ее в ироническом аспекте, а сопровождающая все действие игривая музыка Вивальди, исполненная на аккордеоне, доводит жестокую иронию до уровня убийственного сарказма» [Плахов, 2015(b)].

Изучение творчества А.С. Плахова приводит к выводу, что его статьи выполняют следующие медиаобразовательные функции (согласно типологии, предложенной А.П. Короченским) [Короченский, 2003]:

- познавательную, подразумевающую изучение материальной и духовной действительности при подготовке медиатекста. Мы считаем, что публикации кинокритика включает данную функцию, поскольку он стремится рассмотреть фильм, актеров в пространстве политической, идеологической, культурной (не всегда) обстановки, в которой создавалось кино и пр.;

- регулятивную, направленную на определение и ориентацию людей в обществе, выведение ценностного отношения к кинопроизведениям;

- просветительскую (развивающую, культурно-образовательную), предполагающую передачу аудитории накопленного в киноискусстве исторического и культурного опыта.

Анализируя фильм Альмодовара «Все о моей матери», кинокритик отмечает, что он представляет собой «настоящий шедевр современной эклектики, способной примирить вкусы интеллектуалов и широкой публики» [Плахов, 1999, с. 449]. Нам хотелось бы аналогично охарактеризовать и публикации А.С. Плахова, но многие его работы все-таки по большому счету обращены к кругу «избранных».

Литература

- Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Автореф. дис. ... д-ра фил.наук. СПб, 2003. 41 с.
- Плахов А. В раскопках Сталинграда // Коммерсант. 2013.(a). № 187. С.14. <http://www.kommersant.ru/doc/2319448>
- Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. 464 с.
- Плахов А. Заполярные мнения // Коммерсант. 2015.(a). № 2. С.46. <http://kommersant.ru/doc/2643485>
- Плахов А. Катрин Денев. Красавица навсегда. М.: Зебра Е, АСТ, 2008(a). 500 с.
- Плахов А. Очень шведская семья // Коммерсант. 2015(b). № 72. С. 11. <http://www.kommersant.ru/doc/2714309>
- Плахов А. Последний идеалист // Сеанс. 2013(b). 8.07. http://seance.ru/blog/portrait/elem_klimov_80/
- Плахов А. Режиссеры настоящего: в 2 т. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008(b). 313 с.
- Плахов А.С. Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. 20.08. <http://seance.ru/blog/portrait/abdrashitov/>
- Плахов А. «Франкофония» и другие события // Коммерсант. 2015(c). 29.07. <http://www.kommersant.ru/doc/2778150>
- Сайт Андрея Плахова. plakhov.com

References

- Korochensky, A.P. (2003). Media criticism in the theory and practice of journalism. Ph.D. Dis. St.Petersburg, 2003. 41 p.
- Plakhov, A. (2013a). The excavation of Stalingrad. Commersant. № 187, p.14. <http://www.kommersant.ru/doc/2319448>
- Plakhov, A. (1999). Total 33. Star World Film Directing. Vinnitsa: Aquilon, 464 p.
- Plakhov, A. (2015a). Off-Polar opinions. Commersant. № 2, p.46. <http://kommersant.ru/doc/2643485>
- Plakhov, A. (2008a). Catherine Deneuve. Beauty forever. Moscow: Zebra E, AST.
- Plakhov, A. (2015b). Very Swedish family. Commersant. № 72, p.11. <http://www.kommersant.ru/doc/2714309>
- Plakhov, A. (2013b). Last idealist. Seance. 8.07. http://seance.ru/blog/portrait/elem_klimov_80/
- Plakhov, A. (2008b). Directors of present. S-Petersburg: Seance; Amphora.
- Plakhov, A. (2014). Scan Soviet civilization. Seance. 2014. 20.08. <http://seance.ru/blog/portrait/abdrashitov/>
- Plakhov, A. (2015). "Francophonie" and other events. Commersant. 2015(c). 29.07. <http://www.kommersant.ru/doc/2778150>
- Website of Andrey Plakhov. plakhov.com



Проблемы медиакультуры

Творческий портрет медиакритика Д.Л. Быкова*

*Р.В. Сальный,
кандидат педагогических наук,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова*

Аннотация. В статье рассматривается творчество медиакритика, поэта, писателя, журналиста, публициста, педагога Дмитрия Львовича Быкова. Проанализированы его статьи, рецензии и другие произведения. Охарактеризованы основные направления, эстетические особенности и темы творчества, культурно-исторические взгляды и философская позиция.

Ключевые слова: Быков, медиакритика, литература, поэзия, кино, эстетика, медиаобразование.

** статья написана в рамках исследования при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда (РНФ). Проект № 14-18-00014 «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов», выполняемый в Таганрогском государственном институте управления и экономики.*

Creative portrait of media critic Dmitry Bykov

*Dr. Roman Salny,
Anton Chekhov Taganrog Institute*

Abstract. The article discusses the works of media critic, poet, writer, journalist, publicist, teacher Dmitry Bykov. This article analyzed his articles, lyrical and satirical poems, of movie review. Outline the main trends, aesthetic features and themes of art, cultural and historical perspectives and philosophical position.

Keywords: Bykov, media criticism, literature, poetry, cinema, aesthetics, media education.

Дмитрий Львович Быков родился в 1967 году в Москве. Журналистскую карьеру начал еще в школьные годы – в 1982 году стал внештатным сотрудником в «Московском комсомольце». С 1985 года, обучаясь в МГУ, начал работать корреспондентом в еженедельнике «Собеседник». В 1987-1989 годах Быков служил неподалеку от Северной

Пальмиры, где в ночных нарядах писал о ленинградских прозаиках и поэтах, а с некоторыми завел личные знакомства (с А.Н. Житинским, Н.М. Слепаковой). В 1991 году Д.Л. Быков окончил факультет журналистики МГУ с красным дипломом. В этом же году по рекомендации поэта А. Вознесенского был избран членом Союза писателей России.

В 1990-х гг. Быков печатался и работал во многих газетах и журналах: «Собеседник», «Вечерний клуб», «Столица», «Общая газета», «Семь дней», «Новая газета», «Фас», «Профиль», «Огонек» и др. В 2000-х годах работал редактором в журнале «Собеседник», «Огонек», заместителем главного редактора газеты «Консерватор».

С 2000 по 2008 год он был одним из ведущих программы «Времечко» на канале ТВЦ и в 2000-2003 годах вел на ТВЦ авторскую программу «Хорошо, БЫков». Работал Быков и на радио: в 2005-2006 годах вел вечернее шоу на радиостанции «Юность», а с сентября 2006 года – передачу «Сити шоу с Дмитрием Быковым» на радио Сити-FM.

В 1990-х преподавал литературу в школе. После длительного перерыва, в 2007 году вернулся к работе школьного учителя, которую до недавнего времени совмещал с чтением лекции по литературе студентам МГИМО. В последние годы читал лекции в зарубежных университетах: Принстонском, Южно-Калифорнийском Ягеллонском.

В 2011 году участвовал в создании общественного движения «Голосуй против всех». В 2012 стал одним из учредителей Лиги избирателей. В этом же году вошел в состав Координационного совета российской оппозиции.

Со студенческих лет Дмитрий Львович пишет поэзию и прозу. Его перу принадлежат несколько романов («Оправдание» (2001), «Орфография» (2003), «Эвакуатор» (2005), «ЖД» (2006), «Списанные» (2008), «Остров, или Ученик чародея» (2010)), биографии Бориса Пастернака (2005), Булата Окуджавы (2009) и более десятка сборников лирических и сатирических стихотворений, пьес, рассказов и сказок для детей и взрослых. Быков автор сценариев для проекта «Гражданин поэт».

За литературное творчество он удостоен престижных премий: «Национальный бестселлер» (2006, 2011), «Большая Книга» (2006), премии имени братьев Стругацких (2004, 2006, 2007), «Бронзовая улитка» (2007, 2009), «Мраморный фавн» (2003, 2006, 2007, 2010), «Портал» (2008, 2011), «Филигрань» (2007), «Полдень» (2006) и «Студенческий Букер» (2005). В 2010 году за журналистское творчество Быков получил премию «Золотое перо России».

Среди читательской аудитории Д.Л. Быкова, вероятнее всего, можно определить четыре группы. В первой (не по иерархическому признаку) - читатели, любящие хорошую литературу и поэзию. Великолепный слог и

чувство мелодичности языка Быкова могут удовлетворить самых изысканных ценителей литературного искусства. Вторая группа состоит из аудитории, интересующейся современной ситуацией в стране и критически относящейся к текущему политическому курсу. Острая и полемическая критика, написанная живо и энергично, может вызывать эмоциональный отклик и глубокие размышления. К третьей группе можно отнести читателей, увлекающихся историей литературы и биографиями отечественных поэтов и прозаиков. Четвертая группа – кинолюбители, ищущие взвешенной оценки фильмов. Пятая группа – дети, которым родители покупают написанные Быковым сказки и рассказы.

Д.Л. Быкова можно не только читать, но и слушать по радио, смотреть по ТВ и в интернете. Вероятно, по интересам и вкусам зрительская и слушательская аудитории схожи с читательской, но их отличает либо большая занятость (например, привыкли слушать радио за рулем автомобиля), либо лень, либо любовь к голосу и внешнему образу Быкова. Перед камерой или у микрофона он ведет себя свободно и спокойно, говорит искренне и открыто.

Дмитрий Львович работает в различных жанрах, он пишет романы, сказки для детей и взрослых, лирические и сатирические стихотворения, поэмы, баллады, критические, публицистические и литературоведческие статьи, рецензии на фильмы, сатирические памфлеты и фельетоны.

Многие его сатирические стихотворения появляются на сайте журналов «Собеседник» и «Новая газета» еженедельно, а иногда и ежедневно, являясь откликом на злободневные события в сфере политики.

Его большие литературные работы выполнены преимущественно в жанрах биографии и исторической прозы. Биографии – отдельное направление, где проявляется искусствоведческий и аналитический талант Быкова-писателя. Помимо больших исследований творчества и жизни Б. Пастернака, Б. Окуджавы, им написана портретная галерея советских литературных классиков – от широко известных (Б. Пастернак, М. Шолохов) до малоизвестных широкой аудитории.

В литературоведческих и биографических статьях Д.Л. Быкова можно выделить пять основных частей.

В первой части описываются причины обращения к творчеству писателя или поэта.

Во второй части раскрываются психологические свойства анализируемой творческой личности: темперамент, поведение, отношение к прошлому и настоящему и др.

В третьей части даются ответы на вопросы: из чего складывается образ персонажей в произведениях писателя? Насколько он чувствовал или

смог предугадать культурные, социальные изменения?

В четвертой части оценивается влияние творчества писателя на аудиторию. Даются ответы на вопросы: как в психологии персонажей отражаются характеры реальных людей? Какую роль может оказать опыт чтения произведений писателя в духовном и нравственном совершенствовании читателей?

В пятой части речь идет об идеях, владеющих сознанием писателя. Идет поиск ответа на вопрос: откуда он черпает силы для творчества?

Уже из формулировок названий статей Д.Л. Быкова, складывается ощущение, что он с легкостью схватывает острым взором то, чем определяется творческая судьба его героев. Например, в названии статьи об А. Ахматовой («Могу...») Быков отразил ее сильную волю, позволявшую ей преодолевать «невыносимые обстоятельства». В названии статьи о Ю. Трифонове («Отсутствие...») ухватил сразу и его философию, и творческий метод.

В заголовках своих сатирических стихотворений Д.Л. Быков нередко использует широко известные фразы или выражения, иногда слегка их перестраивая, что позволяет читателям уловить его интонацию и направление мысли. Часто такие заголовки появляются в «Новой газете»: «Ударенные солнцем» (о фильме Н. Михалкова «Солнечный удар»), «На дне» (о Д. Медведеве, спустившемся на дно Байкала) и др.

В своих статьях Д.Л. Быков нередко ссылается на мысли классиков отечественной литературы, иллюстрирующие значимость и исходных принципов и законов художественного творчества. Например, размышляя о современных антропоморфных тенденциях в литературной кинематографической фантастике, он вспоминает Станислава Лема, который «жизнь положил на то, чтобы доказать нам принципиальную бесчеловечность и даже античеловечность космоса» [Быков, 2015]. Намекая на плохо проработанные образы современных киногероев на отечественном экране, Быков вспоминает завет М. Булгакова: «героев надо любить..., иначе вы наживете серьезные неприятности» [Быков, 2015].

Приводимые автором ссылки не усиливают категоричности его оценок и не становятся опорой для его мыслей, а только подчеркивают объективность даваемых характеристик. Очевидно, Д.Л. Быков считает, что литература, как и любой другой вид искусства, не терпит верхоглядства и поэтому должна иметь четкие принципы.

В публицистических статьях о российской политике и действительности Д.Л. Быков ненавязчиво расставляет акценты, помогая аудитории отличить реальное от вымышленного. В его карикатурных изображениях российского правительства много иронии, сатиры, но нет

разрушающей агрессии. Он указывает на энтропию, захлестнувшую всю бюрократическую когорту и расширяющую свое разрушающее действие на всем отечественном пространстве. По его мнению, противостоять ей может природная гармония и органичность.

В отличие от политиков, победы над энтропией одерживали и одерживают писатели, о которых Быков повествует в своих статьях и книгах. Он считает, что внешний стиль писателя (или поэта) – это индивидуальная победа внутренней красоты над жизненными страданиями и несправедливостью. Описывая жизненный путь своих героев, Д.Л. Быков эмоционально, прямо и с напором указывает на их духовные свершения. В его словах появляется твердость и категоричность. Нарастив напряжение, он делает ударными краткие характеристики писателей. Например, «Набоков – писатель жаркий, страстный, нежный, сентиментальный» [Быков, 2007 (е)].

В статьях Д.Л. Быкова находится место и литературоведческому анализу: например, у Б. Слуцкого он отмечает «пристрастие к размыванию, расшатыванию традиционного стихотворного размера» [Быков, 2009 (б)]. Острота поэтического слуха и тонкое чувство литературного слова позволяют Дмитрию Львовичу дать содержательную и глубокую оценку таланта писателей и поэтов. В их характеристиках нередко встречается слово изобразительность, в которой Быков видит одновременно нравственную мощь и эмоциональную чуткость.

Изобразительность Д.Л. Быков оценивает, не только в литературных, но и в кинематографических текстах. Он видит мастерство российских режиссеров и операторов в построении кадра, выборе выразительных средств. Давая общую характеристику собственным отечественной киношколе приемам, Быков пишет, что «поистине наш автор не имеет себе равных в изображении проходов, проездов и панорам на фоне медленной музыки» [Быков, 2007 (б)].

Характеризуя литературный стиль писателей, Быков анализирует их язык как о некую живую движущуюся материю. Например, у него встречаются такие выражения: «скупая, точная, плотная фраза». От движения языковой материи Дмитрий Львович переходит к описанию воплотившихся в ней сложных внутренних отношений страхов, переживаний, упрямства, привязанностей, сентиментальности, любви и других явлений душевной жизни писателей. Ему вообще интересно проследить то, что творится внутри его героев в разное историческое и культурное время.

В отношении своих персонажей Д.Л. Быков употребляет разговорные экспрессивные, а иногда и бранные выражения: «раздраконен», «держиморда», «сукины дети». Но он не то чтобы ругает кого-то конкретно, а больше остро язвит по поводу конформизма, лизоблюдства,

приспособленчества – явлениях, увы, широко распространенных в нашей стране.

Во многих публицистических текстах Быков использует образные описания, лаконично и точно передающие атмосферу описываемого места. Например, о своих студенческих каникулах он пишет: «белорусский вокзал, медленный мягкий снег, серый день, я уезжаю под Москву» [Быков, 2008 (д)]. Или, оживляя пространство Санкт-Петербурга, добавляет ему мистики: «тогда еще чувствовался дух этого города – глядящего на тебя как бы искоса, с тайным одобрением» [Быков, 2008 (д)].

При чтении произведений Д.Л. Быкова, складывается ощущение, будто он ведет непринужденную беседу с читателями. Он с легкостью находит точные, лаконичные и звучные определения, не перегружая текст сложными оборотами и выражениями. В его поэтических опусах к легкости добавляется игра в небрежно выстраиваемые ритмы и манерность, намекающие на эфемерность устоявшихся социальных норм и отношений. Но в лирических стихотворениях Быков меняется. Когда он пишет со скорбью о непознаваемости и бренности жизни, ритмы становятся мелодичными и точными, на смену легкости приходит задумчивость, а за иллюзорностью брезжить вечность.

В многообразном разножанровом творчестве Д.Л.Быкова есть темы, которые, наверное, больше всего его волнуют. В их числе можно условно обозначить такие: *«Портрет современной и исторической России»*, *«Цикличность русской истории»*, *«Таинственное в русской душе»*, *«Народное единство»*, *«Духовные искания русских писателей»*, *«Телевидение – инструмент манипуляции»*.

«Портрет современной и исторической России» – одна из важных и волнующих тем для Быкова. Во многих статьях он пишет о мрачной, пустынной России, потерявшей смыслы. Выразительный, по его мнению, образ русской реальности начала 1980-х он находит в фантазмагорическом эпизоде весьма спорного фильма А. Балабанова *«Груз 200»* (2007): «на кровати гниет парадной форме мертвый десантник, поперек кровати лежит голый застреленный Баширов, в углу комнаты околевает настигнутый мстительницей маньяк, а между ними на полу рыдает в одних носках его голая жертва..., а в кухне перед телевизором пьет и улыбается безумная мать маньяка, а по телевизору поют "Песняры" – разумеется, "Вологду-гду"» [Быков, 2007 (б)].

Умерший советский миф привел к угасанию рефлексии и духовному опустошению сегодняшних жителей России, которые «борются не за суть – суть давно выдохлась, – но за мертвый, выхолощенный бренд» [Быков, 2007 (в)]. Быков с негодованием и укоризной пишет, что «любить сегодняшнюю

Россию абсолютно не за что. Мы в ауте по множеству направлений» [Быков, 2007 (д)]. Но при этом, он считает что, в глубине России живет «человечность», позволяющая оставаться ей «честной» страной и в отличие от большинства западных цивилизованных стран «она от всех этих украшательств бежит» [Быков, 2008 (з)].

На вопрос, как возможно сохранение человечности в современной России, Д.Л. Быков отвечает так: «Россия – это огромное пространство, беспощадное к человеку... То, что в этом пространстве выживает, действительно достойно самой высшей пробы» [Быков, 2008 (з)].

Размышляя на тему «*Цикличность русской истории*», Быков пишет о том, что Россия как будто живет в застывшем времени, что в России ничего не менялось веками, а если и «начинается история» так все равно увязает в ее неустроенности и дремучей безмятежности. Однако, если во всем мире наблюдает энтропия, то в России все стабильно. Россия будто имеет иммунитет к эсхатологическим тенденциям, просочившимся на поверхность в начале XX века.

В своих публицистических статьях Д.Л. Быков размышляет о российской истории, особенно о советском ее периоде. Отношение к потрясениям, которые пережил народ в годы сталинизма, говорят о том, что история ничему нас не учит: «Пароксизмы самоуничтожения настигают нацию регулярно: раз в сто лет, иногда чаще» [Быков, 2007 (г)].

По мнению Дмитрия Львовича, столетний период запрограммирован в русской истории в виде циклов бесконечных повторений: «Поскольку вся русская история более-менее помещается в сто лет, неумоимо воспроизводясь в разных декорациях с одним и тем же результатом, основные ее персонажи суть не люди со своим набором пристрастий и убеждений, а социальные роли» [Быков, 2007 (ж)]. «Роли» на протяжении столетий не меняются, и каждый себе выбирает место либо в зрительном зале, либо на «театральной» сцене, но вот главной трагедией является как раз несоответствие «актера и роли».

Д.Л. Быков считает, что российская государственная власть живет отдельно от народа, в разные исторические периоды пытается переформатировать его под нужные ей цели, что, например, удалось советской власти, но изменить архаические формы его духовного устройства она не в силах. Народ «по духу» остается неизменным.

Размышляя на тему «*Народного единства*», Быков считает, что такие «горизонтальные связи» как землячество, одноклассничество, соседство, лежащие глубоко в национальном сознании, «играют в России исключительную роль, образуя спасительную "подушку" и не давая государству ни окончательно задушить, ни до конца развалить страну»

[Быков, 2009 (в)]. Все же для эффективного управления государственная власть старается разделить народ, подменив личные цели «корпоративными», и «народ, состоящий из корпораций, уже не способен в едином порыве подняться на защиту чьей-нибудь – даже и собственной – поруганной чести» [Быков, 2009 (в)].

Однако, за внешней русской неустроенностью, болотистостью, есть то, что поддерживает постоянство ее жизни. Сформулировать это сложно, но Быков пытается, развивая тему *«Таинственного в русской душе»*. Трудность формулировок усугубляется еще и тем, что понять русских, опираясь на внешние рациональные принципы практически невозможно, так как они – «не идеологизированный народ, в том смысле, что в жизненном поведении они следуют не закону и не догме... Из всех догм и вероучений, в том числе христианства, русские берут то, что им близко и нужно». [Быков, 2009 (а)].

