

# **Медиакритика в России: творческие портреты**

**Москва  
2016**

**Рецензент:** доктор искусствоведения, профессор Л.В. Усенко  
**Авторы:** А.А. Левицкая, А.В. Федоров, Е.В. Мурюкина, Р.В. Сальный,  
О.И. Горбаткова, К.А. Чельшев.

**Медиакритика в России: творческие портреты / Под ред. А.А. Левицкой. М.: МОО «Информация для всех», 2016. 288 с.**

Коллективная монография посвящена российской медиакритике. Авторами рассматриваются особенности творчества известных отечественных кино/медиакритиков Л.А. Аннинского, Р.П. Баканова, Ю.А. Богомолова, Д.Л. Быкова, А.С. Вартанова, Ю.В. Гладильщикова, Д.В. Горелова, В.П. Демина (1937-1993), А.В. Долина, Д.Б. Дондуря, В.В. Егорова, Н.М. Зоркой (1924-2006), В.С. Кичина, О.А. Ковалова, С.Г. Корконосенко, А.П. Короченского, С.В. Кудрявцева, Г.В. Кузнецова (1938-2005), С.А. Лаврентьева, И.С. Лёвшиной (1932-2009), В.Э. Матизена, С.А. Муратова (1931-2015), С.Н. Пензина (1932-2011), И.Е. Петровкой, А.С. Плахова, К.Э. Разлогова, А.А. Тимофеевского, М.С. Трофименкова, М.И. Туровской, А.М. Шемякина, В.Ю. Шмырова, А.В. Шпагина.

Монография предназначена для преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, молодых исследователей, кино/медиакритиков, журналистов, а также для круга читателей, которые интересуются проблемами медиакритики и медиаобразования.

*\* Исследование, на основе которого написана данная монография, выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Название проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов». Научный рук. проекта – А.А. Левицкая.*

© А.А. Левицкая, А.В. Федоров, Е.В. Мурюкина, Р.В. Сальный, О.И. Горбаткова, К.А. Чельшев, 2016.

**Электронное издание**

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	Левицкая А.А.	4
<b>Медиакритики (творческие портреты):</b>	<b>Авторы портретов:</b>	
Л.А. Аннинский.....	Сальный Р.В.	5
Р.П. Баканов.....	Челышев К.А.	15
Ю.А. Богомолов.....	Челышев К.А.	24
Д.Л. Быков.....	Сальный Р.В.	32
А.С. Вартанов.....	Сальный Р.В.	44
Ю.В. Гладильщиков.....	Сальный Р.В.	53
Д.В. Горелов.....	Сальный Р.В.	62
В.П. Демин (1937-1993).....	Федоров А.В.	70
А.В. Долин.....	Горбаткова О.И.	80
Д.Б. Дондурей.....	Сальный Р.В.	86
В.В. Егоров.....	Горбаткова О.И.	96
Н.М. Зоркая (1924-2006).....	Сальный Р.В.	103
В.С. Кичин.....	Мурюкина Е.В.	114
О.А. Ковалов .....	Сальный Р.В.	122
С.Г. Корконосенко.....	Горбаткова О.И.	132
А.П. Короченский.....	Сальный Р.В.	141
С.В. Кудрявцев.....	Мурюкина Е.В.	149
Г.В. Кузнецов (1938-2005).....	Горбаткова О.И.	158
С.А. Лаврентьев.....	Горбаткова О.И.	164
И.С. Лёвшина (1932-2009).....	Федоров А.В.	172
В.Э. Матизен.....	Сальный Р.В.	176
С.А. Муратов (1931-2015).....	Горбаткова О.И.	184
С.Н. Пензин (1932-2011).....	Федоров А.В.	192
И.Е. Петровкая.....	Челышев К.А.	201
А.С. Плахов.....	Мурюкина Е.В.	209
К.Э. Разлогов.....	Федоров А.В., Челышев К.А.	220
А.А. Тимофеевский.....	Мурюкина Е.В.	234
М.С. Трофименков.....	Мурюкина Е.В.	241
М.И. Туровская.....	Сальный Р.В.	251
А.М. Шемякин.....	Мурюкина Е.В.	260
В.Ю. Шмыров.....	Челышев К.А.	268
А.В. Шпагин.....	Челышев К.А.	277
Заключение.....	Левицкая А.А.	285

## Введение

«Медиакритика, – пишет А.П. Короченский, – изучает и оценивает не только творчество создателей медийных произведений и содержание СМИ, но также «движущийся» комплекс многообразных взаимоотношений печатной и электронной прессы с аудиторией и обществом в целом. Это позволяет определить предмет медиакритики как актуальное многоаспектное социальное функционирование средств массовой информации» [Короченский, 2003]. Исходя из этого определения, А.П. Короченский четко выделяет базовые функции медиакритики (информационно-коммуникативную, познавательную, коррекционную, социально-организаторскую, просветительскую, коммерческую) и формулирует основные задачи медиакритики: познание информационного производства; изучение и изменение общественного восприятия медийного содержания и представлений о внешнем мире, складывающихся в сознании аудитории СМИ; оказание влияния на отношение публики к медиа, формирование определенной общественной культуры изучения и оценки деятельности масс-медиа, развитие духовного мира аудитории; содействие развитию и совершенствованию творческо-профессиональной культуры создателей медиатекстов; социальной среды функционирования средств массовой информации и т.д. [Короченский, 2003].

Медиакритика обладает значительным потенциалом в плане поддержки усилий образовательных и просветительских институтов в развитии медиакультуры аудитории. Стоит подчеркнуть, что у медиакритики и медиаобразования немало общего, ведь одна из важнейших задач медиаобразования как раз и заключается в том, чтобы научить аудиторию не только анализировать медиатексты любых видов и типов, но и понимать механизмы их создания и функционирования в социуме.

Рассматривая медиаобразование как долговременную общественно-просветительскую работу, направленную не только на школьников и студентов, но и на взрослую аудиторию, можно говорить о непрерывном развитии в обществе культуры адекватного восприятия медийных сообщений (статей, радио/телепередач, фильмов, интернетных сайтов и т.д.) и самостоятельной оценки феномена медиа с учетом демократических и гуманных идеалов и ценностей.

В данной книге впервые в российской науке сделана попытка представить творчество ведущих российских медиакритиков (включая кинокритиков) в портретном жанре.

## Л.А. Аннинский

Лев Александрович Аннинский – литературный критик, кинокритик, эссеист, писатель, член союза российских писателей. Карьеру критика он начал в 1956 году в журнале «Советский Союз». Затем публиковался в журналах «Знамя», «Дружба народов», «Литературное обозрение», «Искусство кино» и других. До 1999 года был членом комитета Букеровской премии России, с 1997 вошел в комиссию по государственным премиям при президенте РФ. В последнее время ведет на телеканале «Культура» передачи о судьбах писателей и поэтов. В 2004 году за авторский сценарий к одному из циклов под названием «Серебро и чернь» получил премию ТЭФИ.

Книги Льва Александровича посвящены различным явлениям культуры: от бардовской песни до шедевров отечественной литературы и кинематографа, от советской и современной поэзии до проблем межнационального взаимодействия и места России в мире.

Л.А. Аннинский как медиакритик, литературовед написал более двух десятков книг и сотни статей, где подробно проанализировал произведения литературы, поэзии, кинематографа.

В своих кинокритических рецензиях Л.А. Аннинский анализирует картины многих отечественных авторов, не только известных и опытных кинематографистов, но и дебютантов. Его интересуют не только высокопрофессиональные работы, затрагивающие сложные исторические, национальные проблемы, но и менее удачные и серьезные, но отражающие новые тенденции социума. Как кинокритик он пишет рецензии, анализирующие авторские замыслы, метафоры, стилевые особенности; очерки, описывающие появление новых картин и актуальность их тематики; этюды, содержащие зарисовки к сюжетным линиям киноповествований.

В журнале «Дружба народов» Лев Александрович ведет рубрику, где затрагивает философские, политические, социальные и другие темы. В заметках встречаются, например, описания поведения и общения лондонцев («Кое-что о Лондоне...»), комментарии к суждениям У. Черчилля («Одиннадцать острот Черчилля о России...»), историко-политические размышления («Политика и этнос в объятиях современной истории»).

Л.А. Аннинский анализирует медиатексты, с одной стороны, с точки зрения их художественно-смыслового содержания, с другой, – оценивает как явления культурного процесса. В своих статьях он философски осмысливает события общественной и политической жизни нашей страны, раскрывая их культурологические источники и корни, вечное и сиюминутное.

В трудах Л.А. Аннинского объемно и широко представлены литературный, кинематографический и культурный процессы России разных времен. Его погружение в мир русской литературы и кинематографа очень

многопланово: от анализа социальных типажей, вписывающихся в реалии времени или выпадающих из них, естественности и подлинности событий, до исторических параллелей, связывающих культурные явления единой духовной нитью. Даже в самых простых действиях и поступках Лев Александрович умудряется увидеть мотивы, основания которых лежат глубоко в русском характере и психологии. Причем это сделано органично и естественно, что дает читателям возможность ощутить и понять свойственное природе русского человека.

В книгах Л.А. Аннинского подробно описаны и рассмотрены жизненные события писателей, политические ситуации и философско-идеологические направления в литературных кругах, повлиявшие на их творчество. Автор откровенно делится переживаемыми чувствами к персонажам своих книг и статей.

Большое количество рецензий написано автором сразу вслед еще не остывшим зрительским впечатлениям. При этом Лев Александрович с присущей ему интеллигентностью показывает глубокие и прочные связи между жизненными событиями и явлениями. Его реакция на тот или иной фильм вписывается во время, воссоздавая его целостность, поддерживая его течение.

Некоторым впечатлениям от просмотренных кинолент Лев Александрович дает время остыть и улечься, чтобы найти контекст, в котором они будут правильно осознаны. Это относится к фильмам 1990-х годов, осмысляющих новую реальность новыми средствами.

Одну из своих книг Лев Александрович назвал «Поздние слезы. Заметки вольного зрителя» [Аннинский, 2006]. В ней собраны небольшие статьи и очерки о кинокартинах, снятых в основном отечественными режиссерами в период с 1986 по 2006 годы. «Поздние слезы» по ушедшему времени, которое, по мнению автора, было очень нужным нашей стране. Отсюда и авторский вопрос ко многим кинорежиссерам и киносценаристам: зачем искажать действительность? Зато у своих любимых режиссеров Аннинский видит подлинность времени (фильмы В.Ю. Абдрашитова, А.Ю. Германа, О.Д. Иоселиани, Г.А. Панфилова, А.Н. Сокурова).

Л.А. Аннинский часто начинает рецензию с краткого описания истории создания произведения, авторских мотивов и переходит к поиску ассоциативных связей действий, образов, эпизодов, сюжетов, встречающихся в других кинематографических, литературных, а иногда и живописных произведениях, обнаруживая стилистические и композиционные сходства. Развивая мысль, автор переходит к анализу художественной ткани мира, где живут персонажи, сравнивает его с реальной действительностью.

Иногда его рецензии начинаются с перечисления социальных типажей, моделей их поведения, идей кинематографистов, подводящих к основному названию киноленты. Нередко Лев Александрович переходит к

спору с создателями кинокартин, формулирует свое отношение к присутствующим в них символам, мотивировкам, смыслам.

В финале рецензии автор, как правило, выводит признак времени, ставит вопрос, либо выдвигает гипотезу, отсылает к вечным вопросам или проблемам. Ведь настоящее искусство не дает ответов, оно всматривается в реальную действительность, во внутренний мир. Л.А. Аннинский следует тому же принципу. Он представляет идеи создателей произведений, избегая однозначных выводов, отмечает их значение в нашей культурной судьбе.

Лев Александрович не ищет аргументов в поддержку какой-либо из политических сторон. Скорее, ему ближе позиция: зло порождает зло. То есть сегодняшний медийный мир, к сожалению, раздувает даже мирные противоборства, не говоря уже о конфликтных ситуациях в бытовой или политической сфере. Л.А. Аннинскому, вероятно, близка такая позиция: истина рождается не в споре, а в диалоге. Самый главный аргумент Аннинского – логика исторических событий, заключающаяся в том, что меняются эпохи, а природа человека остается той же. А еще ему присуща осторожность в высказывании окончательных версий, так как любому событию необходима проверка временем.

Лев Александрович поддерживает один из актуальных тезисов понимания современными исследователями сущности медиа: «ни одно искусство не знает такой свободы манипулирования человеком, как кинематограф» [Аннинский, 2006, с. 414]. Доводы Л.А. Аннинского таковы: в восприятии произведений литературы, живописи, скульптуры реципиент достраивает идеи, образы до целого в своем сознании; в восприятии кинофильма целое уже есть и давит всей своей мощью на зрителя. Поэтому автор не стремится определить в своих статьях точный диагноз, событиям, но ищет их корни.

Наверное, в понимании свободы как внутреннего свойства, способного удерживать человека от споров и борьбы за превосходство, обнаруживается главный аргумент авторской позиции. Так Лев Александрович с философским очарованием и эстетическим удовольствием анализирует фильмы Вадима Абдрашитова. Автору нравятся стилевые особенности и мировоззрение режиссера, а главное – его способность передать подлинность времени с признаками уходящих и приходящих ценностей.

Даже в неудавшихся, по мнению Л.А. Аннинского, произведениях он находит эстетически и художественно ценные кадры и образы. И с особой любовью пишет об актерах и актрисах, обладающих внутренним благородством и внешним обаянием.

Анализируя фильмы, Лев Александрович как бы восстанавливает время их рождения и жизни, с уходящими в историю корнями и перспективами в будущем. Так он открывает временную бездну, где вещи

наполняются смыслом, создает цепочку, связывающую отдельные произведения искусств между собой.

Л.А. Аннинский прорисовывает типажи персонажей вслед за авторами произведений в поиске их места в культурном пространстве, где они естественны и натуральны. Если же этого места не находится, то действия персонажа оборачиваются фарсом. Он также ищет в культурном пространстве почву, которая питает душевные силы персонажей, раскрывает их природу, внутреннюю сущность, демонстрируя понимание того, что меняющиеся условия жизни и политические режимы не изменят этой природы, а человеку самому побороть ее бывает не под силу. И быть может, он порой в чем-то идеализирует кинематографистов, писателей, поэтов и их героев.

Льву Александровичу не свойственны крайности в оценках произведений литературы и кинематографа. Ему ближе понимание души русского человека, национального характера, корней исторических и природных, влияющих на российскую жизнь в разные времена. Л.А. Аннинский посредством описания удавшихся у авторов изображений естественности и натуральности вещей, проникает в природные закономерности самой реальности, столетиями складывающиеся в исторических традициях и обычаях, осевшие в русском характере. В деталях и мелочах он видит целые пласты сознания, заставляющие действовать человека определенным образом.

В книге «Три еретика» Лев Александрович находит и отмечает самое важное художественное открытие П.И. Мельникова-Печерского: *«русский человек потому и укрепляет себя с неукоснительной внешней жесткостью и мелочной цепкостью, что внутри души своей чувствует гибельную, предательскую мягкость; он потому так круто, так крепко сцепляет внешние границы своего бытия, что внутри нет границ»* [цит. по: Аннинский, 1988, с.204]. В этой характеристике слышится и оправдание русского человека, и понимание парадоксальных противоречий, свойственных русской душе.

Л.А. Аннинский вчитывается и всматривается в каждую деталь литературного и кинематографического текста, пытается разглядеть тончайшие оттенки переживаний и смыслов, стремится раскрыть индивидуальность авторского замысла. Даже в медиатекстах «второго ряда» он выискивает значительные по философской глубине идеи, не притягивая их при этом со стороны, а, находя внутри отдельных кадров и образов, основных сюжетных линий и тем.

Лев Александрович видит смысл жизни в прохождении пути через страдания, когда человек очищается от плотской страстности, что дает пищу для искусства. У многих писателей и режиссеров Л.А. Аннинский находит и описывает переживание и понимание становления человека на пути к себе через страдания. И здесь важна сама атмосфера, где происходит эта внутренняя борьба: в противном случае – отсутствие атмосферы, *«вакуум, в*



котором движутся поразительно точно воссозданные муляжи, это встреча материальных тел в страшном сне» [Аннинский, 2006, с. 73].

Атмосфера для Льва Александровича представляется одной из важных для поиска смыслов. В ней он отыскивает сначала отзвуки смыслов и идей, а затем, в общих тональностях открывает изображение глубинных тем. Ведя за собой, Л.А. Аннинский погружает читателя в «воздушные» сферы произведения, показывая тонкие грани их взаимопроникновения или отторжения. Последнее встречается чаще: «ощущение души, парящей в пустоте, ищущей контакта и опоры, не находящей опоры» [Аннинский, 2006, с. 76]. Такой, например, видит автор атмосферу «Астенического синдрома» К. Муратовой.

Лев Александрович находит в сюжете «Всадника по имени смерть» К.Г. Шахназарова эпизоды, где просвечивает русская душа, но на которую режиссер не обращает внимания. «Из одного визита вдовы убитого великого князя, которая пришла в камеру к Каляеву пожалеть и простить убийцу, – можно извлечь бездны русского мученичества» [Аннинский, 2006, с. 376]. В этих-то моментах и таятся ответы на вопрос: откуда в народе такая жажда царской крови? Но на него, по мнению критика, режиссер как раз и не дает ответ, увлекаясь «голливудскими стандартами»: перестрелками, взрывами, покалеченными телами и т.п.

Л.А. Аннинский ищет определение движущим силам нашей культуры в произведениях искусства. В статье о ленте Н.Н. Досталы «Штрафбат» он пишет: «на дне русской души веками копится смутное ощущение всеобщей вины и ожидание кары за неизбежный блуд души» [Аннинский, 2006, с. 386]. Философский поиск выводит автора на сюжеты, схожие с сюжетами М.К. Мамардашвили, который писал: «Решающий внутренний психологический и социальный механизм русской, российской культуры можно, я думаю, выразить несколькими словами: всегда – завтра, всегда – вместе и всегда – в один сверкающий звездный час» [Мамардашвили, 1995, с.34]. Эту «соборность» Лев Александрович и пытается разглядеть в кинолентах некоторых мастеров отечественного экрана.

В своих чувствах Л.А. Аннинский признается честно и искренне, не расплываясь в сентиментальностях. При этом нельзя сказать, что Лев Александрович скуп на похвалы: такими эпитетами как «великий художник», «великий режиссер», «мастер», он одаривает А.А. Тарковского, В.Ю. Абдрашитова, А.Ю. Германа, О.Д. Иоселиани, Г.А. Панфилова, А.Н. Сокурова.

Если говорить о вопросах, которые интересуют Аннинского, то один из наиболее значительных и часто встречающихся: что с нами происходит? Этот вопрос был очень важен, например, для А.А. Тарковского, и Лев Александрович находит место в культурном пространстве современности духовному отзыву режиссера, отвечающему на проблемы сложной устроенности реальности. Например, в статье «Попытка очищения?» в сопоставлении мироощущений А.А. Тарковского и современных режиссеров Л.А. Аннинский обнаруживает только ему присущее видение бесповоротности исторических событий, сдавливающих своими объятиями

силы человеческой души: чистоту, бескорыстие, красоту, любовь: *«драма индивида знает узловые, судьбоносные моменты, когда решается (или рушится) ее контакт с миром, с землей, с родиной. ... Бывает любовь, растворенная в гордости, в преданности, в верности. Бывает любовь-боль»* [Аннинский, 2006, с. 58-59]. В этой катастрофе А.А. Тарковский проникновенно изображает глубину человека, бесконечно ищущего утрачиваемую связь с миром. В своей статье о А. Тарковском Лев Александрович отмечает аскетичность, безудержность и непримиримость в стремлении его к идеалу и заключает: Тарковский – художник чистых линий и стихий... глядевший в глаза бездне [Аннинский, 2006, с. 59].

Л.А. Аннинский стремится более к изображению индивидуальных стилевых особенностей режиссеров, художественных находок, чем к критическому осуждению их творческих промахов или недостатков. Так в статье о фильме В. Абдрашитова Лев Александрович отмечает ту внутреннюю особенность художественного мироощущения, которую он ищет в художниках: *«очень важно, что в «Охоте на лис», простит или не простит герой своего обидчика, но важнее, что ни тот, ни другой не умеют прощать... очень важно, хороший или плохой мальчик показан в фильме «Плюмбум», но важнее то, что мы не хотим знать и не умеем понять, не имеем критерия определить нравственную истину»* [Аннинский, 2006, с. 65]. Автор призывает своего читателя к осознанию собственной причастности к разрушительным процессам, развернувшимся в нашей стране под влиянием тоталитарной идеологии.

Л.А. Аннинский болеет душой за Россию. В комментариях к фильму С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» чувствуется желание Льва Александровича понять корень российских проблем. Он повторяет мысль И. Ильина – православного философа, посвятившего свои труды красоте русской природы, истории и культуре: *«советская власть – лишь закономерное оформление того недуга, которым болела Россия на протяжении столетий»* [Аннинский, 2006, с. 147]. Философское проникновение в пласты русской культуры и истории помогает взглянуть на проблему «потерянной России» широким взглядом и с большим количеством неоднозначных вопросов. Ведь однозначности здесь не найти: «Русская душа – потемки». Самый главный вывод: *«Спасет – терпеливый, кропотливый труд. На протяжении поколений»* [Аннинский, 2006, с. 148]. Мы не хотим трудиться, пишет Лев Александрович. «Мы» – он повторяет неоднократно, и возлагает ответственность за «потерянность» на всех нас.

При всем этом Л.А. Аннинский в какой-то степени защищает СССР от ругани кинематографистов, которым там предоставлялась возможность работать и творить: *«Ничего этого не было бы, наверное, если бы гигантская мировая Держава не обеспечила некоторый комфорт своим трубадурам. Посмеиваться над этой Державой... неблагоприятно, да и не разумно»* [Аннинский, 2006, с. 212].

Автор настаивает на человеческой красоте и достоинстве, которые подвергаются давлению злобных мыслей и действий, он противится изображению опустошенной и потерянной России в фильмах 1980-х- 1990-х,

если их авторы забывают сложную и многовековую историю, культуру, веру в идеалы, наложившие свой отпечаток на коллективную психологию. Он пишет, что *«народ у нас, особенно «низовой», действительно склонен к уравнительности и круговой поруке; свобода, неотделимая от «бардака», будит в наших людях страшные инстинкты»* [Аннинский, 2006, с. 208]. Анализируя документальный фильм «Звонок из России», Лев Александрович отмечает: *«по окраинам доживают свой век люди, когда-то положившие силы, молодость, надежду – в основание державы. Той державы нет. Осколки есть»* [Аннинский, 2006, с. 204]. В комментариях слышится грусть о потерянности благородства, высоких идеалов.

Но не почвенничество проглядывает в мыслях и идеях Л.А. Аннинского, а любовь к глубокой русской душе. Он ревниво относится к искажениям на экране советской/русской действительности. Для него очень важен честный взгляд авторов. Отсюда в статьях и критика в адрес авторов, неверно толкующих психологию советских/русских людей.

Лев Александрович называет «шестидесятников» поколением идеалистов, имея в виду, что они последние, верившие в светлые идеалы. В одной из своих статей он характеризует себя: *«я неисправимый и неразоружившийся шестидесятник... я несомненный и нераскаянный советский человек... Моя жизнь – это русская культура, русской государство»* [Аннинский, 2006, с. 123]. Именно в шестидесятые наступила оттепель, повеявшая свободой. Время, в котором можно было слышать голос индивидуальности, личности, почувствовать порыв к искренности. В этих характеристиках обнаруживает себя стремление к свободе свойственной шестидесятнику и русскому, аскетизм советского человека. Как русского его волнует место человека в мире, в истории, потому как без своего места человек не может жить полно, являя глубину своего естества.

Отсюда и еще один сюжет статей Л.А. Аннинского – пустота и полнота времени, жизни. Он искренне откликается на темы русской неустроенности, прагматичности. В его статьях чувствуется испытываемое им удовольствие от угадывания создателями произведений этих черт русской жизни: *«Как же это по-русски! Обругать через запертую дверь, а потом с улыбкой выйти и одарить... Водопровод отключить и потащить баки в руках»* [Аннинский, 2006, с. 137].

В книге «Шестидесятники и мы» Аннинский детально проанализировал появление новых тем, в которых как продолжение слышалось то, о *«чем прокричало наше кино в "Журавлях"...* Я ничего не понял тогда, только почувствовал: что-то подломилось во мне, что-то началось... Началось с "Журавлей"» [Аннинский, 1991, с.105, с.6]. В самом деле, «Летят журавли» – единственный в истории нашего кинематографа фильм, увенчанный золотой пальмовой ветвью Каннского кинофестиваля. Эта картина оказала взрывной эффект на зрителей, критиков, киноведов: зрители лили слезы и сострадали, критики путались в чувствах и не могли дать им точного определения, киноведы увидели появление нового стиля. Но главное в том, что впервые

показана измена и прощение, с таким надрывом человеческих чувств, которые дают полное оправдание главной героине, совершившей эту измену. В этом выразилась свобода, которую почувствовали шестидесятники, дышать которой они стремились.

Лев Александрович анализирует причины колоссального влияния фильма «Летят журавли» на наш кинематограф. Это и операторские открытия, и актерские работы, но особо значительной стала тема драматизма личности: *«человек в горниле истории. История – через личность. Драматическая судьба личности – и железная логика истории»* [Аннинский, 1991, с.49], вот идеи, раскрывавшиеся в нашем кинематографе 1960-х годов, следующим за «Журавлями» – идеи свободы личности, выбирающей свою судьбу, которые были особенно близки шестидесятникам.

В названиях рецензий Л.А. Аннинского есть символизм, указывающий на историческую перспективность сюжетов, ирония, тонко оценивающая неумелость кинематографистов, или настраивающая на лирические комментарии. В некоторых заглавиях отражается («Хермер, мужики!», «Я обмэр» и др.) восклицательное изумление от внезапно ворвавшейся в наш быт новой реальности, заполняющей своей пустотой всё вокруг.

В текстах Льва Александровича нет засилья киноведческих научных оборотов и терминов, он переходит кинометафор к сюжетным поворотам, к анализу отношения этих сюжетов к культурным и историческим процессам. Л.А. Аннинский описывает время, перечисляя его приметы, найденные, подмеченные им в фильмах, сравнивает, отдавая автору авторское, а реальности реальное. Конечно при этом трудно избежать субъективности, но на помощь приходит чутье человека, проникшегося русской культурой от «верха» до «низа», где «верх» – Л.Н. Толстой, а «низ» – Ф.М. Достоевский. Не в буквальном смысле, а, конечно, в художественно-символическом.

В статьях Льва Александровича редко встречаются прямое цитирование, хотя местами имеются ссылки на мнения писателей, поэтов, кинорежиссеров, киноведов, критиков и других исследователей культурной сферы нашей жизни. В основном это мнения о социальных изменениях, взгляды на кинопроцесс и оценки отдельных работ, опираясь на которые, автор определяет место явлений в пространстве нашей культуры.

Л.А. Аннинский приводит цитаты для того, чтобы передать общее настроение аудитории и критиков. Сопоставляя различные мнения, он наводит читателей на мысль, что нет завершенных оценок для произведений искусств, а есть культурный процесс, где одни явления особо значительны и влиятельны, а другие менее существенны. В своих книгах Лев Александрович использует прямые цитаты и ссылки, скрупулезно восстанавливая библиографические подробности судеб писателей, поэтов, кинорежиссеров, о которых ведет повествование. Он восстанавливает

атмосферу той реальности, в которой складывалось их мировосприятие и художественный стиль.

Работы Л.А. Аннинского интересны культурологам и филологам, учителям литературы и медиапедагогам, а также всем читателям и зрителям произведений отечественной литературы и кинематографа. Учителя и преподаватели, использующие в работе с учащимися фильмы, могут применять приводимые примеры анализа стилистических и художественных, смысловых и идейных сторон художественных экранных произведений.

На наш взгляд, тексты публикаций Льва Александровича могут быть весьма полезны на занятиях по медиаобразованию. Имея в поле критической мысли произведения литературы, поэзии, кинематографа, музыки, Лев Александрович приводит аналогии их стилевых и тематических особенностей, выявляет основания их появления в определенном историческом времени и культурном контексте. Опираясь на этот материал, можно успешно формировать у учащихся знания по истории и теории медиакультуры.

Сама по себе медиакритика (созидательной направленности), полезна любому желающему лучше понять мир авторов произведений разных видов и жанров, а медиатексты Л.А. Аннинского представляют бескрайние возможности для погружения в художественные миры и трезвое осмысление различных сторон объективной реальности. Анализ исторических, политических, социальных, психологических и других причин актуальности тем, раскрываемых Л.А. Аннинским в художественных текстах или кинофильмах на определенном культурно-историческом этапе, может лечь в основу деятельности по развитию аналитических способностей у учащихся.

Отношение Льва Александровича к отечественной истории и культуре может послужить основой для развития способностей и к идеологическому анализу. Описывая идеологическую борьбу власти против поэтов, писателей и режиссеров, автор раскрывает мотивы их действий, мировоззренческие установки, отношение к политической системе.

В рецензиях и статьях Л.А. Аннинский моментами переходит к диалогу с авторами кинолент, ставя перед ними и читателями проблемные вопросы. Такие диалоги с успехом можно продолжить в аудитории с учащимися, активизируя их к поиску ответов на вопросы и решению проблемных ситуаций, формирую у них медиакомпетентность.

Экскурсы в историю литературы и кинематографа, описания событий из жизни писателей и кинорежиссеров представляют богатый материал, весьма полезный для просветительской и образовательной деятельности с учащимися. Л.А. Аннинский, описывая в художественных текстах и кинокартинах образы, символы, метафоры, раскрывает атмосферу русской жизни, русского характера. Часто в своих публикациях он приводит ассоциации между художественными и смысловыми контекстами, делает образные обобщения, находя внутреннюю связь вещей в их эстетической

сущности, что можно, на наш взгляд, также с успехом использовать для эстетического и художественного развития учащихся.

Лев Александрович не усугубляет споров, приводя к мирному сосуществованию различных по духу художников, писателей, кинематографистов, критиков и других представителей культурной жизни нашей страны. Моральный настрой автора всегда позитивен и созидателен. С воспитательной точки зрения в его книгах и публикациях можно найти много мыслей и переживаний, необходимых для этического воспитания.

## ***Роман Сальный***

### **Литература**

- Аннинский Л.А. Кое-что о Лондоне. 2014. <http://magazines.russ.ru/druzhba/2014/8/29an.html>
- Аннинский Л.А. Одиннадцать острот Черчилля о России. 2014. <http://magazines.russ.ru/druzhba/2014/6/17a.html>
- Аннинский Л.А. Поздние слезы. Заметки вольного кинозрителя. М.: Эйзенштейн-центр, ВГИК, 2006. 432 с.
- Аннинский Л.А. Политика и этнос в объятиях современной истории. 2014. <http://magazines.russ.ru/druzhba/2014/5/24a.html>
- Аннинский Л.А. Серебро и чернь: русской, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века. 2013. <http://silverage.ru/wp-content/uploads/2013/07/Lev-Aninskyi.pdf>
- Аннинский Л.А. Три еретика. Повести о А.Ф. Писемском, П. И. Мельникове-Печерском, Н. С. Лескове. М.: Книга, 1988. 352 с.
- Аннинский Л.А. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Киноцентр, 1991. 255 с.
- Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 1995. 548 с.

## Р.П. Баканов

В наше время проблемы медиаобразования и медийной критики все теснее связываются между собой. Это обусловлено актуализацией интереса к проблемам анализа и критического осмысления все возрастающего информационного потока, который современный человек получает посредством различных медиаканалов: телевидения, прессы, Интернет и т.п.

Понятие медиакритики определяется А.П. Короченским как область современной журналистики, осуществляющая *«критическое познание и оценку социально значимых, актуальных аспектов информационного производства в средствах массовой информации. Познавая и оценивая медиатексты, журналистская критика средств массовой информации оказывает влияние на восприятие медийного содержания его потребителями. Медиакритика изучает и оценивает подвижный комплекс многообразных взаимоотношений печатной и электронной прессы с аудиторией СМИ и обществом в целом, способствует внесению социально необходимых корректив в деятельность печатной и электронной прессы»* [Короченский, 2003, с.8].

Роман Петрович Баканов – известный российский медиакритик, медиапедагог, доцент кафедры журналистики Казанского федерального университета.