За всем наносным, поверхностным проглядывает что-то подлинное, глубокое, непреходящее, на чем зиждется жизнь. Поэтому русский народ «как-то ближе прочих европейцев расположен к самому ядру жизни, к ее веществу, по-платоновски говоря, к реальности как она есть...» [Быков, 2009 (а)]. В близости к «ядру жизни» есть что-то спасительное для России, есть ее особая органичность.

Именно христианские качества души позволяют ей сохранять эту неповторимую органичность. Одним из таких качеств Быков считает неподчинение власти материальных ценностей: «У нас выигрывает тот, кто больше всего отдал, тот, кто меньше всего трясется над нажитым, тот, кому оно вообще по большому счету не нужно» [Быков, 2008 (ж)].

По мнению Быкова, подобную отрешенность сохраняет русский писатель, который почти всегда нуждается в деньгах, но которого заботят нематериальные вещи. Русский писатель часто находится «вне жизни» – позиции, в которой преодолевается «бег времени» и страх перед смертью. Чтобы оказаться в этой позиции, писатель должен постоянно совершать внутренний духовный поиск вечных «небесных гармоний».

В творчестве Д.Л. Быкова тема *«Духовных исканий русских писателей»* – одна из важных. Ей посвящены биографические исследования автора.

Страх – может быть, как раз то состояние, которое побеждается органикой, гармонией. Именно к таким победам двигались многие писатели, о которых пишет Быков. По его мнению, для М. Зощенко не было «такого врага, который был бы страшнее его темных кошмаров» [Быков, 2009 (г)]. Умение сохранять хладнокровие, смотря страху в глаза, давало ему силы для описания историй, оказавших «наиболее гнетущее впечатление» [Быков, 2009 (г)].

По мнению Д.Л. Быкова, с собственным «внутренним адом» пытался

справиться А. Балабанов, «используя в качестве предлога то проблемы русского национального самосознания (оба "Брата"), то мотивы русского модерна ("Про уродов и людей", "Трофим"), то классику абсурда ("Счастливые дни" по Беккету и "Замок" по Кафке)» [Быков, 2007 (з)].

Победа над внутренним врагом необходима для сохранения внутренней чести, ведь для того «чтобы писать, надо себя уважать» [Быков, 2008 (а)]. Писателю надо сохранять гармонию внутреннего духовного устройства, иначе потеряется чутье, «пострадает небесная гармония» [Быков, 2008 (а)].

Возможно, сегодня у многих россиян чувство страха вообще атрофируется, потому как постоянное упрощение всех сторон жизни привело к возникновению у них одномерного внутреннего устройства? Государственная власть прикладывает много усилий для создания населения-потребителя, имеющего общие интересы и желания, ищущего стандартных развлечений и не рефлектирующего о жизни за окном. Самый сильный помощник для нее в этом деле – телевидение. Все сводится к тому, что «государство – всего лишь аппарат для охраны кормушки, и телевидение помогает ему в этом праведном деле» [Быков, 2008 (б)].

Размышляя на тему «*Телевидение – инструмент манипуляции*» Д.Л. Быков опеределил «новый формат народного телевидения», который, по его мнению, сочетает три функции: «1) успокоительно-снотворную, чтоб не задавали вопросов; 2) оглуляющую, чтоб не сознавали происходящего, и 3) фриковую, чтобы зрителю было, за что себя уважать от противного» [Быков, 2008 (б)]. Безусловно, что российская государственная власть потворствует тем создателям современного телевидения, которые видят перспективы только в рамках этого «нового формата». В результате мы наблюдаем полную утрату ценностных критериев и катастрофическое обрушение планки: «в телевизоре господствует Петросян, в прессе гламур, в Чечне Рамзан Кадыров, и все это норма» [Быков, 2007 (г)].

Дмитрий Львович видит причины нынешнего культурного кризиса в свойствах национальной психологии (двоемыслии, половинчатости и др.) и в насаждаемом долгие годы советской властью атеизме: «Россия, борясь с православием, обречена была провалиться в пещерные верования» [Быков, 2008 (г)]. Влияние архетипов столь сильно, что Россия глубже верит в суеверия, нежели в насаждаемые мифы. Поэтому Быков задается вопросом: насколько глубоко затронул национальную душу советский миф, или он был «проигран» только на поверхности, имитирован? По его мнению, двоемыслие и половинчатость народа спасительны для России, потому как позволяют защитить национальную душу от наносного, от чуждых ценностей.

Д.Л. Быков глубоко осмысливает индивидуальную и национальную психологию. Он размышляет над тем, как эти две психологии в разные исторические периоды способствуют постоянному возрождению одних и тех же персонажей в политике и культуре. Аргументируя свою позицию, Быков опирается на выявленные им культурно-исторические закономерности, среди которых можно обозначить две наиболее заметные: *цикличность российской истории* (каждый нечетный век мягче, спокойнее, чем четный; жесткая диктатура рождает высокоинтеллектуальных и высокоморальных людей, а «второсортная свобода» порождает «второсортных людей») и *закодированность в российской культуре социальных ролей* (правителей, чиновников, писателей, рядовых граждан), для которых наступает свое историческое время.

Время – одна из определяющих категорий в творчестве Быкова. Пытаясь с ним поладить, он ищет ритмы в поэзии, литературе, истории. Анализируя такие феномены как «русский мальчик», «народничество», «вещь», «квартира» и другие, он обнаруживает те самые ритмы, в которых являют себя коды русской истории и свойства национальной психологии.

Размышляя о русской истории и о времени, Д.Л. Быков приходит к выводу, что в России время застыло. Если на западе прагматические и утилитарные отношения рвут исторические и культурные связи, ускоряя бег времени, то в нашей стране эти связи настолько прочны, что у нас вообще нет движения вперед, в будущее: «Всякое движение к прогрессу по определению конечно и чревато катастрофой либо полным расчеловечиванием, а вот органическая русская цивилизация с ее топтанием на месте или хождением по кругу имеет неплохие шансы» [Быков, 2007 (а)].

Интересно как сочетаются половинчатость и органичность в русской душе. Возможно, Д.Л. Быков для себя решает этот вопрос на эстетическом уровне? Для этого он ищет внутренние силы, позволяющие сохранять в неизменном виде архетипические свойства души, к которым можно отнести неполное подчинение власти материальных ценностей, ощущение чего-то большего, чем собственное Я: «Кто понимает абсолютную незначительность собственной личности, всех ее интересов и трудов, тот значительно меньше боится смерти» [Быков, 2008 (в)], и «только утратив все, за что цепляешься, ты взлетишь» [Быков, 2008 (е)].

Д.Л. Быков противостоит собственному страху смерти и ищет как раз ту отрешенную позицию «вне жизни», где все внутренние противоречия умолкают. В нем борются разновекторные элементы: западная цивилизованность, либеральность и восточная архаичность, консервативность, вера в бессмертие и страх смерти. Именно в лирике Быкову удается уловить состояние «вне жизни», где его противоречия

умолкают. В лирических стихотворениях соединяются органичность и бренность мира, за которыми брезжит мучающая его вечность.

Преодолевая человеческое (психические реакции, страсть), Д.Л. Быков освобождается от власти времени над собой. В поэзии он поднимается над всем обыденным. Поэтому в его лирических стихотворениях часто нет персонажей, героев, а есть образы природы.

Чтобы вместить в себя единовременность и постоянство мира, он выпадает из реальной действительности. В стихотворении «Душа под снегом спит, как спит земля под снегом...» Дмитрий Львович сформулировал свою отрешенность, в которой «приходит» знание тайны мира: «Пока я был один – я больше знал о мире»... «Измученным и сирым к лицу всезнание, любви же не к лицу» [Быков, 1997]. «Измученные и сирые» не бегут вперед, они на обочине жизни, где нет будущих побед, успехов, а есть постоянное настоящее, поэтому им и открывается «всезнание». Время преодолевается, когда перестает говорить плоть, и душа начинает тонко чувствовать тончайшие изменения в пространстве, движение воздуха.

Д.Л. Быкову удается преодолеть время не только в лирической поэзии, но и в работе. Однажды он написал, о своей «догадке», «что жизнь не стоит того, чтобы жить, потому что в ней проигрываешь всегда и всегда попадаешься в ловушки, а кончается все одинаково. Зато в работе есть по крайней мере критерии, и время проходит не совсем напрасно» [Быков, 2009 (д)].

Одно из значимых с этой точки зрения направлений – работе в школе, там «хоть видишь иногда, как у ребенка на глазах пробуждаются способности, шебуршатся, так сказать, мысли...» [Быков, 2008 (ж)]. А вот «журналистика – это так, подмигнуть своим, чтобы не скучали. Польза есть, но иллюзорная» [Быков, 2008 (ж)].

Быков еще в 1990-х открыл для себя еще одно направление, только уже критической деятельности, где есть «критерии» – это кино. В нем есть много о вечно неустроенной и таинственно органичной России. Если авторам фильмов удастся попасть в этот образ России, Д.Л. Быков испытывает сильнейший восторг. Например, о фильме К. Муратовой «Настройщик» (2004) он написал: «Кира Муратова опять сняла шедевр... Один эпизод – проезд Руслановой с фальшивым женихом через станцию, на которой торгуют мягкими игрушками, – лучшее, что вообще было в кинематографе последних лет. По крайней мере, в России» [Быков, 2005].

Может быть, еще БОльший восторг у Быкова вызывал фильм А. Кончаловского «Белые ночи почтальона Алексея Тряпицина»: «в нашем кинематографе произошло великое событие» [Быков, 2014]. Причем в «Тряпицине» Д.Л. Быков нашел свою любимую тему – русское застывшее

время, где живет вечная таинственная органика. Так, например, по его мнению, режиссером показана «незыблемость и прочность кенозерского мира», где есть «настоящая русская жизнь, освободившаяся от всего наносного» [Быков, 2014].

Фильмы Д.Л. Быков анализирует довольно многопланово: оценивает их художественные достоинства, прослеживает взаимосвязь с реальностью, находит интертекстуальность, описывает метод работы режиссера и его индивидуальный стиль, философскую и эстетическую точки зрения авторов.

Быков считает, что есть две вещи, без которых кино не будет искусством: «цельность текста» и «самодвижение формы». Видимо, для того чтобы форма стала «самодвижимой», в ней должны соединиться архетипические корни и эстетика эпохи. Лежащие в глубине русской души архетипы в разные исторические времена принимают особые отличительные формы. Облекшись в экранные, они помогают увидеть и почувствовать энергию, движущую художественный мир. А взвешенное соотношение чувств, переживаний и действий позволяет сделать фильм непротиворечивым, целостным.

В кинорецензиях Быков показывает путь автора к открытию своей собственной художественной формы, отражающей его мироощущение исторического времени. «Точность ощущения эпохи» – важное эстетическое качество для Быкова, ведь когда он пишет о ритме в прозе, поэзии, кино, он понимает его как энергию жизни, побеждающей энтропию, или энергию самой энтропии, побеждающей жизнь. Он анализирует как философские размышления, мировоззренческое становление, рефлексии кинорежиссеров приводят к появлению их собственного ритма экранной реальности.

Безусловно, кинорецензии Быкова могут быть использованы в целях реализации эстетической и познавательной функций медиаобразования. С их помощью возможно развить у учащихся понимание «материи» кино, причем не напрямую – через такую привычную часть киноязыка как монтаж, задающий ритм и темп повествования, а через познание психологии и мироощущения авторов (режиссеров, сценаристов и др.), обнаруживающих себя в общей интонации фильма, ухватывающей мелодию исторического времени, и в деталях, сопрягающих экранную реальность и авторский внутренний мир.

И, думается, использование рецензий Д.Л. Быкова в качестве материала для анализа аудиовизуальных текстов позволит сформировать у учащихся умение видеть за художественной формой лицо автора, его внутренний поиск, эстетические идеалы, отношение к жизни.

Литература

- Быков Д.Л. Великая пирамида. Леонид Леонов как певец Апокалипсиса // Русская жизнь. 2009 (а). <http://rulife.ru/old/mode/article/1137/>
- Быков Д.Л. Величие и падение русского скандала // Русская жизнь. 2008 (а). <http://rulife.ru/old/mode/article/1093/>
- Быков Д.Л. Всех утопить. Русская утопия как антиутопия для всех остальных // Русская жизнь. 2007 (а). <http://rulife.ru/old/mode/article/257/>
- Быков Д.Л. Времечко и максимум. Падение народного жанра // Русская жизнь. 2008 (б). <http://rulife.ru/old/mode/article/820/>
- Быков Д.Л. Выход Слуцкого. Поэт, который не стремился к гармонии // Русская жизнь. 2009 (б). <http://rulife.ru/old/mode/article/1283/>
- Быков Д.Л. Груз 2007 // Огонек. 08.04. 2007 (б). <http://kommersant.ru/doc/2298679>
- Быков Д.Л. Дрожь коня. Из личного опыта // Русская жизнь. 2008 (в). <http://rulife.ru/old/mode/article/929/>
- Быков Д.Л. Душа под счастьем спит, как спит земля под снегом. 1997 // <http://www.askbooka.ru/stihi/dmitriy-bykov/dusha-pod-schastem-spit-kak-spit-zemlya-pod-snegom.html>
- Быков Д.Л. Кончаловский, Шекспир и Тряпицин // Новая газета. 2014. № 28. <http://www.novayagazeta.ru/arts/62709.html>
- Быков Д.Л. Логово мокроцев. Подмосковная писательская резервация вчера и сегодня // Русская жизнь. 2007 (в). <http://rulife.ru/old/mode/article/82/>
- Быков Д.Л. Массолит. Культуру для бедных надо уважать // Русская жизнь. 2008 (г). <http://rulife.ru/old/mode/article/706/>
- Быков Д.Л. Матрица 37. Самоистребление – норма жизни // Русская жизнь. 2007 (г). <http://rulife.ru/old/mode/article/320/>
- Быков Д.Л. Московское зияние. Обрушение мифа // Русская жизнь. 2008 (д). <http://rulife.ru/old/mode/article/909/>
- Быков Д.Л. На пороге Средневековья. Россия – Эстония: каков вопрос, таков ответ // Русская жизнь. 2007 (д). <http://rulife.ru/old/mode/article/14/>
- Быков Д.Л. Настройщик. 2005 // Сеанс. 2015. № 21/22. <http://romanbook.ru/book/7459130/?page=12>
- Быков Д.Л. Небедные люди. Русской литературе чуждо сострадание // Русская жизнь. 2008 (е). <http://rulife.ru/old/mode/article/525/>
- Быков Д.Л. Падение последних. Союз кинематографистов как модель // Русская жизнь. 2009 (в). <http://rulife.ru/old/mode/article/1155/>
- Быков Д.Л. Правила поведения в аду. Набоков как учитель жизни // Русская жизнь. 2007 (е). <http://rulife.ru/old/mode/article/126/>
- Быков Д.Л. Проспи, художник. Русский лузер как литературный тип. // Русская жизнь. 2008 (ж). <http://rulife.ru/old/mode/article/1070/>
- Быков Д.Л. Пространство полемики. Честная моя Родина // Русская жизнь. 2008 (з). <http://rulife.ru/old/mode/article/879/>
- Быков Д.Л. Русские звезды, или Вот мы и дома // Новая газета. 2015. № 140. <http://www.novayagazeta.ru/arts/71215.html>
- Быков Д.Л. Смерть народника. Из цикла «типология». 2007 (ж) // <http://rulife.ru/old/mode/article/388/>
- Быков Д.Л. Смеющиеся души. Зошенко и страх // Русская жизнь. 2009 (г).

<http://rulife.ru/old/mode/article/1224/>

Быков Д.Л. Странная жизнь Вениамина Кнопкина. Возраст, я и «Бенджамин Баттон» // Русская жизнь. 2009 (д). <http://rulife.ru/mode/article/1179/>

Быков Д.Л. Уродов и людей прибыло. В Москве и Петербурге проходят закрытые показы фильма «Груз 200» // Русская жизнь. 2007 (з). <http://rulife.ru/old/mode/article/41/>

References

Bykov D.L. Adjuster. 2005 // <http://romanbook.ru/book/7459130/?page=12>

Bykov, D.L. All drown. Russian utopia as a dystopia for everyone else. 2007 (а) // <http://rulife.ru/old/mode/article/257/>

Bykov, D.L. Cargo 2000. 2007 (б) // <http://kommersant.ru/doc/2298679>

Bykov, D.L. Death of a populist. From the series "typology". 2007 (ж) // <http://rulife.ru/old/mode/article/388/>

Bykov, D.L. Freaks and people arrived. In Moscow and St. Petersburg held private screenings of the film "Cargo 200". 2007 (з) // <http://rulife.ru/old/mode/article/41/>

Bykov, D.L. Konchalovsky, Shakespeare and Trjapitzin. 2014 // <http://www.novayagazeta.ru/arts/62709.html>

Bykov, D.L. Lair of grapes. Suburban writer online reservation yesterday and today. 2007 (в) // <http://rulife.ru/old/mode/article/82/>

Bykov, D.L. Laughing soul. Zoshchenko and fear. 2009 (р) // <http://rulife.ru/old/mode/article/1224/>

Bykov, D.L. Massolit. Culture for the poor should be respected. 2008 (г) // <http://rulife.ru/old/mode/article/706/>

Bykov, D.L. Matrix 37. A self-destruction is the norm. 2007 (р) // <http://rulife.ru/old/mode/article/320/>

Bykov, D.L. Moscow dehiscence. The collapse of the myth. 2008 (д) // <http://rulife.ru/old/mode/article/909/>

Bykov, D.L. Non-Poor people. Russian literature is alien to compassion. 2008 (е) // <http://rulife.ru/old/mode/article/525/>

Bykov, D.L. On the threshold of the middle Ages. Russia – Estonia: what is the question, is the answer. 2007 (д) // <http://rulife.ru/old/mode/article/14/>

Bykov, D.L. Rules of conduct in hell. Nabokov as a teacher of life. 2007 (е) // <http://rulife.ru/old/mode/article/126/>

Bykov, D.L. Russian stars, or we're home. 2015 // <http://www.novayagazeta.ru/arts/71215.html>

Bykov, D.L. Space controversy. My homeland fair. 2008 (з) // <http://rulife.ru/old/mode/article/879/>

Bykov, D.L. Strange life of Benjamin Knopkina. Age, I and "Benjamin button". 2009 (д) // <http://rulife.ru/mode/article/1179/>

Bykov, D.L. The Fall of the last. The Union of cinematographers as a model. 2009 (в) // <http://rulife.ru/old/mode/article/1155/>

Bykov, D.L. The Great pyramid. Leonid Leonov as the singer of the Apocalypse. 2009 (а) // <http://rulife.ru/old/mode/article/1137/>

Bykov, D.L. The Greatness and the fall of the Russian scandal. 2008 (а) // <http://rulife.ru/old/mode/article/1093/>

Bykov, D.L. The Output Of Slutsky. The poet, who aspired to harmony. 2009 (б) // <http://rulife.ru/old/mode/article/1283/>

Bykov, D.L. The Soul happiness in one's sleep, as the sleeping earth beneath the snow. 1997 // <http://www.askbooka.ru/stihi/dmitriy-bykov/dusha-pod-schastem-spit-kak-spit-zemlya-pod-snegom.html>

Bykov, D.L. The Trembling horse. From personal experience. 2008 (в) // <http://rulife.ru/old/mode/article/929/>

Bykov, D.L. Time and the maximum. The decline of the folk genre. 2008 (б) // <http://rulife.ru/old/mode/article/820/>

Bykov, D.L. Waking up, artist. Russian loser as a literary type. 2008 (ж) // <http://rulife.ru/old/mode/article/1070/>



Проблемы медиакультуры

Польский кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики *

*А.В. Федоров,
доктор педагогических наук, профессор,
Ростовский государственный экономический университет,
mediashkola@rambler.ru*

** исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Тема проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов».*

Аннотация. Пик интереса к польскому кино в СССР пришелся на 1960-е годы. И это вполне объяснимо: во-первых, в отличие от ситуации 1920-х – 1930-х годов, дружба и сотрудничество с Польшей в это время активно поддерживались на государственном уровне; во-вторых, на эти годы (со второй половины 1950-х до середины 1960-х) пришелся взлет так называемой «польской киношколы»; в-третьих, именно польские фильмы составляли тогда весомую часть зарубежного проката в советских кинотеатрах. Отсюда понятно, почему именно в 1960-х в нашей стране были опубликованы не только десятки статей, но и пять книг о польском кино. С возникновением в 1970-х кинематографа «морального беспокойства», а потом движения «Солидарность» польских фильмов в советском прокате становилось всё меньше... Короткая волна оживления советской кинополонистики пришлась на конец 1980-х – начало 1990-х годов. Но в XXI веке о польском кино в России стали писать всё реже и реже...