Более чем десятилетний опыт профессиональной деятельности Р.П. Баканова тесно связан с работой в прессе. Роман Петрович был внештатным корреспондентом в нескольких республиканских изданиях, работал в отделе информации Министерства по делам гражданской обороны и чрезвычайных ситуаций республики Татарстан.

Тематика публикаций Р.П. Баканова достаточно обширна: это и научные статьи по теории и практике медиакритики, и учебные и учебно-методические пособия для студентов по проблемам истории и методики медийной критики. Большинство научных работ Р.П. Баканова направлены, прежде всего, на профессиональную аудиторию – медиажурналистов и студентов медийных вузов и факультетов. Предметом научных исследований Романа Петровича выступает изучение проблем медиа- и телевизионной критики, определения их места и роли в историко-культурном и социальном контексте. Актуален, на наш взгляд, представленный автором анализ различных телевизионных медиаматериалов в центральной и региональной прессе, исследование основных приемов и способов подачи информации о ТВ.

Немаловажное значение в работах Р.П. Баканова отводится анализу терминологии телевизионной и медийной критики. В своих трудах он уделяет достаточно много внимания становлению терминологического аппарата медийного критического направления.

Центральным в исследованиях Р.П. Баканова становится определение медийной критики, данное А.П. Короченским: *«медийная критика – особая область журналистики, которая призвана помочь обществу в познании новых реалий и тенденций в деятельности СМИ. Она является одновременно и своеобразным способом*

рефлексии, самопознания современной печатной и электронной прессы, и общественным зеркалом, которое призвано отражать «блеск и нищету» средств массовой информации, оказавшихся в рыночной среде» [Короченский, 2002, с. 6]. Неслучайно в качестве одного из ведущих направлений развития медиакомпетентности будущих профессиональных журналистов Р.П. Баканов выделяет знакомство с творчеством ведущих медиакритиков.

Проблематичность данного варианта, по мнению автора, заключается в том, что «специфика медийной критики в России такова, что анализа практики функционирования печатной прессы или радио на страницах федеральных (ненаучных) изданий найти практически невозможно, крайне редки пока материалы, в которых оценивается Интернет как средство массовой коммуникации» [Баканов, 2007, с. 192]. В связи с этим, Р.П. Бакановым выдвигаются перспективы изучения и анализа телевизионной медиакритики.

В целом изучение работ ведущих российских и зарубежных критиков СМИ, по мнению Р.П. Баканова, может способствовать:

*1. Повышению компетентности конкретного человека в представлениях о критериях оценки медийного контента (необходимо обосновать, почему это «нравится» или «не нравится»);*

*2. Началу обмена мнениями о качестве продукции СМИ (при условиях, что отдельные граждане захотят опубликовать собственную точку зрения на проблему, а редакторат – поставить «глас народа» на полосу). Второе условие перестает быть проблемой с дальнейшим развитием online-дневников, с помощью которых распространение своего взгляда на вещи становится делом нескольких секунд;*

*3. Увеличению общественного внимания не только к таблоидам-телегидам, но и к выступлениям, содержащим критику медийной продукции, а также продолжению научной и общественной дискуссии о критериях конструктивного анализа (к сожалению, это для России пока может являться только отдаленной перспективой)» [Баканов, 2007, с. 196].*

В своей преподавательской деятельности Р.П.Баканов обращается к проблематике изучения медийной критики в системе современной отечественной журналистики. Основная медиаобразовательная цель, которую ставит перед собой педагог, – повышение «медийной компетентности и уровня критического отношения к «новостке дня» средств массовой коммуникации студентов, которые уже повседневно соприкасаются с журналистской деятельностью – работают в штате редакций или проходят семестровую практику» [Баканов, 2008, с. 18].

Как известно, среди основных функций медиакритики выделяются: аналитическая, идеологическая (политическая), информационно-коммуникативная, просветительская (образовательная), развлекательная (рекреативная), регулятивно-корпоративная, рекламно-коммерческая, эстетическая, художественная, этическая. Все данные функции, так или иначе, нашли отражение в исследованиях Р.П.Баканова.

Так, например, в качестве базовой функции при обеспечении взаимопонимания между критиком и его аудиторией Р.П. Баканов выделяет информационно-коммуникативную: «информационно-коммуникативная функция медиакритики обеспечивает диалог между автором публикации и аудиторией,



*выраженный в виде откликов на выступления, а также самостоятельные рассуждения отдельных представителей общественности о проблемах масс-медиа. В этом и проявляется дискуссионное свойство журналистской критики, столкновение нескольких точек зрения на практику функционирования современных средств массовой информации» [Баканов, 2009, с. 262].*

Не секрет, что массмедиа нередко воспринимаются подрастающим поколением лишь как источник развлекательной информации. Сюда можно отнести и просмотр нескончаемых телевизионных сериалов с сомнительным сюжетом, и многочасовое пребывание в социальных сетях, и интернет-бродяжничество по страницам чатов и сайтов и т.п. Опора на *рекреативную (развлекательную) функцию* реализуется не только в рекламе, но и встречается в медийной критике: *«часть выступлений, содержащих анализ телепередач, помещается рядом с сеткой вещаний телевизионных каналов и, по нашему мнению, направлена не столько на удовлетворение потребности аудитории в оценке медиатекстов, сколько на пересказ основных эпизодов программ для той категории людей, кто по тем или иным причинам не смог их посмотреть по телевизору. Кроме того, на газетных страницах телекритика часто соседствует с материалами, рекламирующими те или иные проекты, а также публикациями, рассказывающими о частной жизни «звезд» экрана» [Баканов, 2012].*

К основным приемам, реализующим данную функцию в медийной критике, Р.П.Баканов относит: *«объект внимания – рейтинговый проект ведущих федеральных телеканалов; преобладание разговорного стиля изложения информации; авторское увлечение пересказом сцен фильмов (сериалов) или описанием эпизодов различных шоу; преобладание эмоций автора над разумом; внимание автора сосредоточено на исследовании одной стороны передачи (чаще всего это фактические неточности, нарушение профессиональной этики или плохая игра актеров в телесериалах) без глубокого погружения в тему» [Баканов, 2012].* Ошибочность и неэффективность данных приемов очевидна, так как остается нереализованной задача критического анализа и самостоятельного осмысления произведений медиакультуры, не используются образовательные и аналитические потенциалы взаимодействия с медиатекстом.

Реализация просветительской (образовательной) функции медиаактивности тесно связана с развитием аналитических умений аудитории в оценке и творческой интерпретации медийных произведений. И здесь медийная критика справедливо рассматривается Р.П.Бакановым как неотъемлемая часть медийного образования. При этом *«одну из важных ролей играет формирование у людей культуры общения с медиа, выявление манипулятивных приемов, используемых журналистами не только для воздействия на сознание человека, но и для формирования определенного (часто – нужного власти) общественного мнения. Значит, одной из задач медиакритики является исследование редакционной политики наиболее тиражных и рейтинговых СМИ, то есть СМИ, оказывающих манипулятивное воздействие на большие группы населения» [Баканов, 2010].*

В самом деле, обучение критически анализировать и оценивать медиатексты различных видов и жанров представляют собой актуальную задачу медиакритики. Вместе с тем Р.П. Баканов констатирует, что в современной отечественной медиакритике *«отсутствуют такие направления, как*

*радиокритика, критика печатных и online-СМИ. Даже телевизионная критика, выступая, в основном, по информационному поводу выхода передач в эфир, исследует лишь контент и тенденции развития ТВ. Всестороннего анализа проблем российского телевидения пока не предпринимается»* [Баканов, 2010]. Поэтому среди наиболее актуальных проблем медийной критики Р.П.Бакановым выделяются следующие:

- обобщение и систематизация опыта критиков в периодической печати. Это обусловлено необходимостью изучения фактологического материала, который, может быть полезным студенческой аудитории *«не только при изучении дисциплин по тележурналистике, но и по теории художественно-публицистических жанров, а также специфике критики как вида творческой деятельности»* [Баканов, 2010];

- развитие комплексного исследовательского подхода к проблемам медиакритики: *«как в федеральных, так и в республиканских печатных СМИ отсутствует критический анализ тенденций и явлений, наблюдаемых как в газетах и журналах, так и в электронных средствах массовой информации. Если обратиться к публикациям, в которых говорится о телевидении, то можно увидеть, что уровень российской телекритики, увы, пока невысок»* [Баканов, 2010];

- разработка четких критериев анализа различных медиапроизведений, обеспечивающая уход от «желтого» типа критики и способствующая партнерству журналистов-практиков и медийных критиков;

- развитие региональной медийной критики;

- разработка специальных образовательных программ, позволяющих готовить профессиональных медиакритиков на факультетах и отделениях журналистики российских вузов, которые необходимо *«внедрить в учебные планы по обучению студентов гуманитарных дисциплин, а также в старших классах школ в качестве факультативов курсы, направленные на развитие у молодежи навыков критического осмысления и анализа медийных текстов»* [Баканов, 2010] и др.

Решение этих проблем, по обоснованному суждению Р.П. Баканова, будет способствовать развитию и становлению системного подхода к журналистской критике, всестороннему анализу проблем функционирования массмедийной продукции.

Роль медийного критика в современном информационном обществе существенно возрастает. Связано это и с появлением огромного количества самых разных медиапродуктов на телевидении, в прессе, в Интернете, и с актуализацией проблемы развития критического мышления медийной аудитории; и с увеличением количества медиатекстов развлекательного характера и с многими другими причинами. Поэтому целый ряд научных работ Р.П. Баканова посвящен анализу творчества современных медиаисследователей и тележурналистов: В. Познера, Т. Пандорина, Ю. Богомолова, А. Кондрашева, А. Бородиной, С. Тарошиной, И. Петровской и др.

Особое место в творчестве Р.П. Баканова занимает проблема телевизионной критики. Автор считает, что телевизионная критика призвана оказывать помощь аудитории в ориентировании в стремительно

развивающемся телевизионном информационном пространстве: *«любая критика, выносящая на суд общественности анализ качества только тех медийных продуктов, которые своим появлением вызвали определенный общественный резонанс, избирательна. Внимание телекритиков, прежде всего, должно быть направлено на все, что отражает представления аудитории о тех или иных ценностях, идеалах, мечтаниях, поскольку именно таков предмет телевизионной критики. Кроме того, с помощью телевизионной критики у общества есть возможность проводить своего рода творческую экспертизу на предмет соответствия/несоответствия отображаемой телевидением картины мира реальной действительности. С помощью медийной критики аудитория должна, наконец, постараться реализовать свое право общественного контроля над СМИ»* [Баканов, 2006, с. 2].

В современной социокультурной ситуации становится очевидно, что аудитория, осуществляющая постоянное общение с массмедиа самых разных видов и жанров, должна владеть умениями самостоятельного, критического отношения к той информации, которую она получает из СМИ. Для этого, по справедливому мнению Р.П. Баканова, необходимо конструктивное, творческое и заинтересованное взаимодействие между профессиональными медиакритиками и аудиторией медиа. Решение данной задачи может осуществляться несколькими путями.

Первый путь, по мнению Р.П. Баканова, состоит в активизации внимания аудитории к медиакритике, во взаимной заинтересованности журналистов и аудитории в диалоге: *«изданиям, публикующим медийные рубрики, необходимо пригласить читателя к конструктивному диалогу. Также имеет смысл разъяснения цели и задач медийной критики перед общественностью. Необходимо регулярнее и оперативнее публиковать зрительские письма, приходящие в редакцию. Кроме того, при этом журналистам не следует скрывать свою точку зрения, почему в данном издании была введена медийная рубрика»* [Баканов, 2006, с.3].

В качестве второго пути этой задачи Р.П. Баканов называет дальнейшее развитие медиаобразования. Вслед за российскими исследователями А.П. Короченским, А.В. Федоровым и А.В. Шариковым он подчеркивает, что медийная критика, как важная область современной журналистики, *«должна стать частью гражданского медиаобразования посредством СМИ, войти в программы школьного и вузовского обучения. Критическому восприятию медийного содержания необходимо обучать со школьного возраста»* [Баканов, 2006, с.3].

Немаловажное значение в работах Р.П. Баканова отводится оценке качества эффективности вопросам подготовки профессиональных медиакритиков – будущих журналистов. Так при изучении учебного курса «Медийная критика» [Баканов, 2011], где основные задачи – формирование практических умений корректного критического анализа медийных функций в социуме и медийных текстов разных видов и жанров, Р.П.Бакановым выделяются следующие критерии усвоения студентами материала дисциплины.

Во-первых, соблюдение законов конкретного жанра критики, в рамках которого создается текст. При подготовке рецензий и комментариев на тот или иной медиатекст, будущий журналист должен обладать умениями

выявления его ключевых проблем, обобщать факты или явления, делать выводы. Написание рецензии предполагает проникновение «в суть анализируемого произведения. В рецензии важна не описательность, а постижение внутренней взаимосвязи выявленных в исследуемом произведении фактов. Автор критического анализа должен не только дать исчерпывающую характеристику творческим приемам, применяемым создателями медийного продукта, но и выявить внутренние закономерности заложенного в него фактического материала» и т.п. [Баканов, 2011].

Вторым важным критерием усвоения материала дисциплины «Медийная критика», по мысли Р.П.Баканова, выступает оригинальность и самостоятельность, которую проявляют студенты при работе с медиатекстами различных видов и жанров: «вне зависимости от вида и направления работы востребован будет только тот критик, кто способен заинтересовать свою аудиторию, понятно объяснить ей принципы и закономерности современного функционирования СМИ, может вовлечь каждого читателя в полемику как с самим собой, так и с другими членами общества посредством компьютерных и мобильных средств» [Баканов, 2011].

В качестве третьего показателя Р.П.Баканов указывает умение осуществлять анализ произведения медиаккультуры Развитие аналитических умений студентов – будущих журналистов – направлено на самостоятельное оценивание и критическое осмысление медиатекста, включая его положительные и отрицательные стороны. При этом существенное значение придается субъективной роли автора критического анализа. С этой целью студенческая аудитория постигает умения четкого выражения собственной оценочной позиции, «не забывая при этом обращать внимание на достоинства и недостатки произведения» [Баканов, 2011].

Еще один важный показатель касается обращения к доказательной базе в процессе аргументации собственной точки зрения. «Учиться убеждать аудиторию – один из критериев профессионализма журналиста. Освоить его сложно, но необходимо. Как правило, выполняя самостоятельные творческие задания, многие студенты опираются на эмоции и собственные представления о хорошем и плохом. Порой эмоции замещают разум, вследствие чего снижается качество материала. Эмоциональное повествование, конечно, может облегчить восприятие текста, но на каком основании аудитория должна верить автору? Поэтому, объясняя ребятам, из чего будет складываться общая оценка каждой из их работ, мы обращаем внимание на поиск аргументов, подтверждающих свою правоту» [Баканов, 2011]. Умение аргументировано излагать собственную позицию выступает важным критерием самостоятельного осмысления любого текста.

Пятым существенным критерием, выделенным Р.П.Бакановым, выступает изучение творчества известных медиакритиков. Для этого студенческой аудитории необходимо «не просто читать публикации, а выявлять и сопоставлять имеющиеся в их «арсенале» критерии анализа произведений. На основании полученных данных, учащиеся могут придумать свои – оригинальные – критерии и, исходя из них, провести исследование медийных текстов» [Баканов, 2011].

Наконец, в процессе изучения и анализа медийных произведений студенческой аудитории необходимо соответствовать «кодексу чести»

медийного критика, соблюдать этические нормы, которые предполагают недопустимость перехода на личности, оскорблений и бездоказательности [Баканов, 2011].

Как нам представляется, данные критерии выступают важными компонентами не только при подготовке профессиональных журналистов и медиакритиков, но и для будущих педагогов и психологов, которым предстоит работать с поколением, активно вовлеченным в процесс взаимодействия с различными медиа. Адекватный отбор медийной информации, ее полноценное восприятие, интерпретация и творческое применение выступают основой формирования собственных позиций по отношению к медиатексту, его критической и самостоятельной оценке, составляют основу для практического использования во всех сферах деятельности человека.

В процессе подготовки будущих профессиональных журналистов используется целый комплекс методов, среди которых Р.П. Бакановым выделяется: *мониторинг средств массовой коммуникации, контент-анализ* каждого из выбранных для исследования федеральных и (или) региональных средств массовой коммуникации, *сравнительно-сопоставительный метод* практики информационной политики исследуемых СМК, *содержательный (текстуальный) анализ публикаций массмедиа* и др. [Баканов, 2011].

В работе студенческой аудитории с медиатекстами различных видов и жанров, включая осуществление их критического анализа, особое внимание уделяется самостоятельной работе. Сюда включаются различные виды творческих заданий. Например, студентам предлагается выполнить ряд письменных творческих заданий: подготовка рецензий, статей, обзоров, творческих портретов, зарисовок и т.п. Кроме написания письменных работ, студенты готовят презентации о творчестве известных медиакритиков, проводят реферативные исследования на материале определенных исторических периодов развития медиакритики и т.д.

В процессе работы с произведениями медиакультуры важным видом работы становится анализ публикаций медиакритиков, подготовленных в разное время, осуществление их сравнительных характеристик и выявление наиболее актуальных проблем. Глубокому анализу творчества медиакритиков способствует такая форма работы как формирование библиографических перечней творчества медийных критиков, составление аннотированных списков рубрик в СМИ, портфолио, включающих анализ творческой практики одного или нескольких медийных критиков и т.д. [Баканов, 2011].

Программа обучения дисциплине «Медийная критика» находится в тесной связи одной из важных задач медиаобразования, которая состоит в развитии критического мышления, демократического мышления аудитории. Близкие по своей сути творческие задания достаточно широко применяются

в процессе вузовского медиаобразования при подготовке будущих педагогов и психологов. Работа с рецензиями, аналитическими обзорами, статьями, посвященными анализу различных произведений медиакультуры, позволяет студентам не только углубить свои знания в области терминологии медиакультуры и медиаобразования, но также ознакомиться с основными профессиональными приемами работы с медиатекстами. Кроме того, в процессе реализации различных творческих заданий на медийном материале используется целый арсенал методов медиаобразования: словесных, наглядных, репродуктивных, исследовательских, эвристических, проблемных, игровых. Различные виды творческих заданий на материале медиакультуры включают не только просмотр фильмов и анализ медиакритических научных статей и рецензий, но и обсуждение эстетических, нравственных, философских проблем медийных произведений; свободное общение; диспуты; анкетирования; письменные работы (рецензирование, отзывы, сочинения на тему изученных медиатекстов и т.д.), медиаторчество.

Таким образом, изучение творчества Р.П. Баканова позволило нам ознакомиться с основными проблемами медиакритики, наметить сходные позиции основных положений медиакритики и медиаобразования, изучить наиболее существенные тенденции и перспективы их развития в России.

### *Кирилл Челышев*

#### **Литература**

- Баканов Р.П. «Книга жалоб» на телевидение. Эволюция газетной телевизионной критики в Российской Федерации 1991–2000 годов. Казань: Изд-во КГУ, 2007.
- Баканов Р.П. Критерии оценки качества освоения профессиональных компетенций студентами отделения журналистики при изучении ими дисциплины «Медийная критика» // Теория и методика современного журналистского образования: проблемы диагностики знаний. Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2011. С. 51–61. <http://old.kpfu.ru/f13/rbakanov/index.php?id=3&idm=0&num=62>.
- Баканов Р.П. Критика СМИ как форма медиапросвещения населения // Журналистика и информационная политика в регионе: теория и практика функционирования. Набережные Челны: Лаб. опер. полиграфии, 2007. С. 192–196.
- Баканов Р.П. Масс-медиа глазами газет: Практические рекомендации в помощь начинающему медийному критику: Учебно-методическое пособие. Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2008. 256 с.
- Баканов Р.П. Медийная критика в российской прессе: проблемы становления // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. Выпуск 7. № 18 (89). Белгород: Изд-во БелГУ, 2010. С. 183–198. <http://old.kpfu.ru/f13/rbakanov/index.php?id=3&idm=0&num=56>.
- Баканов Р.П. Проявление информационно-коммуникативной функции в творчестве Ирины Петровской (на примере материала в «Известиях» «Убитые подо Ржевом») // Русский язык в современном медиапространстве: сб. научных трудов Междунар. науч.-практ. конф. Т.1 / Под ред. А.П. Короченского, А.В.Полонского. Белгород: Изд-во БелГУ, 2009. С. 255–262.
- Баканов Р.П. Телевидение сквозь призму газет 1990-х годов (на материалах изданий Москвы и Татарстана). Автореф.... канд.фил. наук. Казань, 2006.

- Баканов Р.П. Формы самостоятельной работы студентов при освоении ими дисциплины «Медийная критика» // Инновации в системе высшего образования. Челябинск: Челяб. ин-т экономики и права им. М.В. Ладощина, 2011. С. 174–178.  
<http://old.kpfu.ru/f13/rbakanov/index.php?id=3&idm=0&num=60>
- Баканов Р.П. Функции телекритики в «Комсомольской правде» // Мультимедийная журналистика Евразии-2012: международные медиапроекты, глобальные сети и информационное пространство Востока и Запада. Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2012. С. 5-18.
- Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Автореф. дис. ... д-ра фил. наук. СПб., 2003. 41 с.
- Короченский А.П. «Пятая власть?» Феномен медиакритики в контексте информационного рынка. Ростов на Дону: Международный институт журналистики и филологии, 2002.
- Кто есть кто в российском медиаобразовании. Баканов Роман Петрович.  
[http://www.mediagram.ru/mediaed/who/text\\_132.html](http://www.mediagram.ru/mediaed/who/text_132.html)

## Ю.А. Богомолов

В современном мире практически каждый человек — телезритель. Телевидение вошло в жизнь, превратившись для многих поколений, уже ставших взрослыми, одним из главных источников информации, важным средством развлечения, образования, досуга. Наряду с интернетом, ТВ и сейчас продолжает оставаться одним из самых популярных медиа для людей всего мира. Одновременно, по свидетельству Р.П. Баканова, в последние годы в российских СМИ существенно увеличивается и *«информационный поток о масс-медиа. Согласно различным социологическим исследованиям, печать по сравнению с ТВ в предпочтениях аудитории постепенно отошла на второй план. Продолжается взаимопроникновение, конвергенция печати и телевидения. В современной российской журналистике медийная критика, используя опыт зарубежных стран, может стать одной из форм не только саморегулирования журналистского сообщества, но и дает возможность аудитории право озвучивать и отстаивать собственные интересы в отношении СМИ. Согласно различным социологическим исследованиям, печать по сравнению с ТВ в предпочтениях аудитории постепенно отошла на второй план. Продолжается взаимопроникновение, конвергенция печати и телевидения. В современной российской журналистике медийная критика, используя опыт зарубежных стран, может стать одной из форм не только саморегулирования журналистского сообщества, но и дает возможность аудитории право озвучивать и отстаивать собственные интересы в отношении СМИ»* [Баканов, 2007, с.3].

В этой связи роль трудно переоценить роль медиакритики в жизни современного социума. Выполняя целый ряд взаимосвязанных функций, среди которых — информационно-коммуникативная, познавательная, регулятивная, коррекционная, социально-организаторская, просветительская, коммерческая, медийная критика, по свидетельству А.П.Короченского, представляет собой *«единый комплексный, системный феномен. В современных условиях усиливается взаимовлияние и взаимозависимость разнородных средств массовой информации, которые действуют в системе, образуют единый социальный институт»* [Короченский, 2003].

Безусловно, обращение к проблемам медиакритики трудно представить себе без изучения творчества известных журналистов, медиакритиков, кинокритиков, посвятивших этой области свое творчество. Один из самых известных специалистов данной области в нашей стране — Юрий Александрович Богомолов.

Ю.А. Богомолов учился на киноведческом факультете ВГИКа в мастерской А. Грошева, который закончил в 1965 году. Еще будучи студентом, начал издавать свои первые работы по кинематографической тематике. Успешно защитил диссертационное исследование по искусствоведению в 1970-х годах, работал научным сотрудником Госфильмофонда СССР, заведовал отделом теории и истории журнала «Искусство кино». С 1971 Ю.А. Богомолов работал ст.научным сотрудником Института истории искусств (Института искусствознания).



Ю.А. Богомолов внес существенный вклад в развитие отечественной медиакритики. Им написан целый ряд книг по тематике теории и истории кинематографа. Среди них — издания, посвященные Иосифу Хейфицу [Богомолов, 1984], Михаилу Швейцеру [Богомолов, 1987], Роману Балаяну [Богомолов, 1988], Петру Тодоровскому [Богомолов, 1989], Михаилу Калатозову [Богомолов, 1989], Андрею Михалкову-Кончаловскому [Богомолов, 1990] и другим известным деятелям кинематографического искусства.

Предметом изучения в творчестве Юрия Александровича были и аспекты, связанные с проблемными вопросами медиакультуры, медиатекстов и их авторов [Богомолов, 1988], мифологии в искусстве [Богомолов, 1990] и т.п. К примеру, еще в 80-х годах XX столетия, *«на очередном витке бесконечной дискуссии об экранизации и праве кинематографа на свободный жест по отношению к классическому тексту, Юрий Богомолов выступил на страницах журнала «Искусство кино» с фундаментальной статьей «Как накренить фразу?». И эта статья памятна до сих пор: Ю. Богомолов придал недостающую основательность спору «охранителей» с «волютаристами», предложив принципиально иной уровень ученого разговора и исследовав феномен интерпретации как средства выживания культуры, как необходимого условия ее, культуры, развития, роста и обогащения. Всякое произведение, по Ю. Богомолову, не только заинтересовано, но даже кровно нуждается в новых и новых перетолкованиях»* [Энциклопедия, 2011]. И центральное место в этом процессе, по его мнению, занимает автор. По свидетельству М. Трофименкова, автор (в том числе – и кинокритик) для Ю.А. Богомолова выделяется в качестве ключевого персонажа медиапроизведения, неотделимого «от своих фильмов и героев» [Трофименков, 2011].

На протяжении многих лет центральные темы творчества Ю.А. Богомолова — кинематограф, театр, телевидение. В частности, в 1990-х в числе основных направлений работы медиакритика становится телевидение как средство массовой коммуникации, вопросы его становления и развития как одного из важных гражданских институтов. Ю.А. Богомолов рецензирует телевизионные передачи, выявляет их основные тенденции, *«предпринимает попытки спрогнозировать ситуацию в развитии отечественного телевидения на несколько месяцев вперед»* [Баканов, 2011].

В 1990-е годы, сопровождавшиеся социальными и политическими преобразованиями в России, и одновременно – бурным развитием новых информационных технологий, предопределили трансформационные процессы в подходах к профессиональной медиакритике, способствовали развитию новых направлений и жанров медиажурналистики, подходов к *«критико-журналистскому анализу, интерпретации и оценке явлений и процессов в медийной сфере»* [Короченский, 2003].

По мнению А.П.Короченского, активизация медиакритической деятельности на рубеже XX и XXI веков была связана с процессом *«пересмотра представлений о характере связи средств массовой информации с аудиторией и обществом в целом, об их редакционной политике, о жанровых формах, тематическом спектре и стиле медийных произведений и характере их презентации в*

*СМИ, о схемах управления печатной и электронной прессой и её финансирования» [Короченский, 2003].*

Юрий Александрович Богомолов имеет многолетний опыт телевизионного обозревателя. Начиная с 1993 года, его телевизионные обозрения регулярно выходили в «Московских новостях». Р.П. Баканов, характеризуя данный период творчества Ю. Богомолова, выделяет следующие ключевые аспекты, составляющие художественное своеобразие творчества известного медиакритика:

- активное использование средств художественной выразительности: сравнения и метафоры. *«Данные приемы, — как считает Р. Баканов, позволяют в некоторой степени упростить восприятие информации читателем, а также обогатить ее эмоционально и таким образом воздействовать на аудиторию» [Баканов, 2011];*

- четкая постановка проблемы: *«большинство материалов содержит в себе несколько проблем, выявленных автором в деятельности российского телевидения. Среди них, можно выделить структуру: главной является только одна проблема, остальные лишь дополняют ее и являются второстепенными. Они выявляются телеобозревателем в результате исследования главной проблемной ситуации» [Баканов, 2011];*

- аргументация оценочной позиции. *«Как правило, каждый тезис, предложенный в материале, не остается без доказательств. При этом телеобозреватель в аналитических материалах не ограничивается однозначной оценкой освещаемой ситуации. Он рассказывает не только о негативных, но и о позитивных моментах в деятельности телевидения» [Баканов, 2011];*

- субъективность взгляда на телевизионный репертуар. Значительное количество ТВ-обзоров выявляет негативные тенденции в деятельности телевидения. Много материалов, в которых соединяется деятельность телевидения и политика [Баканов, 2011];

- народный фольклор и ссылки на классические произведения. По мнению Р.П. Баканова, *«анекдоты, притчи, басни, поговорки помогают телеобозревателю создать образы героев публикаций. В подобных материалах портреты получились, в основном, с элементами иронии и с негативной оценкой» [Баканов, 2011].*

В конце 1990-х Юрий Александрович был назначен заведующим отделом культуры газеты «Известия», который возглавлял вплоть до 2004 года. Представляя анализ этапа сотрудничества известного российского кинокритика с газетой «Известия» в 1998-1999 гг., Р.П. Баканов отмечает доминирующую аналитическую составляющую материалов Ю.А. Богомолова.

Основные темы творчества Ю.А. Богомолова в данный период – политика в медиасфере, финансовое положение ТВ и другие актуальные проблемы, требовавшие не только четкой постановки проблемы, но и оперативного освещения. Причем, *«в отличие от стиля публикаций телеобозревателя в «Московских новостях», в «Известиях» мы отмечаем усиление экспрессии в работах Ю. Богомолова. В значительном их числе предпринята попытка не только проанализировать сложившуюся ситуацию, определить и представить читателям главных игроков в этом сегменте рынка медиа, но и спрогнозировать-моделировать ситуацию к дате выборов» [Баканов, 2011].*

С 2004 Ю.А. Богомолов стал телеобозревателем «Российской газеты», еще через год — сотрудником «РИА Новости». Пожалуй, трудно назвать центральные издания, так или иначе связанные с проблемами экранных искусств, в которых бы не было репортажей, очерков, статей Ю.А. Богомолова. Его материалы публиковались в газетах «Советская культура», «Литературная газета», «Московские новости», журналах «Искусство кино», «Советский экран», «Киноведческие записки», «Сеанс» и др.

За многолетний труд и вклад в развитие российскую кинематографию, медиакритику и образование во второй половине двухтысячных годов Ю.А. Богомолов был удостоен двух крупных премий в области медиасферы. В 2006 — награжден Премией «Белый слон» Гильдии киноведов и кинокритиков России «За честь и достоинство», в 2008 году — Премией «Ника» «За вклад в кинематографические науки, критику и образование».

Опыт медиакритика Ю.А. Богомолова представляет особую ценность для молодых современных журналистов. Например, развёрнутую характеристику стилистических особенностей творчества Ю.А. Богомолова представил в ряде своих работ Р.П. Баканов [Баканов, 2001, 2007]. Он отмечает, что этого медиакритика волнуют не только темы современного телевидения, но и проблемы политики, социальной сферы и т.п. Эти вопросы неоднократно поднимаются Ю.А. Богомоловым в прессе и на телевидении, таким образом, *«многие телевизионные обозрения расширяют свои границы и порой принимают черты актуального комментария к определенным (как правило, спорным) ситуациям ТВ-деятельности»* [Баканов, 2007].

В результате проведенного контент-анализа Р.П. Бакановым было выявлено две основные группы критериев анализа телевизионных передач: к первой группе отнесены критерии, выявляющие творческий уровень федерального телевидения, а ко второй — критерии, определяющие принципы функционирования телевидения как социального явления. Подчеркивая практическую значимость изучения творчества Ю.А. Богомолова, автор статьи выявляет возможности использования данных критериев в современной телевизионной критике.

Статьи и обзоры Ю.А. Богомолова обращены к самым разным группам зрителей и читателей. Большинство его телевизионных обзоров нацелено на массовую аудиторию. В то же время глубокие профессиональные знания актуализируют интерес к представленным материалам профессионалов медийной сферы, медиапедагогов, медийных исследователей и т.п. *«Ю.Богомолов – кинокритик, поэтому многие его телеобозрения представляют собой не только краткий пересказ программ, но и отдельные минирецензии на портреты героев телепередач»* [Баканов, 2011].