Ключевые слова: кинокритика, киноведение, история кино, кинематограф, киноискусство, медиакритика, Польша, СССР, Россия, медиатекст, рецензия, статья.

*Polish cinema in the mirror of the Soviet and Russian film critics **

*Prof. Dr. Aalexander Fedorov,
Rostov State University of Economics,
mediashkola@rambler.ru*

Abstract. The peak of interest in Polish cinema in the Soviet Union took place in the 1960s. And this is understandable: in the first place, unlike the situation in the 1920s - 1930s, the friendship and cooperation with Poland at the time actively supported at the state level; Secondly, for those

years (the second half of the 1950s to mid-1960s) came off the so-called "Polish Film School"; Thirdly, it is Polish films were then significant share of foreign rental in Soviet cinemas. This explains why in 1960 in USSR have been published dozens of articles and five books of Polish cinema. With the emergence in the 1970s film "moral anxiety", and later "Solidarity" movement of Polish films box office became less in the USSR... Shortwave revive Polish film studies came at the end of 1980 - the beginning of the 1990s. But in the XXI century the Russian film critics wrote less about Polish cinema.

Keywords: Poland, film critic, film studies, film history, film, cinema, media criticism, USSR, Russia, media text, article.

Введение. Пик интереса к польскому кино в СССР пришелся на 1960-е годы. И это вполне объяснимо: во-первых, в отличие от ситуации 1920-х – 1930-х годов, дружба и сотрудничество с Польшей в это время активно поддерживались на государственном уровне; во-вторых, на эти годы (со второй половины 1950-х до середины 1960-х) пришелся взлет так называемой «польской киношколы»; в-третьих, именно польские фильмы составляли тогда весомую часть зарубежного проката в советских кинотеатрах.

Отсюда понятно, почему именно в 1960-х в нашей стране были опубликованы не только десятки статей, но и пять книг о польском кино [Маркулан, 1967; Рубанова, 1966; Соболев, 1965; 1967; Черненко, 1965]. С возникновением в 1970-х кинематографа «морального беспокойства» польских фильмов в советском прокате становилось всё меньше, соответственно, уменьшилось и число публикаций. К примеру, книги И.И. Рубановой о документальном кино Польши, о творчестве Згибнева Цыбульского (1927-1967) и Анджея Вайды из-за препонов цензуры так и не добрались до читателей [см. об этом: Рубанова, 2015]. Еще сильнее ухудшилась ситуация в связи с попыткой польского движения «Солидарность» выступить против коммунистического режима: о многих польских кинематографистах (включая поддержавшего «Солидарность» А. Вайду) нельзя было упоминать в советской прессе вплоть до перестроечных времен... Короткая волна оживления советской кинополонистики пришлась на конец 1980-х – начало 1990-х годов. Именно в это время они смогли писать, наконец, не опасаясь цензурных запретов и правок. Но... распад СССР практически сразу повлек за собой ликвидацию сложившейся за многие десятилетия системы ежемесячного проката фильмов из стран Восточной Европы: на российские кино/видеоэкраны хлынул поток американской продукции, практически смывший в 1990-е годы не только польское, но и российское кино. В результате не столь уж многочисленные поклонники польского киноискусства могли теперь увидеть его только на неделях кино Польши, по спутниковому телевидению или в интернете. А со смертью Р.П. Соболева (1926-1991) и М.М. Черненко (1931-2004) о польском кино в России стали писать всё реже и реже (среди последовательных

кинополонистов отмечу И.И. Рубанову, Д.Г. Вирена, Т.Н. Елисееву, О.В. Рахаеву).

О чём было можно, а о чём нельзя?

И.И. Рубанова, один из лучших знатоков польского кино, со знанием дела отметила, что в Польше после 1956 года *«территория разрешенной свободы была просторнее, чем у нас. Очень жестко регулировались содержание, отдельные темы (например, отношения с великим восточным соседом, как актуальные, так и исторические), но поэтика, стилистические решения отдавались на усмотрение художника. ... в Польше с цензурой было легче, цензоров не интересовала, например, стилистика, форма, язык, который у нас долгое время был нормативным. ... Все, что касалось формы, стиля, польская цензура не трогала, она за этим не охотилась»* [Рубанова, 2000, 2015].

С И.И. Рубановой согласен и Д.Г. Вирен: *«Базовым различием советской и польской цензурных систем было как раз то, что в формальном плане польским кинематографистам было позволено очень многое, лишь бы не было идеологической крамолы и «неудобных» тем (тогда как в послевоенном советском кино «чистые» эксперименты с формой, мягко говоря, не приветствовались)»* [Вирен, 2015, с.10]. Более того, Д.Г. Вирен считает (и я склонен с ним согласиться), что *«Польша, с точки зрения цензуры, была, возможно, наиболее либеральной (насколько это слово вообще применимо в данном контексте) страной (среди социалистических государств – А.Ф.) для художников, и не только кинематографистов»* [Вирен, 2013, с.98].

Вместе с тем, в этой связи О.В. Рахаева пишет, что до 1956 года власти Польши *«довольно остро реагировали на отсутствие советских персонажей в кино: фильм Леонарда Бучковского «Запрещенные песенки» («Zakazane piosenki», 1946) был принят только после поправок (в том числе показа ведущей роли советских солдат в освобождении Варшавы). Чтобы избежать упреков в неверной трактовке событий, в фильме Ванды Якубовской «Последний этап» («Ostatni etap», 1947) в концлагере среди главных героинь действовали сразу две русские. Другим примером может служить фильм «Непокоренный город» («Miasto nieujarzmione», 1950, реж. Ежи Жажицкий), который после длительных перипетий со сценарием все-таки показывал попытки советских солдат установить из варшавской Праги связь с восставшей Варшавой на другом берегу. Иногда идеологическую правильность гарантировало личное участие советских товарищей: консультантом фильма «Солдат победы» («Żołnierz zwycięstwa», 1953, реж. Ванда Якубовская) был сам маршал Рокоссовский»* [Рахаева, 2012, с.227].

И только после десталинизации, принесенной хрущевской оттепелью, *«польское кино оказалось в исключительных для творчества условиях полусвободы. Навязанные сверху искусственные рамки всегда ведут к благородному усложнению формы, а государственный пресс обеспечивает сложную форму публикой, алчущей заведомого подтекста. В то же время дешифровка художественных шарад не должна приводить автора к сиюминутному аутодафе (что непременно ждало русских режиссеров, случись им хотя бы задумать истории, которые пусть и не без труда, но проталкивали на экран поляки; так, например, возникло «кино морального беспокойства»* [Горелов, 2011].

В частности, эту «полусвободу» хорошо иллюстрирует рассказ И.И. Рубановой, о том, как в 1958 году по отношению к «Пеплу и алмазу» в Польше *«были приняты превентивные меры: в стране картину выпустили на экраны, но показывать за границей запретили. Однако тогдашний начальник кинематографии*

Ежи Левинский, гордый тем, что под его чутким и гибким руководством польское кино сумело создать такой превосходный фильм, тайком вывез его на Венецианский фестиваль, чтобы без шума показать на одном из внеконкурсных показов. Без шума не получилось. Левинского сняли, а фильм начал шествие по экранам мира и сегодня считается украшением столетней истории мирового кино. Власти тем самым была навязана роль великодушного мецената, весьма, надо сказать, для нее обременительная» [Рубанова, 2000].

Особенности советской киноцензуры были иными: как в кино, так и в кинокритике нельзя было:

- иметь альтернативную официальной трактовку многих этапов польско-российско-советских отношений (например, советско-польская война 1920 года, вторая мировая война 1939-1945, весь послевоенный период, включая, разумеется, оценку движения «Солидарность»);

- положительно относиться к формальным экспериментам в области формы и киноязыка;

- позитивно рассматривать эротическую, религиозную и мистическую тематику;

- доброжелательно оценивать творчество польских кинематографистов, эмигрировавших на Запад (или позже: творчество кинематографистов, поддержавших «Солидарность»).

Такого рода запреты в СССР просуществовали вплоть до начала «перестройки», хотя временами их и можно было чуть-чуть обойти (ну, например, написать что-то положительное о мистическом фильме Я. Маевского «Локис»).

Опасаясь ревизионизма...

Пожалуй, первой заметной советской киноведческой работой о польском кино стала статья Р.Н. Юренева (1912-2002) с характерным названием «О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши» [Юренив, 1959]. В ней, несмотря на наступившую политическую «оттепель», отчетливо проявились жесткие идеологические тенденции сталинских времен. Анализируя ключевые польские фильмы второй половины 1950-х, Р.Н. Юренив в целом вынес им весьма строгий приговор.

К примеру, сначала он упрекнул Анджея Вайду – режиссера самого знаменитого произведения «польской киношколы» «Пепел и алмаз» (1958) – в том, что *«нет в фильме гнева против тех, кто заставлял польских юношей стрелять в безоружных людей, озабоченных только счастливым будущим своего народа, только перспективами восстановления и строительства. Нет гнева против самих юношей, обрисованных с чувством глубочайшей симпатии и душевраздирающей жалости»* [Юренив, 1959, с.96]. А потом задал риторический, идеологически выдержанный вопрос: *«Читал ли Вайда ленинские статьи о партийности литературы, в которых с побеждающей силой доказано, что, пытаясь стать вне*

классовой борьбы, художник неминуемо скатывается в болото реакции?» [Юрнев, 1959, с.97].

Чуть теплее Р.Н. Юрнев был настроен к военной драме А. Вайды «Канал» (1957), так как *«талантливо, искренне, сильно решил молодой постановщик многие его эпизоды»*, но и здесь критик заметил *«нарочитость, влияние экспрессионизма, болезненное внимание к страданию, к ужасам медленной гибели людей» [Юрнев, 1959, с.96].*

Досталось от Р.Н. Юрнева и ироничному фильму Анджея Мунка «Героика» (1957). Стоявший в ту пору на твердых позициях социалистического реализма киновед, утверждал: *«Для меня ясно одно: намеренная, сознательная «дегероизация» участников варшавского восстания объективно приводит к клевете на них. ... а туманное намерение авторов «Героики» объективно привело их у надругательству над памятью погибших повстанцев и к оправданию людей, смирившихся с фашистским игом» [Юрнев, 1959, с.94].*

Переходя к анализу современной тематики в польском кино, Р.Н. Юрнев был не менее строг и бдителен, трактуя «Восьмой день недели» (1958) как *«фильм, клеветнически рисующий и польскую молодежь, и польскую современность. ... Так признанный лидер польской кинематографии, создавший ряд сильных и правдивых картин, коммунист Александр Форд, встав на путь ревизионизма, закономерно, хотя и против своей воли, был использован как орудие борьбы против своей социалистической родины» [Юрнев, 1959, с.102].*

Досталось от Р.Н. Юрнева и фильму А. Мунка «Человек на рельсах» (1957), где *«сцена пения интернационала была просто оскорбительной» [Юрнев, 1959, с.92]* и драме В. Хаса «Петля», где *«в бесконечно мрачном, унылом и безнадежном облике ... предстает современная Польша» [Юрнев, 1959, с.100].*

Таким образом, статья Р.Н. Юрнева, по сути, стала настоящим обвинительным приговором лучшим фильмам «польской киношколы». И, как знать, быть может, именно эта публикация и это конкретное мнение послужили основой для принятия «оргвыводов»: «Героика», «Петля» и «Восьмой день недели» не были допущены до советских экранов вовсе, а «Пепел и алмаз» хоть и вышел, но с большим запозданием.

И надо сказать, что Р.Н. Юрнев был не одинок в подобных обвинениях. Так известный в ту пору киновед Я.К. Маркулан (1920-1978) выразилась еще грубее: *«Черная серия» знаменовала, по существу, обращение к эстетике натурализма. Какие бы причудливые формы ни приобретало «внешнее одеяние» фильма, каким бы ни было оно аристократично-изысканным, внутреннее наполнение его было мелким, часто банальным. Художник рылся в навозной куче, но не для того, чтобы найти в ней жемчужное зерно, а ради самой кучи. Он приговаривал: «Смотрите, какая необыкновенная эта куча, как похожа она то на грозное облако, то на девятый вал! Сколько в ней правды, красоты, самобытности!». А куча оставалась кучей, о чем свидетельствовало зловоние» [Маркулан, 1967, с.206].*

В несколько смягченном варианте, но столь же идеологически заряжено отзывались о польских фильмах второй половины 1950-х и другие заметные советские киновееды:

«Как нередко бывает в споре, в своем отрицании фальши и догматизма минувших лет отдельные режиссеры ударились в другую крайность – стали отражать лишь негативные стороны жизни, и их фильмы давали искаженное представление о действительности. Не случайно многие фильмы той поры получили название «черных» ... польское кино в конце 50-х годов испытало некоторое воздействие западных эстетических концепций. Мы можем обнаружить в ряде картин мотивы упаднических философских течений, пессимистического восприятия жизни и человеческого одиночества» [Соболев, 1967, с. 17, 28].

«Многие особенности картин второй половины 50-х годов определялись непосредственной реакцией на схематизм и сглаживание противоречий, присущие многим фильмам предыдущего периода. В полемическом запале мастера кино концентрировали теперь внимание на отрицательных сторонах действительности. ... Трагическая безысходность и смерть стали главными доминантами при изображении войны и оккупации. Надо также отметить, что в этот период появилось несколько фильмов, в которых новая действительность была очернена. Это объяснялось тем, что на какое-то время в теорию и практику польского кинематографа стало проникать влияние реакционного буржуазного кино... мрачное, одностороннее видение мира, неверие в человека... Правда, защитники «черной серии» заверяли, что именно эта атмосфера безнадежности призывает зрителя к активной борьбе, но это не соответствовало действительности. ... В отдельных художественных фильмах этого рода было видно влияние входивших тогда в буржуазном кино в моду экзистенциалистских тем: некоммуникабельности, беспомощности индивидуума перед абсурдностью бытия и т.д. ... Эта тематика была специфической: содержание картин «польской школы» составляли либо история безвыходно-трагических судеб поляков в годы войны и оккупации, либо изображенные в гиперболизированной форме недостатки современной польской действительности» [Колодяжная, 1974, с. 26, 45, 47].

Именно исходя из этой позиции В.С. Колодяжная (1911-2003) критиковала за «черноту» фильмы «Человека на рельсах» (1957) А. Мунка, «Конец ночи» (1957) Ю.Дзедзины, П. Комаровского и В. Ущицкой, «Петля» (1958) В.Хаса [Колодяжная, 1974, с.46-47], а Я.К. Маркулан – вместе с «Петлей» еще и «Загубленные чувства» Ежи Жажицкого, «Базу мертвых» Чеслава Петельского, «Молчание» Казимежа Куца [Маркулан, 1967, с.204].

Как следует из приведенных выше цитат, основными объектами критики польских фильмов второй половины 1950-х в СССР были «пессимизм», «безысходность», «мрачность», «неклассовый подход», «очернительство», «клевета», «ревизионизм», «подверженность западному влиянию» и прочие факторы, воспринимавшиеся с позиций соцреализма как крайне негативные. И надо сказать, что именно в подобных грехах официозная советская кинокритика обвиняла чуть позже и некоторые фильмы, созданные в СССР или с участием СССР («Восточный коридор» В. Виноградова, «Звезды и солдаты» М. Янчо и др.).

Анджей Вайда как центральная фигура советской и российской кинополонистики

Бесспорно, многие советские кинокритики, посвятившие значительную часть своего творчества именно польскому кино (И.И. Рубанова, М.М. Черненко и др.), старались защитить Анджея Вайдю и его коллег от грубых нападок. Однако и они были вынуждены действовать весьма осторожно – в рамках дозволенного цензурой.

В частности, в своих публикациях они (быть может, против своей воли) поддерживали официальную советскую версию о раскладе политических сил в Польше военных и первых послевоенных лет:

«1939 год с жестокой несомненностью обнаружил ложность буржуазного правопорядка и официального мировоззрения, активно насаждавшегося хозяевами санационной Польши. ... Впоследствии, когда стало нереально рассчитывать на поражение Советской Армии, АК выродилась в вооруженные банды, стрелявшие в спины освободителей» [Рубанова, 1966, с. 8-9].

«Политическая программа Армии Крайовой определялась выдвинутым еще в начале тридцатых годов лозунгом о «двух врагах» – Германии и СССР. На деле этот лозунг означал ориентацию на германский фашизм против Советского Союза, что доказал печальный опыт второй мировой войны» [Черненко, 1965а].

«Война, героизм, долг, патриотизм – эти темы стали преобладающими в польском кино. И с наибольшей силой они воплощены в «Пепле и алмазе». О трагедии польских парней, обманутых реакционным подпольем, повернувших автоматы против польских коммунистов и советских солдат, об их бессмысленной гибели с болью рассказывает фильм» [Черненко, 1965b].

«Но взаимосвязанность человека и истории зачастую выступает у Вайды лишь как беззащитность человека перед лицом неотвратимых, но непознаваемых исторических катаклизмов. Поэтому Вайда снимает значительную часть вины самого Мацека, перекладывая ее на плечи истории. Между тем спустя тринадцать лет он не мог не понимать, что за спиной Хелмицкого стоят вполне определенные социальные силы, направляющие руку заблудившегося солдата против нового общественного строя, против законов новой, еще только рождающейся жизни. Эти силы – их нужно назвать по имени – реакционное руководство Армии Крайовой, эмигрантское правительство в Лондоне – однажды уже направили сотни и тысячи Мацеков на бессмысленную гибель» [Черненко, 1965а].

«Не без основания многие считают «Пепел и алмаз» высшим достижением польской кинематографии, наиболее полным выражением того направления киноискусства, которое получило название польской школы. В этом талантливом произведении с необыкновенной художественной силой и честностью раскрыт основной конфликт так называемой «драмы поляка», обреченности, жертвенности во имя ложно понятых идеалов. ... Причина успеха была еще и в том, что беспощадный и искренний фильм Вайды сказал впервые правду о тех, что были причиной гибели подобных Мацеку, он раскрыл антинародную сущность лондонского эмигрантского правительства, продававшего интересы Польши, заключившего сделки с гитлеровцами и провоцировавшего братоубийственную борьбу» [Маркулан, 1967, 80, 91-92].

«Актер (З. Цыбуальский – А.Ф.) попытался воплотить на экране эмоциональную биографию поколения, к которому принадлежит сам и представителя которого он

с необыкновенной полнотой и отчетливостью сыграл в лучшем своем фильме — «Пепел и алмаз». ... Актер играет одновременно вину и безвинность своего героя. Мацек виновен, потому что разминуслся с историей, потому что был слеп и глух к ней. Но он и безвиновен, потому что, воспользовавшись его патриотическим чувством, его обманули и предали буржуазные руководители движения» [Рубанова, 1965, с.136, 140].

В поисках аналогий, понятных и приемлемых для советской власти, М.М. Черненко и В.С. Колодяжная пытались опереться на роман М. Шолохова «Тихий Дон», подчеркивая, что:

«есть в трагедии Мацека Хелмицкого что-то общее с судьбой Григория Мелехова. Пусть различны обстоятельства времени и места, различны биографии и характеры, — их объединяет вина перед своим народом, искупить которую может только смерть» [Черненко, 1964].

«Мачек — человек запутавшийся, как и Григорий Мелихов, оказавшийся жертвой обстоятельств и окружающих его людей, смутно ощущавший свою ошибку и заплативший за нее жизнью. Вместе с тем Мачек и национально-польский тип героя, готового совершать безрассудно смелые поступки, не задумываясь над их практической целесообразностью и их идейным смыслом» [Колодяжная, 1974, с.34].

(здесь и далее разночтения в написании имени главного героя «Пепла и алмаза» связаны с различными версиями русскоязычной транслитерации — А.Ф.)

Грубее и жестче эта же аналогия возникала в книге кинокритика Р.Н. Соболева: *«к концу фильма Вайда отделяет человеческую накипь от подлинных людей и проводит в последнем пьяном полонезе всех, кто олицетворял собой старую уходящую Польшу. Вот за эти обломки прошлого и умрет на свалке Мацек. ... Трагичность же смерти Мацека состоит в той же очевидной истине, что погибает не убежденный контрреволюционер, а обманутый, запутавшийся юноша, подлинное место которого — в рядах строителей новой Польши. Если искать параллели, то так же трагична судьба Григория Мелихова» [Соболев, 1967, с. 40, 43].*

Полемизируя со своими консервативными оппонентами, автор монографии о военной теме в польском кино И.И. Рубанова справедливо писала, что *«Пепел и алмаз» — фильм не только политический. Его содержание шире, чем просто анализ конкретной политической ситуации. И ситуация, и ее осмысление отошли от истории. Живым осталось обобщенное звучание произведения, которое мы назвали потребностью общей идеи. И потому фильм «Пепел и алмаз» — исторический в той же мере, в какой и современный» [Рубанова, 1966, с.112].*

В постсоветских 1990-х М.М. Черненко вновь вернулся к анализу самого знаменитого фильма Анджея Вайды. И здесь он очень точно подметил, что *«Пепел и алмаз» сразу же стал частью нашей кинематографической культуры конца 50-х — начала 60-х годов, и, наверное, не найти режиссера, который не смотрел бы эту картину в Госфильмофонде, и сегодня, спустя много лет, не без удивления и ностальгии во многих фильмах наших тогдашних молодых обнаруживается то висящий вниз головой Христос, то неловкий герой, погибающий меж белыми полотнами, на которых остаются капли его крови, то смертельное объятие двух смертных врагов, то... Впрочем, так можно перечислить почти все ударные сцены*

вайдовского шедевра, за исключением, пожалуй, лишь сцены с горящим спиртом, да и то, наверное, стоит лучше порыться в памяти. Но дело даже не в конкретных следах этой удивительной пластики, дело в общей атмосфере картины, в поразительном смешении грусти и безнадежности, отчаяния и биологической радости жизни, неумолимости исторических предназначений и случайности человеческих выборов...» [Черненко, 1992].

В 2009 году Т.Н. Елисеева оценила «Пепел и алмаз» свободным от оглядки на цензуру современным взглядом: *«Главный герой картины, Мачек Хелмицкий, отважный молодой поляк, готовый жертвовать собой «ради дела», боровшийся во время фашистской оккупации за освобождение своей страны, оказывается перед фактом, что его Родину освободили люди чуждой ему идеологии. Мачек принадлежал к армии, которая сражалась за одну Польшу, а была сформирована другая. Мачек хочет быть верным той Польше, за которую боролся, и это его право» [Елисеева, 2009, с.99].*

Как уже упоминалось выше, «Канал» А. Вайды в целом был встречен советской критикой положительно [Рубанова, 1966, с.89-99]

К примеру, отмечалось, что это произведение *«о людях, которые были обречены с первых же кадров фильма, и фильм не обманывал, он предупреждал об этом сразу, в титрах, людях, которые потеряли все, кроме человеческого достоинства, которые не могли победить и знали это, но шли на смерть, ибо смерть оставалась единственным, что им принадлежало в жизни, что они могли выбирать по собственной воле, по собственному разумению. И они делали этот выбор во имя свободы, во имя независимости, во имя победы тех, кто доживет» [Черненко, 1974]. «Всем строем своим выступая против противостественности войны, против бесчеловечности и жестокости нацизма, фильм Вайды выдвигал как единственную ценность в предсмертной борьбе героизм во что бы то ни стало, исполнение воинского долга ценой жизни. И, подвергая сомнению смысл варшавского восстания в целом, Вайда ни на минуту не усомнился в закономерности и целесообразности героизма каждого из своих героев» [Черненко, 1965а].*

И здесь прав М.М. Черненко: несмотря ни на что, *«героям военных картин Вайды всегда оставалось хотя бы горчайшее утешение в их бесперспективной и отчаянной борьбе — предсмертное ощущение сопричастности истории, нации, судьбе народа, всему, что на несколько порядков превышает ценность и стоимость индивидуального человеческого бытия; тому, что выше смерти, выше суетности и суеты их героической агонии» [Черненко, 1972].*

Советские киноведы обращали внимание и на образность языка этого выдающегося произведения: *«Поэтика «Канала» сурова и мужественна. Многие сцены решены здесь с аскетической строгостью, их сила – в экспрессии. Здесь нет и в помине того любования формой, которое достигает апогея в стилистической щедрости «Лётны», «Самсона», «Пепла». ... Крупные планы, свет, шум, нервная подвижность камеры, густота тьмы и резкость световых акцентов, рассеченность нашего внимания, следящего за блужданиями героев, рождает эмоциональную напряженность наших ощущений, дают почувствовать с необыкновенной силой поэтический климат картины. Экранное изображение передает нам не только душевное состояние людей обреченного отряда, но и как бы материализует душную смрадность каналов, неустойчивость каждого шага по скользким камням, бесконечность и безысходность этого трагического лабиринта» [Маркулан, 1967, с.77-78].*

Справедливо писалось, что в «Канале» «игра актеров была крайне сдержанной и тонкой в выражении доведенных до крайности чувств. Пластический образ действия, документальный по точности, был одновременно острым. Лаконичные и необычные по экспрессии композиции кадров, ракурсы, пучки света, направленные во тьму, подчеркивали трагизм действия, всегда достоверного и часто метафорического» [Колодяжная, 1974, с.33].

Однако к этой положительной оценке «Канала» иногда добавлялась и ложка идеологического дегтя, напоминая тогдашним читателям, что «Варшавское восстание – авантюрная акция эмигрантского правительства, имевшая целью вернуть власть буржуазно-помещичьим кругам» [Соболев, 1967, с.31]. И что хотя «Канал» и «Пепел и алмаз» были поставлены талантливо, но «оба фильма не содержали глубокого философского осмысления истории, они дали скорее эмоциональное отражение трагических судеб рядовых актеров. Политические, экономические и социальные аспекты показанных процессов не были объектом анализа. Вайда коснулся этих проблем мимоходом» [Колодяжная, 1974, с.37].

Яркая, эмоциональная вайдовская «Лётна» была встречена советским киноведением еще более критично: посыпались обвинения в формализме [Маркулан, 1967, 102-110]. И даже такой поклонник творчества А. Вайды, как М.М. Черненко, писал, что «ссылаясь на Эйзенштейна, Вайда повторял ошибку своего мастера и, понимая это, бросался к другому своему метру — Бунюелю, насыщая фильм кровавыми и жестокими образами, лежащими на грани сюрреалистических кошмаров. Но если у Бунюеля это служит обнажению жестокости и бесчеловечности буржуазной цивилизации, выражает протест художника, отвечающего жестокостью на жестокость, то натуралистические образы «Лётны», накладываясь на идейную пустоту фильма, оказываются эффектами ради эффектов. ... В сущности, окончательной расправы с уланской легендой не получилось, ибо Вайда не сумел правильно расставить акценты, найти точное соответствие героической эпопеи с иронической историей уланского соперничества, с сентиментальной любовной историей поручика и красавицы шляхтянки. В результате фильм оказался перегруженным автономными символами, раздробленным стилистически, трудным для восприятия.» [Черненко, 1965а].

Не пощадил Мирон Маркович и первый вайдовский фильм на современную тему, утверждая, что «герои «Невинных чародеев» — антиподы героев трилогии. Знаменательно, что в первом своем фильме о современности Вайда обращается к характерам, лежащим на периферии действительности. Это понятно. Еще не осмыслив художнически главную проблематику мирного времени, Вайда боялся сфальшивить в этом главном. Фальшь на периферии казалась ему менее рискованной. Впервые Вайда боится риска. И неминуемо проигрывает. Ибо внутренне неустроенный, замкнувшийся в кругу снобистских настроений, герой «Невинных чародеев» не мог стать героем подлинно драматического конфликта» [Черненко, 1965а].

Более консолидировано отнеслась советская кинокритика к исповедальному вайдовскому фильму «Всё на продажу»: «Даже самый романтический из них, казалось бы, навсегда обреченный искать и находить в прошлом своего народа лишь трагизм и поражения, даже Вайда снимает в конце шестидесятых годов удивительную по самокритичности, по иронии к себе самому картину «Всё на продажу», где подвергает безжалостному пересмотру все, что было сделано им за

пятнадцать лет работы в кино, что принесло мировую славу и ему самому и польскому кинематографу» [Черненко, 1974], поэтому «Всё на продажу» стал фильмом не только о Цыбульском, он стал фильмом о цене человеческой индивидуальности, отдающей себя другим, исповедующейся на людях и для людей» [Черненко, 1970].

И здесь, наверное, прав М.М. Черненко: художнику порой трудно «преодолеть себя самого — свой успех, свою стилистику, свою драматургию, свои душевные стереотипы, невозможность начать все сначала, оставаясь, как это принято говорить самим собой». Для этого Анджею Вайде «пришлось вывернуть себя наизнанку. Для этого ему пришлось пережить смерть Цыбульского, пережить ее как собственную, чтобы, «оттолкнувшись» от трагической гибели соавтора своего шедевра — кстати сказать, так и не сумевшего до самой смерти освободиться от гипнотического успеха «Пепла и алмаза», — произвести безжалостную оценку своего темперамента и своего интеллекта, жесточайшую ревизию своей этики и эстетики, своего душевного и художественного хозяйства» [Черненко, 1971].

В этом контексте элегичный вайдовский «Березняк» был воспринят советской кинокритикой как своего рода передышка мастера:

«Первыми кадрами «Березняка» Анджей Вайда приглашает в непривычное для себя затишье, удивляет выбором героев, почти ставит в тупик фабулой. «Березняк» рассказывает о тайном и явном недоброжелательстве, о жизнелюбии, простодушной чувственности, сиротском горе. ... Частная семейная история становится для него новым поводом для размышлений о неразрывной, неизбежной, абсолютной связи человека и его страны» [Рубанова, 1972, с.151].

«В «Березняке», на первый, во всяком случае, взгляд, начисто отсутствует все, что составляло силу и нерв прежних вайдовских лент: жесточайшая, нерасторгаемая сопричастность человека болезненнейшим проблемам истории, ее невралгическим точкам и нерассекаемым узлам. Только здесь, только на перекрестьях личных катастроф героев с трагедиями общества, нации, государства, — только здесь рождалась полемическая температура фильмов «польской школы», наиболее острым представителем которой был Вайда. ... Вайда выстраивает свой «Березняк» по законам бесконечно далеким от всего, чему поклонялся прежде. Он погружает своих героев в бездонную безвоздушность взаимной ненависти, он позволяет им выглянуть из inferнального интерьера шляхетского дворика лишь затем, чтобы увидеть третьего участника драмы, быть может, самого важного, — крестьянскую девушку Малину, в объятиях которой младший найдет последнее успокоение перед смертью; в объятиях которой старший найдет освобождение от смерти — во имя будущей жизни» [Черненко, 1972].

Здесь стоит отметить, что как «Березняк», так и «Пейзаж после битвы» были встречены советскими киноведами весьма позитивно [Колодяжная, 1974, с.51-55; Черненко, 1971; 1972; 1978].

При всём враждебном отношении советского официоза к социальной драме «Человек из мрамора» (1976) о творчестве Анджея Вайды можно было писать в СССР вплоть до эпохи «Солидарности». К примеру, масштабная драма А. Вайды «Земля обетованная» (1974) вызвала широкий (и в целом положительный) отклик в советской прессе.

Так М.М. Черненко опубликовал очень глубокую по своим философским выводам статью об этом выдающемся фильме, подмечая, что *«взгляд Вайды внимателен и печален, он не скрывает ни дряхлости, ни нищеты, «пробивающейся» то там, то здесь — и в обтрепанном кунтуше старого Боровецкого, и в облупившихся красках фамильных портретов, и в скудости меню за патриархальным столом; напротив, он обнаруживает во всем этом своеобразную элегическую поэзию, он любит чухоточной прелестью неизбежной агонии, этим предсмертным проявлением достоинства и самообладания огромной исторической эпохи, славного и героического национального прошлого. И пусть герои не знают, да и знать не хотят, откуда придет гибель, — они принимают ее приближение с тем гордым и спокойным стоицизмом, который выработали поколения предков, привыкших не столько к победам, сколько к поражениям. ... Тем более, что живет в них где-то глубоко внутри надежда на то, что, быть может, все обойдется, ибо, если подумать, если оглядеться вокруг, откуда бы прийти этой гибели, особенно нынче, в восьмидесятих годах спокойнейшего, стабильнейшего XIX столетия, когда мир, казалось, упорядочен до самого страшного суда, когда всюду царит гармония, какой никогда еще не знала Европа. И на свой, не традиционный лад они, пожалуй, и правы: для помещичьего дворянства опасность может прийти только и исключительно извне, а тогда, как велят обычаи и долг, шляхтич выхватит саблю из ножен, вскочит на белого коня и помчится умирать за бога, честь и отечество... Лет пятнадцать назад мы уже видели это у того же Вайды: тот же белый дворянский дворик, ту же прекрасную шляхтянку, белоголовую и умиротворенную, тех же гордых героев, не раздумывая бросающихся — с саблями наголо — на гитлеровские танки, залившие огнем и металлом золотую польскую осень тридцать девятого года. Но они, герои «Лётны», шли навстречу смерти в ситуации однозначной и ясной, по-своему счастливой, ибо опасность была ясна, определена. Герои «Земли обетованной» куда более уязвимы, ибо опасность, угроза может быть персонифицирована в ком угодно, даже в самом близком, даже в одном из них, так что не понять, то ли опасность это, то ли просто предвестие какого-то нового, незнакомого и потому пугающего будущего» [Черненко, 1977].*

В сравнении с этим текстом М.М. Черненко вышедшая в том же году статья И.И. Рубановой кажется слишком уступчивой советской цензуре:

«Земля обетованная», Лодзь, молодой польский капитализм в его понимании — это мир без самосознания, без этики, без понятия о красоте, мир бескультурия и духовной пустоты. Но этом хаосе начинает прорисовываться историческая перспектива. ... Финального приказа Боровецкого — стрелять в рабочих — нет у Раймонта. В книге Боровецкий драпирует свою деятельность вялой благотворительностью. Художник наших дней, исповедующий марксистскую концепцию истории, знает, что капитализм силой неумолимой логики вещей в конечном свете лишь залпами может расчистить себе путь к успеху. Так исторический по материалу и исходному замыслу фильм стал остро и актуально политическим» [Рубанова, 1977, с. 176].

После того, как Анджей Вайда активно поддержал движение «Солидарность», отношение к его творчеству в СССР на официальном уровне резко изменилось. В 1981 году в журнале «Искусство кино» была напечатана редакционная статья под характерным названием «Анджей Вайда: что дальше?» [Сурков(?), 1981], и вскоре его имя было на несколько

лет вычеркнуто из советской прессы. Даже в энциклопедиях, изданных в эти годы, имя Вайды вымарывалось цензурой.

В конце 1980-х очень точно писала об этом И.И. Рубанова: *«Отлученное от экрана, запрещенное к печатному употреблению, имя Анджея Вайды последние десять лет существовало для нас на положении мифа. Наибольшее распространение получили две версии легенды – популярная позитивная и внушающая страх официальная. Согласно первой, создатель «Пепла и алмаза» – исторический трагик, поэт поколения, взвалившего на свои плечи груз войны и этим неподъемным грузом раздавленного. Версия вторая: демагог, подстрекатель, конъюнктурщик, разменявший свой поэтический талант на плоское политиканство (см. анонимную статью «Анджей Вайда: что дальше?», помещенную – увы! Увы! – на страницах «ИК» в 1981, № 10), – на портрет карикатуру постановщика «Человека из железа» черной краской не жалели» [Рубанова, 1989, с.155].*

О дальнейших, перестроечных (кино)событиях, хорошо напомнил кинокритик С.А. Лаврентьев: *«Уже бурлила кинореволюция. Уже произносились зажигательно-смелые речи и один за другим покидали полку запретные фильмы. Уже самые дремучие ретрограды поняли, что Бюнюэль и Бергман, Коппола и Форман – великие мастера. Уже разгорелась дискуссия об эротике на экране... С Вайдой, однако, вопрос не только не решался, но даже не ставился на обсуждение. Вайду охраняли, как последнюю осажденную крепость. Лишь в октябре 1988 года (!) «Иллюзиону» (после многолетнего перерыва) удалось, наконец, показать его «Пепел и алмаз», а еще 1 ноября, накануне приезда Мастера, многие его почитатели отказывались верить в то, что он ступит на московскую землю» [Лаврентьев, 1989]. Но Вайда приехал, выступил в дискуссии, дал интервью. Так началось его возвращение...*

Впрочем, фильмы позднего Вайды вызвали противодействие не только у советского официоза. Даже в XXI веке в России есть кинокритики, считающие, что на польском «кинематографе смутное время сказалось самым пагубным образом. Вайда по горячим следам тут же сваял убогого «Человека из железа», снятого, как продолжение «Человека из мрамора», с теми же актёрами в главных ролях (Кристина Янда и Ежи Радзивиллович), но без фантазии, а исключительно с желанием погреть руки на жареном материале. В Каннах фильму отвалили «Золотую пальмовую ветвь», чего он не заслуживал... Вайда, которому благоволили дорвавшиеся до власти лидеры «Солидарности», выпускал чуть ли не год по фильму, однако его работы в лучшем случае носили чисто формальный характер (например, «Идиот»), в худшем – были занудны и вторичны. Попытки же спекулировать на историях из недавнего трагического прошлого Польши («Корчак» и «Катынь») были заведомо обречены на провал» [Кириллов, 2011].

Как видно из приведенного выше текста, М. Кириллов высказывается резко, категорично, правда, никак не подкрепляя свое мнение хоть какими-то убедительными аргументами...

Еще радикальнее писал по этому поводу Д.В. Горелов, вложивший свою авторскую позицию в эпатажное название статьи – «Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино»: *«В период «Солидарности» все нырнули в пролетарскую среду, и это было массовым предательством самой идеи польского кино. «Человек из мрамора» и «Человек из железа» не попали бы к нам в любом случае,*

а и попали бы — оттолкнули чувствительных поклонников навек. Вайда, снимающий про ударную стройку и судоверфь, есть мутная проституция вне зависимости от того, за народную власть это делается или против (хорош был бы Тарковский с фильмом про антисоветскую забастовку шахтеров)» [Горелов, 2011].

Но, может быть, здесь стоит прислушаться к С.А. Лаврентьеву: *«Ведь что такое «Человек из мрамора»? Столь же виртуозное, сколь и детальное киноисследование механизма действия адской машины по превращению человеческой личности в «винтик», тем более ценное, что объектом дьявольских экспериментов предстает здесь рабочий. Тот самый рабочий, о благе которого сталинская власть якобы неустанно пеклась, именем которого клялась денно и нощно» [Лаврентьев, 1989]. А что касается награжденного Золотой пальмовой ветвью вайдовского фильма, что «мастерство сочленения в единой художественной структуре хроникального и игрового материала, в котором Вайда всегда был силен, достигло в «Человеке из железа» своего апогея. ... зеркально отображая ситуацию «Человека из мрамора», «Человек из железа» говорит о том, что на современном этапе развития общества личность может попытаться не только противостоять дьявольскому механизму, но и выстоять в этой борьбе. Люди здесь верят, что направление развития Истории может зависеть и от их действий. И не просто верят — живут так. ... Ставший уже классическим стиль вайдовского барокко, с его обычно «взвихренным» изобразительным рядом, обнаружился в «Человеке из железа» в самой драматургии сюжета, в расстановке персонажей, в упоминавшемся уже соединении хроники и игровых кусков, реальных людей с придуманными персонажами. На сей раз (что, согласен, не совсем обычно для Вайды) нашему взору явилась ежесекундно видоизменяющаяся, чарующая в своей «незафиксированности» магма Жизни. Она не подвластна режиссуре, ибо сама — великий режиссер. Нет главных и второстепенных персонажей, известных исторических деятелей и неизвестных граждан. Все важно. В любую секунду расстановка сил может измениться... Может быть, я не прав, но создание подобного кинообраза представляется мне проявлением высшего мастерства режиссуры» [Лаврентьев, 1989].*

Разумеется, после «реабилитации» Вайды киноведы СССР / России стали размышлять о его творчестве безо всяких цензурных запретов:

«О чем говорит «Человек из мрамора»? О том, что история, преобразуя формации, вызывает энтузиазм тех, чьими руками и ради кого эта ломка осуществляется. Что энтузиазм и доверие исторического человека – генераторы колоссальной социальной энергии. Что подмена целей, смешение перспективы способны превратить энергию веры в энергию разрушения вплоть до самоуничтожения. ... Так получилось, что «Человеком из мрамора» Анджей Вайда распахнул простор для деятельности своих молодых коллег, а «Человеком из железа» исчерпал мотивы, героя, стилистику «кино морального беспокойства». Отказ от патетики, метафорических пиков, от многослойности и многозначности кинематографического образа, ставка на его прямое звучание, непосредственное проявление реальности, которая сама себя подняла до ранга реальности исторической, – такова была творческая программа авторов картины, полностью совпадающая с тем, что исповедовали молодые адепты «кино морального беспокойства» [Рубанова, 1989, с.158-159, 163].

На мой взгляд, очень верно писали ведущие российские кинополонисты и о двух элегических фильмах позднего Вайды:

«Барышни из Вилько» — один из самых гармоничных, умиротворенных, спокойных вайдовских фильмов, из тех, что появляются в его творчестве как минута отдохновения между фильмами конвульсивными, яростными, категоричными» [Черненко, 1990].

«Художественный мир «Хроники любовных происшествий» сложен из двух идеологически и структурно контрастных пластов — из мифа об утраченной Аркадии юности и из реалистической реконструкции примет надвигающегося катаклизма — второй мировой войны. В мифологическом слое «Хроники...» немалый смысл придан некому идеальному образованию — наднациональному, поверхнациональному единству, воплощенному в гимназической дружбе трех пареньков — поляка, русского, немца» [Рубанова, 1989, с.157].