Наверняка, оценка того, что видят на телевизионных экранах миллионы телезрителей — дело трудное. Здесь нужен высокий профессионализм, глубокие знания. Описание событий, происходящих в медийном мире, тесно переплетаются в творчестве Ю.А. Богомолова с

освещением политических, социальных, нравственных проблем современного общества. Говоря словами Юрия Александровича, «интерес каждого серьезного художника обусловлен процессами, происходящими в современной ему духовной и социально-исторической практике» [Богомолов, 1986]. Этим обусловлена обширная тематика в творчестве медиакритика, четкое обозначение собственной авторской позиции. Об этом свидетельствуют многочисленные «публикации-отзывы на фильмы и публицистические передачи, тематические обзоры телерепертуара минувшей недели, корреспонденции и комментарии к некоторым проектам» [Баканов, 2011].

Жанры, в которых работает Ю.А. Богомолов, многообразны. Это и статьи, и очерки, и кино/телеобозрения, и, рецензии, и творческие портреты, и интервью, и репортажи.

В стиле медиакритика сплетаются ирония и юмор, глубокие знания и философский взгляд на происходящее на экране и в жизни. В статьях используются такие художественные выразительные средства как сравнения и метафоры. М. Трофименков пишет о творческом стиле Ю.А.Богомолова так: «Блистательный критик, одержимый классификационной страстью историк, устало-ироничный телевизионный обозреватель — в одном лице. Объединяет эти ипостаси авторский стиль, восходящий одновременно к критике двадцатых и шестидесятых годов. Телеграфно-лаконичный, отрывочный, «киногеничный», порой — как в книге о Михаиле Калатозове — созвучный поэтике режиссера» [Трофименков, 2001].

О. Кабанова, характеризуя сборник публикаций Юрия Богомолова, «Хроника пикирующего телевидения», констатирует: «Телекритик — профессия редкая, но чрезвычайно нужная. Телевидение за последние годы превратилось в государство в государстве, причем абсолютно самодостаточное: оно само для себя создает телепродукт, само себя рекламирует (одни передачи в других), само себе ежегодно выдает награды на ТЭФИ и добывает многомиллионные бюджеты для безбедного проживания. Кроме рейтинга для телевидения, кажется, нет судей, но и с рейтингом можно «договориться», вычислить его. Против всесильной машины такой мультимедийной телеимперии один человек — не воин. И чтобы его критика не была дробинкой, с комической важностью, пущенной в слоновью броню телеэфира, она должна иметь какие-то особые собственные качества.... У богомоловских телеколонок — свой фирменный стиль. Два-три события теленедели связываются между собой обнаруженными параллелями, из этих связей рождается главная тема, для понимания того, что она не сегодня возникла, приводятся соответствующие цитаты из классиков. Еще Богомолов любит поделиться услышанным анекдотом, простительная слабость для интеллигента советского происхождения [Кабанова, 2004].

Анализ работ профессиональных медиакритиков, в том числе — и Ю.А.Богомолова, все более активно используются на занятиях по медиаобразованию. Включение медиакритического компонента в содержательную структуру медиаобразования нацелено на решение основных задач медиапедагогики: получение аудиторией новых знаний по теории и истории медиа и медиакультуры; развитие медийного восприятия, вкуса, понимания, оценки качества медиатекстов; развитие аналитического мышления, автономии личности по отношению к медиа; способностей

аудитории к политическому, идеологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры; развитие способностей аудитории к моральному, нравственному, психологическому анализу различных аспектов медиа и медиатекстов в широком культурологическом, социокультурном контексте; подготовка аудитории к жизни в демократическом обществе и т.п.

Учитывая, что непосредственным *объектом* медиакритики выступает *«массовое сознание аудитории (потребителей медийной информации), на которую воздействуют критико-журналистские произведения»* [Короченский, 2003], на одно из первых по значимости мест выходит задача развития критического мышления аудитории. Интерпретация и оценочное суждение по поводу того или иного медиатекста (будь то фильм, сайт, компьютерная игра или телевизионная передача) выступают важным компонентом взаимодействия современного человека с миром медиакультуры. Умение самостоятельно рассматривать медиатексты и их составляющие, отделять истинную информацию от ложной, противодействовать манипулятивному воздействию медийной информации выступает важным компонентом медиакомпетентности личности. При этом под медиакомпетентностью понимается *«совокупность умений (мотивационных, контактных, информационных, перцептивных, интерпретационных /оценочных, практико-операционных/деятельностных, креативных) выбирать, использовать, критически анализировать, оценивать, передавать и создавать медиатексты в различных видах, формах и жанрах, анализировать сложные процессы функционирования медиа в социуме»* [Федоров, 2007, с.107].

Медиакритике в медиаобразовательном контексте, как отмечает А.П. Короченский, *«придаётся расширительный смысл: оно охватывает не только подготовку критико-журналистских публикаций, но прежде всего производимый в ходе образовательного процесса критический разбор содержания медиатекстов и деятельности медийных организаций. Кроме периодической печати, телевидения, радиовещания и сетевой прессы, теоретики медиаобразования включают в число масс-медиа также кино и видео, вследствие чего под медиакритикой подразумевается не только критика СМИ, но также и кинокритика»* [Короченский, 2003].

Изучение опыта профессионалов в области медиакритики способствует ознакомлению с жанровой спецификой критических статей, обзоров, рецензий; позволяет ознакомиться с художественным своеобразием и выразительными средствами медиакритики и т.п. Основными формами медиаобразования в этой связи выступает изучение, анализ и обсуждение книг, статей, рецензий; подготовка аналитических обзоров профессиональных текстов разных авторов или исторических этапов развития медиакритики; проведение диспутов, дискуссий, «Круглых столов» по тематике медиакритики и т.д.

Развитие медиакритики в нашей стране – процесс непростой. Среди причин Р.П. Бакановым выделяются: *«неготовность медийного сообщества к конструктивной самокритике, игнорирование профессиональной этики, власть рейтинга над содержанием»* [Баканов, 2008, с.6]. Тем не менее, именно медийная критика, по мнению Р.П. Баканова, *«способствует реализации одной из главных*

функций СМИ – просвещению аудитории». Этим во многом определяется все более тесная связь медиакритики и медиаобразования, одним из важных аспектов которого выступает изучение творчества профессиональных медиакритиков. В то же время, важной задачей современного медиаобразования выступает расширение участия *«академических кругов, ученых, специалистов в различных областях (педагогов, социологов, психологов, культурологов, журналистов и др.), учреждений культуры и образования, общественных организаций и фондов с целью развития медиаграмотности / медиакомпетентности граждан, в создании организационных структур, способных выполнять весь спектр задач медиаобразования в сотрудничестве с медиакритиками»* [Федоров, Левицкая, 2015].

Итак, освещение многочисленных проблем, которые объединяет тот или иной материал Ю.А. Богомолова, свидетельствует о четкой постановке задач, которые ставит перед собой медиакритик, подкрепленной убедительной аргументацией. Данный подход к изложению материала, сопровождающийся использованием различных художественных приемов обуславливают образность персонажей, представляемых медиакритиком. Интерес аудитории к текстам Ю.А. Богомолова обусловлен широким охватом аудитории, а также глубокими профессиональными знаниями медиакритика, в чьем творчестве сплетаются ирония и юмор, глубокие знания и философский взгляд на происходящее на экране и в жизни;

Анализ работ Ю.А. Богомолова можно использовать на занятиях по медиаобразованию (изучение, анализ и обсуждение книг, статей, рецензий; подготовка аналитических обзоров; проведение диспутов, дискуссий).

## ***Кирилл Челышев***

### **Литература**

- Баканов Р.П. «Книга жалоб» на телевидение. Эволюция газетной телевизионной критики в Российской Федерации 1991–2000 годов. Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 2007. 297 с.
- Баканов Р.П. Критерии анализа телевизионных передач и тенденций развития телевизионного вещания в творчестве телекритика Юрия Богомолова // Ученые записки Казанского университета. Серия: гуманитарные науки. 2011. № 5.
- Баканов Р.П. Масс-медиа глазами газет: Практические рекомендации в помощь начинающему медийному критику: Учебно-методическое пособие. Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 2008. 256 с.
- Богомолов Ю.А. Андрей Михалков-Кончаловский. М.: Союзинформкино, 1990.
- Богомолов Ю.А. Иосиф Хейфиц. М.: Союзинформкино, 1986.
- Богомолов Ю.А. Ищите автора! Искусство быть кинозрителем. М.: Киноцентр, 1988. 128 с.
- Богомолов Ю.А. Между мифом и искусством. М.: ГИИ, 1999.
- Богомолов Ю.А. Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1989.
- Богомолов Ю.А. Михаил Швейцер. М.: Союзинформкино, 1987.
- Богомолов Ю.А. Петр Тодоровский. М.: Союзинформкино, 1989.
- Богомолов Ю.А. Роман Балаян. М.: Союзинформкино, 1988.
- Кабанова О. Смотрящий вместе // Российская газета. 2004. №. 3664.
- Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов: Изд-во Ростов. ун-та, 2003. 284 с.
- Трофименков М. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т.1. СПб.: Сеанс, 2001.

Федоров А.В. Модель развития медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза на занятиях медиаобразовательного цикла // Инновации в образовании. 2007. № 7. С.107-116.

Федоров А.В., Левицкая А.А. Синтез медиаграмотности и медиакритики в современном мире: результаты международного экспертного опроса // Медиаобразование. 2015. № 3. С.9-31.

Юрий Богомолов // Энциклопедия отечественного кино / Под ред. Л. Аркус. [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=106](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=1&e_person_id=106).

## Д.Л. Быков

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 стал 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), «Остромов, 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...») Д.Л. 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 образительность, 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 свойственным 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, Д.Л. 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 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)].

Складывается ощущение, будто Д.Л. Быков 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, его волнуют больше всего: *«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, на наш взгляд, 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 наблюдается 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 верований, 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 одновременность 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 сырым к лицу всезнание, любви же не к лицу»* [Быков, 1997]. «Измученные и сырые» 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 «Трипицине» 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 кинокритиках 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, кинокритики 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.

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.

## *Роман Сальный*

### 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 мокрецов. 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. Зоценко 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/>

## А.С. Вартанов

Анри Суменович Вартанов родился в 1931 году в Тбилиси. В 1954 году окончил факультет журналистики, а в 1955 – исторический факультет МГУ (отделение истории и теории искусства). После окончания вуза поступил в аспирантуру НИИ искусствознания (в те годы – Институт истории искусства АН СССР), где начал исследовательскую работу на стыке областей литературы, кино, фотографии, впоследствии вылившуюся в кандидатскую (1958) и докторскую диссертации (1989). С 1974 года стал заведовать сектором художественных проблем массовых коммуникаций (с 2013 года – сектор медийных искусств). С 1961 по 1998 год преподавал на факультете журналистики МГУ. Неоднократно читал публичные лекции. Член Союза кинематографистов РФ, Союза журналистов РФ, Телевизионной Академии. Лауреат премии «За журналистское мастерство». Автор ряда монографий.

С 1961 года А.С. Вартанов вел на телевидении авторские передачи, посвященные кино, фотографии, ТВ: «Лучшие фильмы советского кино», «XX век в кадре и за кадром» и др. В качестве телеобозревателя вел рубрики в газете «Труд» (1991–2006), в журнале «Журналист» (с 1993 по настоящее время), писал внутренние рецензии на канале «ТВ Центр» (2001-2012).

Среди читательской аудитории А.С. Вартанова не только профессионалы, специалисты в области телевидения, кино, фотографии, но и рядовые зрители, желающие почерпнуть для себя интересные факты из творческой «лаборатории» медиакультуры.

А.С. Вартанов работает в разных жанрах. В *обозрениях* пишет о появлении и «жизненном цикле» телепередач, отражающих не только эволюцию телевидения, но и развитие социальных отношений в целом. В *очерках* – о телевизионных событиях, а в *критические эссе* – о медийных проблемах и о работе телеведущих.

Отдельным направлением творчество медиакритика представлено в жанрах *портрета* и *аналитических статей*.

В его портретной галерее можно встретить родоначальника отечественной телевизионной критики В.С. Саппака, одного из зачинателей фотоискусства М.С. Наппельбаума, известного актера А. Джигарханяна. В искусствоведческих статьях автор анализирует художественные, эстетические достоинства и развитие языка телевизионных фильмов и передач, кино и фотографии, описывает исторические вехи в становлении различных жанров искусства.

В течение последних десятилетий А.С. Вартанов пишет в основном о телевидении, анализируя передачи, работу ведущих, деятельность каналов, дает им целостную оценку, описывая различные этапы их развития.

В структуре статей А.С. Вартанова, на наш взгляд, можно выделить *пять частей*.

*В первой части* он описывает политические и исторические события, вводя читателя в атмосферу времени. Порой он начинает свои очерки со слов: «Я начал писать эти заметки...», «пока писался этот очерк...», создавая многоплановый живой образ действительности.

*Во второй части* вспоминает интересные детали предыстории появления телевизионной передачи или фильма, характеризует их название, жанровые особенности, оценивает основные приемы авторов в борьбе за телезрителей (время выхода в эфир, «звездные» гости и пр.). Нередко он упрекает авторов и ведущих в изначальных расчетах на рейтинги, а не желании творческого поиска.

*В третьей части* медиакритик описывает основные векторы развития идеи и сюжета, интерьер студии и драматургию передачи или телефильма. В этой части он ищет ответ на вопрос: что мешает передаче (телефильму) быть гармоничной и целостной с точки зрения сюжетного построения, языка, действий ведущего и участников?

*В четвертой части* характеризуется заключительный этап жизни передачи или выход телефильма на экран. При этом нередко обращается внимание на проблему компетентности авторов и ведущих (например, критикуются их непрофессионализм и поверхностность, положительно оцениваются удачные творческие решения).

*В пятой части* формулируется вывод, где дается ответ на вопрос: Что можно было бы сделать, чтобы передача была лучше?

Для своих статей Анри Суренович использует несколько типов заглавий. Условно к *первому типу* (не по иерархическому признаку) можно отнести образные названия, с оттенком лирического настроения: «Даль человеческой судьбы», «Октябрь тревоги нашей», «Его искусства тень» и другие.

К *второму типу* можно отнести названия, где передается настрой автора на диалог с читателем, с самим собой, чувство удивления: «Цензуры захотелось!?!», «Ужель та самая Светлана», «Такой хоккей нам не нужен!», «Народ в качестве статиста?» и другие.

В названиях *третьего типа* чувствуется незлобное ерничанье автора над пафосом телевизионщиков: «Ярмарка эфирного тщеславия», «О московской телетусовке по гамбургскому счету», «Гост за любимого олигарха» и другие.

В названиях *четвертого типа* автор лаконично и образно подчеркивает основную драму описываемых событий: «Срываясь на фальцет», «С пятой попытки» и др.

В своих статьях А.С. Вартанов крайне редко ссылается на мнения профессиональных критиков, киноведов, журналистов. Их упоминание можно встретить в искусствоведческих работах Анри Суреновича в качестве

исторических справок. Гораздо чаще он приводит примеры конкретных эпизодов из телепередач и действий ведущих в очерках о телевизионном творчестве.

Отмечая допущенные телевизионщиками просчеты в предполагаемых зрительских реакциях, А.С. Вартанов изредка приводит в пример данные социологических опросов.

Анри Суренович располагает к себе читателя неторопливостью и непринужденностью изложения, искренним и доверительным тоном. В очерках о телевидении, критических эссе, творческих портретах он не использует наукоемких описаний, а ведет разговор о волнующих его проблемах, возмущается безвкусицей и малосодержательностью телепередач, описывает собственные переживания и эпизоды личных бесед, восхищается действиями журналистов.

А.С. Вартанов часто пишет статьи о ведущих телепередач, которые во многом являются гарантиями взвешенной и объективной информации. Зрители узнают о политической, моральной, культурной составляющей нашей жизни в большей степени посредством общения с ведущим. Его искренность и профессионализм становятся главными ориентирами телезрителей в выборе передачи. В своих статьях Анри Суренович бескомпромиссно ставит вопросы нравственного облика телеведущих, раз за разом упоминая об их огромной ответственности перед телезрительской аудиторией. Не снимает он этой ответственности и с Телевизионной академии. Она, по его мнению, играет значительную роль в состоянии телевидения в стране: *«прежде, чем красоваться под лучами софитов и раздавать пышные награды, академики должны бы немало поработать, как говорили прежде высоким штилем, на ниве своего непростого дела»* [Вартанов, 2003 (р), с.84].

Характеризуя речь, стиль, поведение ведущих, критик часто описывает свою реакцию («покоробила сухость», «смотреть это было невыносимо» и т.п.), иногда, раздосадованный вульгарностью и ложью тележурналистов, употребляет жаргонные выражения («впарить», «липа», «давит понтом» и т.п.), переходя на разговорную лексику («шоу там ничем не ночевало», «держал в узде публику», «эпоха оболванивания» и т.п.).

Пытаясь приблизиться к пониманию таланта ведущего, А.С. Вартанов, будто размышляя вслух, задается вопросами, находит аргументы. Он использует выражения: «как это у него получается?» «почему?», «я искал разные ответы», «пытаюсь понять», «это заставило меня», «я обратил внимание», «бросается в глаза», «я всматриваюсь в это лицо»... Такой стиль вовлекает читателя в совместный с автором поиск ответов на сложные вопросы о тайнах телевизионного творчества.

В статье об актере театра и кино, ведущем телепередачи «Чтобы помнили» Л. Филатове Анри Суренович писал: *«Глядя на ведущего и слушая его, веришь в его сопереживание нелегким судьбам героев, ощущаешь подлинность испытываемых им чувств»* [Вартанов, 2003 (а), с.265]. Благородный, искренний

образ актера вызывает у медиакритика глубокие переживания, которыми он открыто делится с читателем. Одним из важных нравственных достоинств ведущих А.С. Вартанов считает скромное отношение к собственному Я. Таким качеством, по его мнению, и обладал Л. Филатов: *«Безукоризненное нравственное начало сразу же, безоговорочно прочитывается в передаче Л. Филатова. Видно, что он не "примазывается" к чужой славе, что не "набирает очки" в своем рейтинге. В отличие от других ведущих кинопередач, он сводит свои появления на экране к самому необходимому уровню»* [Вартанов, 2003 (а), с.264].

Анализируя образы ведущих, тележурналистов, А.С. Вартанов описывая различные грани: нравственные, профессиональные, эстетические и др. Стараясь быть объективным, он отмечает как светлые, так и темные стороны личности ведущих. Но наиболее выразительными у него получаются характеристики беспристрастных, бескорыстных, искренних и, самое главное, сочувствующих тележурналистов. Одним из таких, по мнению Вартанов, – В. Молчанов: *«Присущие ему от рождения качества: глубокая интеллигентность, превосходное воспитание, отменный вкус, умение вести себя в любых ситуациях, элегантность, такт, совершенное владение русской речью... Красивый, не улыбочивый, с печальными, кажущимися иногда трагическими глазами»* [Вартанов, 2003 (б), с.242]. Медиакритика впечатляет его *«боль за то, что происходит с людьми и их душами»* [Вартанов, 2003 (б), с.250], *«русская интеллигентность, далекая от корысти и наживы, от нынешнего делячества и рыночного цинизма»* [Вартанов, 2003 (б), с.246].

Пожалуй, это одна из самих содержательных по эмоциональной выразительности характеристик ведущих, сделанных А.С. Вартановым, так как в большинстве статей он дает более лаконичные описания различных сторон творческой индивидуальности тележурналистов. О Сергее Алексееве (ведущем информационно-аналитической программы «Воскресенье» на Первом канале в первой половине 1990-х – Р.С.) медиакритик пишет: *«Его русский язык обращал на себя внимание выразительностью и богатством, лишенным привычных в СМИ идеологем и литературных штампов»* [Вартанов, 2003 (в), с.27].

Щедр на комплименты оказался Анри Суренович и по отношению к Светлане Сорокиной: *«Не только обаятельна, хороша собой, проста, но и, кроме всего прочего, еще и умна, самостоятельна в суждениях, смела, остроумна»* [Вартанов, 2003 (г), с.217]. В этой телеведущей Вартанов ценит умение сохранять баланс между эмоциональностью, объективностью, честолюбием и профессионализмом: *«Прекрасно ощущая свою способность нравиться зрителям, она никогда не эксплуатирует это качество. Не пытается, как многие ее коллеги женского пола, кокетничать, исторгать из наших сердец умиление, заискивать перед нами... Поэтому-то, наверное, люди сразу же признали в ней свою, приняли в свои дома и сердца...»* [Вартанов, 2003 (г), с.217].

А.С. Вартанов не скрывает симпатий к телеведущим женщинам. В Ирине Зайцевой он нашел свойственные ей достоинства: *«раскрепощенная, независимая, обворожительная»*. В Юлии Меньшовой разглядел присущие ей качества: *«молодая, милейшая, голенастая»*.

Но иногда приходится ему делать нелестные комплименты. По мнению критика, Татьяна Миткова компенсирует невысокую

содержательность своих программ *«пулеметной скорострельностью текстов, а настроение информационных выпусков – беспричинной улыбочивостью»* [Вартанов, 2003 (д), с.45].

Негативную критику у А.С. Вартанова вызвали и (теле)журналисты, вдохнувшие воздух постперестроечной свободы 1990-х, и быстро перестроившихся по западным лекалам. В их передачах стало больше действия и сенсационных фактов, меньше сопереживания и сочувствия, свойственного русской душе. Такого рода телетексты противопоставлялись А.С. Вартановым той части телепередач, где продолжала торжествовать *«российская размягченно-разжиженная манера»*, вызывающая уже явную неприязнь молодой части аудитории.

*«Западничество»* А.С. Вартанов увидел в стиле Артема Боровика, утверждая, что тому был присущ *«холодовато-отстраненный способ повествования, непроницаемая маска на лице во время довольно бесцеремонных расспросов, жесткие оценки событий и людей»* [Вартанов, 2003 (е), с.123]. В нем критик увидел снижение нравственных критериев: *«полное равнодушие к идеологическим или же моральным позициям человека, о котором пишут или рассказывают с экрана»* [Вартанов, 2003 (е), с.123].

В Леониде Парфенове Вартанов разглядел не только *«замечательную наблюдательность»*, но и *поверхностность, будто талантливый журналист торопит время, полагая, что кардинальные перемены в нашем обществе, в сознании подавляющего большинства зрителей уже произошли. Что людям интересна не духовная суть происходящего в культуре, искусстве, жизни, а те эффектные, сверкающие, зазывные блески, которыми сопровождаются подчас и культура, и искусство, и другие явления многообразной жизни»* [Вартанов, 2003 (ж), с.117].

На этом фоне А.С. Вартанову кажется, что телеведущий Владимир Познер демонстрирует беспристрастность своей позиции: *«рядом с коллегами с других каналов, где, кажется, главной целью было утвердить самоценность своей личности в противоборстве с властью, Познер выгодно выделялся тем, что думал не о себе, любимом, а о сути дела, о разнообразии мотивов, бытующих в общественном мнении»* [Вартанов, 2003 (п), с.281].

В своем творчестве Анри Суменович разрабатывает несколько основных тем: *«Телевизионные программы и передачи»*, *«Эволюция телевидения»*, *«История и теория телевидения и фотографии»*, *«Социальная роль телевидения»*, *«Документальное и телевизионное кино»*.

Значительная часть его статей посвящена теме: *«Телевизионные программы и передачи»*. С начала 1990-х он анализирует ток-шоу, телевикторины, авторские программы, информационные и аналитические программы. Ввиду большого влияния на общественное мнение, информационные передачи разных телекомпаний («Время», «Вести», «Итоги», «Намедни» и др.) постоянно конкурировали, и медиакритик внимательно анализировал их появление и эволюцию, цель, структуру, тип аудитории, язык и стиль ведущих, причины (не)популярности, уровень профессионализма и компетентности корреспондентов.



В передачах развлекательных жанров А.С. Вартанов ищет содержательность, искренность, естественность, эстетический вкус. Здесь он выделял «До и после полуночи» (ведущий – Владимир Молчанов), «Что? Где? Когда?» (период, когда ведущим был Владимир Ворошилов), «Я сама» (ведущая – Юлия Меншова).

Тема *«Эволюция телевидения»* рассматривается А.С. Вартановым в статьях, освещающих различные аспекты телевизионного творчества: появление и эволюция телевизионных жанров (ток-шоу, информационной передачи), телеканалов (ВГТРК, НТВ, REN-TV), ведущих, деятельность Телевизионной академии и др.

Анализируя этап появления нового российского телевидения начала 1990-х, медиакритик во многих появившихся на свет передачах находит «газетные» или западные корни, отмечает возникновение проблем коммерциализации и отношения с властью, неразборчивости Телевизионной академии в выборе лауреатов, снижение нравственного и профессионального уровня тележурналистов.

Тему *«История и теория телевидения и фотографии»* А.С. Вартанов анализирует в искусствоведческом ключе. Сравнивает современные телепередачи и работу ведущих с образцами советского периода. Рассматривает влияние новых цветовых и графических возможностей экрана на эмоциональную и смысловую содержательность передаваемой телевидением информации. Делая небольшой, но предметный анализ передач, медиакритик оценивает существенные изменения в развитии основ их драматургии и жанровых структур.

В 1960-1980-х годах Анри Суренович писал небольшие статьи о фотографии для журнала «Советское фото». В них он анализировал работы фотохудожников различных жанров. Описывая поиски фотографами основ художественной выразительности, критик показывал проблемы, с которыми они сталкивались: соотношение в творческом процессе объективного и субъективного, борьба идеологических и нравственных начал.

Во многих статьях А.С. Вартанов затрагивает тему *«социальной роли телевидения»*, порой указывая на ложное представление информации теми или иными телеканалами. По его мнению, во многих телепередачах, в социальной рекламе явно виден политический заказ, а отсюда – назидательность, примитив, фальшь «небрежность», «похотливость», «высокомерие по отношению к зрителям», которым нужно все «разжевать». Между тем, как считает А.В. Вартанов, освещение событий должно быть полным, объективным, учитывать различные оценки. Важно, чтобы события обозначали «вектор» происходящих в стране перемен, чтобы на экране была представлена предыстория события.

А.С. Вартанов осуждает телевизионщиков за неумение верно подавать информацию: *«Все разговоры и сетования насчет того, что Россия вымирает со скоростью один миллион душ в год, что лишь десятая часть призывников признается»*

*медицинскими комиссиями здоровыми, что мы занимаем второе место в мире после Китая по числу курильщиков и т.д. и т.п. проходят мимо ушей наших телевизионщиков»* [Вартанов, 2003 (з), с.183].

Критик считает, что телевидение несет большую ответственность за доминирующие настроения в обществе. Например, при освещении события захвата Театрального центра, где шел мюзикл «Норд-Ост», телевидение, способное *«разжигать или, напротив, успокаивать общественные страсти, должно было в эти и последующие дни быть чрезвычайно аккуратным в прикосновении к «горячим» проблемам межнациональных отношений»* [Вартанов, 2003 (и), с.197].

А.С. Вартанов пишет статьи и по теме *«Документальное и телевизионное кино»*, анализируя фильмы содержательно и многопланово. Одна из существенных проблем документального кино, по его мнению, связана с отсутствием интереса у каналов к «сложным» фильмам, требующим от зрителя усилий для восприятия, и поэтому создающих низкий рейтинг. Как следствие *«бессодержательность и пустота телевизионного эфира»* не заполняется «умными» картинами.

В документальном кино Анри Суренович анализирует умение авторов воссоздать на экране общественные настроения, атмосферу исторической действительности, позволяющие зрителю обнаруживать причины различных социальных явлений. Подчеркивая значение документального кино в осмыслении современной истории и состоянии культуры, он оценивает роль авторов в объективном и аргументированном представлении действительности. При этом немаловажными видятся Вартанову способности кинодокументалистов использовать художественные средства экранной выразительности: пластическую трактовку характеров, образное выражение мыслей, закадровый голос и другие. Именно они позволяют приобрести фильму *«личностное измерение»*, способное оказывать воспитательный эффект.

К сожалению, сегодняшнее телевидение – *«с непрекращающимся потоком сообщаемых с невозмутимостью новостей, с лавиной смертей, катастроф, покушений – приучает зрителей воспринимать происходящее в мире экзистенциально, без попытки понять причины и следствия самых диковинных событий»* [Вартанов, 2003 (к), с.255]. Многие передачи, производимые телеканалами и авторами, становятся, *«пустышками»*, *«профессионально несостоятельны»*. Исключение – отдельные, единичные передачи, появляющиеся в эфире в основном в позднее ночное время.

Отсутствие вкуса у авторов популярных ток-шоу, музыкальных клипов, педалирование пошлости, штампы и клише вместо творчества, непонимание телевидением и правительством ответственности за воспитание молодого поколения привели к тому, что *«наше ТВ от года к году утрачивает свой творческий уровень. Не удерживает даже то, чего само достигло. Не умеет отличить хорошее от плохого»* [Вартанов, 2003 (д), с.45]. Безответственная позиция ТВ-начальников породила – *«идеологию "неразумного эгоизма": каждый за себя и хватай, сколько можешь»* [Вартанов, 2003 (л), с.238].

Эгоистическая идеология помогла сформироваться легкомысленному отношению большинства корреспондентов, репортеров и ведущих к человеческим достоинствам. *«Сегодня новое поколение журналистов... предпочитает ироническое отношение ко всему и вся: серьезное, тем более пафосное, им кажется излишне сентиментальным, старообразным, идеологизированным»* [Вартанов, 2003 (ж), с.109].

В борьбе за рейтинги и прибыль от рекламы, сохраняя покорность власти и забывая об ответственности, *«наше ТВ эгоистически выбирает ту позицию, что так или иначе выгодно только ему, – не миллионам людей, ради которых, собственно говоря, и было в свое время придумано это великое техническое средство»* [Вартанов, 2003 (н), с.98].

Отстаивая нравственные принципы телевизионного искусства, А.С. Вартанов нередко укоряет ведущих телепередач за их копание в «грязном белье». С сожалением он пишет, что современное телевидение, *«подобострастное к чужим талантам, творящее кумиров-однодневок из назойливых, не сходящих с экранов ремесленников, оно давно уже не ценит тех немногих выдающихся мастеров, которые ищут новое в образных возможностях малого экрана»* [Вартанов, 2003 (н), с.305]. Даже программа «Наблюдатель» (телеканал «Культура»), *«способная и по замыслу своему, и по более чем комфортному, хронометражу претендовать на проникновение в многосложную материю художественного творчества, на деле, чаще всего, ограничивается лишь прикосновением к ней»* [Вартанов, 2013 (а)].

Разыгрываемые на телеэкране фальшивость, наигранность, лицемерие, отворачивают значительную часть аудитории от большинства телепрограмм и фильмов. По мнению А.С. Вартанова, *«традиционному федеральному телевидению верят только пожилые россияне, а молодёжь и люди среднего возраста получают информацию в интернете, настроенном, сплошь оппозиционно»* [Вартанов, 2013 (б)].

Чтобы исправить сложившуюся ситуацию, профессиональное журналистское освещение важных для страны событий должно быть *«во всей полноте, в разнообразии важнейших аспектов, в несходстве оценок. Чтобы, кроме исчерпывающих сообщений о самих фактах, зритель мог бы понять, что они значат для него лично и для его сограждан»* [Вартанов, 2003 (О), с.88].

Думается, творчеству А.С. Вартанова присущ и серьезный медиаобразовательный потенциал: его многогранность и глубина анализа телевизионных передач могут помочь развитию у аудитории умения критического анализа и эстетического восприятия медийного потока.

## ***Роман Сальный***

### **Литература**

Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества. На телевизионных подмостках. М., 2003.

Вартанов А.С. Армен Джиграхаян. М., 1987.

Вартанов А.С. Атакует тайна // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (е). С. 120-130.

- Вартанов А.С. Времена не выбирают – выбирают «Времена» // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (п). С. 278-283.
- Вартанов А.С. Даль человеческой судьбы // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (к). С. 252-259.
- Вартанов А.С. Его искусства тень // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (н). С. 301-309.
- Вартанов А.С. Жил-был телефильм // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (л). С. 233-239.
- Вартанов А.С. И все-таки – Молчанов! // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (б). С. 240-251.
- Вартанов А.С. «Маленькие трагедии» Леонида Филатова // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (а). С. 260-268.
- Вартанов А.С. «Наблюдатель» («Россия-К»): Прикосновение вместо проникновения // Старый телевизор. 2013 (а). <http://staroetv.su/blog/2013-05-28-837>
- Вартанов А.С. О московской телетусовке по гамбургскому счету // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (д). С. 43-50.
- Вартанов А.С. Образы литературы в графике и кино. М., 1961.
- Вартанов А.С. Октябрь тревоги нашей // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (и). С. 195-202.
- Вартанов А.С. От фото до видео. М., 1996.
- Вартанов А.С. Пафос публицистики и азарт тусовки // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (ж). С. 108-119.
- Вартанов А.С. Проблемы телевизионного фильма. М., 1978.
- Вартанов А.С. Российское телевидение на рубеже веков: программы, проблемы, лица. М., 2009.
- Вартанов А.С. С пятой попытки // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (в). С. 26-34.
- Вартанов А.С. Самое массовое. М., 1967.
- Вартанов А.С. ТА или ЕТА? // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (р). С. 81-86.
- Вартанов А.С. Такой хоккей нам не нужен! // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (з). С. 182-188.
- Вартанов А.С. Телевидение 2013. Год возрождения старых телеформатов. // Старый телевизор. 2013 (б). <http://staroetv.su/blog/2013-12-21-944>
- Вартанов А.С. Телевизионная эстрада. М., 1982.
- Вартанов А.С. Тост за любимого олигарха // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (о). С. 87-92.
- Вартанов А.С. Фирменное блюдо Светланы Сорокиной // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (г). С. 215-221.
- Вартанов А.С. Фотография: документ и образ. М., 1983.
- Вартанов А.С. Цензуры захотелось!? // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (м). С. 92-98.

## Ю.В. Гладильщиков

Юрий Викторович Гладильщиков родился в 1961 году в Краснодаре. В 1983 году окончил факультет журналистики МГУ по специальности «Театральная критика». В течение первых лет после окончания вуза работал корреспондентом в газете «Советская Россия». С 1987 года перешел в «Литературную газету» на должность заведующего отделом искусств. В этом же году начал вести телепередачу «Кинопанорама», окончательно переключившись с театра на кино. В 1990-х работал кинообозревателем в «Независимой газете», газете «Сегодня», в журнале «Итоги». В 1993 году был удостоен премии «Золотой овен». В 2000-х вел рубрики в газете «Известия» и журналах: «Огонек», «Ведомости», «Русский Newsweek». В последние годы работал в газете «Московские новости», журналах «The New Times» и «Forbes» (работает в настоящее время).

Склонность Юрия Викторовича составлять собственные списки лучших фильмов привела к появлению сборников «Кино: 365 главных фильмов всех времен и народов» (один из авторов) и «Кино: 500 лучших фильмов всех времен и народов» (один из авторов), изданных журналом «Афиша» в 2002, 2004 и 2006 годах. В 2008 году он опубликовал миниэнциклопедию «Справочник грез. Путеводитель по новому кино. 240 лучших фильмов десятилетия».

Начиная с 1996 года, критик составляет собственные списки десяти лучших фильмов за истекший календарный год. По итогам 2015 года, авторский список замыкает «Иррациональный человек» Вуди Аллена, на третье место он поместил «Молодость» Паоло Соррентино, на второе «Лобстер» Йоргоса Лантимоса, на первое «Новейший завет» Жако Ван Дормеля.

Его журнальные и газетные рубрики (обозрение кинопроцесса) адресованы киноманам, предпочитающим художественные фильмы различных жанров и тем.

Ю.В. Гладильщиков пишет еженедельные анонсы-рецензии к выходящим на экран фильмам в журнале Forbes (русская версия). На страницах журнала, помимо рецензий, появляются обзоры кинофестивалей, а также статьи иных жанров.

Ю.В. Гладильщиков выделяет в своих рецензиях несколько частей: вводная, не имеющая названия, и еще четыре, кратко именующиеся: «О чем это», «Что в этом хорошего», «Странности», «Наш вариант рекламного слогана».

Вводной части критик делится собственными ожиданиями от предстоящего просмотра, описывает завязку основных сюжетных линий и предысторию появления фильма, обозначает источники, послужившие мотивами для создания ленты, намекает на жанровые, драматургические и

актерские переключки с другими работами, иногда обосновывает собственные мотивы выбора «фильма недели».

В части «О чем это» (не раскрывая основной замысел автора и сюжет, чтобы зрители не потеряли интерес к фильму) Ю.В. Гладильщиков обозначает основную идею и жанровые особенности фильма, описывает драматургические приемы, работу актеров.

В части «Что в это хорошего» кинокритик отвечает на вопрос о ценности авторского взгляда на социальные и культурные проблемы: о различии взглядов на мир в разных странах, об особенностях молодого поколения, об идеологических и политических подоплеках.

В части «Странности» он пишет о непоследовательности авторов кинокартины в раскрытии темы, о несоответствующим реальности идеализированных и приукрашенных образах, потерявших художественную убедительность.

В заключительной части в одном-двух предложениях Юрий Викторович формулирует собственную версию «рекламного слогана».

Многие заглавия рецензий Ю.В. Гладильщикова отражают его юмористическое отношение к жизни, ироническое восприятие пафосных голливудских фильмов и критические взгляды на политику: «Как важно быть ботаником», «Эволюция убивашек», «Президент с гранатометом», «Лобстер в оппозиции: почему политики боятся одиночек» и др.

В рецензиях Ю.В. Гладильщиков иногда упоминаются мнения коллег-критиков о работах режиссеров и о выходящих в прокат фильмах. Чаще всего он пишет, почему согласен с ними или, наоборот, почему не считает их точку зрения верной, аргументируя, тем самым, собственную позицию.

В качестве заметок, подтверждающих художественно-эстетическую ценность кинофильма, критик в некоторых рецензиях ссылается на рейтинги одного из самых значимых киносайтов: <http://www.imdb.com/>.

Юрий Викторович часто начинает свои рецензии с фраз типа: «придя вчера в первый день проката», «находясь в зрительном зале» и т.п. Для него характерно личное обращение к читателям. Во многих рецензиях он открыто делится с аудиторией собственными переживаниями: «Вам показалось, что я фильм разругал? Да он мне очень понравился!», «Я не мог оторваться от «Гаража» до четырех ночных часов», «Полфильма я смеялся как сумасшедший», «Я его достаточно похвалил?», «Я прекрасно знал, чем все должно завершиться», «Я не стыжусь» и пр.

Своих любимых актеров он характеризует очень яркими и эмоциональными эпитетами: «замечательный», «потрясающий» «неузнаваемая», «блистательная», «невероятная» и т.п. А что касается режиссерской и операторской работы, то критик оценивает тут логичность и завершенность как отдельных эпизодов и сцен, так и сюжетных линий в целом. Для него важно, чтобы каждый режиссерский или операторский

выбор был идейно мотивирован. Он чаще оценивает не средства киновыразительности, а качество работы авторов фильмов. Например, для него свойственно такое выражение: *«сцена атаки индейцев – попросту урок режиссуры»* [Гладильщиков, 2015 (в)].

Ю.В. Гладильщиков тактично и деликатно обходится со своими героями. Не часто в его текстах встречаются такие выражения как, например, «честная физиономия» (про Т. Хэнкса). Жаргонную лексику критик старается использовать редко. Но, в случае, когда речь идет не о художественных вещах, а о коммерческих и политических, жаргонизмы встречаются. Например, о серии фильмов «Парк юрского периода», критик написал: *«Новейший фильм производит впечатление совсем уже наглой попытки еще раз срубить бабло на том же самом»* [Гладильщиков, 2015 (б)].

Основные темы, образующими сюжетные линии в большинстве рецензий критика – идеология и политика. Сравнивая голливудский и российский кинопроцесс, он отмечает явное стремление первого к честному отражению на экране исторической и современной действительности, что во втором случае вообще не наблюдается. Хотя, конечно же, автор замечает случаи весьма примитивного деления американцами мира на черное и белое.

Ю.В. Гладильщиков считает, что современные российские автобиографические фильмы («Высоцкий», «Легенда № 17», «Поддубный» и др.) *«игнорируют все, что неудобно, не укладывается в схему, требует комментария и способно вызвать у публики двойственное мнение»* [Гладильщиков, 2014 (а)]. При этом он находит идеологические параллели в российском кино последних лет и в советском кино 1920-х -1930-х годов [Гладильщиков, 2014 (а)].

Конечно идеологии не меньше и в Голливуде, он *«тоже привирает в сюжетах – но он отваживается на истинно серьезные байопики: о Мохаммеде Али, Рэе Чарльзе, президенте Линкольне, Малколме Икс, в конце концов»* [Гладильщиков, 2014 (а)].

Основная претензия Ю.В. Гладильщиков к отечественным кинопроизводителям в том, *«что они используют запрещенные в приличном обществе ходы: а) доказывают, что по отношению к русскому человеку и русскому герою всегда творится несправедливость – прежде всего иностранцами, б) не драматизируют даже, а мелодраматизируют события, чтобы зрители выходили после просмотра не просто потрясенными, а зареванными»* [Гладильщиков, 2014 (а)].

Подчеркивая национальную особенность российской и американской аудиторий – веру в различные конспирологические идеи, Ю.В. Гладильщиков на материале кинематографа выявляет четыре типа «теории заговоров»: *«Война машин», «Везде масоны», «Закулиса капиталистов», «Тайная сила»,* вызывающих большой интерес у кинозрителей [Гладильщиков, 2014 (б)]. Его вывод вполне понятен: что в Америке, что в России идеология – главная сила, манипулирующая сознанием аудитории. Правда, одна идеология очень отличается от другой.

Будучи эмоциональным зрителем, Ю.В. Гладильщиков чаще всего пытается увидеть в фильме честный взгляд авторов на общечеловеческие

проблемы, искренние внутренние переживания героев. Для него важно, есть ли в фильме «живые эмоции», и «правильная» ли в нем идеология?

Юрий Викторович считает, что именно Голливуд сумел сформировать «правильное» идеологическое направление в кино. *«У нас принято по поводу и без крыть наглых америкосов. Но именно американцы постоянно делают фильмы о том, что нет ничего ценнее человеческой жизни»* [Гладильщиков, 2015 (в)]. Действительно во многих фильмах американцы, не жалея денег, и, сплачиваясь всей нацией, спасают одного человека или небольшую группу людей: *«Надо спасти человека, чего бы это ни стоило»* [Гладильщиков, 2015 (в)].

Сильная симпатия к патриотизму в американском кино и критическое отношение к современным отечественным фильмам, приводят Ю.В. Гладильщикова к весьма категоричному выводу: *«Самое печальное, что в нашей русской традиции все иначе. Хотя именно мы постоянно пропагандируем гуманизм русской литературы»* [Гладильщиков, 2015 (ж)].

Продолжая тему «правильной» голливудской идеологии, Юрий Викторович во многих рецензиях описывает оптимизм американцев: *«Голливудский герой идет на последний бой без шансов на успех Голливудским героем всегда руководит эгоизм. Пусть здравый эгоизм, если кому-то так хочется»* [Гладильщиков, 2015 (г)]. *«Фильмы про бокс – это идеология оптимистической нации, которая знает только одну тактику: не отступать и не сдаваться... Как бы нам тут чему-то поучиться? И каждому отдельному мужчине, и всему нашему государству?»* [Гладильщиков, 2015 (а)].

В российских же фильмах последних лет, по мнению критика, нет настоящего патриотизма, так как правда об отечественных героях сильно приукрашена, а художественная трактовка полна фальши.

Анализируя киноповествование, критик отвечает на вопросы: насколько логичен сюжет и натуралистичен художественный мир? Вызывают ли экранные образы и сюжет доверие у зрителей? При этом он сам делится своими переживаниями от просмотров: «дрожь, аж жуть», «оторопь берет» и т.п.

Юрий Викторович отмечает в рецензиях и особенности национального кино (иранского, исландского, английского и др.). О «Гордости» (режиссер М. Уорчас, 2014) он написал, что фильм представляет собой *«классическую английскую социальную драму с элементами комедии. Подобные драмы, которые смотришь как детектив и простым персонажам которых искренне сочувствуешь, любят и умеют снимать только англичане»* [Гладильщиков, 2015 (р)].

Размышляя о деятельности Российского министерства культуры, Фонда кино и об отношениях политической власти к кинематографии, Ю.В. Гладильщиков задается вопросом: почему в российском кино не отражаются происходящие в нашей стране политические и социальные события?

Один из аргументов в пользу собственной позиции для Ю.В. Гладильщикова – социальная несправедливость, порождаемая попиранием властью имущими интересами простых граждан. Например, он прозорливо подмечает голливудскую тенденцию, где один за другим стали *«выходить фильмы о тоталитарном будущем – антиутопии в духе Оруэлла»* [Гладильщиков, 2013



(а)]. Анализируя данную тенденцию, Юрий Викторович приходит к заключению, что *«отдельной темой всех этих картин служит геббельсовщина – оболванивание масс в интересах правящего режима»* [Гладильщиков, 2013 (а)]. Ведь сегодня наблюдается особенно сильное социальное расслоение населения *«даже в наименее воровских странах и, соответственно, стремлению богатых защититься от недовольства со стороны бедноты»* [Гладильщиков, 2013 (а)].

Ю.В. Гладильщиков нередко пишет об абсурдности политических решений, которые вызывают у него пессимистические переживания: *«Люблю жанр антиутопии, в котором демонстрируется потенциально возможное тоталитарное будущее человечества (к которому могут привести уже сегодня существующие фобии и запреты)»* [Гладильщиков, 2015 (к)].

Анализируя сюжетные и стилевые особенности кинотекстов, Юрий Викторович использует художественно-эстетические категории пространства и границы. В анализе фильма Р. Скотта «Советник» (2013) он погружается в невидимые, на первый взгляд, миры, где и находит сложную авторскую концепцию. Именно границы двух миров (пространств): преступного и «мирного» стали отправными пунктами для авторов фильма в создании многослойных образов персонажей. *«Одна из главных женщин фильма возбуждается при виде своего любовника лишь оттого, что знает: она ведет его к смерти»* [Гладильщиков, 2013 (б)]. Ощущение границ социально-психологической и культурной нормы позволяют авторам наиболее глубоко и точно показать сложность человеческой психологии: *«Лакмусовая бумага для определения, кто есть люди, а кто есть нелюди в фильме Скотта – Маккарти – это именно секс»* [Гладильщиков, 2013 (б)]. Для одних это *«здоровые любовные отношения»*, а для «чужих» – это *«оскорбление, вызов, насилие ..., доминирование, убийство»* [Гладильщиков, 2013 (б)].

Оценивая фильмы, Ю.В. Гладильщиков часто руководствуется собственными эмоциональными переживаниями. Их глубина и сила становятся важными аргументами в формулировании критиком собственного мнения. Например, споря с коллегами о том, какой фильм на каннском фестивале 2015 года лучший, он отмечает наиболее весомый *«аргумент: хочется пересмотреть фильм или нет. «Молодость» Соррентино пересмотреть (да еще в компании близких людей), безусловно, хочется»* [Гладильщиков, 2015 (е)]. А иногда критик искренне делится с читателями собственными переживаниями: *«Я пускаю слезу. Я этого хотел»*.

Очень эмоционально Юрий Викторович отреагировал на последний фильм А. Германа-младшего «Под электрическими облаками». Почитав о нем зарубежную прессу, он отметил, что иностранные критики писали «чушь»: *«"Я вышел после фильма весь взбудораженный". Это максимум интеллектуализма. Ни фига они не понимают ни в Германе, ни в России, ни в интеллигенции»* [Гладильщиков, 2015, (г)]. Заключительные предложения в рецензии Гладильщикова особенно ярко подчеркивают его впечатление: *«Жить незачем. Но надо. Хотя бы ради того, чтобы иногда смотреть такие фильмы, как "Под электрическими облаками"»* [Гладильщиков, 2015, (г)].

В этом фильме А. Германа-младшего Ю.В. Гладильщиков находит подтверждение и собственным антиутопическим идеям, но, на мой взгляд, с помощью больших натяжек.

Первая натяжка, как мне кажется, видна во фразе кинокритика о том, что олигарх (который в фильме не показан) «вложил силу и душу» в строительство небоскреба. Скорее он вложил деньги и посчитал реальную выгоду...

Вторая натяжка во фразе о «классических лишних людях», которых Юрий Викторович видит в картине повсюду. У классических лишних людей были благородство и честь, которые заставляли их мучиться от безрезультатных поисков смысла жизни. Уж если и есть в фильме такой «лишний человек», так это один персонаж, которого сыграл М. Нинидзе.

Третья натяжка, думается, в утверждении критика, что фильм А. Германа-младшего повествует о гибели русской интеллигенции. Но в картине, скорее всего, можно увидеть напластование обломков идей, и только одна из них (когда речь идет о музее) призрачно отражает образы интеллигенции.

Видимо эта идея возникает у Ю.В. Гладильщикова потому, что персонажу, которого сыграл М. Нинидзе, присуще одно из главных качеств русской интеллигенции – самопожертвование. Но, лежа под танк, во время путча 1993-го, разве он мог осознавать, ради чего жертвует собой?

И четвертая натяжка – уравнивание «живых» персонажей и интеллигенции. Но если вспомнить всех «живых» персонажей, то к ним вполне можно отнести вовсе не интеллигента, а гастарбайтера, совершившего человеческий (!) поступок – пытаюсь помочь умирающей женщине, он бросился на маньяка, держащего в руке нож...

Описывая последние тематические и стилевые тенденции в мировом кинематографе, Юрий Викторович отмечает социальные явления, интересующие авторов кинокартин. Например, *«несправедливость и жестокость политиков и социума. Или жизненный абсурд, который в мире явно накапливается. А еще смерть. Ее в каннских фильмах предостаточно. Но в них же много любви, что неслучайно, поскольку любовь и смерть в мировой культуре и философии всегда были неразлучны»* [Гладильщиков, 2015 (л)].

Абсурд «накапливается», по мнению критика, и в России, но принимает уже узнаваемые тоталитарные формы. Соглашаясь с высказанной, по его мнению, П. Бусловым в фильме «Родина» (2015) идеей, что сегодня Россия переживает «жесточайший кризис», кинокритик пишет, что *«люди потеряли веру в себя, поэтому фактически стали овцами, которых легко убедить в том, что мы где-то, например, ведем правильную войну, что у нас великие гимн, герб, флаг»* [Гладильщиков, 2015 (о)]. Но не все беспросветно: *«Мы все еще не Северная Корея и не гитлеровская Германия. И это – повод для оптимизма»* [Гладильщиков, 2015 (о)].

Абсурд затрагивает все сферы, в том числе и культурные. Описывая последние конкурсные «нововведения» в Фонде кино, Ю.В. Гладильщиков отмечает, что *«судя по объявленному конкурсу сценариев, фонд будет делать ставку*

лишь на то, что полезно Кремлю... Такой конкурс мог возникнуть только в конце 1940-х – начале 1950-х – в момент окончательного кризиса сталинской идеологии» [Гладильщиков, 2015 (y)]. Отмечая тенденцию усиления тоталитарных черт современного политического строя, Юрий Викторович пишет, что следствием этого будет рост цензуры и развитие самоцензуры, а «сочинять в условиях самоцензуры – это творческий грех и профессиональная катастрофа» [Гладильщиков, 2015 (y)].

Иронизируя по поводу десяти конкурсных тем, объявленных Фондом кино, Гладильщиков даже написал к некоторым из них краткие минисценарии, в каждом из которых наши соотечественники в духе соцреализма во всем побеждают и превосходят иностранных шпионов, военных, ученых, рабочих. Вывод банален: «чем посредственнее и наглее будет сценарий, направленный в Фонд кино в качестве (якобы) исторического, тем больше у него шансов на успех. Главное, чтобы в сценарии звучало: "Оле-оле-оле! Россия, вперед!"» [Гладильщиков, 2015 (y)].

Критик пишет и о свободе личности, которая понимается им как умение противостоять стороннему влиянию на собственное мировидение и творчество. Он пишет, что в различных ситуациях должно «сохранять собственное видение ситуации, видение событий. Нужно сохранять свою личность» [Гладильщиков, 2015 (ф)].

В рецензии к фильму «Эйзенштейн из Гуанахуато» Ю.В. Гладильщиков вывел главную его идею: «Гения губят не страсти – его губит только власть» [Гладильщиков, 2015 (x)]. По его мнению, свобода от власти – самое важное для гения. Автономия художника, его независимость – главное, что должно обеспечивать для него общество и государство. Критик очень ревностно относится к попиранию этих прав и всякий раз не упускает момента резко и категорично охарактеризовать власть сегодняшнюю. Например: «наше Министерство культуры... озабочено чем угодно (прежде всего идеологией), кроме культуры» [Гладильщиков, 2015 (и)]. Франция, «в отличие от России, – свободная страна», не контролирующая идеологическое содержание фильмов [Гладильщиков, 2015 (з)]. «Важнее закона ничего нет. Вопрос: когда это поймут в стране, в которой мы с вами живем?» [Гладильщиков, 2015 (п)]. И подобных характеристик Юрий Викторович дает в своих рецензиях немало.

Он очень презрительно относится к манипуляциям в политике. Наверное, поэтому жанр антиутопии – его «давняя слабость». При этом Ю.В. Гладильщиков как здравомыслящий человек, конечно, не верит в торжество революции и не видит в ней ничего спасительного. А вот в отношении Америки верно замечает, что у нее «нет опыта революций, как у Франции и России, поэтому она их идеализирует» [Гладильщиков, 2015, (д)].

Критикуя политическую обстановку в России, Ю.В. Гладильщиков характеризует ее и социокультурные особенности: «Россия остается страной, где правит поговорка «моя хата с краю». Пожалуй, из всех стран, порожденных европейской историей и идеологией, Россия, если говорить о солидарности, на последнем месте. У нас дом, двор не могут объединиться, чтобы восстать против единоличного хамства» [Гладильщиков, 2015 (р)].

В современном кино Ю.В. Гладильщиков находит черты к социальному портрету нашего отечества. В России «чтобы понять человека, надо дать ему в морду и получить в ответ» [Гладильщиков, 2013 (в)]. Однако, в фильме «Москва никогда не спит» москвичи «даже изначально не понимая и ненавидя друг друга, будучи представителями непересекающихся социальных слоев, способны в какой-то момент найти общий язык. Потому что русские» [Гладильщиков, 2015 (с)].

Полагаю, что тексты Юрия Викторовича можно использовать в реализации задач медиаобразования на занятиях с учащимися школ и вузов. Учитывая интерес современной молодежи к кино и частоту посещения ею кинотеатров, актуальные рецензии критика вполне могут стать хорошим материалом для анализа и обсуждения проблем различного характера: идеологического, психологического, морального и др. Например, размышления Гладильщикова о влиянии политических процессов разных стран на кинопроизводство, отражении культурных процессов в кино, манипулятивном эффекте художественных фильмов содержат большой потенциал для развития критического мышления учащихся.

## ***Роман Сальный***

### **Литература**

- Гладильщиков Ю.В. Бей первым, daddy: фильм недели «Левша» // Форбс. 2015 (а). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/295677-bei-pervym-daddy-film-nedeli-levsha>
- Гладильщиков Ю.В. Бойтесь ГМО, огромных и кусачих: фильм недели – «Мир юрского периода» // Форбс. 2015 (б) <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/291241-boites-gmo-ogromnykh-i-kusachikh-film-nedeli-mir-yurskogo-perioda>
- Гладильщиков Ю.В. Живучий, однако: фильм недели – «Выживший» // Форбс. 2015 (в). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/309327-zhivuchii-odnako-film-nedeli-vyzhivshii>
- Гладильщиков Ю.В. Живые мертвые: фильм недели – «Под электрическими облаками» // Форбс. 2015 (г). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/290689-zhivye-mertvye-film-nedeli-pod-elektricheskimi-oblakami>
- Гладильщиков Ю.В. Дивергенты как диссиденты: фильм недели – «Дивергент, глава 2: Инсургент» // Форбс. 2015 (д). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/284013-divergency-kak-dissidenty-film-nedeli-divergent-glava-2-insurgent>
- Гладильщиков Ю.В. Испытание старостью: каннский ответ на главный вопрос бытия // Форбс. 2015 (е). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/289365-ispytanie-starostyu-kannskii-otvet-na-glavnyi-vopros-bytiya>
- Гладильщиков Ю.В. Как важно быть ботаником: фильм недели – «Марсианин» // Форбс. 2015 (ж). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/302523-kak-vazhno-byt-botanikom-film-nedeli-marsianin>
- Гладильщиков Ю.В. Левиафан против «Левиафана» // Форбс. 2015 (з). <http://newtimes.ru/articles/detail/92746>
- Гладильщиков Ю.В. Либе-либе, amore-amore: фильм недели – «Про любовь» // Форбс. 2015 (и). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/308145-libe-libe-amore-amore-film-nedeli-pro-lyubov>
- Гладильщиков Ю.В. Лобстер в оппозиции: почему политики боятся одиночек // Форбс. 2015 (к). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/288813-lobster-v-oppozitsii-pochemu-politiki-boyatsya-odinochek>
- Гладильщиков Ю.В. Любовь и пули: какую войну показывают в Канне // Форбс. 2015 (л). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/289087-lyubov-i-puli-kakuyu-voinu-pokazyvayut-v-kanne>
- Гладильщиков Ю.В. Не хочу на Родину. Говорят: уродина // Форбс. 2015 (о). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/302303-ne-khochu-na-rodinu-govoryat-urodina>

Гладильщиков Ю.В. Опыт сопротивления. 2013 (а) // [http://www.mn.ru/blogs/blog\\_cinmagladil/88620](http://www.mn.ru/blogs/blog_cinmagladil/88620)

Гладильщиков Ю.В. Поддубный, Высоцкий, Харламов и слезы: особенности новорусских байопиков // Форбс. 2014 (а). <http://www.forbes.ru/mneniya/tsennosti/262423-poddubnyi-vysotskii-kharlamov-i-slezy-osobennosti-novorusskikh-baiopikov>

Гладильщиков Ю.В. Предчувствие холодной войны: фильм недели – «Шпионский мост» // Форбс. 2015 (п). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/307533-predchuvstvie-kholodnoi-voiny-film-nedeli-shpionskii-most>

Гладильщиков Ю.В. Секс, кровь, видео. 2013 (б) // [http://www.mn.ru/blogs/blog\\_cinmagladil/88542](http://www.mn.ru/blogs/blog_cinmagladil/88542)

Гладильщиков Ю.В. Сны о России. Сон 2-й: «Горько!». 2013 (в) // [http://www.mn.ru/blogs/blog\\_cinmagladil/88485](http://www.mn.ru/blogs/blog_cinmagladil/88485)

Гладильщиков Ю.В. Солидарность навсегда: фильм недели – «Гордость» // Форбс. 2015 (р). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/297551-solidarnost-navsegda-film-nedeli-gordost>

Гладильщиков Ю.В. Столица мировых контрастов: фильм недели – «Москва никогда не спит» // Форбс. 2015 (с). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/298727-stolitsa-mirovykh-kontrastov-film-nedeli-moskva-nikogda-ne-spit>

Гладильщиков Ю.В. Там поймешь, кто такой: фильм недели – «Эверест» // Форбс. 2015 (т). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/300141-tam-poimesh-kto-takoi-film-nedeli-everest>

Гладильщиков Ю.В. Теории заговора: почему конспирологические фильмы популярны не только в России // Форбс. 2014 (б). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/266989-teorii-zagovora-pochemu-konspirologicheskie-filmy-populyarny-ne-tolko-v-goss>

Гладильщиков Ю.В. Фонд кино и игры патриотов // Форбс. 2015 (у). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/284801-fond-kino-i-igry-patriotov>

Гладильщиков Ю.В. Цветная революция в бывших США: фильм недели – «Голодные игры: Сойка-пересмешница. Часть 2» // Форбс. 2015 (ф). <http://www.forbes.ru/forbeslife/dosug/306321-tsvetnaya-revolyuetsiya-v-byvshikh-ssha-film-nedeli-golodnye-igry-soika-peres>

Гладильщиков Ю.В. Эйзенштейн без пиджака: самый скандальный фильм Московского кинофестиваля // Форбс. 2015 (ч). <http://www.forbes.ru/node/292663>

## Д.В. Горелов

Денис Вадимович Горелов родился в 1967 году в Москве. В 1984-1989 годах учился на филологическом факультете в Московском государственном педагогическом институте. После его окончания работал кинообозревателем, редактором, корреспондентом, сценаристом. Его сценарные работы воплотились в телепрограммах канала НТВ («Куклы», «Намедни 1961-1991. Наша эра»). Публиковался в журналах: «Искусство кино», «Сеанс», «Советский экран», «Столица» и др.; в газетах: «Сегодня», «Русский телеграф», «Московский комсомолец» и др. Написал статьи для энциклопедического издания «Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст». С 1995 года – член Союза Кинематографистов России. В 2001 на кинофестивале «Белые Столбы» был признан лучшим киноритиком 2000 года.

Тексты Д. Горелова адресованы как интеллектуалам, интересующимся историей кинематографа и событиями прошлого века, ищущим взвешенной оценки явлений массовой культуры, так и более широкой аудитории.

Д.В. Горелов много пишет о давно сошедших с экрана фильмах и актерах, служивших десятой музой в XX веке. В журнале «Комсомольская правда» он ведет колонку, где часть его рецензий объединена темой «вспоминаем репертуар кинотеатров юности». В них критик описывает впечатления советской аудитории от просмотра отечественных и западных художественных фильмов. В небольших по объему текстах (1-2 стр.) ему удается отразить различные зрительские реакции: инфантильность в восприятии brutальных героев и эротические переживания мимолетных полуоткровенных сцен, масштабность влияния на аудиторию заграничной экзотики и близких сердцу советского зрителя гайдаевских и рязановских персонажей. В этих рецензиях чувствуется теплая ирония критика. Наверное, в его памяти живы собственные юношеские сопереживания добрым и честным персонажам и чувство тогдашнего удивления вольным поведением европейцев/американцев.

Вспоминая фильмы прошлого века, Денис Вадимович язвительно иронизирует по поводу сублимированных европейскими режиссерами национальных комплексов (например, роль Франции во второй мировой войне); ампула, сыгравших фатальную роль в жизни актеров; социальной беспечности, свидетельствующей об общемировом снижении уровня культуры, инфантильности авторов фильмов и их доверчивых зрителей; коллективных фобий, сформированных под влиянием научно-технического прогресса и массовой культуры.

В рецензии на фильм «Доживем до понедельника» (1968, режиссер С. Ростокский) Д. Горелов с грустной иронией пишет: *«Шел 69-й, последний год краткого атомного века, периода массовой моды на науку... Народные артисты с художниками не без оснований волновались, что практические и математические*

*кибердети не смогут полюбить душу с мыслями, пожалеть собачку Дружка, разглядеть подлость и дослушать симфонический концерт. Базаров шел в наступление со скальпелем наперевес...»* [Горелов, 2014 (б)]. Критик рассматривает фильм как призму культурно-исторического контекста, целостно отражающего происходящие в определенный период изменения в массовом и элитарном сознании.

О современном кино Горелов пишет реже. Исключения составляют фильмы, в которых есть нечто новое с технической («Сталинград» (2012, режиссер Ф. Бондарчук) или с творческой («Левиафан» (2015, режиссер А. Звягинцев) точки зрения, а также фильмы, отражающие общий продюсерский и режиссерский интерес, например, к исторической теме («Матч», 2012, режиссер А. Малюков).

В своих рецензиях кинокритик обрисовывает социокультурную и политическую ситуацию в стране и мире, прогнозируя ее влияние на зрительский и кинофестивальный успех картин, появляющихся на большом экране. Аргументируя свои прогнозы, Денис Горелов выходит за рамки содержания кинокартин, представляет авторские (сценаристов, режиссеров, продюсеров) идеи как явления исторические, культурные, политические, художественные.

В статьях и рецензиях Д.В. Горелова можно определить несколько основных тематических направлений: *кинематографическое, историко-политическое и культурологическое.*

В рамках *кинематографической* тематики критиком написано большинство текстов. В них он оценивает западные и советские/российские фильмы, пишет об актерах и актрисах, о появлении и развитии жанров экранного искусства, о кинофестивалях.

В рамках *историко-политической* темы критик пишет статьи об исторических событиях, например, о роли А.И. Герцена, П.А. Столыпина в судьбе России. В своих текстах он дает экономически и этнически мотивированную картину гражданской войны в США, описывает эпизоды столкновений советской и американской разведок, размышляет о французской революции, гибели «Титаника» и о других событиях XIX и XX веков.