Значимость творчества великого польского режиссера именно для советских зрителей ёмко удалось выразить М.М. Черненко: *«Вайда был живым, непреклонным, неподдающимся давлению ни врагов, ни друзей, свидетельством того, что где-то совсем рядом, почти в тех же условиях, в той же удушливой атмосфере, существует искусство кинематографа, которое не просто ведет диалог на равных с окружающей его реальностью, о чем как о недостижимой возможности мечтали наши кинематографисты, но навязывает этой реальности свой язык, свою манеру разговора, свою систему ценностей. Иными словами, ведет этот диалог с историей и современностью, с национальными мифами и иллюзиями, с ложью и клеветой как образом мысли и жизни, на своих условиях. И одерживает победы, пусть не всегда те, которых добивалось впрямую, но всегда делая следующий, необходимый, очередной шаг к цели конечной и единственной — к свободе каждой человеческой личности, а без нее, как известно, не может быть свободы для всех остальных» [Черненко, 2001].*

Весьма любопытные размышления о творчестве А. Вайды можно найти и у А.С. Плахова: *«Как-то Анджей Вайда не без горечи обозначил разницу между собой и Бергманом: шведский режиссер сделал персонажами своих фильмов мужчину и женщину, а не улана и барышню (солдата и девушку) — как его польский коллега. Сначала первая, а потом вторая мировая война разделили судьбу Европы пополам, оставив Восточной право на народные трагедии, а Западной — на экзистенциальные драмы. Бергмановские мужчины, никогда не воевавшие на вайдовских баррикадах и не партизанившие в подземных каналах; женщины, живущие в комфортных стокгольмских квартирах, тем не менее, напоминают мифологических героев и героинь древности. Время и место действия дела не меняют. И не потому вовсе, что эти категории у Бергмана относительно в философском смысле, а потому, что все люди — родственники, все проходят в принципе через один и тот же опыт, каждый имеет как минимум одного, а то и множество двойников. Рядом с собой, вокруг себя, в себе — тысячу лет назад, сегодня и всегда» [Плахов, 1999, с.152].*

Из всех фильмов Анджея Вайды постсоветского периода российское киноведение закономерно и, думается, справедливо выделяет «Катынь» (2007): *«Так или иначе, но нельзя не признать, что 87-летний патриарх польского кино — единственный в мировом киноискусстве мастер, кто ощущает истинный масштаб трагедии и обладает даром передать его зрителям» [Рубанова, 2013].*

Ведь именно в «Катыни» особенно ярко проявились черты вайдовского творчества, столь ёмко описанные И.И. Рубановой:

«Сюжеты и герои в его фильмах всегда «встроены» в какое-то нематериальное, неконкретное пространство, присутствующее в эстетической материи произведений

то в виде полуприемов, то как результат особой драматической конструкции (один из постоянных приемов – система отражений-искажений центрального образа), то как результат создания невидимых «объемов» путем непрямого цитирования знаменитых произведений искусства, иногда своих собственных. Чаще всего этот неочерченный, но угадываемый континуум – история. Сквозная ситуация почти всех фильмов польского режиссера – встреча человека с незримой громадой истории, величие и бессилие личности, вызванной на это трагическое рандеву» [Рубанова, 1989, с.158].

«Острота вайдовских коллизий удваивается еще и тем фундаментальным обстоятельством, что он поляк, гражданин страны, которой выпало оказаться полигоном бурных европейских событий XX века. Истерзанная разделом между фашизмом и большевизмом, пройдя через сентябрьскую катастрофу, Катынь, Варшавское восстание, Ялту, потеряв цвет нации (одних похоронив, других вытолкнув в эмиграцию), она из одних когтистых лап попала в другие. И в конечном счете, как уже не раз утверждалось, оказалась единственной страной, потерпевшей полное поражение в мировой войне. Боль украденной победы и вызвала к жизни искусство Вайды» [Рубанова, 2000].

Таким образом, несмотря на все разночтения, Анджей Вайда был и остается главной фигурой для российской кинополонистики.

Ванда Якубовская: критический консенсус

Зато по поводу творчества режиссера Ванды Якубовской (1907-1998) у советской критики разногласий практически не было. Да и откуда им было взяться? В. Якубовская была членом коммунистической партии, бывшей узницей нацистского концлагеря, занимавшей твердую социалистическую линию в творчестве. Драму В. Якубовской «Последний этап» (1947) об ужасах Освенцима советские киноведы оценили положительно – сразу и надолго [Соболев, 1967, с.10-11; Маркулан, 1967, с.25-38; Колодзяжная, 1974, с.6-7].

И хотя остальные фильмы Якубовской не вызвали большого кинокритического интереса, «Последний этап» стал в СССР своего рода эталоном польского антифашистского кино: *«Якубовска видит свою цель в том, чтобы показать, как сквозь насилие и надругательство люди пронесли надежду, сохранили способность к борьбе, – писала о «Последнем этапе» И.И. Рубанова. – Хронике не под силу было показать волю людей, их неубывающую способность к сопротивлению. Это мог сделать только художественный фильм. Истоком стойкости заключенных Якубовска назвала солидарность. Мотив единения борцов – главный в фильме» [Рубанова, 1966, с.63].*

Александр Форд – с попутным ветром на Запад...

С творчеством другого польского известного режиссера – Александра Форда (1908-1980) было куда сложнее. Пока он был коммунистом и снимал «Граничную улицу» (1948) его можно было хвалить [Маркулан, 1967, с.38-49]. С другой стороны, А. Форд существенно подпортил свою репутацию в глазах официоза «ревизионистским» фильмом «Восьмой день недели» (1958). Вместе с тем, статья Р.Н. Юренева, содержащая резкие обвинения в адрес этой картины А. Форда, была опубликована в узкоспециализированном

издании [Юренив, 1959, с.102] и, следовательно, была доступна в основном специалистам. И главное – своей следующей работой – масштабной цветной исторической эпопеей «Крестоносцы» (1960) А. Форд вновь вернулся в приемлемый для СССР контекст.

Отсюда понятно, почему Я.К. Маркулан, даже не включившая «Восьмой день недели» в составленную ею для книги «Кино Польши», якобы, полную фильмографию польских фильмов 1947-1966 годов, весьма положительно отозвалась о «Крестоносцах». Более того, она с удовлетворением отметила, что *«в период, когда наиболее сильны были антигероические тенденции в польском искусстве, Форд делает картину, откровенно воспевающую героизм, как категорию вечную, непреходящую»* [Маркулан, 1967, с.49].

Даже о полемично острой военной драме А. Форда «Первый день свободы» (1964) Я.К. Маркулан осмелилась написать практически восторженно: *«Наконец еще одна победа. Уже не раз звучали голоса о конце польской школы, о полной инфляции военной темы. А Форд делает картину «Первый день свободы» (по одноименной пьесе Леона Кручковского) и поворачивает ход полемики. Даже ярые противники признают не только правомерность обращения к «отработанной» теме, но и необычайную свежесть и современность решения военной темы. Больше того, признают философское и эстетическое родство последней картины Форда с лучшими созданиями польской школы»* [Маркулан, 1967, с.49].

В позитивном контексте о «Первом дне свободы» писал и Р.П. Соболев, отмечая при этом блестящую игру польской звезды Б.Тышкевич: *«Наблюдать игру Беаты — наслаждение, какое всегда получаешь при встрече с подлинным искусством»* [Соболев, 1966, с.168].

Но... работы Я.К. Маркулан и Р.П. Соболева были опубликованы до 1969 года, когда Александр Форд принял решение эмигрировать на Запад. А вот после 1969 года о нем, согласно советским традициям, кинокритики старались уже не писать...

Поэтому даже мимолетное упоминание «Крестоносцев» в русле того, что «одной из характерных черт польского кино 60-х является жанровой разнообразие картин» [Колодяжная, 1974, с.51] было для 1974 года своего рода киноведческим вызовом цензуре...

Дискуссия о творчестве Анджея Мунка

Анджей Мунк (1921-1961) погиб автокатастрофе в самом начале 1960-х, поэтому, в отличие от Александра Форда, воспринимался советской кинокритикой как актуальная кинофигура только в период его работ 1950-х: «Человек на рельсах» (1956), «Героика» (1957) и «Косоглазое счастье» (1959).

В отличие от Р.Н. Юренива [Юренив, 1959, с.94], Р.П. Соболеву, например, пришлось по душе все фильмы А. Мунка [Соболев, 1967]. Позитивно воспринял «Косоглазое счастье» М.М. Черненко, писавшей, что в рамках «польской киношколы» *«неожиданностью была ироническая, издевательская и*

саркастическая комедия Анджея Мунка «Шесть превращений Яна Пищика» (так назвалось «Косоглазое счастье» в советском прокате – А.Ф.). Оказалось, что польские кинематографисты в состоянии взглянуть на трагическое прошлое другим взглядом, беспощадным не только к врагу, но и к собственным слабостям, нелепостям, недостаткам» [Черненко, 1974]. Единодушно положительно советское киноведение приняло и последнюю, недоснятую Анджеем Мунком драму «Пассажирка» [Рубанова, 1966, с.165-178; Колодяжная, 1974].

Главной предметом спора в советской кинокритике стал, в самом деле, полемичный фильм А. Мунка «Героика»:

«Героика» строится на изображении нетипических событий войны и нетипических характеров, точнее, парадоксов на тему героизма. Поэтому картина насквозь искусственна: вместо отражения действительности она иллюстрирует «антидогматические» концепции. И это обуславливает тот факт, что «Героика» столь же схематична, как и те фильмы, с которыми она полемизирует» [Колодяжная, 1974, с.39].

В «Героике» «нет протеста, нет борьбы, есть только религиозная фанатичная вера в чудо, легенду, миф, как единственное избавление» [Маркулан, 1967, с.119].

Мягче всех критиковала «Героику» И.И. Рубанова, отметившая, что главный просчет авторов фильма «не в переосмыслении исторических реалий. Он в том, что сложное явление истории осознанно ими только частично, вне учета связей и переплетений разнородных закономерностей» [Рубанова, 1966, с.119].

Разумеется, на фоне этих подцензурных, осторожных высказываний выводы постсоветской статьи Т.Н. Елисейевой о «Героике» выглядят убедительнее: «В своем фильме Мунк ставит вопросы, которые много раз ставились в истории Польши: как выжить в неволе, как справиться с унижением, как не дать умереть надежде. ... И хотя картина Мунка – голос против мифологизации героизма, она не направлена против самого героизма» [Елисейева, 2009, с.25].

Войцех Хас: исчезнувший из поля зрения...

Советская кинокритика в целом негативно [Юрнев, 1959, с.100] встретила мрачную драму В. Хаса «Петля» (1957), по всем признакам относящуюся к так называемой «черной серии» польского кино. «Петлю» было принято ставить в ряд с ««глубоко ошибочными фильмами, ... подменявшими здоровую критику недостатков агрессивными нигилизмом» [Колодяжная, 1974, с.27]. На этом фоне положительное отношение к «Петле» И.И. Рубановой [Рубанова, 1966, с.146-148] выглядело диссонансом. Однако выход на советские экраны фильмов В. Хаса «Как быть любимой» (1962) и «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1964) сделал его творчество в СССР вполне легитимным, поэтому о нем можно было писать с открытой симпатией.

Трагикомедия «Как быть любимой» была оценена советским киноведением особенно тепло [Рубанова, 1966, с.148-151]. М.М. Черненко писал об этой печальной и ироничной картине так: «Будь я историком, я должен был бы сказать, что роль, которую сыграл в этой картине Збигнев Цыбульский, была отчетливой пародией на его Мацека Хелмицкого из «Пепла и алмаза», что вся

драматургия картины не скрывала своей пародийности по отношению к «польской школе», но тогда, после просмотра фильма, в памяти оставалось не это – оставалась поразительная актриса Барбара Краффтувна, пронзительная история ее героини, пожертвовавшей собой во имя любви вопреки всем разочарованиям, которые ей привелось пережить» [Черненко, 1974].

А киновед Я.К. Маркулан в своей монографии вышла на обобщение творческого почерка мастера: «Хас, пожалуй, самый сложный художник польского кино. Не так просто порой пробиться к существу его созданий, понять их скрытый смысл. Иногда кажется, что он мистифицирует зрителя и выдает за многозначность если не пустоту, то что-то очень элементарное. А то рождается подозрение, что он просто забавляется формой, с ловкостью виртуоза выстраивает умопомрачительные конструкции из кинематографических строительных материалов. Но понять, чему будут служить эти конструкции, бывает трудно, порой невозможно. Последовательно, с упрямством человека, знающего истину, он создает причудливый мир, мало похожий на тот, в котором мы живем, и населяет его людьми тоже странными, маниакально одержимыми одной страстью (не идеей, а именно страстью). Герои его всегда поставлены в положение исключительное, чаще всего они изолированы от среды, лишены дела и ощущают минимальные связи с обществом. Камера Хаса подобна микроскопу, увеличивающему объект наблюдения до невероятных размеров и как бы отдаляющему его от всего, что не попало в объектив» [Маркулан, 1967, с.208].

Однако после выхода в советский прокат хасовской «Куклы» (1968) его последующие работы исчезли из поля зрения советской кинокритики. Причину этого хорошо подметил Д.Г. Вирен: «в творчестве Войчеха Ежи Хаса «удельный вес» сюрреалистической образности возрастал от фильма к фильму» [Вирен, 2015, с.16], что было абсолютно неприемлемо для советской цензуры 1970-х – первой половины 1980-х. И лишь в постсоветские времена, уже после смерти В. Хаса (1925-2000), Т.Н. Елисеева опубликовала первую в российской кинокритике рецензию на хасовский сюрреалистический шедевр – «Санаторий под песочными часами» (1973): «Это прекрасная, изящная и живописная лента, главный герой которой – ностальгия по уходящему времени, по уходящей и исчезнувшей культуре восточных районов Польши, где была уже сильна еврейская стихия, но уже как бы предчувствовался ужас надвигающейся эпохи концлагерных крематориев. ... Люди и вещи показаны в длинном ряду метаморфоз: с одной стороны, они являются самими собой, но затем могут стать еще чем-то иным, стать предзнаменованием своих дальнейших преобразований, которым нет конца» [Елисеева, 2009, с.123].

Ежи Кавалерович: (поначалу) любимец советского проката

В советском прокате 1960-х фильмы Ежи Кавалеровича (1922-2007) занимали особое место: почти все его работы, поставленные им до 1966 года, благополучно были закуплены и показаны. Особый успех у советских зрителей имела его цветная историческая драма «Фараон» (1965).

Однако далеко не все советские кинокритики с пиететом относились к фильмам Е. Кавалеровича. Так Я.К. Маркулан утверждала, что «Поезд» всего лишь великолепный этюд. Бедность драматургии нельзя преодолеть ничем, и все

титанические усилия режиссера и его помощников разбивались о пустоты сценария, его эскизность, а подчас и банальность» [Маркулан, 1967, с.195].

В центре внимания советских киноведов по праву оказалась «Мать Иоанна от ангелов» (1961). А.Л. Сокольская, например, писала, что этот «фильм, без сомнения, противопоставит религиозному мироукладу. Но он не только о религии. Он вообще о несвободе, о запретах, тяготеющих над человеком. О жажде действия, которая сильнее страха. Об активности природы. Один из польских критиков назвал его произведением о современном Фаусте. О Фаусте, который носит дьявола и бога в самом себе. Иоанна в исполнении Винницкой — личность незаурядная и сознающая свою незаурядность. Ей от природы дано много: сила, красота, пылкий ум... Пожалуй, слишком много, чтобы примириться с безвестностью и стать покорной овцой в стаде божьем» [Сокольская, 1965, с.65].

Мнение А.Л. Сокольской, по сути, нашло поддержку и у Я.К. Маркулан: «Идейные и эстетические поиски Кавалеровича привели к созданию монументально-философской «Матери Иоанны от ангелов». В этом сложном фильме художник сохранил верность своим основным принципам: и здесь присутствует «голод чувств», доводящий героев до исступления и бунта, и здесь богатство и сложность психологии выражены через актера, через пластику, музыку — гармонию всех компонентов языка» [Маркулан, 1967, с.196].

«Мать Иоанна от ангелов», пожалуй, тот случай, когда мнения советской и постсоветской кинокритики практически совпали. Так Т.Н. Елисеева утверждает, что здесь «любовь и вера столкнулись в конфликте. Кавалеровича прежде всего интересует извечная проблема границ свободы человека, проблемы отношения человеческой природы к предпринятым добровольно или навязанным извне запретам. Затронутые в фильме проблемы носят универсальный характер. Время действия также условно... может происходить всегда и везде. ... картина — прекрасное, зрелое размышление о конфликте веры и любви, природе человека, взгляд на сумасшествие и демонизм как на попытку бунта против лживости мира» [Елисеева, 2009, с.71].

Начиная с 1966 года, только одна новая лента Ежи Кавалеровича попала в советский прокат. Причину этого можно, наверное, найти в том, что «у Кавалеровича есть особенность — каждый его новый фильм словно зачеркивает всё, что было достигнуто в предыдущем. Он всегда в поиске, и потому каждый его фильм можно назвать экспериментальным» [Соболев, 1967, с.15].

И если его эксперименты 1950-х — первой половины 1960-х годов находились в рамках, дозволенных советской цензурой, то откровенно постмодернистские «Игра» (Польша, 1966) и «Магдалина» (Италия-Югославия, 1970) уже никак не вписывались в эстетику соцреализма, а «Смерть президента» (1977) и «Аустерия» (1982), скорее всего, показались цензорам слишком политизированными. По сложившейся инерции никто, конечно, не запрещал советским киноведам называть Е. Кавалеровича классиком польского экрана, но о том, что он снимал с 1966 по 1989 год, читателям одной шестой части света было почти неизвестно...

Тадеуш Конвицкий: вне советских экранов

Ни один из шести авторских фильмов выдающегося польского писателя, сценариста и режиссера Т. Конвицкого (1926-2015) так и не попал в советский прокат. Однако, как это ни странно, его первые три картины довольно оживленно и в позитивном контексте обсуждались советским киноведением [см., например: Маркулан, 1967, с.230-234].

Особый интерес вызвал режиссерский дебют Т. Конвицкого «Последний день лета» (1957). И.И. Рубанова писала, что *«атмосфера грусти, изолированности, почти космической пустынности воссоздана в картине с большим мастерством. Конвицкий и Лясковский констатируют отчужденность своих героев, но они не стремятся и объяснить ее. И за этим объяснением они обращаются в прошлое»* [Рубанова, 1966, с.137]. Доброжелательно отозвалась об этом фильме и Я.К. Маркулан, отметившая, что это *«одно из самых поэтических и лиричных произведений польского кино, но это, пожалуй, также самая грустная лента, в которой тема одиночества зазвучала безысходно, надрывно»* [Маркулан, 1967, с.223].

Причину интереса советского киноведения к фильмам Т. Конвицкого 1950-х – 1960-х годов прояснила В.С. Колодяжная: *«Конвицкий стал первооткрывателем нового содержания и новых выразительных средств кино, так как увидел, что специфика кино позволяет отразить сложный интимный, лирический мир человека, те области духовной жизни, которые ранее считались принадлежностью только одной литературы. Конвицкий доказал, что сама по себе эта духовная жизнь столь интересна, что не нуждается в фабульных подкреплениях, – и более того, они отвлекают от изображения сознательных и подсознательных процессов, протекающих в глубине внутреннего мира»* [Колодяжная, 1974, с.63].

Работа В.С. Колодяжной была опубликована в 1974 году, когда Т. Конвицкий уже снял свой главный, пронзительно исповедальный фильм «Как далеко отсюда, как близко» (1971). Однако В.С. Колодяжная предпочла даже не упоминать эту картину. Аналогичным образом поступил и автор статьи о творчестве Густава Холубека Л. Муратов [Муратов, 1976], хотя именно этот актер исполнил одну из ключевых ролей в этом фильме Т. Конвицкого. Причина этого, как и в случае с фильмами Е. Кавалеровича «Игра» и «Магдалина», была тоже эстетическая, так как *«центральная картина режиссера «Как далеко отсюда, как близко» в полной мере соответствовала канонам сюрреализма: все ее действие построено на пересечении настоящего и прошлого, фантазий и воспоминаний, снов и яви»* [Вирен, 2015, с.17].

В итоге творчество Т. Конвицкого 1970-х – 1980-х стало фантомом не только для советской публики, но и для киноведения...

Ежи Сколимовский: от критики – к табу

Ни одна режиссерская работа Ежи Сколимовского не попала в советский прокат. Однако, до его эмиграции на Запад, случившейся в конце 1960-х, советские кинокритики охотно писали о его творчестве.

Так Я.К. Маркулан признавала, что *«Сколимовский, бесспорно, талантливый режиссер. «Особые приметы» удивительны по искренности и точности режиссерского*

языка, «Вальковер» поражает зрелостью мастерства двадцативосьмилетнего художника, хотя в этой ленте появился налет манерности, своеобразного кокетства. ... Много уязвимого есть и в объективизме Сколимовского, в его взгляде на своего героя как бы со стороны и, главное, в отказе от каких бы то ни было выводов» [Маркулан, 1967, с.235].

С Я.К. Маркулан был вполне согласен и Р.П. Соболев: «Искушенный зритель может заметить, что во всем сказанном о Сколимовском нет, пожалуй, ничего, что не было бы известно мировому кино. И однако же стиль Сколимовского – это нечто ошеломляющее, необычное. Конечно, его стиль подготовлен всеми теми исканиями последнего десятилетия, что происходили в кино. Конечно же, Сколимовский впитал опыт польских кинематографистов и французской «новой волны», открытия Годара и Антониони, поучительные неудачи «киноправды» и многое другое» [Соболев, 1967, с.98].

Отъезд Е. Сколимовского на Запад, конечно же, радикально сменил критический вектор высказываний советской кинокритики. Так В.С. Колодяжная, подчеркивая его «неверие в духовные ценности, в том числе и в духовные ценности социалистического общества», утверждала, что «герои Сколимовского живут по западным экзистенциалистским схемам, они глубоко чужды современной польской жизни. ... Сколимовский ... пытается стать на позицию «стороннего наблюдателя», но не подлежит сомнению, что духовное убожество людей, отсутствие контактов между ними и трагическая абсурдность бытия кажутся ему неотъемлемыми чертами мироздания» [Колодяжная, 1974, с.77].

И такая позиция киноведа в условиях строгой советской цензуры неудивительна. Удивляет другое, что она находит поддержку среди некоторых российских критиков и в XXI веке. К примеру, М. Кириллов и сегодня считает, что «фильмы, представлявшие в Польше стилистику «новой волны», снимали только два человека – два друга, Роман Поланский и Ежи Сколимовский. Фильмы Сколимовского были абсолютно космополитичны и с местом действия вообще не были никак завязаны. Его герои вырваны из среды, живут они по своим законам, перпендикулярным обществу. ... Сколимовский же, покинув «социалистический рай», который он глубоко презирал, как режиссёр просто деградировал, снимая никчёмные и лишённые фантазии поделки» [Кириллов, 2011].

Роман Полянский: только один фильм

Дебютировав серией короткометражек, Роман Полянский (Поланским он стал уже на Западе) поставил в социалистической Польше только один полнометражный фильм – «Нож в воде» (1962), «сценаристом которого был «вундеркинд» польского кино Е. Сколимовский» [Соболев, 1967, с.88]. Как и «первая сюрреалистическая короткометражка «Два человека со шкафом» (1958), его полнометражный дебют «Нож в воде» — психодрама с садомазохистским изломом — резко отличалась от польской кинопродукции тех лет и были восприняты в Европе не как социально-романтическая славянская экзотика, а в качестве «своих» [Плахов, 1999, с.31]. Это и позволило Р. Поланскому после его эмиграции очень быстро (с 1963 года) адаптироваться на Западе...

Отсюда в общем-то ясно, почему Р.П. Соболев негативно оценил эту номинированную на «Оскар» психологическую драму: «Это не простой фильм –

в чем-то он, бесспорно, правдив и аналитичен, а в чем-то односторонен и узок по мыслям. Его называли снобистским фильмом. Возможно. Однако в первую очередь бросается в глаза то обстоятельство, что сделан он холодными руками, человеком, быть может, и очень талантливым, но явно равнодушным к людским радостям и печалям. После просмотра «Ножа в воде» делаешь два несомненных вывода: а) автор презирает людей и б) люди достойны презрения» [Соболев, 1967, с.88-89].

В похожем ключе писала о «Ноже в воде» и Я.К. Маркулан: «Все это можно понять двояко. То ли авторы фильма протестуют против «малой стабилизации», высмеивают обе стороны мещанства – откровенную и замаскированную, то ли всерьез считают неизбежность и всеобщность обывательского оподления. Фильм похож на изящный парадокс, рассчитанный на занятность» [Маркулан, 1967, с.244]. А ей вторила В.С. Колодяжная: «Эгоизм, мелкое тщеславие, бездуховность – таковы основные черты всех героев. ... Люди были изображены ничтожными по своей природе, а бытие в целом представляло лишенным смысла» [Колодяжная, 1974, с.76-77].

Приговор официального советского киноведения был строг и безжалостен: «не было ничего удивительного в том, что Роман Поланский и Ежи Сколимовский переметнулись в капиталистический мир. Здесь они занялись постановкой развлекательных картин, сохраняющих прежнюю философскую сущность. Оба режиссера изображают преступления, порождаемые порочной биологической природой человека и трагической нелепостью мироздания» [Колодяжная, 1974, с.78].

Но и здесь стоит заметить, что уже в XXI веке российский критик М. Кириллов, по сути, остался верен традиции советской кинокритики относительно «Ножа в воде»: «Роман Поланский, как оказалось впоследствии, был в принципе чужд какой бы то ни было идеологии и киностиллю. Он был умелый и талантливый имитатор, мгновенно подстраивающийся под тот стиль, который был в моде «в этот конкретный момент. ... фильм Поланского, «Нож в воде» (1963), в чём-то перекликался с опытами Шаброля, однако польскому режиссёру не хватало гнева и сарказма француза – он только имитировал психологический триллер» [Кириллов, 2011].

Но мне по душе мнение, высказанное о «Ноже в воде» Т.Н. Елисейевой: Роман Полянский «не просто противопоставил обеспеченного обывателя и представителя молодого поколения, воспитанного в соответствии с определенными морально-общественными принципами. Он язвительно доказал, что принципы эти ничего не стоят, порождая лишь зависть и стяжательство. И хотя режиссер создал универсальную ситуацию, существующую вне времени, не связанную ни с какой-либо страной, ни с эпохой, человеческие аллюзии прочитывались и узнавались легко» [Елисейева, 2009, с.82].

Кшиштоф Занусси и кинематограф «морального беспокойства»

Кшиштоф Занусси – один из немногих ярких примеров положительной оценки польского кинематографиста кинокритикой — как советских, так и постсоветских времен. В начале его карьеры его последовательно хвалила В.С. Колодяжная [Колодяжная, 1974, с.79-83], отмечая, что «Занусси показал себя моралистом в самом благородном смысле этого слова: он ратует за Добро, за глубокое постижение смысла жизни, за идеалы» [Колодяжная, 1974, с.80].

В доброжелательной манере писал об этой выдающемся мастере киноискусства М.М. Черненко, отмечая, к примеру, что в «Гипотезе» (1972), *«в этом нескрываемо ироническом перечне возможных вариантов человеческой судьбы, взятой на перекрестке судеб Европы в начале нашего века, Занусси словно открывает на глазах у зрителя весь инструментарий своего телевизионного кино. Он поворачивает ситуации жизни героя — ученого из неназванной европейской страны — то так, то эдак, обнаруживая в каждой из них все ту же непреодолимую обусловленность биографии этого человека жесткой логикой обстоятельств, никак не зависящей от него самого»* [Черненко, 1978].

Столь же тепло Мирон Маркович писал и о «Защитных цветах» (1976) — одной из центральных драм польского кино «морального беспокойства»: *«Если вспомнить все, что делал Занусси до этой картины, станет ясно, какой неожиданностью оказался фильм «Защитные цвета» для критики и зрителя. Вместо аскетичных, сугубо рационалистических нравственных казусов, вызывавших восторг у посетителей кино клубов и завсегдатаев фестивалей, вместо «настоящего европейского» кинематографа, резко выделявшегося на фоне импульсивного, взрывчатого польского кино,— ехидная сатирическая лента с хорошо скроенным сюжетом, неожиданным чувством юмора, элегантным диалогом... Все, что копилось в течение первых десяти лет работы в кино, здесь, в «Защитных цветах», с неожиданной легкостью и каким-то почти дебютантским задором ворвалось в начинающуюся на польском экране дискуссию о безнравственности власти, о лицемерии и наглости хозяев жизни, о всеобщей деморализации общества...»* [Черненко, 1990].

В самом деле, «физик и философ (по двум первым своим образованиям), он (К. Занусси — А.Ф.) позиционирует себя парадоксально: как рациональный христианин. Каждое его высказывание очевидно религиозно и вместе с тем выверено строгим западным рационализмом. Рационалист же Занусси довольно часто на поверку оказывается идеалистом. ... Его фильмы всегда говорили о некоем особом мире. Точнее, о двух мирах. В одном текла обычная жизнь с ее иногда необычными проблемами, в другом — решались вопросы жизни и смерти, правды и свободы» [Рахаева, 2007].

И я полностью согласен с Т.Н. Елисеевой: *«В своих картинах Занусси обстоятельно и бесстрастно переводит на язык кино самые фундаментальные и сложные проблемы человеческого бытия, существенные для каждого человека, — рождение, жизнь, смерть, интеллект, совесть, душа, вера. Для режиссера современный мир — территория моральных конфликтов и этических дилемм. Благодаря точной драматургии, сложные психологические, моральные, а также философские конфликты, несмотря на свою кажущуюся некиногеничность, обретают живость и остроту. Это достигается, главным образом, выразительностью и правдивостью образов, интеллектуальной интенсивностью их конфликтов, потому что основное средство выражения режиссера — игра актеров»* [Елисеева, 2002, с.67].

В 1982 году я написал довольно объемную статью «Киноискусство Польши 1970-х: «третье поколение» и дебюты молодых» [Федоров, 1982] и по молодости лет попытался предложить ее нескольким тогдашним (кино)журналам.

Полагаю, что цензуру насторожили уже первые строки моей статьи, начинавшейся так:

«В 1960-е годы польская кинематография лишилась некоторых из своих ведущих художников, как зачинателей «польской школы», так и молодых мастеров. В 1961 году стал жертвой автокатастрофы режиссер Анджей Мунк («Героика», «Пассажирка» и др.). В 1967 погиб под колесами поезда актер № 1 Польши Згибнев Цыбульский... В 1963 году выезжает на Запад «вундеркинд польского экрана» Роман Полански («Нож в воде», 1961). В 1968 его примеру следует другой молодой режиссер и актер Ежи Сколимовски («Валковер», «Барьер», 1969). Чуть позже эмигрируют один из лучших польских операторов Ежи Липман (снявший «Канал», «Пепел» и др. классические ленты) и режиссер знаменитых «Крестоносцев» Александр Форд. Предпочли работать на Западе талантливые мультипликаторы Ян Леница и Валериан Боровчик...»

За все десятилетие 1970-х на экраны выходит только один фильм Войцеха Хаса («Санаторий под песочными часами», 1974). Проведя несколько лет за рубежом автор «Поезда», «Матери Иоанны от ангелов» и «Фараона» Ежи Кавалерович лишь в самом конце 1970-х ставит ретродраму «Смерть президента» (1978) об убийстве в 1923 году польского президента Габриэля Нарutowича. Только один фильм в 1970-х был поставлен и Тадеушем Конвицким, покоришим когда-то венецианский фестиваль поэтичным «Последним днем лета» (1959)... Значительно поумолкли дискуссии вокруг новых фильмов Евы и Чеслава Петельских, Витольда Лесевича, Станислава Ленартовича, Яна Рыбковского, Станислава Ружевича и иных режиссеров старшего поколения.

Из всех «мэтров» один только Анджей Вайда продолжал плодотворно работать, поставив в 1970-х такие значительные картины, как «Пейзаж после битвы», «Земля обетованная», «Человек из мрамора» и др.

Итак, в 1970-х на первый план вышли новые мастера, многие из которых родились уже после войны — «третье польское кино» [Федоров, 1982].

Таким образом, статья оказалась, как говорится, «не ко времени», и была благополучно отклонена всеми известными мне в ту пору (кмно)изданиями...

Юлиуш Махульский – любимец советского экрана

Если бы Юлиуш Махульский снимал свои озорные комедии в 1970-х, они, скорее всего, так и не добрались бы до советских экранов. Но... эротико-фантастическая комедия Ю. Махульского «Сексмиссия» (1983), пусть даже и в подрезанном цензурой варианте и под куда более невинным названием «Новые амазонки», с триумфом вышла в советский прокат уже в перестроечные 1986-1987 годы. С аналогичным успехом шли в советском прокате 1980-х криминальные ретро-комедии Ю. Махульского «Ва-банк» (1981) и «Ва-банк-2» (1984)...

М.М. Черненко метко писал, что Ю. Махульский «последователен и упрям в том, что делает, не страдая кинематографическим мессианством, склонностью к излишнему критицизму или, не дай бог, социальному анализу. Иначе говоря, безукоризненно точно знает он свое место в кино, знает, что место это — его собственное. Никто на него до сих пор не посягнул, а если посягнет, то в зоне этого «кино для всех» всегда найдется место таланту, и в случае необходимости он сам, Махульский, или неожиданный конкурент просто подвинутся в сторону, чтобы не мешать другому» [Черненко, 1990].

При этом в «Сексмиссии», использован «бродячий сюжет о царстве женщин, куда переносятся из наших дней двое мужчин — застенчивый ученый и шустрый комбинатор, — пронизан таким количеством актуальнейших политических аллюзий, намеков и ассоциаций, что приобретающая эту картину отважная закупочная комиссия едва не положила на чей-то стол в полном составе свои партбилеты» [Черненко, 1990].

После колоссального успеха «Ва-банка» (1981) Ю. Махульский снимает «Ва-банк-2, или Ответный удар» (1984) так, что тот «не только не уступает своему предшественнику, но в чем-то и превышает его — элегантностью и небрежным профессионализмом режиссуры (это, видимо, после годичного пребывания на американских студиях, где он многому научился), способностью выстраивать феерическое приключенческое зрелище» [Черненко, 1990].

Конечно, «Ва-банк» можно назвать «чудной жанровой безделицей» [Горелов, 2011], однако, под это определение, вероятно, попадает большинство фильмов легких жанров. Зато в «Кингсайзе» (1988) Ю. Махульский явно подбавил сатирическую составляющую и создал пародию «на очень знакомый мир, в котором мы увидим все как есть: карточную систему и закон о запрещении распития спиртных напитков в рабочее, а также нерабочее время; заседание парламента, исследующего следы крамолы в сказках братьев Гримм; идеологическую борьбу с распространяющимся либерализмом, утверждающим, что там, в «Кингсайзе», живут существа, именуемые женщинами. А если нам покажется, что все это слишком пессимистично, мы увидим местных бунтарей под лозунгами «Кингсайз для каждого» [Черненко, 1990].

К сожалению, «Кингсайз» стал последним фильмом Ю. Махульского, вызвавшим интерес у российских кинокритиков. В последующие годы о его творчестве в России уже писалось мало. Ну, разве что какое-то внимание привлек к себе «Эскадрон» (1992), воспринятый как «попытка посмотреть на восстание 1863 г. глазами русского офицера, который влюбляется в прекрасную польскую патриотку, но, будучи врагом, не может рассчитывать на взаимность. Герой фильма — честный молодой человек, который видит беды поляков, но своими действиями только способствует их продолжению. Другой русский офицер — капитан (Сергей Шакуров), тоже вроде бы в меру положительный персонаж, но он весьма прагматичен и противится бессмысленной жестокости командира (поляка-рenegата) только тогда, когда считает его действия вредными для дела (наведения порядка во взбунтовавшейся провинции). Подобного персонажа Шакуров сыграет еще раз через несколько лет в фильме Анджея Вайды «Пан Тадеуш». В этих ролях — отзвук старого польского стереотипа: русские как пассивные рабы царя; это или жестокие разрушители, составляющие безликую, враждебную полякам массу, или отдельные совестливые люди, которые, однако, не сделают ничего, чтобы изменить ситуацию» [Рахаева, 2012, с.231].

Кшиштоф Кесьлевский: метаморфозы

Советская кинокритика впервые заинтересовалась творчеством Кшиштофа Кесьлевского (1941-1996) после того, как его сатирический фильм «Кинолюбитель» (1979) получил один из главных призов Московского кинофестиваля, хотя и чуть раньше И.И. Рубанова, пытаясь

встроить его фильмы «морального беспокойства» в приемлемый для киноначальства контекст, писала, что Кесьлевский «наделен острым художественным зрением, гибким умом современного интеллигента, позволяющими мелочи оценить как часть великого целого и в ничем не привлекающем внимания, порой даже неказистом облике рядового своего современника представить человека, без которого не мог бы осуществиться тот широкий по размаху и динамичный по темпам разворот социалистического строительства, который совершает сегодня народная Польша» [Рубанова, 1978, с. 257].

Как позже отметил А.С. Плахов, «международная известность Кишиитофа Кесьлевского началась с Большого приза фильму «Кинолюбитель» на Московском фестивале 1979 года. Приз был присужден по причине тупости брежневских идеологов, в очередной раз проглядевших крамолу. Это была острая рефлексия бывшего документалиста на предмет двойственной роли кинокамеры вообще и в социалистическом мире двойной морали, в частности» [Плахов, 1999, с.154].

Объяснение этого просчета советской цензуры можно найти у И.И. Рубановой: «Интересно, что единственная из всех «беспокойных» картин, «Кинолюбитель», была не только принята в конкурс Московского кинофестиваля 1979 года, но и получила Золотой приз. Не потому ли, что, лишенная поддержки родственных ей работ, лента Кесьлёвского лишилась своей почти бунтарской энергетики и была у нас воспринята чуть ли не как жанровая история о рабочем паренёчке, помешанном на художественной самодеятельности?! Контекст — великое дело» [Рубанова, 2009].

В качестве своего рода наглядной иллюстрации к словам И.И. Рубановой можно привести рецензию Е. Бауман под названием «История одного хобби». Вот что она писала о главном персонаже «Кинолюбителя»: «Удары судьбы так и сыплются на нашего простодушного героя. И все потому, что он, быть может, еще безотчетно, ощутил свое новое занятие как призвание, в котором он решил быть верным лишь своему внутреннему голосу» [Бауман, 1981, с.184].

Вскоре после московского триумфа «Кинолюбителя» пришло время «Солидарности», и имя поддержавшего ее режиссера стало в ходу у советской кинокритики только в эпоху «перестройки», когда «триумфом Кесьлевского стал «Декалог» (1988—89) расцененный в киномире как творческий подвиг. Десять фильмов, снятых в рекордно короткие сроки на высочайшем духовном накале, предстали чудом минималистской красоты в век торжествующего маньеризма и серийной культуры. Кесьлевский и его сценарист Кишиитоф Песевич не испугались назидательности, с которой каждая из Десяти заповедей накладывается на релятивизм современной общественной морали. Избранный ими драматургический принцип, как и изобразительное решение, и характер актерской игры концентрируют все лучшее, что было выработано польским кино "морального беспокойства", но идут дальше — от модели общества к проекту личности, от Вайды — к Бергману» [Плахов, 1999, с.154].

О творчестве создателя «Декалога» замечательно писал и М.М. Черненко, убежденный в том, что «гармоническое и непротиворечивое соединение несоединимого — жестокого, этнопологического по своему бесстрастию документализма с метафизикой и составляет нерв и смысл кинематографа Кесьлёвского. Больше того, именно этот взрывчатый эстетический и этический

коктейль объясняет еще одно свойство режиссера, определившее его уникальность в мировом кинематографе, — мышление циклами, склонность к необычному, неканоническому эпическому мышлению, стремление расширить свой художественный мир за пределы классических сюжетов и ситуаций, ибо там, в привычных кинематографических объемах, обе стороны режиссерского дарования, попросту интерферировали, нейтрализовали друг друга» [Черненко, 1996].

Так, в «Коротком фильме об убийстве» (1987) К. Кесьлёвский «открывает не месть, не кару, но пустой и самодовольный ритуал, упрямство непререкаемой догмы, освященной столетиями, но не священной, ибо для режиссера, человека католической нравственности, католической этики, убийство именем закона столь же противоестественно, как убийство против закона, против человека и человечности» [Черненко, 1990].

Во время одного из Московских кинофестивалей мне удалось не только увидеться, но и поговорить с К. Кельлевским. И я полностью с А.С. Плаховым: «Кесьлевский не укладывается в классификацию Андре Базена, который делит художников на тех, кто предпочитает реальность, и тех, кто верит в образ. У него нет противоречия между физикой и метафизикой. Кесьлевский-художник погружен в тайну жизни, в ее ужасы и в ее чудеса. ... Кесьлевский был одним из последних авторов в кино, которые относились к нему не как к аттракциону или забаве, а как к моральному посланию. Он преодолел культурный барьер между Востоком и Западом, между Европой и Америкой, между кино классическим и современным. Он заставил людей конца XX века слушать себя. Вот почему он так спешил: он знал, что сегодня его еще способны услышать. Услышат ли завтра?» [Плахов, 1999, с.155, 151].