В рамках *культурологической* темы критик пишет статьи о влиянии социально-культурных процессов на образы персонажей и сюжеты художественных произведений. Например, характеризуя влияние индустриализации на общественное сознание, автор отмечает, что желание *«вести в сказку товарно-денежные отношения и сословный детерминизм – великая и крайне соблазнительная мальчишья ересь XX века»* [Горелов, 2011(г)]. Продолжая размышлять о взаимном влиянии культурных и рыночных отношений, Д. Горелов выявляет взаимосвязи между демократизацией общества и размыванием иерархических границ в ценностной шкале общественного сознания: *«сокровища, копившиеся столетиями для услады единиц, враз сделались достоянием миллионов»* [Горелов, 2011(в)].

В публикациях Д.В. Горелова преобладают небольшие по объему работы в основном трех жанров: рецензии, очерки и портреты.

В рецензиях на художественные фильмы он в иронических, сатирических и колких выражениях описывает сюжетные повороты и «подвиги» персонажей, характеризуя время, в котором они живут, и в котором обнаруживается развитие культурно-исторических сюжетов, отражающих национальный характер.

В творческих портретах Д.В. Горелов прослеживает жизненный путь режиссеров, актеров, писателей, выдающихся авантюристов и политиков, разведчиков. В их судьбах автор видит определяющую роль социальной, культурной атмосферы времени и политической обстановки.

Устоявшему перед искушениями своего времени актеру Леониду Куравлеву Д. Горелов пишет такие хвалебные строки: *«В русской истории Куравлев был всегда, от азов... Заковыристое искривление пространства, которое так заботило лучших его персонажей, сегодня не в чести. Обычай правит миром – лирическому герою Куравлева чуждый»* [Горелов, 2011(е)].

В очерках критик анализирует нравственное состояние общества. Давая оценку отдельным событиям («Карибский кризис», казнь Розенбергов, гибель «Титаника» и др.) и общемировым культурно-историческим тенденциям (демократизация государств и общественных институтов, развитию массовой культуры и др.), он показывает аморальность политических систем и элитарных слоев общества, неустойчивость культурных традиций перед глобализационными трендами и временность существования социальных институтов.

Образными, точными и хлесткими фразами критик описывает детали социальной реальности различных исторических периодов, начиная с конца XVIII века и до наших дней. Культурно-историческое время и национальная психология – две сюжетные линии, пересечение которых рождает целостный драматический образ отдельных этапов развития мирового и отечественного кинематографа, отдельных государств и отношений между ними, формирования новых направлений в кинематографическом и медийном искусстве в целом.

Момент возникновения чего-то нового приносит радость открытия и вызывает надежды на будущее, но, по мнению Д.В. Горелова, всё портит прогресс цивилизации и ее порождение – массовая культура. Так, например, коммерческие интересы привели к рождению империи У. Диснея, вычисляющую как больше заработать, а не как принести в мир «разумное, доброе, вечное», а политическая система убивает себя и своих спасителей (история П.А. Столыпина). Однако иногда даже нелепые, причудливые и не зависящие от человеческой воли повороты истории приводят к появлению высокого искусства и добрых, созидательных идей.

В своих текстах Д. Горелов образно, аналитически выявляет и описывает различные виды мифологических надстроек общественного



сознания, с помощью которых организуется социальная реальность, за условностями которой скрывается человеческая свобода и ответственность. В творческом портрете А.И. Гончарова Денис Вадимович так описывает атмосферу XIX века: *«Но был еще дивный образ неповоротливой, непрактичной, августовски снулой страны, которая любит приметы, православный календарь, бабушкину волю и детство до старости... Книга с закладкой на одном и том же месте, годами, – это же так по-гоголевски и так по-гончаровски»* [Горелов, 2011(а)].

Унаследовав традиции классической литературы, критик перенял способность иронизировать по поводу российской бытовой и государственной необустроенности. Изображая образ нашего отечества, Д.В. Горелов дает следующую характеристику: *«русский человек совершенно не умеет слушать – поэтому лопается от потребности рассказать всем о себе»* [Горелов, 2007].

Явно намекая на распространение в сегодняшнем обществе (и телевизионной аудитории) предрассудков, Д. Горелов смело пишет о внешнем величии и внутренних комплексах Э. Хемингуэя, которые никак не распознавались его «незрячими» поклонниками: *«И вот этот нечеловечески закомплексованный гигант был у нас экскурсоводом по брутализму? Это ему мы обязаны целой плеядой Семеновых, Лимоновых и Прохановых, бегающих по всему свету в камуфляже с расчехленным стволом и зачем-то чтимых дельным писателем Прилепиным?»* [Горелов, 2011(ж)].

Но удивительного много не только в России. По мнению Горелова, в жанре нуар, набиравшем популярность в США в середине XX века, сюжетные линии объединены одним художественным замыслом: *«тревога и отвращение индивида к миру, в котором он принужден существовать среди акул, пираний, золотых рыбок с большими аппетитами и прочих тварей, вскормленных товарно-денежными отношениями. Подобное мироощущение равноценно закладке бомбы под самый фундамент американизма»* [Горелов, 2011(д)].

В структуре статей Д.В. Горелова можно выявить до семи частей, каждая из которых равняется в среднем одному абзацу (от трех до восьми предложений). В первой части он образно описывает кульминационный момент истории. Во второй – пунктирно изображает эту историю. В третьей – характеризует источники и идеи, стимулирующие ее развитие. В четвертой – метафорически оценивает суть конфликта между социальной и идеальной реальностью. В пятой – анализирует то, как идея устаревает и теряет жизненные силы. В шестой – оценивает место идеи в культурно-исторической перспективе. А в седьмой части подводит итог размышлениям несколькими сатирическими, ироническими фразами или эпитетами.

Несмотря на небольшие по объему тексты, критик гармонично уместает в них сложные темы, отсвечивающие метафизической глубиной. Сравнивая социальную и кинематографическую жизни актеров, режиссеров, политиков и других колоритных личностей, Горелов находит в них судьбоносные параллели. Описывая творческий путь В.М. Невиного, критик отмечает, что он был *«Вячеславом Михайловичем – как Предсовнаркома товарищ Молотов. Мальчику, рожденному в ноябре 1934 года, такое имя при таком*

*отчестве могли дать только с глубоким умыслом: чтоб далеко пошел»* [Горелов, 2014(г)]. Об актере Александре Потапове Д.В. Горелов пишет с долей провидения: *«Сын генерала, кончил суворовское, в театральное перевелся из военной академии. Даже родился – и то за неделю до войны...»* [Горелов, 2014(а)]. Метафизику Горелов увидел и во взаимном влиянии жизни социальной и режиссерской у Юрия Любимова: *«Порвав с советской властью в самый канун Горбачева, Любимов будто предвосхитил ее конец – а с нею и конец его синтетической театральной манеры. Театр зрелища и театр переживания сказали друг другу последнее "прощай", Таганка перестала быть Меккой»* [Горелов, 2014(в)].

Параллельность и одновременность описываемых Денисом Гореловым событий создает ощущение плотности времени и пространства. В одном из эссе он отмечает происходящие метаморфозы со временем как современную тенденцию: *«В связи с новейшим уплотнением хроноса и удалением за скобки серьева почти всего XX века та же участь ждет и самую болезненную и травматическую страницу национальной истории – Великую Отечественную войну»* [Горелов, 2013].

Размышляя о природе актерского или режиссерского дарования, Горелов облакает свою мысль в сложные синтаксические обороты, наводя читателей на мысли о действии потусторонних сил в устройстве социальной реальности. Сыгранные Олегом Янковским роли, он характеризует как путь, направляемый невидимой вселенской душой, и одаривающей достойных: *«Воля мелкими шажками уводит незлых, неподлых, просто энергичных людей куда-то на ту сторону Силы»* [Горелов, 2009(а)].

В рецензиях Д. Горелова нередко встречаются точные искусствоведческие детали. Например, характеризуя режиссерскую и операторскую работу авторов фильма «Дикое поле» (2008, режиссер М. Калатоцишвили), он писал, что снимать степь *«надлежит комиксово, рублеными планами с продуманной асимметрией, с укрупнением детали: конский глаз, разъятый немым криком рот... отсеченные рамкой пол-лица, скачок с крупняка в лентную перспективу»* [Горелов, 2009(б)].

Оценивая художественные достоинства медиатекста, критик часто использует фольклорные фразы и разговорные выражения («с молодежью тер», «отчебучил», «прибамбасы», «жюри бортануло фильм»). Это превращает поэтику искусства в прозу жизни. Например, в творческом портрете Александра Белявского он дал такую характеристику актеру: *«Откровенно хорош. Явно нескромен. Фактурен. Обаятелен. Хитер. Отличная пара для дикторши Центрального Телевидения второй кавээновской категории вроде Натальи Фуфачевой или Светланы Моргуновой»* [Горелов, 2012(в)].

Раскрывая тему «судьбы», Денис Горелов отвечает на вопросы: насколько удалось его герою раскрыть собственную индивидуальность в искусстве? Как судьба в искусстве и личная судьба друг друга дополняют или противостоят?

В этом контексте о знаменитом актере Петре Глебова Д.В. Горелов пишет так: *«У него было по-настоящему опасное лицо. Взгляд, который в плохой литературе зовут колючим. Густые брови. Тяжелые скулы»* [Горелов, 2015 (б)]. Эти

черты, воплотившись в экранных образах, подчинили себе другие художественные мотивы: «"Тихий Дон" – из тех фильмов, что на сто процентов определяемы личностью главного героя. Найден Григорий – все прочие огрехи простятся» [Горелов, 2015 (б)]. Помимо этого Горелов находит и корни метафизического в художественном образе народного любимца: «Глебовская харизма сделала зло монументальным и вечным – выводя за границы научного материализма» [Горелов, 2015 (б)].

На первый взгляд, может показаться, что в отношении Д.В. Горелова к общепризнанным режиссерским, операторским и актерским талантам сквозит снобизм и желание уязвить неоправданно обласканных публикой и критикой творцов «десятой музыки». Но острота и меткость его определений развеивают ореол сверхъестественности вокруг киногениев, создавая ощущение их единства с остальными простолюдниками, и, одновременно, передают уважение автора к их дарованиям.

Денис Горелов иронизирует по поводу упрощения смыслов, поверхностного восприятия явлений жизни, снобизма в отношении к идеальным ценностям. Самое дурное, как известно, легко усваивается молодежью. В случае с кино *«потребитель, как всегда, молод, не имеет за душой святого, потому к кощунству готов – и только редкие на глазах протестные группы ветеранов пока удерживают индустрию от сплошного "Гитлер-капута"»* [Горелов, 2013]. Критик в различных публикациях явно намекает о необходимости осознания медийными производителями ответственности за влияние их работ на сознание молодежи, хотя сам осознает, что коммерческий интерес, увы, сильнее моральных установок...

Д. Горелов критикует кинематографистов за приукрашивание жизни, рождающее мифы обо всем, что окружает человека. Иронизируя по поводу неотвратимости предначертанных свыше испытаний, критик описывает путь в искусстве как часть кинематографической судьбы, которая не всегда благосклонна к талантам, а иногда и устраивает им проверки. О Брюсе Уиллисе Д.В. Горелов написал: *«Он родился для ролей в фильмах-нуар в тот самый год, когда нуары начали выходить из моды»* [Горелов, 2015 (а)].

В рецензиях и очерках Горелов свободно оперирует редкими, устаревшими словами и диалектами, например, «жовиальный», «квартиронка», «туесок», «фанаберия», «зыбиться», «бухтинный», «амикошонство» и другими. Возможно, сложный синтаксис заставит каких-то читателей решить, что они утяжеляют текст. Но на самом деле при чтении текстов Д.В. Горелова возникает ощущение многоликости жизни и легкости ее образного отражения автором.

Описывая художественный мир фильма или социальную реальность какого-либо исторического периода, Д.В. Горелов перечисляет характерные черты внешности персонажей, окружающей обстановки и точно попадает в примету времени. Используемые им образные выражения категоричны, лаконичны и содержательны («плакатная твердость», «ренессансный талант», «анемичная настурция»), они добавляют новые краски предмету

размышлений. При этом выразительные средства письма Д.В. Горелова иногда напоминают фразы Ф.М. Достоевского: «господин приставлен к бакенбардам». Такие детали выполняют метафорическую функцию самостоятельного объекта, что показывает тонкую наблюдательность критика.

Многие заглавия рецензий, портретов и очерков Д.В. Горелова напоминают названия детских мультфильмов: «Осинки и апельсинки», «Плохой фанта», «Попал-таки в большие забияки», «Кум Тыква», «А Баба-Яга – против!» и т.п. Как замечает сам медиакритик, за далью времени многие события, даже самые серьезные, приобретают комиковские черты, потому и в названиях он иронизирует по поводу напыщенной серьезности, мотивирующей социальную реальность.

В своих текстах Д.В. Горелов почти не пользуется ссылками. Для него главный аргумент – само время, отделяющее истинное от ложного, и проявляющее многомерность взаимосвязей между различными сторонами жизни. От ментальных переживаний до культурных архетипов, от модных трендов до субкультурных течений, от массового до классического – вот те зазоры, где мысль Дениса Горелова погружается в отрешенное созерцание жизни. При этом сопоставления в текстах получаются образными, метафорическими и меткими, создавая динамичность и плотность авторского текста.

Во многих рецензиях Д.В. Горелов описывает образы, в которых отразились черты национального характера. Он анализирует социальные изменения, а фильмы выполняют при этом вспомогательную роль лакмусовой бумажки. Одна из таких бумажек – бондиана, связанная с *«эрой становления среднего класса с его поначалу плебейскими запросами на люксовое потребление... Бонд со своим лакиери-стайлом стремительно вырождался в посредственность»* [Горелов, 2012 (а)].

Денис Горелов подмечает парадоксальность, абсурдность различных культурно-исторических периодов, где *«кривоногий косноязычный шансонье мог сделать народным гимн родине, а детский поэт-эквилибрист – попасть под расстрел за дуракаваляние, именуемое «трюкачеством». Когда Данта, если он Дант, свободно могли впустить в ад и выпустить обратно»* [Горелов, 2011(з)].

Современность Д.В. Горелов характеризует как время пустых дел, пустого бытия, отсутствия смыслов. Все это, конечно, проверяется жизнью произведений искусства. Особенно классики: *«Трагедия Булгакова и страны – в исходной мелкости адресата... Подлинным героем «М&М» в массах стал не Мастер и не Воланд, не Иешуа тем более, а Кот-Бегемот. Прикольный потому что»* [Горелов, 2011(з)]. Наблюдая непреодолимость и неотвратимость наступления цивилизации и глобализации, критик реалистично и пессимистично смотрит на сегодняшний день: *«За двадцать вольных лет Россия не создала никакой самоценной эстетики и уже не создаст, только через катастрофу и анархию»* [Горелов, 2011(б)].

Критик иронизирует по разным поводам и по-разному. Например, он с теплой иронией вспоминает о советском кино; с язвительной иронией характеризует самовольность и самонадеянность некоторых актеров и режиссеров; с грустной иронией пишет о необратимости жизненных путей.

На наш взгляд, использовать тексты Дениса Горелова можно и для реализации медиаобразовательных функций: просветительской, познавательной, эстетической. Анализ кинометафор, экранных образов, операторских и режиссерских приемов, сделанный Д.В. Гореловым, может стать основой для формирования у аудитории умений эстетически оценивать произведения экранных искусств. Биографии актеров и режиссеров, описанные критиком в творческих портретах, могут быть использованы на занятиях с учащимися для их знакомства с индивидуальными художественными свойствами кинематографических дарований.

При обсуждении описанных Д.В. Гореловым взаимосвязей культурных, социальных и политических процессов с киноискусством можно развивать познавательные умения у учащихся, научить их критически оценивать различные явления социальной жизни.

## ***Роман Сальный***

### **Литература**

- Горелов Д.В. В компании с толстяком. 2011 (а). <http://www.odnako.org/magazine/material/v-kompanii-s-tolstyakom/>
- Горелов Д.В. Где-то в шкафу. 2011 (б). <http://www.odnako.org/magazine/material/gde-to-v-shkafu/>
- Горелов Д.В. Генерала из него не вышло – зато Госпремию дали. 2014 (а). <http://www.kp.ru/daily/26305.5/3183534/>
- Горелов Д.В. Дынин и дети. 2014 (б). <http://www.kp.ru/daily/26316.3/3193749/>
- Горелов Д.В. Затмение, занавес. 2014 (в). <http://www.kp.ru/daily/26291.7/3168708/>
- Горелов Д.В. И украли. 2011 (в). <http://www.odnako.org/magazine/material/i-ukrali/>
- Горелов Д.В. Иваныч (Памяти Янковского). 2009 (а). <http://rulife.ru/old/mode/article/1299/>
- Горелов Д.В. Известный всем Марчелло в сравнении с ним – шенок. 2012 (а). <http://www.odnako.org/magazine/material/izvestniy-vsem-marchello-v-sravneni-s-nim-shchenok/>
- Горелов Д.В. Кинг-Конг из-за бабы тоже сломал небоскреб. 2015 (а). <http://www.kp.ru/daily/26356.3/3236961/>
- Горелов Д.В. Косим трын-траву. 2009 (б). <http://rulife.ru/old/mode/article/1170/>
- Горелов Д.В. Кушать не могу. Русский суд Никиты Михалкова. 2007. <http://rulife.ru/mode/article/330>
- Горелов Д.В. Лимонная доля. 2011 (г). <http://www.odnako.org/magazine/material/limonnaya-dolya/>
- Горелов Д.В. Медведь липовая нога. 2014 (г). <http://www.kp.ru/daily/26312/3191214/>
- Горелов Д.В. Мешки ворочать. 2013 // [http://seance.ru/blog/esse/gorelov\\_the\\_end/](http://seance.ru/blog/esse/gorelov_the_end/)
- Горелов Д.В. «Мне бы шашку и коня – да на линию огня». 2015 (б). <http://www.kp.ru/daily/26366/3247838/>
- Горелов Д.В. Немец и ночь. 2011 (д). <http://www.odnako.org/magazine/material/nemec-i-noch/>
- Горелов Д.В. Осинки и апельсинки. 2012 (б). <http://www.odnako.org/magazine/material/osinki-i-apelsinki/>
- Горелов Д.В. Скрипнула дверь. 2011 (е). <http://www.odnako.org/magazine/material/skripnula-dver/>
- Горелов Д.В. Старик и мода. 2011 (ж). <http://www.odnako.org/magazine/material/starik-i-moda/>
- Горелов Д.В. Умер Александр Белявский. 2012 (в). <http://seance.ru/blog/portrait/beljavskij/>
- Горелов Д.В. Явление кота народу. 2011 (з). <http://www.odnako.org/magazine/material/yavlenie-kota-narodu/>

## В.П. Демин

Известный отечественный киновед, редактор и медиакритик Виктор Петрович Демин (1937-1993) родился в Таганроге. Ему выпала судьба в школьные годы учиться в стенах той самой бывшей Таганрогской мужской гимназии (превращенной советской властью в среднюю школу № 2), которую в свое время окончил А.П. Чехов. Бесспорно, не только потому, но и поэтому тоже, В.П. Демин с детства боготворил Антона Павловича и никогда не упускал повода процитировать его гениальные строки...

После завершения учебы в школе В.П. Демин отправился из Таганрога в Москву – поступать во ВГИК, сценарно-киноведческий факультет которого он окончил в 1960 году. Далее Виктор Петрович работал редактором киноотдела столичного издательства «Искусство», научным сотрудником Госфильмофонда и НИИ искусствознания. Неоднократно выступал с циклами лекций по киноискусству в различных городах страны. С блеском защитил диссертацию кандидата искусствоведения. В последние годы жизни был одним из секретарей Союза кинематографистов и главным редактором журнала «Экран».

Публиковался по вопросам киноискусства и медиаобразования с 1963 года. Печатался в научных сборниках НИИ искусствознания и др., в журналах «Советский экран» («Экран»), «Искусство кино», «Спутник кинозрителя», «Огонек», «Советский фильм», «Кино» (Латвия), «Кино» (Литва), «Фильмови новини» (Болгария) и др., в газетах «Советская культура», «Советское кино», «Учительская газета», «Неделя» и др.

В 1980-х – 1990-х В.П. Демин всё чаще обращался к сценарному ремеслу и, чтобы, по-видимому, ощутить съемочный процесс изнутри, сыграл несколько эпизодических ролей в фильмах Геннадия Полоки, Александра Итыгилова и Леонида Марягина, которым пришлось по душе его колоритная, импозантная внешность.

Один из самых заметных медиакритиков и киноведов 1960-х– 1980-х, Виктор Демин обладал неповторимым творческим стилем и уникальной работоспособностью. Относясь к числу наиболее оппозиционных кинематографистов своей эпохи, он виртуозно облакал свои самые «крамольные» пассажи в иронично-иносказательную форму. Уже первая его книга «Фильм без интриги» (1966) была по праву признана событием в отечественном киноведении. При всем том литературный язык В.П. Демина – яркий и образный – был далек от заумного наукообразия. Он с одинаковым успехом писал о российском и зарубежном, игровом и документальном кино.

В.П. Демин – автор нескольких книг для школьников и молодежи медиаобразовательной тематики («Стареют ли фильмы?», «Встречи с Х музой», «Поговорим о кино»).

... Вот уж воистину «что имеем, не храним...». Впервые я увидел В.П. Демина еще школьником, в начале 1970-х, когда он приехал в Таганрог для чтения лекций по зарубежному кино. Как сейчас помню, после завораживающего рассказа Виктора Петровича о Федерико Феллини и французском кино, я попытался его спросить о каких-то подробностях творчества Жана-Люка Годара, по малолетству ухитрившись поставить ударение на первый слог фамилии классика «новой волны». И надо отдать должное тактичности Виктора Петровича – он не стал обращать внимание на эту ошибку, а подробно, с присущей ему легкой иронией, ответил на вопрос любознательного провинциального школьника...

По-настоящему я познакомился с Виктором Петровичем Деминым в конце 1970-х, во время своей учебы на киноведческом факультете ВГИКа. С тех времен началась наша переписка, которая время от времени подкреплялась очными беседами: после окончания ВГИКа (1983) в Москве прошли годы моей аспирантуры (1983-1986) и докторантуры (1991-1993). Увы, от всей нашей переписки в моем архиве осталось только четыре его письма и одна рецензия на мою докторскую, написанная Виктором Петровичем примерно за месяц до его кончины...

В разговорах и в письмах со мной он неизменно сохранял свой фирменный ироничный тон. Я в ту пору пытался найти свой путь в кинокритике, а он уже давно был признанным мэтром, автором нескольких книг и сотен статей. Наиболее интенсивный период нашего общения пришелся на последние годы его жизни, когда в конце 1980-х он был назначен главным редактором журнала «Экран». Помню, с какой горечью В.П. Демин говорил мне в начале 1993 года о своих безуспешных попытках хождений по бюрократическим коридорам власти в надежде получить государственное финансирование единственного в ту пору российского киножурнала, рассчитанного на массовую аудиторию... Увы, после кончины В.П. Демина «Экран», кое-как продержавшись на плаву еще несколько лет, как говорится, приказал долго жить...

В начале 1985 года я написал рецензию на очень понравившуюся мне брошюру В.П. Демина «Поговорим о кино» (М., 1984). Эту рецензию, опубликованную в одной из газет под названием «Откровенный разговор», я отважился послать Виктору Петровичу.

Привожу этот текст без изменений:

*«Для того, чтобы вести с молодежью разговор об искусстве, нужен особый дар. Здесь меньше всего может помочь строгая дидактичность, нравоучительный тон, академичная и сухая подача материала. Критик Виктор Демин владеет счастливым даром говорить о сложных вещах просто, эмоционально, доверительно. В 1981 году в издательстве «Просвещение» вышел двухтомник «Встречи с десятой музой». В.П. Демин — один из его авторов. За прошедшие годы к этому необычному учебнику по кино для старшеклассников обратились уже, наверное, тысячи школьников.*

*Думается, и новая книга Виктора Демина «Поговорим о кино», особенно в свете реформы школы, будет полезна не только молодым зрителям, старшеклассникам, но и*

педагогам, занимающимся эстетическим воспитанием и кинообразованием школьников, родителям, интересующимся проблемами воздействия искусства кино на юных зрителей.

Книга «Поговорим о кино» невелика по объему, но, право, может дать молодому зрителю ничуть не меньше, чем иная объемная киномонография. Как и в предыдущих работах критика («Фильм без интриги», «Первое лицо», «Стареют ли фильмы?» и др.), серьезный, по самому строгому, отнюдь нелицеприятному счету, разговор об искусстве ведется здесь откровенно, веско, с тем стилистическим блеском, который при всей доступности текста никогда не превращается в легковесность.

Обращаясь к молодым зрителям и читателям, прежде всего — старшеклассникам, автор вспоминает свои школьные годы, послевоенное время в небольшом приморском городе, где в кинотеатрах со звучными названиями «Октябрь», «Рот-фронт», «Победа» шли «боевики» о Тарзане и мюзиклы с Диной Дурбин, мелодрамы с Кларком Гейблом и Гретой Гарбо... От неподвластных времени воспоминаний детства В.Демин протягивает мостик в сегодняшний день, взыскательно анализируя нынешние экранные предпочтения молодежи — на шумевшие «Пираты XX века» Бориса Дурова, «Шестой» Самвела Гаспарова и др.

Автор далек от дежурной фельетонности по отношению к лентам зрелищных жанров, справедливо полагая, что фильмы такого рода имеют право на существование: «Сегодня проблема не в этом. Проблема в том, чтобы не спутать искусство с «рекреацией» и не отдать право идейного своего первородства за чечевичную похлебку в виде безвкусной и откровенно развлекательной «конфетки» (с.15).

В самом деле, с экрана давно уже не раздается победный клич Тарзана, но в том самом приморском городе другие мальчишки по-прежнему штурмуют кассы кинотеатров, чтобы попасть на тех же «Пиратов...» или «Бездну». Упрямо лезут через забор летнего кинотеатра «Победа», чтобы раз и навсегда узнать, «Кто есть кто», и что такое «Игра в четыре руки»... И даже пишут в редакции, сурово вопрошая, почему им не дано увидеть «Крестного отца» с «Челюстями»...

В течение нескольких лет встречаясь со старшеклассниками и студентами педагогического института на занятиях кинофакультатива и киноклуба, я на практике убедился, сколь сильны в молодежной аудитории стереотипы развлекательного, бездумно-зрелищного отношения к кинематографу. И трудно не согласиться с Виктором Деминым, когда он пишет, что «лавина кино- и телефильмов, обрушивающаяся на нас ежегодно, в основном воздействует на публику не как произведение искусства, а по другим законам — по законам простого перенесения» (с.12).

Подростку, попавшему в кинозал, приятно вообразить себя хотя бы часа на два ковбоем или разведчиком, сыщиком или чемпионом. Вот почему вывод автора после разбора причин успеха наиболее «кассовых» картин последних лет не кажется мне полемическим перехлестом — оказалось, что молодежному зрителю нужны и «пистолетно-мускульная романтика, и утешительное, обезболивающее кино» (с.19).

Между тем, ненавязчиво, доказательно и увлекательно критик вводит читателя в мир подлинного искусства, показывая молодому зрителю один из возможных путей совершенствования, развития художественного восприятия. «Восхождение», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Частная жизнь». Об этих и других заметных явлениях отечественного киноискусства последних лет Виктор Демин пишет так, что, на мой взгляд, у зрителя, пропустившего их в кинозале, непременно возникнет желание посмотреть произведения Ларисы Шепитько, Никиты Михалкова, Юлия Райзмана, Александра Рехвиашвили, попытаться разобраться в их проблемах и героях.

Впрочем, для этого необходимо одно, но существенное условие — отсутствие у зрителя консервативной предубежденности, боязни «тяжелых фильмов». Говоря о таких зрителях, которых, как отмечает автор, немало и среди педагогов, критик



*настойчиво и последовательно борется против засилья «утешительной терапии» и «сомнительного рая» благостно-беспроblemного кинематографа в эстетических вкусах. Он пишет о сотворчестве с искусством с большой буквы, о том, что «хотим мы или нет, а приходится учиться. Учиться лучше понимать художественную структуру экранного зрелища. И в связи с этим учиться лучше понимать мир, себя, своего соседа» (с.62).*

*Закрывая последнюю страницу книги «Поговорим о кино», я вспоминаю старинное здание своей школы, мимо которой по булыжной мостовой весело позвякивали стеклами уютные деревянные трамвайчики. От школы было рукой подать и до «двухзального «Октября» на Банковской площади» и до «бетонной машины «Рот-фронта» в переулке, круто спускавшемся к морю» (с.5)... Вспоминаю первые статьи и книги о кино, прочитанные в школьные годы. Многие из них стали для меня добрыми друзьями, помогавшими войти в сложный и прекрасный мир кинематографа. И как знать, возможно, эта небольшая книжка заставит какого-нибудь парнишку из приморского городка по-иному взглянуть на своих прежних кинокумиров, откроет для него истинное искусство. Хочется в это верить...».*

*Вот такая получилась рецензия... Каковая же была моя радость, когда я через пару недель получил от Виктора Петровича ответное письмо:*

*Многоуважаемый Александр!*

*Много лет я помнил забавную формулировку: «Счастье — это когда тебя понимают». Но лишь прошедший январь заставил меня осознать, почувствовать, насколько это верно.*

*Сначала неведомый аноним прислал мне вырезку из ленфильмовской газеты «Кадр» — рецензия на мою книжку о В. Мельникове. В рецензии было всё — и уточнение даты, и Пушкин, перепутанный нами с Белинским, и два-три ехидных уедания по мелочам. Но было главное. По мнению автора рецензии, некоего Курынова, я справедливо отмолчался от долдонистых упреков собеседника в адрес критиков. Справедливо — потому, что вся книга стала ответом на эти упреки. Ответом, он считает, безоговорочным.*

*Наверное, это преувеличение. Я этого не сделал в рукописи, я только хотел, чтобы оно так было. Но как приятно читать, что твое хотенье тоже оказалось уловленным.*

*И тут же — Ваша рецензия. Должно быть, никто не прочел мною брошюру так внимательно и с таким пониманием. Но Вы, лукавый автор, нашли способ и ответить тем же — пассажем, понятным только посвященному человеку. На мой список кинотеатров вы дали свой, с самым невинным видом, — их перекличка названий будто бы случайна и ничего не должна бы обозначать. Интересно, заметил ли это еще кто-нибудь, кроме нас с Вами? Я, во всяком случае, был счастлив. Это — огромный подарок. Даже больше, чем Ваши добрые слова во всех остальных отношениях. Спасибо и за то и за это.*

*Моя мама, совершенно боготворящая Вас, уверяет, что к Вашим услугам все издания по кино. Если так, то, может быть, Вы заметили в последних номерах рижского «Кино» мой цикл «Твой путь под звездами» — это обломки большой работы. Целиком она назначена выйти в Бюро пропаганды, значит, лет через пять — они очень долго расквашиваются.*

*Кстати, видели ли Вы их новейшие издания. Лев Рыбак — о Швейцере? Андрюша Плахов — о «Разрушении личности»? Что-то у них меняется, может быть, начнут издавать хорошие книжки, не хуже, чем хиреющее «Искусство».*

*Если в этом последнем вопросе, с Бюро Пропаганды, есть у Вас трудности получения книг, не стесняйтесь упомянуть. В самом начале, в первый месяц продажи, я*

что-то успеваю ухватить, могу выслать. А пока высылаю — как таганрожец таганрожцу — журнал, который Вы вряд ли получаете, а я в который никогда в жизни не писал (впрочем, нет, когда-то согрешил — портретом Теличкиной). Там, в статье старшего таганрожца (но не самого старшего), есть один очень смешной ляп. Когда отыщете (без труда), я сообщу, как он появился — это еще одна веселая история.

Еще раз спасибо.

Впрочем, это даже странно — как если б близнец благодарил близнеца за то, что они похожи. В толпе вор легко находит вора, алкаш — алкаша, сумасшедший сумасшедшего. Мы, с детства отравленные киноэкраном, чувствуем общую тоску и общую радость — от сознания, что столкнулся с питомцем того же самого сумасшедшего дома.

Не правда ли?

Пишите !

Виктор Демин (Февраль 1985).

Прошло не так уж много времени, в стране началась перестройка, и тут, наконец-то сбылась давняя мечта Виктора Петровича — возглавить журнал «Советский экран» («Экраном» он стал уже при редакторстве В.П. Демина).

В ноябре 1990 года я получил от Виктора Петровича такое письмо, на этот раз с весьма резонной критикой в адрес моих кинокритических опусов:

*Дорогой Александр! Союз кинематографистов подарил нам телефакс (859 долларов на родине или 20000 рублей в комиссионном). Для того, чтобы выйти на международные связи, надо внести сразу 20000 долларов, именно валютой. Поэтому на первых порах мы будем перекрикиваться со всем Советским Союзом и немо мычать на факсы из-за рубежа. Это я к тому, что, может быть, существует аналогичный инструмент где-то рядом с Вашей работой. Насколько упростилась бы наша связь! Простите великодушно, что с запозданием отвечаю на Ваши естественные вопросы.*

*Первое. Все присланные Вами колонки обработаны мною в смысле редакции и в специальной «папке Федорова» ждут своего часа, просматриваясь перед каждым номером. Этим я намекаю, что заметок могло бы быть и больше. Что только помогло бы, а не помешало выбору.*

*Второе. Осмеливаюсь выступить с некоторой товарищеской критикой. Достоинства Ваших работ: «провинциальное» (в замечательном смысле) простодушие слога, прозрачность словесной материи и предельная ясность проблемы. Некоторый недостаток (умоляю, не сердитесь!): при большом разгоне Вы в финале прыгаете не очень далеко. Скачек — итоговой мысли! — одноэтажный, а читатель по прекрасному ходу бега уже ожидал второго или третьего этажа...*

*Третье. Я в корне переписал Вашу заметку [...]. Приведенные Вами цитаты оставил (верность их остается на Вашей совести, как и общая логика рассуждения). А комментарий взвинтил до фельетона. В таком, в фельетонном виде, оно и пойдет, если Вы не возражаете. Поскольку не колонка, я придумал нам с Вами псевдоним — Иван Жаркий. Гонорар, разумеется, Ваш. Идет?*

*Четвертое. Большое спасибо за сценарные заявки (за месяц до этого я прислал Виктору Петровичу целую коллекцию пародийных сценарных синопсисов в расчете на юмористической отдел «Экрана» — А.Ф.). Две из них мы собираемся дать в первый номер — «Анастасию» (всеобщий хохот редакции) и «Джентльмены, я убил Сталина». Раздел: «Банк идей», подраздел «Ищу спонсора»... Вот почему снова псевдонимы. Вы одном случае Вы оказались Василий Перов (от незабвенного Шарля Перро), в другом — Павел Гримов (от братьев Гримм). Не возражаете?*

*Пятое. Огромный успех имеет Ваша идея о конкурсе рецензий. Приходят мешками. Есть очень трогательные. В пятом номере дадим подборку.*

*Наконец, последнее. С первого номера у нас другая редколлегия. Не возражаете, если мы включим туда Вас?*

*С искренним уважением,*

*В. Демин. 5.11.1990.*

Виктор Петрович сдержал слово: в 1990 году я стал членом редколлегии «Экрана» и даже более того, удостоился специальной заметки с фотопортретом. Вот что писал В.П. Демин на страницах своего журнала:

*Здравствуйте, многоуважаемый провинциал!*

*Давным-давно, тридцать лет назад, в разгар споров о «Сладкой жизни» кто-то обозвал картину «фильмом провинциала». И Феллини, умница, не обиделся, а принял это как похвалу. Только в провинции уцелели, сказал он, трезвое суждение о вещах, веские, основательные представления. Провинциал судит обо всем, может быть, пресно, но здраво, может быть, наивно, но не модничая и не забегая впереди прогресса... Впрочем, это мы в пересказе уже перешли на наш сегодняшний язык. «Застойная провинциальная жизнь...». Где она? Лектором, в частых поездках «по кольцу» и «по маршруту» я с восторгом встречал в самой что ни на есть глубинке такие замечательные, дружные, интеллигентные, самоотверженные киноклубы, каких не много и в столице.*

*Мы в суеете многомиллионного города устало отбиваемся от лишних впечатлений и снисходительно внимаем новостям из жизни кино, а они там, напротив, дорожат каждой лишней подробностью, знают, что делает Коппола и с чем запустился Курасава, из рук в руки передают польский «Экран» и болгарские «Фильмови новини», а то и книги об актерах и режиссерах, изданные в Париже, Риме, Буэнос-Айресе. В их отношении к кино совсем нет хвастливой пресыщенности, прагматического цинизма, одно сплошное детское благоговение, терпеливая, неискушенная признательность. Все это имеет прямое отношение к кандидату педагогических наук Александру Федорову, живущему в городе Таганроге (с его 290 тысячами жителей Таганрог стал для многочисленных социологических исследований типичной моделью «среднего города» России).*

*Что делать в Таганроге выпускнику киноведческого факультета Института кинематографии? Да мало ли! Читать лекции о кино. Писать рецензии в городской и областной прессе. Руководить киноклубом... Публикации были замечены, Союз кинематографистов присудил им свою ежегодную премию по критике, это автоматически означало вручение членского билета СК СССР. Вот и живет в зеленом городке у Азовского моря один-единственный член Союза, не в силах сам с собой организовать в ячейку кинокритической гильдии. И не тужит, полон оптимизма и верен, как в детстве, своей искренней беспокойной страсти к экрану.*

*Редакция охотно предоставляет свои страницы такому желанному автору. Рубрику, в которой А. Федоров будет помещать свои мысли и наблюдения, зарисовки и афоризмы, решено назвать «Письма издалека». Не в буквальном смысле, разумеется, а условно — так необыкновенно далеко, по мнению некоторых кинематографистов, от них до зрителя, от киностудии до кинотеатра, от киномуководства, от учебных и всяких иных киноучреждений до той благословенной земли, где нет ни того, ни других.*

*И еще вопрос: не ближе ли там, собственно, к кино? Ибо наши привычные и даже опостылевшие проблемы там в чем-то смотрятся откровеннее, чище, прозрачнее... Феллини в том давнем своем высказывании обмолвился: «А перед вечными вопросами, перед мирозданием, перед высокими загадками бытия — разве мы все не провинциалы?» Приходится согласиться.*

*Виктор Демин (1990)*

После распада СССР «Экран», лишенный государственной поддержки, стал все чаще испытывать финансовые трудности, казавшиеся еще недавно незыблемыми, его миллионные тиражи стали резко падать. В этой трудной ситуации В.П. Демин старался удержать журнал на плаву.

Вот его письмо, написанное в сентябре 1992 года:

*Уважаемый Александр Викторович!*

*Ваши новые предложения по «Люмьеру» — все! — показали мне дельными и серьезными. Как и с первыми, я перепечатал список вторых и отдал Б. Пинскому, гендиректору «Люьера». Разумеется, мы пока еще раскачиваемся. На счету «Люьера» всего только 280 тысяч (за рекламу). Затеваем «Принца», перевод итальянской брошюры. На очереди «Ярмольник» со 150 фотографиями руки Гнисяка. Хотели с этим погодить, да не получается — артист запросил за участие в рекламном ролике (три часа съемки) 80 тысяч. Мы дали 20 тысяч и обещали процент от прибылей по книге. Как жаль, что мы с Вами хоть крамольники, да не Ярмольники.*

*При этом я, неисправимый идиот, оптимистично смотрю в будущее. А вы почему-то грустите: «Скоро будет сорок...». Мне очень скоро будет шестьдесят, а во Франции и Америке меня не печатали. Кому бы кого утешать?!*

*Вчера я беседовал с И. Граценковой, Она, кажется, изменила киноclubному движению? Во всяком случае, разговор на эти темы её не согрел. Может быть, Вы, Александр Викторович, поможете в чем-то разобраться? Смысл статьи мог бы быть такой: казалось бы, нет запретов, все условия для бурного роста киноclubов, объединения в сеть или в сети, в организацию или в две, три параллельных, Ан нет — все захирело. Почему? Я полагаю: а) собирались ради редких у нас картин, сейчас видеомангофон дает всё или почти всё; б) потребность в элитном кино СНГ тоже отмерла, чуть ли не по тем же причинам; в) новых форм работы, как во Франции, у нас нет и не предвидится... Прав ли я? Что еще характерно?*

*Пять бы страничек с живыми подробностями о киноclubах!*

*Где Ваши десять микро-рецензий? Кроме одной, которую я просил доработать, все присланные пойдут в ход. Вынужден констатировать, что сегодняшнего реального проката мы, околжурнальные люди, совсем не знаем. Вы, по-моему, имеете возможность — даже при нехватке времени — смотреть репертуар кинотеатра. Пишите! И не только об отечественном ширпотребе! И об американском китче тоже! Дадим разворот: «Федоров сообщает...» Иллюстрации попробуем достать.*

*Из Ваших микрорецензий я взял «Таганку» и «Яд скорпиона». Если не возражаете, пройду рукой мастера, пропылесосу Ваш Парфенон. Жду в ближайшие дни еще десяток — это у Вас определенно получается. Правда, есть одна опасность — в «Аферистах» она преобладает. Когда пишется не маленькая рецензия (и в этом смысле — «всхлип души»), а что-то среднее (по тону) между письмом в редакцию и объяснительной запиской.*

*Помните прекрасную шутку Зоценко — уже после взрыва ждановишины! «Странно у нас стали понимать юмор, — удивлялся Михаил Михайлович. — Так прямо и пишут: Иван Иванович ворует. Через номер извещение — Иван Иванович сидит. Значит, юмор дошел». Поймите меня правильно: не обязательно я юмора жду от Вашего текста, но что-то же должно быть! Игра слов, блеск метафор, неожиданность обращения, парадоксальность развязки, показное сочувствие или искреннее сострадание...*

*Чтоб не только: «Ш. снял плохой фильм. На штампах. Так снимать нельзя». И всё! И юмор дошел! Будто кроме Ш. все остальные снимают замечательно. И будто беды у нас не общие. И будто непонятно, откуда они...*

*[...] Не настаиваю, что я стопроцентно прав, но, по крайней мере, Вы будете знать мою точку зрения, даже если с ней не согласитесь. Говоря иными словами: Вы считаете единственно важным диагноз, а приметы болезни Вам перечислять не хочется, ибо, дескать, они очевидны для всех. Полно, так ли? А поскольку решительно не так, то Вы оказываетесь экспертом, авгуром, а Ваши текст — итогом-этикеткой. [...] Или — список из пяти актерских имен заклеен приговором-этикеткой: «совсем не смешно, беспомощно, фальшиво, натужно...». Чистые абстракции, которые мне, читателю, предлагается взять на веру из нечеловеческого уважения к Вам, экранному эксперту. А почему бы сначала не заняться все-таки материей? Скажем: «Пущину выпало играть то-то, а он так фальшив, что у него получается вот что. Дрюпкин, этот ангел-резонер, в своей беспомощности производит впечатление тупого, слюнявого идиота. Задубкин, сочиненный как шут и острослов, так тягуч, так ненормально медлителен, что совсем не смешит, а разве что способен разжалобить...».*

*Появилась игра, вместе с ней пришел юмор, текст становится интересен как текст, а не только как след, отпечаток плохого фильма.*

*Ваши пародийные сюжеты прелестны, но все — недоработаны на пять минут. Я чувствую, что Вы много работаете, но не любите возвращаться к сделанному, да, наверное, предпочитаете не перечитывать написанное. Всё это я, представьте себе, написал к тому, что в брошюрке надо бы постараться!*

*Еще раз — не обижайтесь. С искренним уважением  
— Виктор Демин (сентябрь 1992).*

Что и говорить, критические замечания Виктора Петровича были абсолютно справедливыми, это был своего рода мастер-класс по кинокритике.

И вот наступил 1993, увы, последний год жизни Виктора Петровича Демина. Чувствовал он себя уже неважно, мне иногда казалось, что даже каждый шаг давался из здания редакции «Экрана» к служебной машине давался ему с трудом... Тем не менее, в мае 1993 он нашел время написать свое последнее послание в мой адрес — на сей раз в виде отзыва на диссертацию:

*Отзыв на диссертацию А.В. Федорова «Система подготовки студентов педвузов к эстетическому воспитанию школьников на материале экранных искусств» (диссертация ... доктора педагогических наук. Москва, Российская академия образования, 1993).*

*Александр Федоров взялся за решение чрезвычайно актуальной и наболевшей проблемы. В самом деле: учим подростков истории, не имея ни одного подходящего учебника, учим литературе, от классиков XIX века до некоторых наших современников, учим даже азам живописи и ваяния... Но кино, которому скоро стукнет сто лет, которое еще совсем недавно устами вождя гордо характеризовалось как «важнейшее из всех искусств», существует для подрастающего поколения только в эмпирической, повседневной практике, где с кинотеатром успешно спорят телевизор и видеомэгафон, но не является элементом обязательного образования, ни по части поэтики и эстетики, ни по части истории. Жизнь сама, хорошо или плохо, заполняет эти лакуны: нет человека, не знающего Эйзенштейна или Чаплина, Спилберга или Феллини. Но насколько мы были бы мудрее и культурнее, если б школьный учитель мог, как на блюде, преподнести нам эти знания.*

*Александр Федоров справедливо рассматривает экранные искусства как комплексные средства освоения человеком окружающего мира (в социальных, моральных, психологических, художественных, интеллектуальных и иных аспектах), опыт общения с*

*аудиовизуальными произведениями, безусловно, совершенствует у учащихся восприятие литературы, музыки, живописи, скульптуры, танца и так далее. Диалоги (и монологи) становятся навыками литературы, пространственная, цвето-световая композиции, декорации, костюмы, пейзажи отсылают к изобразительным искусствам, мелодия музыкального сопровождения, весь темпоритм становятся завоеваниями из мира музыки.*

*Все верно, только я бы здесь не ставил точки. Самые последние годы принесли такие завоевания экрана, как компьютерная графика и речь киноклипа, объединившего документ с поэтическими абстракциями. В американских кинокартинах рядом с художником фигурирует фамилия дизайнера — можно ли сбрасывать со счетов такую, исподволь воспитываемую способность видеть мир в нескольких стилистических рядах?*

*Наконец, монтаж, задающий экранному повествованию ритм и темп, не меньше чем в рядовом стихотворении, является элементом «сборки» в самом широком смысле слова, то есть — конструкции, архитектоники. Полагаю, что популярность американских картин, даже самых поверхностных, не в последнюю очередь основана на их чрезвычайно четкой собранности.*

*Может ли повседневное общение с таким сонмом искусств пройти беспоследственно для навыков восприятия?*

*Но, с другой стороны, они, подобные навыки, как бы и не существуют, если умный и чуткий воспитатель не обратил на них внимание подростка.*

*В первой главе своего труда Александр Федоров рассматривает теоретические основы подготовки студентов педагогических вузов к эстетическому воспитанию школьников на материале экранных искусств. Во второй главе диссертант рассуждает о типологии восприятия и критериях эстетического развития студенческой аудитории в области экранных искусств, третья, самая интересная и содержательная глава посвящена подготовке будущих педагогов к воспитательной работе в школе и во внешкольных учреждениях на материале кинематографа, телевидения и видео, фрагмент из этой главы журнал «Экран» наметил к публикации.*

*В деле же, по нашему мнению, работа Александра Федорова производит впечатление долгого, кропотливого, изнурительного труда, не за страх, а за совесть, и по своим несомненным достоинствам безусловно соответствует критериям, предъявляемым к диссертациям на соискание звания доктора наук.*

*С уважением — В. Демин,*

*главный редактор журнала «Экран», кандидат искусствоведения. Май 1993.*

После защиты диссертации (где в мою команду поддержки в качестве оппонентов и членов диссовета входили известные искусствоведы, доктора наук Г.А. Капралов, М.Е. Зак, Л.А. Зайцева, В.А. Разумный) я позвонил Виктору Петровичу, чтобы ещё раз поблагодарить его за тёплый отзыв о моем опусе. На другом конце провода я услышал голос, показавшийся очень печальным... Это был, увы, наш последний разговор...

В 1996 году вышла уникальная книга «Не для печати. О Демине вспоминают... Демин писал...». М., 1996. В ней друзья и коллеги В.П. Демина подробно рассказали о его жизни. В книгу вошли также письма и прозаические произведения Виктора Петровича.

Все эти годы мне очень не хватает общения с этим выдающимся человеком... В 2017 году ему могло бы исполниться 80 лет...

**Александр Федоров**

## Литература

- Демин В.П. Алоиз Бренч: Творческий портрет. М.,1990.  
Демин В.П. Виктор Проскурин. М., 1988.  
Демин В.П. Виталий Мельников: Три беседы с режиссером. М.,1984.  
Демин В.П. Витаутас Желакиявичус: Портрет режиссера. М.,1982.  
Демин В.П. Воспитание чувств. М., 1980.  
Демин В.П. Георгий Данелия. М., 1986.  
Демин В.П. Глеб Панфилов. М., 1986.  
Демин В.П. Леонид Марягин: Творческий портрет. М.,1988.  
Демин В.П. Леонид Ярмольник. М.,1991.  
Демин В.П. Первое лицо. М.,1976.  
Демин В.П. Поговорим о кино. М.,1984.  
Демин В.П. Сергей Соловьев. М., 1987.  
Демин В.П. Стареют ли фильмы? М.,1978.  
Демин В.П. Фильм без интриги. М.,1966.  
Демин В.П. Цветение земли. Книга о тринадцати литовских фотографах. М., 1987.  
Демин В.П. Человек на земле. М.,1982.  
Демин В.П. Эльдар Рязанов: Творческий портрет. М.,1984.  
Демин В.П., Вайсфельд И.В., Соболев Р.П., Михалкович В.И. Встречи с X музой. М.,1981.  
Демин В.П., Ишимов В.Н. Встречи на опаленной земле. М., 1985.  
Янушевская И.Н., Демин В.П. Жан Марэ. М.,1968.

### Литература о В.П. Демине:

- Не для печати. О Демине вспоминают... Демин писал... М.,1996.  
Федоров А.В. Кинокритик Виктор Демин: письма к провинциалу // Медиаобразование. 2016. № 1.

## А.В. Долин

Антон Владимирович Долин (родился 23.01.1976) – кинокритик, журналист и радиоведущий, кинообозреватель радиостанций «Маяк», «Вести ФМ» и телепередачи «Вечерний Ургант», выходящей на «Первом канале».

После школы он поступил на филологический факультет МГУ, который окончил в 1997 году. В качестве преддипломной практики работал школьным учителем русского языка и литературы. В 2000 году окончил аспирантуру ИМЛИ РАН. В процессе обучения в аспирантуре написал кандидатскую диссертацию по теме «История советской повести-сказки», которую успешно защитил. С 1997 года по 2002 год был ведущим на радиостанции «Эхо Москвы». С 2001 года в течение четырёх лет проработал в «Газете». Вел передачи в «Русской службе новостей» и на радио «Максимум».

Кинематограф всегда занимал важное место в жизни Антона Владимировича. Он прекрасно разбирается во всех тонкостях как российского, так и зарубежного кинематографа. Его статьи читаются с огромным удовольствием, поскольку в них каждое кинособытие освещается всесторонне, аргументировано и доступно. На сегодняшний день А.В. Долин один из самых востребованных кинокритиков в России. Он автор нескольких книг о кино. Его произведения, думается, удовлетворяют запросам широкой аудитории как профессионалов, так и любителей киноискусства.

Говоря о художественных предпочтениях А.В. Долина, отметим, что в 2012 году, участвуя в опросе журнала Sight & Sound о величайших фильмах в истории, он выбрал произведения самых разных жанров и стран: «Голова-ластик» (Дэвид Линч, 1977), «Идиоты» (Ларс Фон Триер, 1998), «Индиана Джонс и храм судьбы» (Стивен Спилберг, 1984), «Зеркало» (Андрей Тарковский, 1974), «Мой друг Иван Лапшин» (Алексей Герман, 1984), «Слово» (Карл Теодор Дрейер, 1955), «Призрак свободы» (Луис Бунюэль, 1974), «Психо» (Альфред Хичкок, 1960), «Седьмая печать» (Ингмар Бергман, 1957), «Нибелунги» (фильм, 1924) (Фриц Ланг, 1924) [<https://ru.wikipedia.org/wiki/>].

Столь же разнообразный жанрово-тематический спектр представлен и публикациях А.В. Долина, посвященные истории, теории и современному состоянию кино, деятелям отечественного и зарубежного кинематографа: в газетах «Московские новости» и «Ведомости», в журналах «Искусство кино» и «Эксперт», на различных сайтах («Русский журнал» и «Грани.ру»).

Одна из лучших его книг раскрывает творческую деятельность датского кинорежиссера и сценариста, лауреата Каннского кинофестиваля Ларса фон Триера. А.В. Долин был первым из числа российских кинокритиков, который столь подробно проанализировал фильмы и манифесты этого противоречивого мастера. В 2003 году А.В. Долин посетил



Триера в датской столице, вручил ему «Золотого овна» за кинокартину «Догвилль» и взял несколько интервью, которые нашли отражение на страницах его книги. Она впервые вышла в 2004 году, но выдержала уже несколько изданий. За нее А.В. Долин получил звание лауреата премии Гильдия кинокритиков и киноведов России.

Высокую оценку профессионалов и читательской аудитории получила книга под названием «Герман: Интервью. Эссе. Сценарий» (2011), за которую Антон Владимирович также получил премию Гильдия кинокритиков и киноведов России. В книге рассказывается о феномене знаменитого режиссера Алексея Германа на примере его известных фильмов.

А.В. Долин утверждает о том, что кинематограф Алексея Германа «одно из самых значительных и наименее изученных явлений в мировом искусстве последнего полувека» [Долин, 2011, с. 4]. Антон Владимирович провел немало времени в беседах с этим мастером экрана, чтобы определить особенности зарождения его киноязыка. По утверждению самого кинокритика «*между фактом и байкой, мифом и историей, кино и литературой, эти рассказы – о памяти, времени и труде, который незаметно превращается в искусство*» [Долин, 2011, с. 4]. В книгу также включены эссе А.В. Долина, выступающие в качестве своеобразного путеводителя по фильмам Алексея Германа.

А.В. Долин пишет, что «за книгу о Германе, и тем более книгу интервью с Германом, браться было страшно. Сложный характер классика вошел в легенды, разговаривать с ним наравне невозможно – хотя бы в силу возраста... Помогло то, на чем построен каждый германовский фильм: воспоминание. Одно из первых по-настоящему сильных впечатлений из детства – от «Моего друга Ивана Лапшина». Тогда я понятия не имел, что это за кино: его показывали по телевидению и, вероятно, не в первый раз. Родители смотрели как приклеенные, я читал какую-то книгу, не обращая внимания на экран. Потом в какой-то момент мне сказали: «Смотри». И я увидел, как смутно знакомый щеголеватый человек, которого я знал по «Обыкновенному чуду», идет к другому, невыразительному, а тот называет его «дяденькой», и уже ясно, что вот-вот ударит в живот ножом. Ножка толком не видно, и кровь черно-белая, но невыносимо страшно – потому что ясно: это конец. Какова смерть? Ответ чаще приходит из кино, чем из жизни. Ответ «Лапшина» – веский, убедительный. Забыть его трудно – или вовсе невозможно. Сразу ясно: то, что чуть позже тот же «дяденька» на экране опять живой, – случайность, условность. Главное уже произошло» [Долин, 2011, с. 4].

К числу значимых изданий относится и другая книга А.В. Долина под названием «Уловка XXI. Очерки кино нового века». Основная задача данного издания – «попытаться понять, что такое кинематограф XXI века» [Долин, 2010, с. 4]. Здесь автор пытается раскрыть сущность кинематографа, определить влияние внутренних и внешних факторов на его развитие. В книге идет речь о фильмах, снятых после 2000 года, освещается специфика профессиональной деятельности мастеров кино, принадлежащих эпохе 1980-1990-х годов (в частности, речь идет о Д. Линче, Л. фон Триере, П. Верховене и др.).

Автор пытается ответить на вопрос: в каком состоянии находится кинематограф в двадцать первом веке? Ведь, несмотря на то, что всё чаще

слышатся разговоры о смерти «десятой музыки», люди продолжают посещать кинотеатры...

В своей книге кинокритик опирается на примеры из творческой деятельности прославившихся режиссеров и актеров поколения "нулевых". Он рассказывает о патриархе кинематографа М. де Оливейре, о румынских и малазийских авангардистах, об итальянском политическом кино, о последователях русских метафизических традиций.

По собственному утверждению А.В. Долина «эта книга – список возможных мутаций. История болезни или, напротив, выздоровления. Самая прилипчивая из эпидемий, постмодернизм, угасает, но еще теплится – и никуда не денется, пока дееспособны главные разносчики заразы. Многие из них – герои этой книги: в их фильмах кризис эстетики нередко дает в сочетании с возрастным кризисом интереснейший результат. Есть и другие. Новые реалисты наводят мосты между окружающим миром и различными формами его экранной репрезентации – как правило, без большого успеха. Новые идеалисты пытаются снимать так, будто предыдущего столетия не было вовсе, и сражаются с реальностью при помощи своих фантазий. Зритель, открыв рот, следит за гладиаторскими боями, в которых призом служит его внимание» [Долин, 2010, с. 4].

Книги А.В. Долина подразумевают определенный тип читателя. Это высокоинтеллектуальный, образованный человек, обладающий информацией не только политического и исторического характера, но и в области истории и теории кинематографа. Книги, статьи, интервью, очерки, эссе, рецензии А.В. Долина отличаются высокой степенью эмоциональности, чтобы придать живость тексту, автор использует разнообразные приемы художественной выразительности, метафорические выражения, эпитеты, слова, повышающие уровень эмоционального воздействия:

*«От «Головы-ластика» здесь бескомпромиссность, абсурдизм и «мысль семейная». От «Человека-слона» – деформация личности, внешняя и внутренняя. От «Дюны» эпика: «Внутренняя империя» – тоже целая планета, где под мнимым однообразием пустынного пейзажа скрыты подземные миры. От «Синего бархата» – вуайеризм, плюс тонкая грань между любовью и вожделием. От «Диких сердцем» – прежде всего, открытая Линчем потрясающая актриса Лора Дерн. Впервые явленная в «Синем бархате», она солирует в двух картинах, принесших режиссеру высшие трофеи в Каннах и Венеции. От «Твин Пикса», сериала и полнометражного фильма, – ангелы и демоны одной женщины, финальное преображение мужчины, красные занавески. От «Номера в отеле» – замкнутость гостиничного ада. От «Прямого эфира» – идиотизм телешоу. От «Шоссе в никуда» – фатализм, двойники, предсказание будущего, лента Мебиуса в сюжете и видео как инструмент проникновения в душу. От «Простой истории» – целеустремленность героя, проходящего путь до конца» [Долин, 2011, с. 21].*

*«Первый парадокс Германа – в том, что он может показаться человеком и художником, зацикленным на себе, лишь со стороны, и очень невнимательному наблюдателю. Себя он исследует с таким же тщанием, с той же въедливой мелочностью, что и эпоху: в его монографических сеансах психоанализа (авто)биограф – чаще врач, чем пациент. Время, как и разговор, дробится на мельчайшие частицы, Герман носится от одной крупницы к другой, пытается собрать их в единое, неделимое целое. А сам он, пресловутое «Я» художника, которое принято писать исключительно заглавной буквой, в этом времени, пожалуй, вовсе растворяется» [Долин, 2015, с. 5].*

*«Фильм сделан удивительно деликатно – не легкомысленно, но легко, минимально необходимыми штрихами, без назидательности и умничанья. Его предшественники – не мучительно-нравоучительное польское кино «морального беспокойства», а скорее чешская «новая волна» с ее почти незаметным чудесным юмором». [о фильме П. Павликовского «Ида». Долин, 2013].*

Стилю кинокритика во многих случаях свойственен юмор, использование риторических вопросов с целью более полно показать неудачи режиссеров, усилить эффект критики, повысить уровень реакции на текст у аудитории.

Например, в отклике А.В. Долина на фильм «Левиафан» А. Звягинцева речь идет цензуре: *«Интересно, хватит ли у многочисленных российских цензуров ума и вкуса, чтобы понять, о чем на самом деле говорит этот выдающийся фильм. Еще интереснее, что они будут делать, если все-таки поймут. Тут же не только в мате дело, но и в явном национал-предательстве (то есть отказе от специальных розовых 3D-очков, которыми в последние месяцы полагалось обзавестись каждому патриоту). Ох, не вовремя Звягинцев вылез со своей правдой-маткой. Или, подождите секундочку, может, именно он-то и вовремя?» [Долин, 2014].*

Достоинство кинокритических статей А.В. Долина в том, что анализ фильмов проводится всесторонне: в эстетическом, этическом и политическом спектрах, что позволяет автору убедительно представить свое мнение.

В пример можно привести рецензию на фильм Алексея Германа «Трудно быть Богом» (2013). Во введении кинокритик пишет не только о фабуле картины, но и говорит о глубоком смысле, который в нее заложен. Он утверждает, что это *«фильм-монумент, фильм-динозавр, фильм-прецедент: картина настолько большая, что описать ее в краткой рецензии невозможно. "Трудно быть богом" – итог не только жизни, но и творческих исканий крупнейшего российского художника, рядом с которым можно поставить лишь Андрея Тарковского» [Долин, 2013].*

Далее автор указывает на то, что фильм «Трудно быть богом» представляет собой сплав визуальной, интеллектуальной и чувственной информации. *«Эта картина настолько агрессивна и трансгрессивна, что кажется опасной если не для жизни, то уж точно для нервной системы. Как вытерпели такое зрелище чиновники из Москвы, и вовсе непонятно. Тут же в каждом кадре – сопли, слюни... прочие пузыри земли. Ждали чего-то культурного: Босха с Брейгелем, Бориса с Аркадием. А здесь – такое. Но из этого inferнального варева и кристаллизуется главный смысл: о Серых и идущих за ними Черных, о повсеместности жизни и преодолении ее смертью, о тщетности любых усилий хоть что-то где-то когда-то изменить. И о том, как эти усилия необходимы, потому что без них жить невозможно» [Долин, 2013].*

В рецензии кинокритик особое внимание уделяет оцениванию уровня профессионализма Алексея Германа. А.В. Долин утверждает: *«Герман — путешественник во времени, проникновение в тайну которого стало для него путем к бессмертию. И он добился своего: в его последних трех фильмах разделение на прошлое и будущее отменено. В них всегда царит настоящее, во всех смыслах слова. Это и есть германовское средневековье — эпоха, застывшая между памятью о жутком вчера и надеждой на светлое завтра, в котором оковы все-таки падут. Когда Румата в конце «Трудно быть богом», в отличие от героя Стругацких (который в большей степени был землянином Антоном, чем инопланетным вельможей), решает остаться жить в*

*Арканаре, он признает власть настоящего над собой. Потому что будущего не существует» [Долин, 2013].*

В финале статьи кинокритик подчеркивает глубокий смысл, заложенный в фильме, выражающейся в том, что все люди постоянно надеются, что появится *«бог в ослепительных доспехах, в каждой руке по мечу. Герман предупреждает: не надо надеяться. Бог не доел свой суп, бог куда-то подевал и никак не может отыскать последние чистые штаны. Бог вообще чудовищно устал. Не тревожьтесь его по пустякам. А то совсем плохо будет» [Долин, 2013].*

О том, что многие работы кинокритика рассчитаны на широкую аудиторию, позволяют говорить заголовки его статей. С одной стороны, в них содержится оценочное отношение к кинопроизведению, а с другой, в них задается, но не раскрывается интрига.

Например, рецензия на фильм «Тот еще Карлсон» называется «Доброта хуже воровства». Примеры заголовков рецензий кинокритика [Долин, <http://www.kinopoisk.ru/press/author/57/page/2/>]: «Географ глобус пропил – житейское кино о настоящих людях»; «Сквозь снег»: самый амбициозный фильм»; «Шварцнеггер и Столлоне бунтуют против Господа Бога»; «Тайная жизнь любви»; «Тряпичный союз» Михаила Местецкого: валять дурака – это отлично» и др.

В одной из своих статей А.В. Долин особое значение уделяет состоянию российской критики и анализу деятельности критиков. Ценность представленного материала состоит в глубоком и системном анализе состояния кинокритики. Здесь Антон Владимирович выделял два вида критиков в России, которые по собственному убеждению автора не способны найти общий язык: *«Внутри каждой категории вкусы могут быть диаметрально противоположными, но договориться с единомышленником с другой стороны баррикад (например, вам обоим нравится «Артист») гораздо сложнее, чем с оппонентом, разделяющим твой подход к просмотру и оценке кино» [Долин, 2012].*

Рассмотрим более подробно классификацию, выдвинутую автором.