О «белых пятнах» польского кино

В силу политических и цензурных причин многие польские фильмы социалистического периода оставались практически вне анализа советской критики. Вот почему так важно, что уже в наше время российское киноведение вводит в научный оборот имена таких польских кинематографистов как, например, Гжегож Круликевич. К примеру, Д.Г. Вирен пишет о ключевом эпизоде (убийство пожилой пары, у которой убийцы снимали квартиру, убийство случайных свидетелей преступления) самого известного фильма Г. Круликевича «Навылет» (1972): «*Действительно, с одной стороны, мы имеем дело с документальным – или, скорее, псевдодокументальным – стилем, с другой стороны, в данном эпизоде очевидна стилизация под фильмы немецких экспрессионистов, что главным образом проявляется в резком контрастном освещении, а также в композиции некоторых кадров» [Вирен, 2013, с.19]. И далее – о шокирующем отношении режиссера к своим главным персонажам (что, по-видимому, и стало причиной того, что «Навылет» не преодолел советскую цензуру): «*Можно сказать, что режиссер пытается представить этот случай объективно, но в то же время трудно не почувствовать: его симпатии явным образом на стороне убийц (иначе он, вероятно, вообще не стал бы братья за эту тему). ... Дело здесь, конечно же, не в проблеме социально-экономической неустроенности и терпящем крах желании героев стать успешными людьми, а именно в их внутренней трансформации, которая случается при таких кошмарных обстоятельствах» [Вирен, 2013, с.21].**

И здесь нельзя не согласиться с Д.Г. Виреном: для авторского кинематографа Г. Круликевича очень важно *«участие, или даже соучастие зрителя в происходящем на экране. Возможно, главная цель фильмов режиссера – активизировать воображение зрителя. [Вирен, 2015, с. 35].*

Чрезвычайно интересны размышления Д.Г. Вирена и о деконструкции соцреалистического канона в польском кино 1970–1980-х, когда *«возникло пародийное направление, высмеивавшее характерные черты жизни при социализме» [Вирен, 2013, с.98]: «Рейс» (1970) и «Извините, здесь бьют?» (1976) Марека Пивовского.*

Например, размышляя о сатирическом, псеводетективном характере фильма «Извините, здесь бьют?», Д.Г. Вирен, на мой взгляд, приводит весьма яркий пример того, как *«игра с жанром постепенно уступает здесь место социально-психологической проблематике. На первый план в результате выходит то самое «моральное беспокойство», например, в эпизоде, когда один из главных героев — милиционер — произносит фразу: «Пойми ты, не существует единой этики для всех». Проблема, очень актуальная и сегодня, не правда ли?» [Вирен, 2013, с.98].*

А Т.Н. Елисеева отдает, наконец, должное драме «Допрос» (1982) Ришарда Бугайского, отмечая, что он *«нарушил в своей ленте общепринятое табу: создал документально достоверную, зловещую и натуралистическую картину функционирования аппарата органов безопасности и методов морального, физического и психологического уничтожения людей во время следствия в польских тюрьмах в конце 40-х – начале 50-х годов» [Елисеева, 2009, с.37].*

Весьма доказательно о влиянии той части польского кино, которое так и осталось «белым пятном» для рядовых советских зрителей, пишет Д.В. Горелов: например, *«До свидания, до завтра» с Цибульским бранили на родине за легковесность — а из нее заимствована добрая половина городских манифестов новой России. Фильм в нашем прокате не был, но во ВГИКе показывался наверняка: ауканье полувлюбленных на замковых плитах и брусчатке без купюр ушли в «Мой младший брат» (1962, Александр Зархи), робкий-шуточный заход в костел и повсеместное ворчание старших — в «Я шагаю по Москве» (1963, Георгий Данелия), студенческий театр-пантомима — в «Не самый удачный день» (1966, Юрий Егоров)» [Горелов, 2011].*

Русско-польские отношения на польском экране в зеркале российской кинокритики

Понятно, что строгий цензурный кодекс не позволял советским кинокритикам углубляться в рассуждения о том, какой образ России и русских создавался на польском экране. Исследование на эту тему появилось только в постсоветские времена...

Так внимательный исследователь О.В. Рахаева убедительно пишет, что в польском кино 1960-х в целом обозначилась тенденция создания положительного образа русских, особенно в фильмах на военную тему: *«Наиболее репрезентативными для раскрытия темы военного братства стали фильмы «Где генерал» («Gdzie jest generał», 1964, реж. Тадеуш Хмелевский) и многосерийный «Четыре танкиста и собака» («Cztery pancerni i pies», 1966, реж. Конрад Наленцкий). В*

фильме «Где генерал» впервые в военных контекстах звучит тема польско-русской любви, но в паре Маруся и Ожешко явно лидирует Маруся, а поляк выглядит таким недотепой, за что фильм даже был подвергнут критике» [Рахаева, 2012, с.228].

После распада СССР и освобождения Польши от кремлевской зависимости отношение к русским и России в польском кино, естественно, изменилось. Например, О.В. Рахаева считает, что из фильма «Барышни и вдовы» (1991) Януша Заорского следует, что «русские грязны, вечно пьяны, brutальны и переполнены одним единственным желанием — обладать поляками. ... Снова, как в 1920-е, мы видим насилие над Матерью-Полькой. Не случайно захватчики представлены исключительно в мужской версии, как более или менее дикие мерзавцы» [Рахаева, 2012, с.230].

Рухнул и главный запрет социалистических времен, касавшийся отражения на экране советско-польской войны 1920 года. О.В. Рахаева отмечает, что в историях о том, как «орды большевиков угрожали свободной Польше: «Врата Европы» («*Wrota Europy*», 1999, реж. Ежи Вуйчик), «Ужас в Веселых Багнисках» («*Horror w Wesółych Bagńskich*», 1996, реж. Анджей Бараньский) ... по большому счету, принцип показа врагов не отошел далеко от межвоенных канонов: они дикие, жестокие, и даже если индивидуализированы (офицер во «Вратах Европы»), имеют все признаки враждебной массы» [Рахаева, 2012, с.231]. Справедливости ради отмечу, что в ключевом польском фильме на эту тему – «Варшавская битва 1920 года» (2011) Ежи Гоффмана – эта схема не столь прямолинейна.

Само собой, в своей трактовке польско-русских отношений современное кино Польши не могло обойти трагические события 1939 и последующих десяти-пятнадцати лет... Выделяя в этом ряду фильмы «Цинга» («*Cynga*», 1991, реж. Лешек Восевич), «Барышни и вдовы» («*Panny i wdowy*» Януша Заорского, 1991), «Все самое важное» («*Wszystko co najwazniejsze*», 1992 Роберт Глиньского), «Полковник Квятковский» («*Pułkownik Kwiatkowski*», 1995 Казимежа Куцв), О.В. Рахаева пишет, что «советские солдаты на польском экране все те же, что в 1920-е и 1930-е (возможно, чуть менее карикатурные), зато офицеры становятся в своей жестокости более изощренными («Барышни и вдовы», «Цинга»), физическое уничтожение противника — это для них уже слишком мало, им нужно сломать его психологически: подобный мотив характерен для польско-русской любовной истории в более позднем фильме — «Афоня и пчелы» («*Afonia i pszczoły*», 2008, реж. Ян Якуб Кольский)» [Рахаева, 2012, с.231].

Тема русских военных есть и в польско-чешской «Операции Дунай» («*Operacja Dunaj*», 2009) Яцека Гломбы, «где советские солдаты снова выглядят, как большевики в кино образца 1920-х. Они бессмысленно жестоки, дики и пьяны. Хотя и поляки не слишком идеализированы, все-таки остается ощущение, что авторы фильма хотели слегка обелить польское участие в оккупации Чехословакии. Заодно выясняется, что поляки и чехи отлично могут договориться, если у них есть общий противник — русские» Рахаева, 2012, с.235].

О.В. Рахаева четко выделяет стереотипные образы русских в польском кино 1990-х – начала 2000-х: «выходцы из России — это дикие люди из дикой страны, тонущей в нищете; русские пытаются всеми правдами и неправдами

добраться до Польши — перевалочного пункта по дороге на Запад — и здесь решать свои (преимущественно грязные) дела. Это контрабандисты, преступники, убийцы, бандиты и мафиози — персонажи фильма «Долг» («Dług», 1999, реж. Кшиштоф Краузе), которые после убийств расчленяют трупы, рассчитывая пустить следствие по ложному следу «русских счетов». Это проститутки, сутенеры — хотя как раз эту роль русские могут уступать полякам. ... Кроме того, судьбы русских женщин в этих фильмах обычно почти полностью зависят от поляков (своеобразная символическая месть за исторические обиды). В этих фильмах Польша явно маскулинизируется: в фильме «Операция Коза» («Operacja Kozia», 2000, реж. Конрад Шолайский) посланница российских спецслужб (снова агент с Востока) прибывает в Польшу с заданием выкрасть молодого ученого (читай: Россия вынуждена красть нужные ей идеи в Польше), но, конечно, влюбляется в него, и вместе они выигрывают эту партию у спецслужб (очередная «обращенная» русская)» [Рахаева, 2012, с.232].

В самом деле, образы русских женщин показаны в польском кино 1990-х – 2000-х значительно мягче и теплее, чем образы мужчин: «Сауна» («Sauna», 1992) Филипа Байона, «V.I.P.» (1991) Юлиуша Махульского, «Дочери счастья» («Córy szczęścia», Польша-Венгрия-Германия, 1999) Марты Месарош, «Любовные истории» («Historie miłosne», 1997) Ежи Штура, «Маленькая Москва» («Mała Moskwa», 2008) Вальдемара Кшистека и др.

Анализируя фильмы последних 15-ти лет, О.В. Рахаева [Рахаева, 2012, с.233] подмечает в польском кино и относительно новую тенденцию изображения русских – как мужественных и чуть загадочных персонажей: в фильмах «На край света» («Na koniec świata», 1999) Магдалены Лазаркевич, «Мастер» («Mistrz», 2005) Петра Тшаскальского и др. Так в фильме «Персона нон грата» Кшиштофа Занусси «мы можем найти мотив преданной российско-польской любви (российская жена молодого польского дипломата собирает на него компромат, чтобы удержаться при нем и в Польше) и дружбы: Олег (Никита Михалков) в молодости доносил на деятелей Солидарности, а теперь предает дружбу с Виктором и вырастает почти до метафоры современной России. Сам режиссер с удивлением говорил, что задумывал этот образ как отрицательный, но в исполнении Михалкова обаяние стирает все обозначенные режиссером границы» [Рахаева, 2012, с.234].

В целом же можно согласиться с выводами О.В. Рахаевой: польские фильмы «после 2005 года иные, чем в 1990-е. Мы можем сказать, что, плохих или хороших, русских теперь в польском кино рассматривают как отдельных людей, даже партнеров, а не как дикие орды, несущие смерть и позор» [Рахаева, 2012, с.234].

Польское кино: прогнозы на будущее

Прогнозы, как хорошо известно, штука неблагоприятная: они очень часто не сбываются.

Вот написала, к примеру, В.С. Колодяжная, в 1974 году, что «всё лучшее в области содержания и формы получило дальнейшее развитие в польском кино 60-х и начала 70-х годов. Вместе с тем было найдено и много нового. Когда польское киноискусство в целом освободилось от идейных шатаний, от неверия в человека, от экзистенциалистских тем одиночества и всевластия зла, начался новый плодотворный

этап» [Колодяжная, 1974, с.47]. И как пальцем в небо попала: «идейные шатания» польских кинематографистов не только продолжились, но и привели в конце 1970-х к пику «кинематографа морального беспокойства». Разумеется, это и был «плодотворный этап» в развитии польского киноискусства, но, боюсь, совсем не такой, как он виделся стоящей на четких социалистических позициях Валентине Сергеевне.

Не лучше в смысле трактовки тенденций польского кино выглядит сегодня и более свежий текст (1988 года) вышедший из-под пера одного из ныне самых известных российских кинокритиков либерального крыла – А.С. Плахова. Вот что всего за три года до распада СССР писал А.С. Плахов о поколении польской режиссуры, заявившем о себе в период, предшествовавший «Солидарности»: *«Большинство из них вошло в кинематограф во второй половине 70-х – незадолго до того, как польское общество пережило экономический и политический кризис. Это не могло не отразиться на характере духовных пристрастий новой режиссерской смены, окрасив ее мироощущение тонами скепсиса и пессимизма. Вместе с тем – сейчас это можно утверждать уверенно – они в массе своей не пошли на идейный альянс с экстремистскими силами, желавшими ориентировать страну на Запад. Так называемые фильмы «под знаком нравственного беспокойства», в обилии появившиеся на польских экранах на рубеже 70-80-х годов, были направлены не на отрицание социализма как такового, а на критику его реально проявившихся искажений и недостатков»* [Плахов, 1988, с.169-170].

Зато прогноз знатока польского кино М.М. Черненко, сделанный им в 1989 году, как оказалось, был очень точным: *«Разумеется, прогнозы всегда сомнительны, особенно в далекой от стабильности политической и экономической ситуации Польши, но если рассчитывать на нормальный, эволюционный ход событий, то можно без особого труда предположить в будущем крутой поворот кинематографа к событиям недавней истории, к тем страницам военного и послевоенного бытия народа, которые находились под цензурным запретом. В первую очередь, можно ожидать появления кинематографической биографии «Солидарности», а также предистории этого движения – от рабочих протестов 1976 года в Радоме и Урсусе и далее, вглубь десятилетий – к событиям на Побережье в 1970 году, к трагедии Познани в 1956, к гражданской войне 1944-1948 гг. и массовым репрессиям... Во всяком случае, какова бы ни была конкретная тематика, вероятнее всего, польское кино в ближайшие годы снова станет кинематографом историческим, подобно тому как была кинематографом историческим «польская школа кино», принеся Польшу мировую славу на многих экранах мира»* [Черненко, 1989].

Российская кинокритика о польском кинематографе: что дальше?

Я насчитал около 60-ти работ, касающихся польского кино, опубликованных в СССР с 1959 по 1991 годы [Антонов, 1972; Бауман, 1981; Березницкий, 1971; Колодяжная, 1974; Лаврентьев, 1989; Маркулан, 1967; 1968; Михалкович, 1977; Молчанов, 1989; Муратов, 1973; 1976; 1978; Плахов, 1988; Рубанова, 1965; 1966; 1972; 1977; 1978; 1989; Рысакова, 1960; Соболев, 1965; 1966; 1967; 1970; 1979; Сухин, 1975; Фролова, 1976; Черненко, 1964; 1965; 1967; 1968; 1970; 1971; 1972; 1974; 1975; 1976; 1977;

1978; 1979; 1980; 1984; 1985; 1987; 1989; 1990; Чижиков, 1966; Юренев, 1959].

В постсоветские времена (с 1992 по 2016 год) я нашел о польском кино около сорока публикаций российских киноведов и кинокритиков [Вирен, 2013; 2015; Горелов, 2011; Елисеева, 1996; 2002; 2007; 2009; Задорожная, 2006; Кириллов, 2011; Паламарчук, Зубрицкая, 2007; Плахов, 1999; Рахаева, 2009; 2012; Рубанова, 2000; 2013; 2015; Филимонов, 2008; Черненко, 1992; 1996; 2000; 2001; 20012; 2005]. Вроде бы немало, но... свыше половины из них – небольшие статьи энциклопедического характера, принадлежащие перу Т.Н. Елисеевой. В более-менее массовой прессе статьей о польском кино вышло за последние четверть века немного ...

Конечно же, мною были учтены (и в советский, и в постсоветский период) в основном публикации столичных кинокритиков. Но если в социалистические времена в провинциальных газетах было принято публиковать рецензии на фильмы текущего репертуара (в том числе и на польские), то в российской региональной прессе теперь это явление крайне редкое... Так что для того, чтобы перечислить сегодня российских кинокритиков, целенаправленно пишущих о польском кино, хватит, наверное пальцев одной руки: И.И. Рубанова, Т.Н. Елисеева, Д.Г. Вирен, О.В. Рахаева... Что ж, будем надеяться, что не числом, так умением...

Литература

- Антонов О. Магда Завадская // Актеры зарубежного кино. Вып. 7. М.: Искусство, 1972. С.92-101.
Бауман Е.В. История одного хобби // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С. 184-185.
Березницкий Я.А. Тадеуш Ломницкий // Актеры зарубежного кино. Вып. 6. М.: Искусство, 1971. С.78-93.
Вирен Д.Г. «Навылет» Гжегожа Круликевича – манифест экспериментального киноязыка // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2013. № 4 (80). Ч. 3. С. 17-22.
Вирен Д.Г. Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов. Гжегож Круликевич и другие. Дис. ... канд. филос. наук. М., 2015. 162 с.
Горелов Д.В. Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино // Театр. 2011. № 5. С. 136-140. <http://oteatre.info/libo-pan-libo-propal/#more-560>
Елисеева Т.Н. Александр Форд // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 164.
Елисеева Т.Н. Анджей Вайда // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.32.
Елисеева Т.Н. Анджей Мунк // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.124.
Елисеева Т.Н. Ванда Якубовская // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 198.
Елисеева Т.Н. Войцех Хас // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 170-171.
Елисеева Т.Н. Героика // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 24-25.
Елисеева Т.Н. Допрос // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 37-38.
Елисеева Т.Н. Ежи Гоффман // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.53.
Елисеева Т.Н. Ежи Кавалерович // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 72.
Елисеева Т.Н. Иллюминация // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 54-55.
Елисеева Т.Н. Казимеж Куц // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.97.

- Елисеева Т.Н. Кшиштоф Занусси // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.66-67.
- Елисеева Т.Н. Мать Иоанна от ангелов // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 71.
- Елисеева Т.Н. Нож в воде // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 82.
- Елисеева Т.Н. Пепел и алмаз // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 99-100.
- Елисеева Т.Н. Режиссеры польского кино. Библиографический справочник. М.: Материк, 2007. 128 с.
- Елисеева Т.Н. Режиссеры польского кино. Библиографический справочник. М.: НИИК, 1996. 90 с.
- Елисеева Т.Н. Санаторий под песочными часами // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 122-123.
- Елисеева Т.Н. Свадьба // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 123-124.
- Елисеева Т.Н. Феликс Фальк // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.159.
- Елисеева Т.Н. Человек из мрамора // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 153-154.
- Елисеева Т.Н. Януш Маевский // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 109-110.
- Задорожная Е. Польские кинематографисты, их герои и антигерои // Обсерватория культуры. 2006. № 5. С. 46-48.
- Кириллов М. Забытое родное польское кино. 2011. <http://kinogramma.ru/polish-cinema/>
- Колодяжная В.С. Кино Польской народной республики (1945-1970). М.: ВГИК, 1974. 89 с.
- Лаврентьев С.А. Анджей Вайда. После забвения // Советский экран. 1989. № 3.
- Маркулан Я.К. Александра Шленска // Актеры зарубежного кино. Вып. 4. М.: Искусство, 1968. С.57-69.
- Маркулан Я.К. Кино Польши. Л.-М.: Искусство, 1967. 292 с.
- Михалкович В.И. Станислав Микульский // Актеры зарубежного кино. Вып. 11. М.: Искусство, 1977. С. 150-167.
- Молчанов В.С. Фильмы социалистической Польши: создание, судьбы. М., 1989.
- Муратов Л. Барбара Брыльска // Актеры зарубежного кино. Вып. 12. М.: Искусство, 1978. С. 6-23.
- Муратов Л. Богумил Кобеля // Актеры зарубежного кино. Вып. 8. М.: Искусство, 1973. С. 66-79.
- Муратов Л. Густав Холубек // Актеры зарубежного кино. Вып. 10. М.: Искусство, 1976. С. 138-155.
- Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность // Studia polonica. Калининград, 2007. С. 84-91.
- Плахов А.С. Плен рефлексии и нота романтизма // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С. 169-174.
- Плахов А.С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. 464 с.
- Рахаева О.В. Кшиштоф Занусси: между «идеалом» и «действительностью» // Киноведческие записки. 2007. № 81. С.218-251.
- Рахаева О.В. Русские мотивы в польском кино // Киноведческие записки. 2012. № 100-101. С. 222-237.
- Рубанова И.И. Гдыня-2009. Польское кино – фестиваль и кинематография // Искусство кино. 2009. № 10.
- Рубанова И.И. «Какие мы?». Заметки о фильмах молодых режиссеров Польши // Советский экран. 1972. № 7. С. 14-15.
- Рубанова И.И. Березы Польши // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С. 151-153.
- Рубанова И.И. Згибнев Цыбульский // Актеры зарубежного кино. Вып. 1. М.: Искусство, 1965. С.135-149.
- Рубанова И.И. Новые имена в польском кино // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С. 255-261.
- Рубанова И.И. Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. М.: Наука, 1966. 212 с.
- Рубанова И.И. Соблазны и ловушки прошлого // Сеанс. 2013. № 57-58. http://seance.ru/blog/polish_film_rubanova/
- Рубанова И.И. Человек с «Оскаром» // Итоги. 2000. № 13.
- Рубанова И.И. Черное и красное Анджея Вайды // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С. 174-176.
- Рубанова И.И. Что Польша? Что кино? // Искусство кино. 1989. № 1. С. 129-138. № 2. С. 154-163.
- Рубанова, И.И. Роман с польским кино / беседовал Д. Вирен // Culture.pl. 2015. <http://culture.pl/ru/article/irina-rubanova-roman-spolskim-kino>