Итак, к первому виду кинокритиков относятся люди, которые в целом любят кинематограф, но не любят фильмы. Они в душе поэты или философы, это максималисты, которые хранят с детства идеализированное представление о сути искусства кино: *«Каждый новый фильм подвергается пристрастной проверке на соответствие золотому стандарту – и, как правило, ее не проходит. В иных случаях они стремятся и вовсе увильнуть от просмотра или сбежать с него пораньше, чтобы зря не расстраиваться. ... Для этого вида критиков зритель – «единственное оправдание их существования: для него они и пишут. Не боятся повторять очевидное, напоминать имена и биографии известных деятелей, пересказывать сюжеты. Они от души верят, что если хороший фильм вдруг собрал хорошие деньги в прокате, в этом есть их заслуга» [Долин, 2012].*

Второй вид кинокритиков – это те, которые с особым интересом относятся к отдельным фильмам или авторам, но при этом весьма «холодно» относятся к кинематографу. Кроме того, здесь важно отметить, что А.В. Долин относит себя именно к данной категории. Он пишет: *«Я никогда не учился кино, не испытываю по отношению к нему никакого пиетета и считаю*

*искусством компилятивным и второстепенным по сравнению с живописью, литературой, музыкой или театром» [Долин, 2012]. Кроме того, эти кинокритики прагматичны, их основной критерий – получение удовольствия от простого просмотра фильма. По мнению А.В. Долина, они предпочитают считать себя журналистами, а не литераторами: «Они смотрят фильмы бесконечно, беспорядочны в связях и вкусах, переменчивы и восторженны. Легко переключаются с обсуждения новинок кино на другие, отнюдь не искусствоведческие, темы» [Долин, 2012].*

По мнению А.В. Долина этим двум категориям никогда не договориться и не понять друг друга. По меньшей мере, не понять до тех пор, пока у нас не научатся сегментировать ограниченный прокат, разумно работать с так называемым «арт-мейнстримом», отделяя его от чисто коммерческого кино. А его вывод весьма печален: *«Кинокритика и любая культурная журналистика прожила на российской почве очень недолго и начала сворачиваться до того, как успела толком развернуться. Настоящего общественного влияния она так и не приобрела, а дурную славу заработала» [Долин, 2012].*

Таким образом, для кинокритика А.В. Долина особое значение приобретает гармоничная связь медиатекста и внутреннего мира.

## **Ольга Горбаткова**

### **Литература**

- Долин А.В. Война френдов // Сеанс. 2012. 15.03.2012. <http://seance.ru/blog/friends-war/>
- Долин А.В. Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- Долин А.В. «Ида» Павла Павликовского: важный фильм, который вы, вероятно, не видели // Афиша.ру. 2013. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/ida-pavla-pavlikovskogo-vazhnyy-film-kotoryu-vy-veroyatno-ne-videli/>
- Долин А.В. Канн-2014 День десятый: панк-молебен Звягинцева // Афиша.ру. 2014. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/den-desyatyy-pank-moleben-zvyaginceva/>
- Долин А.В. Ларс фон Триер. Контрольные работы: Анализ, интервью. Догвилль: Сценарий. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Долин А.В. Российское кино – по-прежнему в авангарде мирового искусства // DNL. 14.11.2013. <http://dailynewslight.ru/?u=141120131042>
- Долин А.В. Такеси Китано. Детские годы. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Долин А.В. «Трудно быть богом» Будущего не существует // Афиша.ру. 2013. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/trudno-byt-bogom-alekseya-germana-budushchego-ne-sushchestvuet/>
- Долин А.В. Уловка XXI: очерки кино нового века. М.: Ад Маргинем Пресс, 2010.

## Д.Б. Дондурей

Главный редактор журнала «Искусство кино» (с 1993 года), член Совета по развитию гражданского общества и правам человека при Президенте РФ, лауреат премий Союза художников, «Литературной газеты» Даниил Борисович Дондурей начал карьеру социолога медиа на заре 1970-х, обучаясь в аспирантуре Института социологии АН СССР (1972-1975). С того времени и выходили его первые публикации в журналах «Декоративное искусство», «Смена», «Огонек» и др.

Статьи Д.Б. Дондурей в большей степени интересны специалистам в области социологии, культурологии, аналитикам кинорынка и телевидения, медиакритикам, хотя его аналитический характер письма, критический настрой и категоричность в оценках, подтверждаемая результатами социологических опросов, вполне доступны и более массовой аудитории.

Даниил Борисович своими публикациями стремится привлечь внимание политической и культурной интеллигенции к проблемам губительного влияния масс-медиа (в первую очередь – телевидения и кино) на общественное сознание с тем, чтобы вызвать у них понимание всей драматичности ситуации. Конечно, такого рода публика и есть в первую очередь целевая аудитория медиакритика. Но критически оценить основные задачи и идеи, транслируемые отечественным телевидением и кинематографом, будет полезно многим из огромной теле/кинозрительской аудитории.

Д.Б. Дондурей не анализирует отдельные медиатексты, зато, к примеру, выделяет тенденции распространения сцен насилия, негативных образов полицейских и предпринимателей на отечественном экране. Не ставя своей прямой целью помочь аудитории интерпретировать медиатексты, он обращает внимание своих читателей на социокультурные проблемы и, в первую очередь, на отсутствие продуманной культурной политики в области телевидения и кинопроизводства.

Большинство статей Д.Б. Дондурей можно, наверное, отнести к аналитическому жанру. Предмет его анализа – процессы развития телевидения и кинематографа как двух институтов, формирующих представления о жизни у огромной аудитории. Достоинства и недостатки развития этих институтов всегда аргументированы результатами социологических опросов. Обобщая и сопоставляя их данные, Даниил Борисович обращает внимание на появление современных культурных изменений, вызывающих необходимость преобразование языка искусства и производства адекватных реальности смыслов.

Однако стоит отметить, что Д.Б. Дондурей, заявляя о необходимости ориентироваться на европейские ценности (свобода слова, демократия, права

человека), как правило, не указывает на то, что и западные теле/радиоканалы далеко не всегда объективны и свободны в подаче информации...

В большинстве статей Д.Б. Дондурей просматривается структура, состоящая из трех частей. Их можно определить таким образом: первая часть – постановка и описание проблемы, вторая часть – причины и механизмы кризиса, третья часть – программа решения кризиса.

В первой части Д.Б. Дондурей, сравнивая различные социальные явления (кинопредпочтения аудитории, количество сцен насилия на экране, преобладающие в общественном сознании стереотипы и т.п.), делает некоторые промежуточные выводы. Здесь автор размышляет о действиях, предпринимаемых политической властью и творческой интеллигенцией в отношении содержания телеэфира и художественного кино. В этой части он выражает мнение, что государственные чиновники в министерствах считают культуру индустрией, не имеющей отношения к искусству, а мотивы действий продюсеров кино и дирекций телеканалов определяются только перспективами извлечения прибыли.

Во второй части Даниил Борисович анализирует социальные механизмы становления личности, возможности культурного потенциала нашей страны в преодолении кризиса, действие мировоззренческих стереотипов в сознании жителей нашей страны, проблемы и причины ухудшения качества образования. В этой части автор пытается увязать различные по сферам направления жизнедеятельности и определить единый корень проблем.

В третьей части Д.Б. Дондурей предлагает решения проблем. В некоторых статьях в заключении содержится программа преобразований, где по пунктам представлены действия по достижению конкретных целей: развитие адекватной рыночной и культурной ситуации экономики кино; создание экспертных советов по работе телевидения; создание альтернативной сети кинотеатров; формирование основ культурной политики; развитие умений медиавосприятия у школьников и др. Часто в финале своих статей Д.Б. Дондурей делает негативные прогнозы в отношении развития кинорынка.

В публикациях Даниила Борисовича мы выделили пять видов социологических опросов: 1) отношение населения к социальным, политическим, культурным событиям; 2) кинопредпочтения и типы кино/телеаудиторий; 3) рейтинги телепередач, телеканалов, бокс-офисы кинотеатров; 4) статистика, отражающая кинопроцесс; 5) статистики о разного рода социальных явлениях в стране (суицид, насилие и т.п.).

1. Для наглядности Д.Б. Дондурей приводит данные социологических опросов, по результатам которых можно проследить изменение в отношении телезрителей к каким-либо событиям. Например, появление чувства неприязни к Грузии и к грузинам после событий в южной Осетии, или возникновение положительного отношения к Сталину после передач

«Именем Сталина» на «Эхе Москвы» или «Исторические хроники» Н. Сванидзе на телеканалах «Россия» [Дондурей, 2009].

2. В своих статьях Д.Б. Дондурей приводит данные о том, как увеличилось время просмотра сериалов: с 34% в 2002 году до 46,4% в 2008 году [Дондурей, 2009].

3. В некоторых публикациях Даниил Борисовича встречаются количественные данные о посещениях кинотеатров, просмотрах сериалов: *«по шести каналам Центрального телевидения сегодня показывается 33 часа игровых фильмов в сутки, 12 тыс. в год»* [Дондурей, 1995], *«абсолютный рекорд за всю историю кинематографа дал 1971 год, когда количество посещений приблизилось к пяти миллиардам (4,8 млрд. билетов)»* [Дондурей, 2005 (а)].

4. Анализируя кинопроцесс. Дондурей пользуется статистикой для сравнения показатели киноиндустрии в разное историческое время. Например, *«в СССР было 17 игровых студий, 39 неигровых студий, 5 тысяч кинотеатров, 70 тысяч киноустановок и более ста фильмотек, где хранились копии»* [Дондурей, 2005 (а)].

5. Устанавливая взаимосвязь между влиянием телевидения на моральное состояние сознания зрительской аудитории и социальным поведением граждан нашей страны, Даниил Борисович оперирует данными социологических опросов о коррупции, преступлениях, насилии и т.п.: *«по количеству самоубийств мы на втором месте в мире, а по суициду среди подростков в возрасте от 10 до 17 лет – на 6-м»* [Дондурей, 2011 (а)].

Однако часто складывается впечатление, что свою аргументацию Д.Б. Дондурей сводит к одному: негативные тенденции такого рода – результат воздействия телевидения. Вместе с тем невозможно точно определить, как телесериалы и телепередачи повлияли, например, на общее количество преступлений в стране. Хотя, конечно, многие медиакритики, культурологи, общественные деятели оперируют в своих публикациях теле/киностатистикой [Федоров, 2004, Шариков, 2010, Юшкявичус, 2010 и др.], указывая на увеличение показа сцена насилия и жестокости – как в России так и во всем мире, включая Великобританию, США, Францию и другие западные страны. По данным исследователей, *«средний американский подросток к моменту своего совершеннолетия видит около 11 тыс. убийств на телеэкране. Но мы перегнали Америку, и у нас это число составляет 22 тысячи»* [Юшкявичус, 2010].

Д.Б. Дондурей в целом описывает массовую российскую телеаудиторию как пассивную, в целом воспринимающую медиатексты без критики и оценивания. Но вот А.В. Шариков пишет, что в России *«82% граждан считают необходимым ввести «социальную» цензуру (ограничение объема рекламы, сцен насилия и эротики)»* [Шариков, 2010]. Такая реакция явно говорит о критическом отношении к телевидению зрительской аудитории.

В публикациях Дондурей можно выделить следующие основные темы:

- формирование «сложного человека» и проблема модернизации страны;



- кризис производства качественного кино и проблема воспитания зрителя;
- разобщенность российского общества и формирование телевидением советских мировоззренческих стереотипов у современной аудитории теле/кинозрителей;
- ответственность художественной и культурной интеллигенции за отсутствие нравственных идеалов в художественном кино и на телевидении;
- производство и «потребление» художественных фильмов.

*Тема: формирование «сложного человека» и проблема модернизации страны.*

Д.Б. Дондурей во многих статьях и интервью пишет и говорит о необходимости модернизации России. По его мнению, ключевой фактор отставания страны – следование консервативным российским традициям, а не более «прорывным» западным ценностям, которые служат залогом творческого развития отдельной личности, успешно решающей экономические и политические проблемы. А на таких ценностях как индивидуальная творческая свобода, стремление к личным достижениям, вера в собственные силы должна строиться «жизнеспособную модель будущего».

Борьба телевизионных каналов за рейтинг приводит к преобладанию телепередач и сериалов, построенных на конфликтах, агрессии, насилии, разлагающих мораль многомиллионной аудитории. В такой ситуации единственное, что внушает Дондурею оптимизм – вера в *«необъяснимую уверенность в уникальной способности российской культуры к самосохранению. Она безмерно пластична и множество раз уже останавливалась у бездны»* [Дондурей, Я не могу...].

По мнению Д.Б. Дондурея, телевидение должно развивать личность. В будущем благополучие стран, в том числе экономическое, будет зависеть от «качества человека». Для появления *«инноваторов помимо "Сколково" и других подобных заповедников необходимо другое понимание человека как индивида, обладающего... развитой личностью. Собственным миром, внутренним космосом»* [Дондурей, 2010 (а)], а *«формирование сложного, неординарно думающего индивида не менее важно, чем его свобода, поскольку эти ценности взаимно связаны»* [Там же].

Дондурей приходит к выводу, что телевидение и кинематограф должны формировать у зрительской аудитории уверенность в своих силах, желание действовать, доверие к другим, который помогут модернизировать страну. Именно телевидение – *«не школа, не церковь, не семья – способно перепрограммировать, я бы сказал, "протолкнуть" наш народ в будущее»* [Дондурей, 2010 (а)]. Вывод, думается, весьма спорный, но, наверное, искренний...

*Тема: кризис производства качественного кино и проблема воспитания зрителя.*

Даниил Борисович видит у российского кинематографа на сегодняшний день две основные задачи. Первая заключается в зарабатывании денег, а вторая в том, чтобы угодить власти – снять «патриотическое кино».

В итоге в кино нет примеров нравственного поведения, на которых бы могли учиться преодолевать внутренние конфликты школьники, студенты и рабочая молодежь. Системный кризис, обусловленный «непониманием» кинопроизводителей *«настоящих потребностей зрителей»* и *«заботами о производстве»* кино, а не его качестве, привел, по мнению Дондурей, к тому, что *«население нашей страны с помощью кино и ТВ не снабжается жизнеспособными национальными представлениями, продуктивными ценностями, образцами поведения – столь необходимым людям позитивным опытом. Качество аудитории ухудшается впервые с 30-х годов»* [Дондурей, 2011 (б)].

В качестве одной из мер преодоления системного кризиса Д.Б. Дондурей предлагает создание Агентства, которое занималось бы финансированием *«проникновения киноинтересов в школы, вузы, в детские организации, в телевизор»* [Дондурей, 2011 (б)].

*Тема: разобщенность российского общества и формирование телевидением советских мировоззренческих стереотипов у современной аудитории кино/телезрителей.*

Размышляя о «трендах» современного телевидения в интервью журналу «Нескучный сад», Д.Б. Дондурей замечает, что здесь один из самых важных для понимания общей ситуации – *«сохранение советского мировоззрения»* [Дондурей, 2012 (а)], он проявляется в том, что телевидение: *«отворачивает население от настоящего рынка, в западном его понимании; сохраняет чувство отторжения от остального мира; поддерживает патернализм, в том смысле, что негласно запрещает людям быть самостоятельными, ответственными, учиться и уметь рассчитывать на себя»* [Дондурей, 2012 (а)].

Далее Д.Б. Дондурей утверждает, что *«второй гигантский тренд (помимо сохранения советских мировоззренческих матриц) связан с тем, что система – эта «мягкая сила», в лице ее политических идеологов, – очень серьезно занимается подталкиванием населения к развлечению и удовольствиям»* [Дондурей, 2012 (а)].

Именно *«советские мировоззренческие стереотипы»*, по мнению Дондурей, делают население нашей страны недоверчивым друг к другу и предпринимателям, пассивным в формулировании и реализации идей, ожидающим заботы от государства. *«Ни одна из реальных сил в стране – ни политические партии, ни большой бизнес, ни интеллигенция – не осознает, что в сознании миллионов по-прежнему царит советская власть»* [Дондурей, (б) 2004].

*Тема: ответственность художественной и культурной интеллигенции за отсутствие нравственных идеалов в художественном кино и на телевидении.*

В разных своих статьях и интервью Даниил Борисович высказывает сожаление о том, что нет дискуссий связанных с *«мировоззренческим состоянием»* отдельных социальных групп и общества в целом: *«представителям новых элит (деловой, политической, интеллектуальной) стыдно заниматься воздействием на массовое сознание, потому что они считают это "ждановщиной" и "суловщиной"»* [Дондурей, (б) 2004], более того, *«наша элита подготовила себя только к борьбе с властью и лишь в этом достаточно важном, но все-таки узком сегменте отношений самовоспроизводит свои приоритеты»* [Дондурей, Роднянский, Радзиховский, 2004]. Идея борьбы с властью закодирована на «генном уровне» и постоянно

всплывает в сознании элиты российского общества. Дондурей считает, что приоритетом для интеллигенции должно быть порождение смыслов на языке современного искусства, которые бы транслировались посредством телевидением (кино, интернета и др.).

*Тема: производство и «потребление» художественных фильмов.*

Д.Б. Дондурей с сожалением отмечает, что *«производство российских картин полностью оторвано, практически не связано с потреблением»* [Дондурей, 2011(б)] и предлагает снимать качественное мейнстримовое кино, содержащее позитивные образы нашей российской реальности, и при этом, адекватное ей.

Даниил Борисович настаивает на том, что кино должно уметь зарабатывать, в том смысле, что выбирать интересные и нужные для молодежной аудитории сюжеты, которая за них и заплатит. Российские же кинематографисты в большинстве случаев не заинтересованы в возврате денег за счет проката, они научились их зарабатывать в процессе производства. Такое положение порождает порочность системы кинопроизводства, требующей преобразований: *«самое главное, что она безнаказанна: деньги бюджетные, возвращать их не надо, смотреть никто не будет, а отвечать тоже никто не будет»* [Дондурей, 2010 (б)]. В итоге интерес к отечественному кино падает и мало кто задумывается о том, как его поддержать.

Даниил Борисович видит основную социокультурную проблему в том, *«современная Россия – мировоззренчески опустошенное общество, в котором представления миллионов людей о жизни не соответствуют реальным вызовам действительности. Люди часто живут одной жизнью, а думают, что живут другой»* [Дондурей, 2005 (б)]. Но при этом *«российские политики, экономисты, социологи, гуманитарии не рассматривают телевидение, медиа в целом, как самостоятельный и очень влиятельный институт общественного развития»* [Дондурей, 2009].

Д.Б. Дондурей определяет *«важные для выращивания постиндустриального общества приоритеты – активность, инициативность, горизонтальную и вертикальную мобильность»* [Дондурей, 2003]. Он отмечает, что многие развитые страны делают все чтобы *«индивид в будущем становился не таким простым, обезвоженным, обесмысленным, каким он сегодня формируется в нашей стране»* [Дондурей, Цифровая...].

Анализируя состояние отечественной киноиндустрии, Даниил Борисович приходит к выводу, что в отечественном постсоветском кино нет положительных нравственных идеалов, ценностных ориентиров, на которые могли бы ориентироваться современные подростки и молодежь. Например, в США снимают фильмы, где молодежь может найти ответы на острые, жизненные вопросы: *«Что делать со старенькими умирающими родителями? Как вести себя с ребёнком, которому исполнилось 15 и он хочет заняться сексом с подругой? Как восстанавливать разбитые семейные отношения»* [Дондурей, 2014], и беда в том, что наша *«страна не передаёт молодым гражданам позитивный опыт практической жизни!»* [Дондурей, 2014].

Что касается телевидения, то, по мнению Д.Б. Дондурей, из него исчезли общественно значимые, цели: *«личностное развитие, формирование*

*толерантно взаимодействующих сообществ, распространение адекватных вызовам времени представлений людей о действительности, служение психологическому здоровью» [Дондурей, 2009]. Ориентированная исключительно на рейтинг, модель отечественных телеканалов не действует только в двух случаях: когда речь идет о политических интересах и в так называемых репутационных проектах, таких, к примеру, как сериалы «Доктор Живаго», «Идиот», «В круге первом» [Дондурей, 2009].*

В связи с этим Даниил Борисович заявляет о необходимости создания экспертных советов по формированию содержания телеэфира, направленного на развитие моральных ценностей, пропаганду нравственных идеалов. Профессиональное сообщество должно консолидироваться в решении проблем культурной политики.

Отсутствие у «профессионального сообщества» (продюсеров, художников, директоров медийных агентств и др.) инициативы и желания создавать ценностно-значимые сюжеты и образы отмечается Д.Б. Дондуреем как один из самых значимых факторов снижения культурного уровня населения нашей страны. При этом отсутствует осознание «сообществом» ответственности за такое положение дел, так как *«значительно легче привлечь зрителей, работая на давно обнаруженных психологами древнейших способах нашей ориентации в реальности: сексуальных влечениях, переживании возможного насилия, ожидании смерти, чувствах неизвестности, опасности, неизбежности, подавленности» [Дондурей, 2009]. Ситуация усугубляется тем, что «наше кино, созданное после 1992 года, оказалось не способно противостоять атаке на чувство безопасности» [Дондурей, 2005 (б)]. Вот почему руководители медийных агентств «должны быть предельно осторожны. Как профессионалы они должны осознавать всю меру своей ответственности» [Дондурей, 2005 (б)].*

И всё же, на наш взгляд, Даниил Борисович явно перехваливает западные модели телевидения и киноиндустрии. Разумеется, *«знаменитые американские "фабрики грез" – чуть ли не самые активные инструменты продвижения идей глобализации..., универсальной системы взглядов. Именно она... лежит в основании послевоенного устройства мирового сообщества» [Дондурей, 2003]. Но практика показывает, что, вопреки утверждениям Д.Б. Дондурей, далеко не во всех американских фильмах пропагандируются «такие важные гиперидеи, как уважение к частной собственности, к труду, к инициативе, к творчеству, к знаниями», и далеко не во всех российских тиражируются «абсолютно противоположенные приоритеты и взгляд» [Дондурей, 2003].*

Д.Б. Дондурей во многих своих статьях пишет о том, что в снимаемых популярных (массовых) фильмах в США пропагандируется культ инициативы, творчества, благоприятных семейных отношений, и нигде не отмечает другой тенденции – пропаганды (или, по крайней мере, весьма активного показа) жестокости, агрессии и т.п. Между тем, по результатам различных исследований насилия на американских экранах в избытке. Например, *«к окончанию начальной школы американский ребенок уже посмотрел 8 тыс. убийств и 100 тыс. актов насилия на экране, а к 18 годам – 40 тыс. убийств и 200 тыс. актов насилия» [Basta, 2000], «с 18 часов по американскому ТВ можно увидеть*

*1845 сцен с насилием»* [Lamson, 1995]. Конечно, эфирное телевидение США ограничивает показ жестокости и эротики, но по платным кабельным и спутниковым каналам такого рода медиатексты можно наблюдать в свободном доступе круглосуточно.

В своих статьях Д.Б. Дондурей часто упоминает, что телевидение и кинематограф формируют у аудитории представления о реальности, которые не совпадают с реальной жизнью. Он видит аналогию современной ситуации с ситуацией начала XX века: *«в 1913-1914 годах Россия была пятой державой мира! Но интеллигенция утверждала, что существующий в стране уклад несправедлив»* [Дондурей, 2004].

Даниил Борисович считает, что необходимо общественное обсуждение существующих негативных тенденций на телевидении и в кино. Оно позволит создать некий дискурс на том же телевидении, где различные события будут представлены адекватно реальности и критически оценены подходы к ее изображению.

Поддерживаемые телевидением модели поведения: «умение договориться», «жизнь по понятиям», транслируют советские стереотипы мировоззрения. По мнению Д.Б. Дондурея, необходимо «снять цензуру» на показ реальных разрушений общественной морали. Чтобы для телеаудитории стало очевидным, каковы реальные последствия безграничного транслирования насилия, агрессии и т.п., *«необходимо срочно дать слово психологам, нециничным социологам, другим объективным диагностам»* [Дондурей, 2011 (б)].

Заявляя о важности консолидации общества и формулирования отдельными социальными группами гражданской позиции в отношении качества телеэфира, Д.Б. Дондурей отмечает имеющийся *«внутренний запрет всех групп и структур нашего общества – никогда, за редким исключением, публично не обсуждать нынешнее состояние морали»* [Дондурей, 2011 (б)]. И здесь самую серьезную проблему на сегодня Даниил Борисович видит в том, что *«разваливаются семейные скрепы»*. Он считает, что государство может решить эту проблему только, когда есть доверие общества власти, и у нее с обществом и рынком партнерские отношения, *когда «и рынок понимает, что... есть какие-то вещи, на которых зарабатывать нельзя!»* [Дондурей, 2013].

Перед творческой интеллигенцией, продюсерами, государственными министерствами Даниил Борисович ставит задачу *«национальной важности – вернуть в эфир моду на интеллект, ум, творчество, на тонких рефлексирующих героев»* [Дондурей, 2010 (а)]. С помощью этих идей и образов можно сформировать правильные представления в сознании зрительской аудитории. В противном случае *«без идеи общности развития, без духа альтруизма и товарищества и само общество деградирует»* [Дондурей, 2012 (б)].

Однако в реализации программы медийного развития, представленной Д.Б. Дондуреем, по его мнению, есть сложность для творческой интеллигенции, так как *«российская культура с помощью многих совсем не отрефлексированных, невидимых средств в значительной степени табуирует процессы собственного осознания»* [Дондурей, 2015].

Возвращаясь к теме доступности текстов медиакритика, хочется отметить, что статьи Даниила Борисовича не перегружены сложными научными терминами, философскими и искусствоведческими размышлениями, в них ясно прослеживается нацеленность автора на анализ и истолкование происходящих в стране событий в терминах, понятных широкой аудитории. Как средство для этого используются категоричные сопоставления иногда разных по сущности явлений. Например, статистика суицида, общего недоверия друг другу, кинопосещений, количества телесериалов на телеэкране, кинопредпочтений зрительской аудитории и т.п.

Даниил Борисович часто использует экспрессивную лексику и синтаксис, иногда переходя на прямое обращение к читателю. Например, у него встречаются такие выражения: «А где деньги, Зин?», «завалим шедеврами мир», «министр – предводитель нищих» и т.п. Этим он явно хочет усилить эффект приводимых им результатов социологических опросов. Анализируя поведение госчиновников, кинопроизводителей, медиамагнатов, Д.Б. Дондурей иногда придает своей аргументации разговорный оттенок, тем самым намеренно обращая особое внимание читателей к несправедливости в действиях «сильных мира сего», непонимание ими всей сложности и даже трагичности стоящих перед современным обществом проблем.

Полагаю, что публикации и интервью Даниила Борисовича могут быть полезны в реализации задач медиаобразования в работе со школьной и студенческой аудиторией. В большей степени его тексты можно использовать на занятиях по развитию аналитического и критического мышления по отношению к медиатекстам, в том числе телепередачам, телесериалам, новостным программам, художественным фильмам. У учащихся на примере работ Д.Б. Дондурей можно развивать способности к политическому и идеологическому анализу. В качестве рабочего материала будут полезны мысли автора о влиянии телевидения на представления зрительской аудитории, о возможностях политических властей и творческой интеллигенции в реализации культурной политики.

Работы Д.Б. Дондурей можно использовать с целью развития способностей у учащихся к культурологическому и социологическому анализу медиатекстов, так как в трудах этого медиакритика немало интересных размышлений на тему морального состояния общества и медийного влияния на него, аргументированных оценок действий телевидения и кино, подтверждаемых результатами социологических опросов на предмет отношения аудитории к нравственным ценностям и идеалам.

*Роман Сальный*

## Литература

- Дондурей Д.Б. Все согласны на моральную катастрофу. 2011 (а). <http://www.novayagazeta.ru/society/49355.html>
- Дондурей Д.Б. (а) Кинопрокат: жемчужина индустрии развлечений. 2005 (а). <http://www.strana-oz.ru/2005/4/kinoprokat-zhemchuzhina-industrii-razvlecheniy>
- Дондурей Д.Б. Медиа – взаимодействие и репрезентативность. 2009. <http://www.inop.ru/files/Chapter14.pdf>
- Дондурей Д.Б. Моральное обезвоживание России. 2013. [http://www.radiorus.ru/brand/episode/id/57068/episode\\_id/911759/](http://www.radiorus.ru/brand/episode/id/57068/episode_id/911759/)
- Дондурей Д.Б. Неотвратимость перезагрузки. Системный кризис в кино. 2011 (б). <http://kinoart.ru/archive/2011/07/n7-article2>
- Дондурей Д.Б. О конструктивной роли мифотворчества. 1995. [http://ecsocman.hse.ru/data/891/679/1219/039\\_dondurej.pdf](http://ecsocman.hse.ru/data/891/679/1219/039_dondurej.pdf)
- Дондурей Д.Б. Основные потребители кино в России – девочки 12 – 17 лет. 2014. <http://kinoart.ru/editor/daniil-dondurej-osnovnye-potrebiteli-kino-v-rossii-devochki-12-17-let>
- Дондурей Д.Б. Почему модернизация зависит от культуры. 2010 (а). <http://www.rg.ru/2010/11/03/manifest.html>
- Дондурей Д.Б. Прогноз на завтра отменяется. 2012 (б). <http://kinoart.ru/editor/prognoz-na-zavtra-otmenyaetsya>
- Дондурей Д.Б. «Сверхценности» опять останавливают Россию? 2015. <http://gefter.ru/archive/14175>
- Дондурей Д.Б. ТВ в механизме террора. 2005 (б). [http://magazines.russ.ru/oz/2005/3/2005\\_3\\_22.html](http://magazines.russ.ru/oz/2005/3/2005_3_22.html)
- Дондурей Д.Б. Телевизор – главный инструмент управления страной. 2012 (а). Интервью журналу «Нескучный сад». <http://www.nsad.ru/articles/daniil-dondurej-televizor-glavnyj-instrument-upravleniya-stranoj>
- Дондурей Д.Б. Тотальное недоверие. 2004. <http://viperson.ru/wind.php?ID=378413>
- Дондурей Д.Б. Фабрика страхов. 2003. [http://magazines.russ.ru/oz/2003/4/2003\\_4\\_14.html](http://magazines.russ.ru/oz/2003/4/2003_4_14.html)
- Дондурей Д.Б. Цифровая – значит креативная. <http://kinoart.ru/editor/fromeditor5>
- Дондурей Д.Б. Что советского в российском кино. 2010 (б). <http://www.svoboda.org/content/article/2169804.html>
- Дондурей Д.Б. «Я не могу выпить море». <http://kinoart.ru/editor/ya-ne-mogu-vypit-more>
- Дондурей Д.Б., Роднянский А.Е., Радзиховский Л.А. Война за смысл. Телевидение не только информация, но и механизм террора. 2004. <http://kinoart.ru/archive/2004/09/n9-article1>
- Федоров А.В. Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог: Изд-во Кучма, 2004. 418 с.
- Шариков А.В. Телерадиовещание в российской федерации. 2010. <http://federalbook.ru/files/SVAYZ/saderzhanie/Tom%206/VII/Sharikov.pdf>
- Юшкявичус Г.З. Телевидение. Способствует ли оно диалогу культур и цивилизаций? 2010. <http://federalbook.ru/files/SVAYZ/saderzhanie/Tom%206/VII/Ushkavichus.pdf>
- Basta S. Culture Conflict and Children: Transmission of Violence to Children, N.Y., 2000, pp. 222–223.
- Lamson S. Media Violence Has Increased the Murder Rate. In: Violence in the Media. Ed. by C. Wekesser. San Diego (CA), 1995, pp. 25–27.

## В.В. Егоров

Известный российский медиакритик и медиапедагог, доктор исторических наук, профессор Вилен Васильевич Егоров родился 5 июля 1931 года. В 1954 году окончил Московский государственный университет. Вся его жизнь и профессиональная деятельность связана с телевидением и радиовещанием. С 1960-х годов он работал на руководящих редакторских постах центрального телевидения. С 1988 по 2007 год был ректором Института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания. Заслуги Вилен Васильевича отмечены многочисленными наградами и премиями, он лауреат Государственной премии СССР и премии Союза журналистов СССР, заслуженный работник культуры Российской Федерации, награжден рядом медалей и орденов.