- Рысакова С. Творчество польского кинорежиссера Александра Форда // Кино и время. 1960. Вып. 1.
Соболев Р.П. Анджей Лапицкий // Актеры зарубежного кино. Вып. 5. М.: Искусство, 1970. С.18-37.
Соболев Р.П. Беата Тышкевич // Актеры зарубежного кино. Вып. 3. М.: Искусство, 1966. С.155-173
Соболев Р.П. Встреча с польским кино. М.: БПСК, 1967. 104 с.
Соболев Р.П. Ежи Кавалерович, Фильмы, стиль, метод. М.: Искусство, 1965.
Соболев Р.П. Пути польского кино/ // Киноискусство наших друзей. М.: Знание, 1979. С.78.
Сокольская А.Л. Люцина Винницка // Актеры зарубежного кино. Вып. 2. М.: Искусство, 1965. С.54-66.
[Сурков Е.Д.] Анджей Вайда: что дальше? // Искусство кино, 1981, № 10.
Сухин Г. Барбара Крафтунва // Актеры зарубежного кино. Вып. 9. М.: Искусство, 1975. С. 90-103.
Федоров А.В. Киноискусство Польши 1970-х: «третье поколение» и дебюты молодых. 1982. <http://kino-teatr.ru/kino/art/kino/4083/>
Филимонов В. "То не штука - зибить крука...". Как мы смотрели польское кино // Историк и художник. 2008. № 1/2. С. 289-308
Фролова Е. Пола Ракса // Актеры зарубежного кино. Вып. 10. М.: Искусство, 1976. С. 120-137.
Черненко М.М. Казимеж Куц // Киноведческие записки. 2005. № 72. С. 313-350. № 74. С.206-233.
Черненко М.М. «Барышни из Вилько» // Объектив. 1990. № 3 <http://chernenko.org/340.shtml>
Черненко М.М. «Березняк» // На экранах мира. 1972. Вып. 4. <http://chernenko.org/088.shtml>
Черненко М.М. «Вундеркинд». 1990. № 3. <http://chernenko.org/336.shtml>
Черненко М.М. «Дансинг в ставке Гитлера» // Искусство кино. 1968. № 10. <http://chernenko.org/043.shtml>
Черненко М.М. «Женщина в шляпе» // Искусство кино. 1985. № 12. <http://chernenko.org/263.shtml>
Черненко М.М. «Жилец» // Искусство кино. 1967. № 12.
Черненко М.М. «Защитные цвета» // Объектив. 1990. № 3. <http://chernenko.org/335.shtml>
Черненко М.М. «Земля обетованная» // На экранах мира. 1977. Вып. № 7. <http://chernenko.org/r015.shtml>
Черненко М.М. «Золотой поезд». 1990. № 3, <http://chernenko.org/338.shtml>
Черненко М.М. «Кингсайз» // Объектив. 1990. № 1. <http://chernenko.org/334-3.shtml>
Черненко М.М. «Кинопробы» // Объектив. 1990. № 1. <http://chernenko.org/334-2.shtml>
Черненко М.М. «Короткий фильм об убийстве». Объектив. 1990. № 3, <http://chernenko.org/337.shtml>
Черненко М.М. «Кто бросит в него камень?..» // Искусство кино. 1987. № 6. <http://chernenko.org/291.shtml>
Черненко М.М. «Пепел и алмаз» // TV Ревю. 1992. № 13. <http://chernenko.org/380.shtml>
Черненко М.М. «Полный вперед» // Искусство кино. 1967. № 12. <http://chernenko.org/035.shtml>
Черненко М.М. «Роковая случайность», или Три фильма Анджея Костенки // Кино. 1979. № 10. <http://chernenko.org/184.shtml>
Черненко М.М. WIESZCZ – слово непереводаемое // Экран и сцена. 2001. № 12, <http://chernenko.org/484.shtml>
Черненко М.М. Агнешка Холланд // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 176.
Черненко М.М. Анджей Вайда // Советский экран. 1964. № 12. <http://chernenko.org/009.shtml>
Черненко М.М. Анджей Вайда. М.: Искусство, 1965 (а).
Черненко М.М. Войцех Вуйцик // Объектив. 1990. № 1. <http://chernenko.org/334.shtml>
Черненко М.М. Даниэль Ольбрыхский // Искусство кино. 1970. № 3. <http://chernenko.org/059.shtml>
Черненко М.М. Десять из 430 // Советский экран. 1974. № 14. <http://chernenko.org/116.shtml>
Черненко М.М. Збигнев Цибульский // Советский экран. 1965 (б). № 15. <http://chernenko.org/012.shtml>
Черненко М.М. Концерт на одной струне, или Лабораторное кино Занусси и Жебровского // Занусси К., Жебровский Э. Телевизионные киноновеллы. М., 1978. <http://chernenko.org/168.shtml>
Черненко М.М. Майя Коморовская-Тышкевич: испытание одиночеством // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С. 209-213.

- Черненко М.М. Наш общий Гофман, или Стори поверх истории // Искусство кино. 2000. № 4
<http://chernenko.org/469.shtml>
- Черненко М.М. Неповторимость национальной легенды, или Приключение по-польски и по-югославски // Приключенческий фильм - пути и поиски. М.: ВНИИК, 1980.
<http://chernenko.org/186.shtml>
- Черненко М.М. Печальные образы // Независимая газета. 1996. 29.03.1996.
<http://chernenko.org/424.shtml>
- Черненко М.М. Польша // Панорама кинематографа социалистических стран. М.: ВНИИК, 1989.
<http://chernenko.org/316.shtml>
- Черненко М.М. Привычный и непривычный Вайда // Искусство кино. 1971. № 8.
<http://chernenko.org/074.shtml>
- Черненко М.М. Сага о «лодзерменше» // Искусство кино. 1975. № 6. <http://chernenko.org/126.shtml>
- Черненко М.М. Станислав Баря // Объектив. 1990. № 3. <http://chernenko.org/339-1.shtml>
- Черненко М.М. Стилизация в квадрате // Искусство кино. 1984. № 6. <http://chernenko.org/239.shtml>
- Черненко М.М. Феликс Фальк // Объектив. 1990. № 4. <http://chernenko.org/341.shtml>
- Черненко М.М. Человек из пепла // Советский экран. 1978. № 5. <http://chernenko.org/171.shtml>
- Черненко М.М. Что есть истина? или Третий процесс Риты Горгоновой // Кино. 1980. № 1.
<http://chernenko.org/188.shtml>
- Черненко М.М. Юлиуш Махульский // Объектив. 1990. № 1, <http://chernenko.org/334-4.shtml>
- Чижиков М. Тадеуш Ломницкий // Советский экран. 1966. С. 18-19.
- Юрнев Р.Н. О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши // Вопросы эстетики. 1959. Вып. 2. С. 83-110.



Книжная полка

Медиаобразование: новые книги, статьи

*В.И. Барсуков,
Союз кинематографистов России*

Аннотация. Статья посвящена обзору медиаобразовательных изданий последнего времени.

Ключевые слова: медиа, медиаобразование, медиаграмотность, издания.

Bookshelf

Media education: new books, articles

Vladimir Barsukov

Abstract. Article is devoted to media education publications recently.

Keywords: media, media education, media literacy, publishing.

Гузева М.В. К ОБОСНОВАНИЮ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ КРИТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ В УСЛОВИЯХ МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ. Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2016. Т. 5. № 1 (14). С. 41-44.

Дукин Р.А. МЕДИАТИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА: ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА. Теория и практика общественного развития. 2016. № 2. С. 24-26.

Лозанова Л. ОТНОШЕНИЕ УЧИТЕЛЕЙ ИЗ ЦЕНТРАЛЬНЫХ СЕВЕРНЫХ И СЕВЕРОВОСТОЧНЫХ РАЙОНОВ БОЛГАРИИ К МЕДИАОБРАЗОВАНИЮ. Медиаобразование. 2016. № 1. С. 47-53.

Селиверстова Л.Н. РОЛЬ МЕДИАКРИТИКИ В РАЗВИТИИ МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ В ШВЕЙЦАРИИ. Alma mater (Вестник высшей школы). 2016. № 1. С. 108-113.

Федоров А.В. КИНОКРИТИК ВИКТОР ДЕМИН: ПИСЬМА К ПРОВИНЦИАЛУ. Медиаобразование. 2016. № 1. С. 113-126.

Федоров А.В. НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ (1960-2008). Инновации в образовании. 2009. № 3. С. 54-117.

Федоров А.В. ОБРАЗ БЕЛОГО ДВИЖЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ 1960-Х -1980-Х ГОДОВ. Медиаобразование. 2016. № 1. С. 78-101.

Федоров А.В. СВЕТСКАЯ И ТЕОЛОГИЧЕСКАЯ МЕДИАОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ МОДЕЛИ. Медиаобразование. 2012. № 5 (35). С. 54-68.

Федоров А.В. СОВЕТСКИЕ МУЛЬТФИЛЬМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1940-Х ГГ. НА ТЕМУ "ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ": ОПЫТ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА. Информационное поле современной России: практики и эффекты Сборник статей XI международной научно-практической конференции. 2014. С. 458-467.

Федоров А.В., Левицкая А.А. МЕДИАОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ МЕДИАКРИТИКИ В БЛОГАХ. Дистанционное и виртуальное обучение. 2015. № 12 (102). С. 90-94.

- Чельшева И.В. МЕДИАОБРАЗОВАНИЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ МАГИСТРАНТОВ ПО НАПРАВЛЕНИЯМ ПОДГОТОВКИ «ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ С МОЛОДЁЖЬЮ» И «СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ». *Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык*. 2016. № 1. С. 178-185.
- Чельшева И.В. СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ РОССИЙСКОГО МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ. *Медиаобразование*. 2016. № 1. С. 71-77.
- Чумаколенко Н.А. СИНТЕЗ МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ И МЕДИАКРИТИКИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ И СТУДЕНТОВ В СТРАНАХ АФРИКИ. *Дистанционное и виртуальное обучение*. 2016. № 1 (103). С. 55-63.
- Ямушева (Григорьева) И.В., Мурашкина Н.А., Никитина Е.А. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ЭВОЛЮЦИИ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ ВОСТОЧНОЙ СИБИРИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX В.). *Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык*. 2016. № 1. С. 186-195.
- Fedorov A. ASSESSMENT OF STUDENTS' MEDIA COMPETENCE: TEST RESULTS ANALYSIS. *Acta Didactica Napocensia*. 2011. Т. 4. № 4. С. 67-81.
- Fedorov A. COMPARATIVE ANALYSIS OF STUDENTS' MEDIA COMPETENCES LEVELS. *European researcher. Series A*. 2015. № 8. С. 539-559.
- Fedorov A. ETHICAL ANALYSIS OF THE FUNCTIONING OF MEDIA IN SOCIETY AND MEDIA TEXTS IN THE CLASSROOM. *European researcher. Series A*. 2015. № 10 (99). С. 684-690.
- Fedorov A. HERMENEUTIC ANALYSIS OF THE CULTURAL CONTEXT OF THE FUNCTIONING OF MEDIA IN SOCIETY AND MEDIA TEXTS ON MEDIA LITERACY EDUCATION CLASSES. *Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research*. 2015. № 4. С. 214-225.
- Fedorov A. ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF MEDIA TEXTS ON MEDIA LITERACY EDUCATION CLASSES. *European researcher. Series A*. 2015. № 7. С. 502-510.
- Fedorov A. IDEOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF THE FUNCTIONING OF MEDIA IN SOCIETY AND MEDIA TEXTS ON MEDIA EDUCATION CLASSES. *European Journal of Philosophical Research*. 2016. № 1 (5). С. 4-12.
- Fedorov A. LEVELS OF MEDIA COMPETENCE: RUSSIAN APPROACH. *Acta Didactica Napocensia*. 2011. Т. 4. № 2-3. С. 59-68.
- Fedorov A. MEDIA EDUCATION AROUND THE WORLD: BRIEF HISTORY. *Acta Didactica Napocensia*. 2008. Т. 1. № 2. С. 56-68.
- Fedorov A.V. MEDIA EDUCATION: SOCIOLOGY SURVEYS. *Taganrog*, 2007.
- Fedorov A. MEDIA EDUCATION PRACTICES IN TEACHER TRAINING. *Acta Didactica Napocensia*. 2010. Т. 3. № 3. С. 57-70.
- Fedorov A. MEDIA STUDY IN THE CLASSROOM: CREATIVE ASSIGNMENTS FOR CHARACTER ANALYSIS. *Thinking Classroom*. 2007. Т. 8. № 3. С. 15-21.
- Fedorov A. MODERN FRENCH AND RUSSIAN MEDIA EDUCATION IN XXI CENTURY (2000-2009). *Acta Didactica Napocensia*. 2009. Т. 2. № 4. С. 51-64.
- Fedorov A. MODERN MEDIA EDUCATION MODELS. *Acta Didactica Napocensia*. 2011. Т. 4. № 1. С. 73-82.
- Fedorov A. POSITIVE IMAGE OF THE USSR AND SOVIET CHARACTERS IN AMERICAN FILMS IN 1943-1945. *Journal of Advocacy, Research and Education*. 2014. № 1 (1). С. 33-36.
- Fedorov A. PRACTICAL DEVELOPMENT OF MODERN MASS MEDIA EDUCATION IN POLAND. *Acta Didactica Napocensia*. 2012. Т. 5. № 3. С. 47-51.
- Fedorov A. SEMIOTIC AND IDENTIFICATION ANALYSIS OF MEDIA TEXTS ON MEDIA EDUCATION CLASSES WITH STUDENTS. *Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research*. 2015. № 3 (5). С. 113-122.
- Fedorov A. STRUCTURAL ANALYSIS OF THE FUNCTIONING OF MEDIA IN SOCIETY AND MEDIA TEXTS ON MEDIA EDUCATION CLASSES. *Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research*. 2015. № 2 (4). С. 92-96.
- Fedorov A. RUSSIA. *Video Games Around the World* Cambridge, Massachusetts, London, 2015. С. 439-449.
- Fedorov A. RUSSIAN MEDIA EDUCATION LITERACY CENTERS IN THE 21ST CENTURY. *The Journal of Media Literacy*. 2010. Т. 57. № 1-2. С. 62-68.
- Fedorov A. RUSSLAND: VON DER FILMPADAGOGIK ZUR MEDIENPADAGOGIK. *Merz : Medien+ Erziehung*. 2001. № 4. С. 256-261.
- Fedorov, A.V. THE APPLICATION OF HERMENEUTICAL ANALYSIS TO RESEARCH ON THE COLD WAR IN SOVIET ANIMATION MEDIA TEXTS FROM THE SECOND HALF OF THE 1940S. *Russian Education & Society*. 2015. Т. 57. № 10. С.817-829.

- Fedorov A. THE CONTEMPORARY MASS MEDIA EDUCATION IN RUSSIA: IN SEARCH FOR NEW THEORETICAL CONCEPTIONS AND MODELS. *Acta Didactica Napocensia*. 2012. T. 5. № 1. C. 53-64.
- Fedorov A. THE IMAGE OF THE WHITE MOVEMENT IN THE SOVIET FILMS OF 1930S-1940S. *Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research*. 2016. № 1 (7). C. 15-28.
- Fedorov A. THE MASS AND INDIVIDUAL TERROR IN THE MIRROR OF THE SOVIET AND RUSSIAN CINEMA (THE FEATURE FILMS OF THE SOUND PERIOD) AND MEDIA LITERACY EDUCATION. *European researcher. Series A*. 2015. № 12. C. 775-782.
- Fedorov A. UKRAINE. *The Praeger Handbook of Media Literacy Santa Barbara*, 2014. C. 941-946.
- Fedorov A. UKRAINIAN REBELS OF THE 1940S - 1950S IN THE MIRROR OF MODERN UKRAINIAN SCREEN. *Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research*. 2015. № 1 (3). C. 10-14.
- Fedorov A.V., Friesem E. SOVIET CINECLUBS: BARANOV'S FILM/MEDIA EDUCATION MODEL. *Journal of Media Literacy Education*. 2015. T. 7. № 2. C. 12-22.

Правила представления статей авторами в журнал «Медиаобразование»

Внимание! С 2014 года журнал «Медиаобразование» выходит только в интернет-версии, с размещением по следующим адресам:

<http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/>

http://mediaeducation.ucoz.ru/load/zhurnal_quot_mediaobrazovanie_quot/6

1. Принимаются к публикации статьи по следующей тематике: история, теория и практика медиаобразования / медиапедагогики, кинообразования; медиаграмотность / медиакомпетентность, медиавосприятие, социология медиаобразования и медиакультуры, рецензии на новые книги по указанной тематике.
2. Все статьи предоставляются по э-почте (tina5@rambler.ru) в формате Word, Times New Roman, 14, через 1 интервал, не более 10-12 стр.
3. Каждая статья сопровождается аннотацией на русском и английском языке (включая перевод названия статьи на английский язык).
4. Каждая статья сопровождается указанием ученой степени, звания, должности, учреждения, города автора статьи – на русском и английском языках.
5. Каждая статья сопровождается ключевыми словами на русском и английском языке (до 10 слов).
6. Подстраничные сноски не допускаются.
7. Ссылки в тексте обозначаются следующим образом: [Иванов, 2011, с.256-257], т.е. в квадратных скобках с указанием фамилии цитируемого автора.
8. Список литературы дается в алфавитном порядке (без нумерации) на ДВУХ языках (сначала - на русском, потом - в переводе на английский). Статьи БЕЗ списка литературы к публикации НЕ принимаются (за исключением коротких заметок о прошедших конференциях и иных актуальных событиях для раздела «Новости»).
9. Статьи по информатике и техническим средствам обучения (включая историю развития информатики и ТСО) к публикации НЕ принимаются.
10. Публикации в журнале «Медиаобразование» бесплатны для авторов, однако, редакция не имеет возможности выплачивать авторские гонорары.
11. Все присланные статьи рецензируются (анонимное рецензирование) и публикуются только после их экспертного допуска к публикации.

Статьи для публикации в журнале принимаются только по электронной почте tina5@rambler.ru

Media Education Journal: Publication Ethics and Publication Malpractice

Media Education. Russian journal of history, theory and practice of media education.

Open access and peer review journal. No processing and submission charges. We have the policy of screening for plagiarism.

The “Media Education” journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and takes all possible measures against any publication malpractices. All authors submitting their works to the “Media Education” journal for publication as original articles attest that the submitted works represent their authors’ contributions and have not been copied or plagiarized in whole or in part from other works. The authors acknowledge that they have disclosed all and any actual or potential conflicts of interest with their work or partial benefits associated with it. In the same manner the “Media Education” journal is committed to objective and fair double-blind peer-review of the submitted for publication works and to preventing any actual or potential conflict of interests between the editorial and review personnel and the reviewed material. This journal allow readers to 'read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts' of its articles. This journal allow the author(s) to hold the copyright without restrictions. This journal allow the author(s) to retain publishing rights without restrictions.

Articles for journal publication are accepted via email only. E-mail: tina5@rambler.ru

Name of the Journal: **Media Education**

ISSN 1994-4195, ISSN 1994-4160.

<http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/>

Anton Chekhov Taganrog Institute, Centre of Media Education and Media Competence,
347900, Inicativnaya, 48, Taganrog, Russia

Phone: +7-634-601753.

Email: mediashkola@rambler.ru

Website: <http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/>

Information for Authors

Peer Review Journal. Type of Review: Blind Review. External Reviewers: 3. Internal Reviewers: 3. Time to Review: 4-8 weeks.

Publication information

Publisher: Anton Chekhov Taganrog Institute, Centre of Media Education and Media Competence.

Frequency of Issues: Quarterly: 4 times a year

Launch Date: January 2005.

Article Submission Fee: There is no article submission fee.

Article Processing Fee: There is no article processing fee.

Institutional Repositories: DOAJ, OAJI, MIAR, Index Copernicus, Global Serial Directory UlrichsWeb, Google Scholar

Manuscript specifications

Manuscript length: 10-15 pages, Times New Roman, 14.

Copies required: Electronic only: mediashkola@rambler.ru

Contact information

Editor-in-Chief: Prof. Dr. Alexander Fedorov

Anton Chekhov Taganrog Institute, Centre of Media Education and Media Competence,
347900, Inicativnaya, 48, Taganrog, Russia

Phone: +7-634-601753.

Email: mediashkola@rambler.ru

Website: <http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/>

Topics:

Media education, media literacy, media culture, media studies, film studies, media competence.