Вилен Васильевич автор многочисленных работ, посвященных медиаобразованию на материале телевидения: «Телевидение и школа» (1981), «Телевидение и школа: проблемы учебного кино» (1986), «Телевидение: теория и практика» (1993), а также десятков книг и монографий, касающихся истории, теории и практики телевидения и радиовещания, например: «Очерки по истории канадского ТВ», «Телевидение между прошлым и будущим» (1999), «Особенности национальной системы подготовки кадров для телевидения в России» (1999), «Телевидение и зритель» (1977), «Очерки по истории российского телевидения» (1999). Особо уникальна, с нашей точки зрения, его работа «Телевидение. Страницы истории» (2004), где раскрываются историческое общественно-политическое, научно-популярное и литературно-драматическое развитие радиовещания и телевидения в разные годы. Вилен Васильевич также автор ряда документальных фильмов.

Тематика публикаций В.В. Егорова весьма разнообразна: научные статьи по истории, теории и практике телевидения и радиовещания, по вопросам медиаобразования на материале телевидения, связи телевидения и системы образования, функционального назначения учебного телевидения; учебные пособия для студентов по проблемам истории и методики тележурналистики, развития мирового телевидения и радиовещания.

Важное место в работах Вилен Васильевича отводится анализу терминологии телевидения и тележурналистики. В частности, он определяет телевидение как *«создание и массовое распространение аудиовизуальной информации в определенной системе взаимодействия с аудиторией. Под аудиовизуальной информацией понимается любое предоставление в распоряжение населения или отдельных лиц средствами телевизионной техники знаков, сигналов, изображений, звуков или иных сообщений, не носящих характер частной корреспонденции. В понятие «телевидение» входят трансляции, передача или прием знаков, сигналов, надписей, изображений, звуков или сведений любого рода посредством проводной связи, оптических систем, радиотехники или иных электромагнитных систем. Все это делает телевидение одним из важнейших средств массовой информации»* [Егоров, 1997, с. 53].



Выявляя тип аудитории, к которой обращается в своих работах этот медиакритик и медиапедагог, можно констатировать, что в большей степени это медиапрофессионалы и представители академической сферы. *«Для успешного овладения профессиональными навыками, — пишет В.В. Егоров, — необходимы в первую очередь творческие способности (развитые в результате обучения в художественном учебном заведении) и решимость начать все с самого начала, чтобы изучить практику и технологию работы телевизионного художника. Тщательное изучение «телевизионных» законов и технических приемов создает для работников телевидения ту основу, отталкиваясь от которой можно совершенствовать профессиональное видение и мастерство, реализовать оригинальные замыслы и экспериментировать»* [Егоров, 1993, с. 47]. Таким образом, мы еще раз убеждаемся, что медиакритик создает свои работы, изначально определяя тип аудитории, которая обладает высоким уровнем общего и интеллектуального развития.

Однако анализ научных работ В.В. Егорова показывает, что значительное количество его трудов направлено и на массовую аудиторию. В частности, в одной из своих книг он пишет, что она *«будет полезна не только студентам и слушателям, но и всем любителям домашнего экрана, заинтересованным в постоянном совершенствовании и обновлении вещания. При этом особую надежду автор возлагает на то, что эта книга поможет всем, кто активно станет использовать телевидение в борьбе за экологию, за чистоту отношений между людьми и природой, между людьми и обществом»* [Егоров, 1993, с. 1].

Говоря о приемах художественной выразительности, отметим, что В.В. Егоров не стремится к их частому использованию, его тексты характеризуется научностью, точностью и конкретностью. Разумеется, в публикациях В.В. Егорова встречаются такие приемы как метафора, метонимия: *«для успешного выступления не следует стремиться сообщить адресату только «голую правду», «объективную истину», а сознательно соединять «прямое» сообщение (информацию) и «косвенное», облекая его в личностную оболочку. Для поиска согласия с аудиторией могут быть использованы такие средства, как ирония, юмор, парадокс, символ, образ»* [Егоров, 2006, с. 15].

Остановимся подробнее на одной из статей В.В. Егорова – «Проблемы кадровой политики в области электронных СМИ» (2002). Структура данной статьи выстроена логично, материал подается четко и поэтапно, содержание аналитически раскрывается согласно заявленной теме публикации, в строгой и лаконичной форме.

В ее начале Вилен Васильевич акцентирует внимание на политических аспектах, указывая на то, что *«бизнес вытесняет журналистику, а извлечение прибыли из СМИ становится главным смыслом существования ряда телекомпаний. Происходит сращивание журналистской верхушки с властями и финансово-промышленными группами, идет процесс переливания журналистских кадров из творческой сферы в иную, политическую, область деятельности, умножаются случаи манипулирования общественным мнением, что также ведет к снижению профессиональных критериев»* [Егоров, 2002, с. 4].

Затем В.В. Егоров сосредотачивает внимание читателей на необходимости и важности прихода на телевидение и радиовещание хорошо

обученных творческих работников, высококвалифицированных специалистов, профессионалов своего дела: *«острейшую потребность в получении специального образования подтверждает анализ контингента слушателей ИПК работников телевидения и радиовещания, приезжающих с периферии. Сегодня на региональных студиях, в частных телекомпаниях, на кабельном телевидении, а тем более на телестудиях небольших городов работают люди, не имеющие элементарной профессиональной подготовки, как в области творчества, так и инженерных специальностей»* [Егоров, 2002, с. 6].

С точки зрения исследователя, основной эффективный способ разрешения данной проблемы заключается в изменении тактики и выстраиваемой новой стратегии политики государства, определяющей главную *«цель – разработку Федеральной целевой программы России по кадровому обеспечению информационной безопасности страны, всей массовой информации»* [Егоров, 2002, с.6].

Вилен Васильевич предлагает основные направления реализации данной программы, заключающиеся в следующем:

- развитие комплексного подхода к реализации правовой базы деятельности журналистов и телерадиокомпаний: *«создание и совершенствование правовой базы деятельности телерадиокомпаний и журналистов и на федеральном уровне, и в субъектах Российской Федерации»* [Егоров, 2002, с. 6];

- укрепление позиций российских СМИ, способных работать в интересах личности, общества, Федерации, в целом, с целью прекращения масштабного распространения зарубежных СМИ: *«показывать пример сбережения и развития духовных ценностей, готовых преодолеть засилье зарубежных источников информации в отечественном вещании (к примеру, на федеральных каналах в последние годы 70 процентов теле- и кинофильмов — иностранного производства)»* [Егоров, 2002, с. 6];

- создание и организация системы поэтапной, последовательной подготовки и повышения квалификации кадров;

- разработка и реализация специальных государственных стандартов образования предназначенных как для действующих, так и новых специальностей, появляющихся в сфере телерадиовещания и повышения квалификации: *«нет и государственных стандартов обучения по новым профессиям. В силу этого обстоятельства те учебные заведения, которые начали подготовку кадров по новым специальностям, ведут ее, что называется, без руля и без ветрил, кто во что горазд!»* [Егоров, 2002, с. 7];

- подготовка и проведение сертификации действующих кадров, а также технических средств вещания: *«необходима сертификация кадров в каждой телекомпании, анализ профессиональной подготовки тех, кто вещает на огромную аудиторию. Единые критерии при оценке «качества» творческого коллектива, одобренные государством в виде лицензионных требований, должны стать краеугольным камнем национальной политики в области электронных СМИ»* [Егоров, 2002, с.10];

- осуществление лицензирования деятельности телерадиокомпаний должно осуществляться на основе глубокого анализа программной, кадровой, технической политики ТРК и усиления контроля государственных органов за выполнением лицензионных обязательств;

- совместный подход государственных и частных телерадиокомпаний к уровню квалификации и компетенции кадров, при этом, данное обстоятельство должно найти отражение, прежде всего, – в лицензировании ТРК и в правовой базе, регулирующей деятельность частных вещателей;

- создание особых, специальных пунктов, выступающих сосредоточением научно-исследовательской, преподавательской деятельности, которые представляют собой центральный компонент целостной системы профессионального роста кадров: *«во главе с федеральным координационным центром, возможно, при Союзе журналистов РФ, который может заняться изучением и обобщением передового отечественного и зарубежного опыта кадровой работы в сфере телерадиовещания, разработкой рекомендаций по повышению эффективности системы профессионального роста специалистов, их стимулов в овладении профессией»* [Егоров, 2002, с.10].

Вилен Васильевич уверен, что в нашей стране принятие подобных мер позволит решить сразу несколько задач: во-первых, способствует распространению профессиональных знаний и внедрению передового опыта лучших кадровых и учебных центров; во-вторых, активизирует взаимодействие управленческих структур телерадиокомпаний и учебных заведений в вопросах разработки идеологии и принципов профессионального обучения.

В своих книгах В.В. Егоров тщательно прослеживает процессы и явления, происходящие в области телевидения, радиовещания, журналистики, в образовательных передачах и пр.

В этом смысле интересно его учебное пособие «Телевидение: теория и практика» (1993), базой которого стал многолетний опыт практической и исследовательской деятельности В.В. Егорова в редакциях Центрального телевидения, на кафедре радиовещания и телевидения факультета журналистики Московского государственного университета, в Институте повышения квалификации работников телевидения и радиовещания.

Уже в начале своей книги автор начинает вести диалог с читателем, разъясняя ее основное предназначение: *«помочь понять природу и особенности телевидения, овладеть ремеслом и вдохновением создателя передач, адресованных миллионам людей, — главная задача, которую ставил перед собой автор»* [Егоров, 1993, с. 2].

В целом весь материал книги условно можно разделить на два больших раздела: в первом рассматриваются вопросы, касающиеся внешних связей телевидения, специфики работы журналиста на телевидении, особенностей функционирования телевидения в информационном процессе, его взаимодействия с аудиовизуальными средствами информации, специфических черт становления и развития телевидения как вида искусства.

Второй раздел всецело посвящен вопросам, раскрывающим закономерности «внутреннего» развития телевидения, в частности, творческому потенциалу телевизионной техники, правовым аспектам регулирования деятельности радиокомпаний, инновационным подходам в

документальном телевидении, основным направлениям и жанровой структуре документального телевидения.

В первом разделе Вилен Васильевич акцентирует внимание читателей на анализе деятельности телевидения в последние годы [Егоров, 1993]:

- телевизионное вещание становится более демократичным, преодолевающим закрытые ранее зоны и темы для критики, анализа;

- население получило больше возможностей для участия в передачах, для использования телевидения как подлинно народного форума, выражающего и отражающего общественное мнение в республике, в стране;

- в содержании вещания произошел поворот от чисто производственных тем к проблемам социальной жизни населения, морального очищения общества, борьбы за социальную справедливость;

- телевидение преодолело старую модель пропаганды, перешло в своем вещании от монолога, проповеди, указаний к дискуссии, формам коллективного обсуждения, обнаружило способность раскрывать плюрализм мнений, показывать разные позиции и разные точки зрения, их анализ и сопоставление;

- активные формы вещания, вовлечение телезрителей в обсуждение острых проблем привели к дальнейшему укреплению обратных связей телевидения, к росту его общественного доверия и авторитета, несмотря на ряд крупных ошибок и недостатков;

- процесс демократизации возвысил социальную роль и ответственность республиканского и регионального телевидения в системе информации и пропаганды [Егоров, 1993, с. 221].

Важное место в данной книге уделяется вопросам подготовки профессиональных медиакритиков – будущих журналистов. И здесь Вилен Васильевич обращается к проблематике медиаобразования на материале телевидения, к вопросам взаимодействия телевидения и системы образования, к основным тенденциям и новаторским подходам в образовательном телевидении.

По мнению Вилена Васильевича, телевидение на сегодняшний день выступает в роли универсального средства, которое синтезирует все виды научной популяризации, что способствует открытию масштабных возможностей обучения, позволяя решать такие актуальные задачи как развитие познавательных способностей и творческой активности подрастающего поколения. *«Сегодня учить хорошо — это значит способствовать активизации познавательного интереса молодежи, формировать внимание, рациональные приемы памяти и методы мышления, развивать речь — одним словом, способности, которые, став достоянием ученика, помогут ему не только глубже овладеть школьным курсом наук, но и научиться самостоятельно приобретать знания, уметь ориентироваться в огромном потоке информации. И здесь на помощь школе приходит учебное телевидение»* [Егоров, 1993, с. 105].

Мы полностью разделяем мнение этого медиакритика и медиапедагога, что *«телевидение как средство обучения активизирует учебный*

*процесс, помогает приобрести новые знания, а также систематизировать и закрепить их. Особенно важны и интересны телевизионные учебные передачи, где присутствует материал, изображающий уникальные явления» [Егоров, 1993, с. 106]. Вилен Васильевич считает, что развитие медиаобразования на материале телевидения во многом зависит от того, какая роль отводится данному процессу обществом, так как «учебное телевидение — это сложная система, связанная с тем, какую роль отводит общество делу образования, какие средства тратятся на подготовку педагогов, строительство школ, издание учебников и т.д. ... эффективным учебное телевидение может быть в системе государственного образования, где возможно планирование, централизованное руководство, комплексный подход к проблеме, вложение крупных капитальных средств и маневрирование ими и т.д. В стихии частного образования, там, где есть множество частных школ, лицеев, колледжей, могут быть лишь частично и стихийно решены многочисленные и взаимосвязанные проблемы учебного телевидения» [Егоров, 1993, с.107].*

При этом В.В. Егоров хорошо понимает, что телевидение не способно и не ставит перед собой такой цели заменить, либо отменить существующие компоненты образовательной системы и медиа [Егоров, 1993, с. 108]. Учебное телевидение создано совсем не для того чтобы заменить функции учителя, а для организации помощи ему, с целью получить наиболее эффективные и высокие результаты. *«Никакие успехи в развитии средств массовой информации не в состоянии заменить общение ученика и учителя, их непосредственную, живую беседу. Живая беседа учителя и ученика имеет ряд преимуществ, к числу которых относится возможность непосредственной дискуссии, в ходе которой можно тут же вернуться к трудному разделу темы, способность учителя наиболее полно учитывать возрастные, национальные или иные конкретные особенности аудитории, а также особенности данной местности, привлекая в качестве аргументов примеры из жизни учащихся» [Егоров, 1993, с. 108].*

Вилен Васильевич, утверждает, что накопленный учительством опыт использования телевидения на занятиях в классе и во внеурочное время, многочисленные исследования ученых, анализ и обобщения, содержащиеся в ряде научных работ, позволяют сделать вывод, что *«все мы становимся свидетелями рождения новой науки — телепедагогике. Изучая педагогические основы использования телевидения в воспитании и образовании, телепедагогика складывается как наука о закономерностях и тенденциях взаимодействия телевидения и учителя, телевидения и ученика в процессе образования и воспитания. Рекомендации, выработанные теоретиками, практиками, методистами, занимающимися проблемами телепедагогике, с одной стороны, используются учителями и родителями, с другой — авторами телепередач с целью повышения эффективности системы образования» [Егоров, 1993, с.111].*

В.В. Егоров с уверенностью говорит, что использование телевидения в учебно-воспитательном процессе связано не только с пониманием важности этого «нового» средства обучения, но и со знакомством с уже имеющимся богатым педагогическим опытом в этой области, с исследованиями ученых, занимающихся проблемами медиаобразования на материале телевидения.

Таким образом, медиакритику и медиапедагогу В.В. Егорову удалось обобщить и проанализировать опыт телевидения на переломном этапе его развития: приход в телекомпаниях новых сил, рождение новых структур телевидения, основанных на разных формах собственности, актуализировать проблему профессиональной подготовки и переподготовки кадров тележурналистов.

Изучение творчества В.В. Егорова позволяет сделать вывод, что его работы выполняют ряд медиаобразовательных функций [Короченский, 2003]: познавательную, подразумевающую изучение материальной и духовной действительности при подготовке медиатекста (публикации этого медиакритика выполняют данную функцию, так как исследователь стремится рассмотреть телевидение, медиа в пространстве политической, идеологической, социокультурной обстановки); регулятивную, направленную на определение и ориентацию людей в обществе, выведение ценностного отношения к произведениям в области телевидения и кино; просветительскую (развивающую, культурно-образовательную), предполагающую передачу аудитории накопленного в телевидении и кино исторического и культурного опыта.

*Ольга Горбаткова*

#### Литература

- Егоров В.В. Большая культура и малый экран. М., 1998.  
Егоров В.В. На пути к информационному обществу. М., 2006.  
Егоров В.В. Основные понятия телевидения. М., 1992.  
Егоров В.В. Основы государственной политики в области электронных СМИ. М., 2001.  
Егоров В.В. Особенности национальной системы подготовки кадров для телевидения в России. М., 1999.  
Егоров В.В. Очерки по истории российского телевидения. М., 1999.  
Егоров В.В. Проблемы кадровой политики в области электронных СМИ. М., Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2002.  
Егоров В.В. Телевидение и власть. Ч. 1, 2. М., 1996.  
Егоров В.В. Телевидение и зритель. М., 1974.  
Егоров В.В. Телевидение и школа. М., 1981.  
Егоров В.В. Телевидение и школа: проблемы учебного телевидения. М., 1986.  
Егоров В.В. Телевидение между прошлым и будущим. М., 1999.  
Егоров В.В. Телевидение. Страницы истории. М., 2004  
Егоров В.В. Телевидение: теория и практика: Учебное пособие. М., 1993.  
Егоров В.В. Теория и практика советского телевидения. М., 1980  
Егоров В.В. Терминологический словарь телевидения. Основные понятия и комментарии М.: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания ФСТР, 1997.  
Егоров В.В., Комаров А.А., Перфильев В.А. Контакты в кино-теле-видео-аудиобизнесе. М., 1993.  
Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов: Международный институт филологии и журналистики, 2003.  
Короченский А.П. «Пятая власть?» Феномен медиакритики в контексте информационного рынка. Ростов: Международный институт филологии и журналистики, 2002.

## Н.М. Зоркая

Член Союза кинематографистов РФ и Союза писателей РФ, лауреат премии «Ника», Нея Марковна Зоркая (1924-2006) была одним из самых известных отечественных медиакритиков второй половины XX – начала XXI века, автором многих книг по истории киноискусства. Окончила ГИТИС, работала в НИИ истории искусств (НИИ искусствознания), преподавала историю отечественного кино на высших режиссерских курсах.

Работы Неи Марковны оказали существенное влияние на теорию массового искусства. Ее медийные, культурологические исследования были направлены на анализ проблем массового искусства, распространения в популярных кинолентах фольклорных структур и форм — сказки, лубочных сюжетов и пр. В 1976 году ей была написана книга «На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910-х годов», где впервые были подробно рассмотрены фольклорные истоки популярности у зрителей первых отечественных кинокартин мелодраматического и детективного жанра.

В книге «История советского кино» (2005) Неей Марковной подробно проанализированы средства киновыразительности, появляющиеся на заре кинематографа в соперничестве с театром, литературой и изобразительным искусством: первые открытия в построении кадра, мизансцены, актерской игры, символы. *«Грозные отсветы мая 1896 года легли и на русские киносъёмки – дебюты и премьеры, — писала Н.М. Зоркая. — Начало последнего царствования и начало русского кино тоже символически сопряглись»* [Зоркая (б), 2005, с.12]. Богатый по содержанию и приводимым примерам текст этой книги и сегодня может быть интересен киноведам, историкам кино и культурологам, исследующим многосторонность взаимовлияний жизни, искусства, истории и культуры в России.

Интерес к внутренним причинам, духовным исканиям, стремление к объективности отражались на подходе автора к проблемам и материалу. Нея Марковна освещала события, которые за далью времени обрели внутреннюю цельность и историческую перспективность. Она не спешила оценивать происходящее, наоборот, ожидала пока явления обретут завершённые формы, обнаружат уникальность там, где уже многие исследователи, казалось бы, не оставили открытых вопросов.

Из-под пера Н.М. Зоркой вышли замечательные очерки, творческие портреты (актеров, актрис, кинорежиссеров и киноведов, многие из которых были ее друзьями), отличающиеся одновременно научным стилем и простотой в изложении. Их самобытность, талантливость, уникальность она пыталась передать в описании внешности, домашней обстановки, поступках, поворотов судьбы. Любовь к культуре, преданность науке и искусству, стремление к идеалу, природная одаренность и талант, свобода мысли и творчества были узловыми эпизодами, завязывавшими основные сюжетные

линии ее статей о судьбах кинематографистов. В каждой судьбе драматические события переданы сквозь личные переживания автора.

Ее рецензии анализировали процессы в сфере культуры и кинопроизводства, художественных и нравственных поисков кинематографистов. В частности, это касается статей по тематике влияния Великой отечественной войны и переходных периодов (малокартинья, оттепели, восьмидесятых) на кинематограф, литературной традиции в кино.

Н.М. Зоркая анализировала генезис лубочных сюжетов, кочующих из текстов фольклорных в тексты авторского и массового искусства, в том числе, — современные кинокартины. Она доказывала, что причинами трансформации лубочных сюжетов становится изменение культурного сознания и восприятия. То есть лубок вписывают в литературный и исторический контекст, привнося туда жанровые черты, хотя Нея Марковна отмечала, что *«лубок в принципе неверно регламентировать и локализовывать по жанрам или выборкам признаков»* [Зоркая, 2010, с. 11].

Анализируя развитие лубочных сюжетов и мотивов в произведениях авторского и массового искусства, Нея Марковна цитировала беллетристов, поэтов, историков, искусствоведов, культурологов. В ее книгах и статьях описаны образы из фольклорных игр и сказок, в основе которых лубок. Н.М. Зоркая приводила цитаты из журналов и книг 1910-1920 годов, восстанавливая творческий диалог между кинематографистами, критиками и первыми исследователями кино начала XX века, что придавало научную глубину и достоверность ее работам.

В эволюции мотива персидской княжны, выброшенной Стенькой Разиным в реку Волгу, Нея Марковна отмечала изменение в понятии о женской красоте. Путь в развитии образа княжны вел от *«утонченной, декадентской, изломанной принцессы Мейран»* до воплощения *«дебелой персиянки в шальварах»* [Зоркая, 2010, с. 22]. Кинематограф не остался в стороне от глубинных культурных сюжетов: *«В дальнейшем развитии мотив восточной пленницы-мусульманки и ее "крестителя"... получит немало неожиданных воплощений вплоть до знаменитого фильма "Белое солнце пустыни"»* [Зоркая, 2010, с. 24].

Знаменитые образы Пьеро, Коломбины, Арлекина имеют множество метаморфоз, приближаясь от изначальных фольклорных к современным массовым типажам героев. В числе последователей Арлекина Нея Марковна называла Фантомаса, Зорро, Бэтмена и даже Гарри Поттера.

Одним из важных направлений в исследованиях Неи Марковны стало влияние поэтов, писателей, режиссеров театра на киноискусство. Исключительная всесторонность их таланта помогала формироваться «десятой музе». Анализируя процессы зарождения новых художественных свойств в искусстве конца XIX – начале XX веков, Нея Марковна пришла к выводу: *«стать искусством... кинематографу помог именно модерн»* [Зоркая, 2010, с. 37]. Она искала те зерна природы кино, зарождение которых раскрывается на протяжении всей его истории. Историческую заслугу В.Э.



Мейерхольда Зоркая видела в его *«первооткрывательстве в экранном толковании литературного произведения, поистине – переводе языка прозы на язык искусства кино»* [Зоркая, 2010, с.75]. Опора на литературность обнаружилась ей уже как традиция, переходящая от известного театрального режиссера в работы кинематографистов XX века.

Влияние культуры США на отечественное искусство Нея Марковна обнаружила ещё в сценарных текстах Г.М. Козинцева, Л.З. Таруберга и других мастеров экрана 1920-х годов. Так называемой «американизацией» как *«скарлатиной переболели тогда многие..., с обычным набором индустриальных слов: джаз-банд, электричество, фабрики, верфи»* [Зоркая, 2010, с. 77]. Вместе с тем, в своем начальном развитии кинематограф пытался найти себя, уйти от литературности и театральности. И в творческих экспериментах Г.М. Козинцева и Л.З. Таруберга была найдена естественность экранного действия, свойственная реальной действительности. Нея Марковна определяет это достижение формулой их современника З. Кракауэра «реабилитация физической реальности».

Значительное воздействие на становление отечественного кинематографа оказал и современник Меерхольда, Козинцева и Трауберга - Ю.Н. Тынянов. В своих трудах он продолжил линию освобождения кино от «соседних» искусств. Ю.Н. Тынянов был сторонником формальной школы, он перенес теоретические литературоведческие знания в кино, что привело к осознанию действия формы не как просто внешней оболочки, а как отражения внутренней реальности, обладающей собственными мотивами. Этому сюжету очень близки феноменологические идеи Г.Г. Шпета. Он отмечал что *«вся душа есть внешность»*. И Н.М. Зоркая, обладая искусствоведческим и философским чутьем, нашла и описала сам момент зарождения в литературоведении теоретического понимания природы кино.

Безусловно, кинематограф для большинства творческой интеллигенции был развлечением и считался низким жанром. Однако, многие литераторы, включая И. Бабеля, С. Есенина, Е. Замятина, М. Зощенко, В. Маяковского, распознавали в нем зарождающееся искусство.

И в этом контексте важный сюжет творчества Н.М. Зоркой связан с О.Э. Мандельштамом: *«На примере такого крупного художника, как Мандельштам, просматривается общая эволюция отношения интеллигенции и кино»* [Зоркая, 2010, с. 131]. Поэт часто ходил на сеансы в кино с молодых лет. Он осознавал, что кино должно обладать собственным ритмом, которому вначале не придавали значительной роли сами постановщики фильмов. С течением времени кинематограф для О.Э. Мандельштама перестал быть фактом жизни и чувства, а перешел в «область размышление и анализа» [Зоркая, 2010, с.135].

Один из принципов построения статей Н.М. Зоркой — системность в обобщении данных. В творческих портретах актеров и режиссеров Нея Марковна дала описание жизненных событий, последовательность которых представляет собой творческий путь раскрытия таланта. И на этом пути она

выявляла ключевые, иногда переломные моменты, где шла борьба за художественную подлинность, поиск нравственных смыслов и рост идейной зрелости. В киноведческих комментариях, хронологических фактах и поэтических образах на страницах работ Н.М. Зоркой предстают судьбы художников отечественного киноискусства, с одной стороны — относительно счастливые, а с другой — драматичные. Так художественно изображена в статьях Н.М. Зоркой правда жизни, с ее внутренними противоречиями, вечной недосказанностью, нехваткой подлинности и очень короткими моментами счастья.

В 1966 году вышла книга Н.М. Зоркой с названием «Портреты». Очерки о творчестве кинорежиссеров и актеров она писала на протяжении всей своей жизни. Это был отдельный жанр, где она открывала читателю свою любовь к актерам и режиссерам, к их судьбам и уникальным художественным открытиям. Нея Марковна начинала портреты с описания политической и культурной обстановки времен появления первых работ актеров и режиссеров, кратко обозначала ключевые биографические факты, повлиявшие на выбор ее героями тем и сюжетов. Во введении ей было важно передать историчность момента появления первых (или выдающихся) работ, где обозначался новый художественный взгляд. В одном из очерков Нея Марковна отмечала идейную позицию режиссеров, как приметку времени: *«Выбор становится внутренней темой многих картин. Даже индивидуального творчества в целом, целой судьбы»* [Зоркая, 1966].

В основной части портретов Н.М. Зоркая описывала, как режиссеры создавали фильмы, или как актеры воплощали своих героев. Поиск и открытие отечественными кинематографистами художественных форм, образов, смыслов происходили в разных условиях. Н.М. Зоркая обращала внимание читателей на то, как в начале века режиссеры и сценаристы пытались преодолеть театральность и литературность в кино, в период социальных и политических преобразований 1920-е годов клеймили мещанские пороки и создавали нового советского героя, в период войны формировали психологию победителей, во времена оттепели обращались к проблеме личности, а под давлением авторитарной системы в 1970-х - 1980-х философски размышляли о духовности. Нее Марковне был интересен путь, который прошел ее герой в этих условиях. Она анализировала то, как проявился талант, сформировались особый взгляд на действительность и мировоззренческая позиция.

Н.М. Зоркая раскрывала тайны внутренней борьбы своих персонажей, описывая их творческие поиски средств выразительности, эстетических форм и художественных образов. Ей был интересен процесс рождения фильма. О творчестве М.М. Хуциева она писала: *«за время долгой работы картина складывалась, мужала, зрела, нечто теряла, что-то приобретала, менялась в выражении лица, подобно живому человеку»* [Зоркая, 1966]. Часто в текстах встречается слова

«живое», «живой». Нея Марковна пыталась донести до читателей то, как ее герои утверждают в своем творчестве настоящее, подлинное, непреходящее.

В заключительной части портретов Н.М. Зоркая определяла, какую роль в современной культурной ситуации играет проблема, лежащая в основе сюжета фильма, и какое значение он имеет для художественных традиций.

Некоторые работы Неи Марковны объединены в циклы, посвященные стилю режиссера, его мировоззрению, проблемам разрушающейся нравственности и поискам истины, человеческой внутренней красоте. Как систему она рассматривает творчество и жизнь Т.Е. Абуладзе и В.М. Шукшина. Их уникальность, талантливость, принципиальность и преданность высоким идеалам запечатлелись в неповторимых художественных мирах. Эти миры и анализировала Н.М. Зоркая, разворачивая темы человеческого опустошения, внутренней чистоты, активности зла и пассивности добра. По Н.М. Зоркой, в основании художественной системы у Т.Е. Абуладзе – боль сопереживания человеку, пытающемуся сохранить себя в ледящей пустоте безверия; у В.М. Шукшина – боль за человека, теряющего свою природную естественность в погоне за материальными благами цивилизации. И в жизни, и в творчестве эти основания стали самоорганизующимися.

Системность и единство, как свойства, определяющие устройства творчества и жизни художника особенно интересовали Нею Марковну. В романе «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака она выделяла принцип «единовременности», позволивший писателю достичь глубины в воссоздании действительности. Она полагала, что Б.Л. Пастернак стремился *«дать единицу времени – минуту, час, день – как бы в пространственном разрезе, в протяженности, на которой располагаются разные люди, разные события»* [Зоркая, 2010, с. 307]. Этот принцип — основополагающий для художника. Так, например, всесторонне талантливый П.А. Флоренский описывал свою способность с ранних лет во временном разрезе видеть единство мира. И много тому примеров в биографиях И.В.Ф. Гете, В. Ван Гога и других известных художников. В романе «Доктор Живаго» в единый миг каждая вещь имеет *«свое начало, свою собственную скорость движения, вливающиеся в некий общий ход жизни или этому невидимому ходу властно подчиненные»* [Зоркая, 2010, с. 307]. Умение в «невидимом» видеть «начало» – это именно то свойство, которое присуще великим писателям, художникам, музыкантам. Видел тайну, загадку жизни и Б.Л. Пастернак, что тщательно и точно было подмечено Неей Марковной.

В своих работах Н.М. Зоркая исследовала творчество и жизнь актеров, режиссеров, писателей, снимая бытийный и художественный слои, двигаясь к внутренним источникам их уникальности и таланта. Одна из таких работ посвящена А.А. Блоку. Кто знает, может быть, его восприятие притягивающей красоты смерти было заложено еще в детстве во время собирания гербария вместе со своим дедом? По крайней мере, с этих

эпизодов жизни поэта начинается текст, посвященный его мистической особенности. Продолжением этого сюжета следуют упоминания свидетельств о его жизни. В собственных записях А.А. Блок *«не раз настойчиво, без всякого пафоса повторял..., что чувствует себя мертвым»* [Зоркая, 2010, с. 329]. За бытийным и художественным слоем, Нея Марковна открывала слой историко-культурологический, где тема смерти напрямую связана с драматической судьбой России, ее агонией в предстоянии мистических пророчеств и анархических лозунгов. Инфернальные образы появлялись и в творчестве поэта, преследуя его и ведя к гибели. И автор обнаружила самый глубинный внутренний разлад А.А. Блока, если можно так сказать в духовном слое: *«При религиозном умонастроении, при постоянном тяготении к Храму..., семя демонизма рано прорастает в душе поэта»* [Зоркая, 2010, с. 381]. В итоге в последние годы жизни его состояние потерянности, неприкаянности, тоски и отчаяния есть результат *«отринутости, отпадения от Церкви, от Христа»* [Зоркая, 2010, с.388].

В своих работах Нея Марковна рассматривала творчество режиссеров и актеров как процесс развития мотивов, обнаруживающих на начальном этапе в свернутом виде идеи и смыслы, которые с течением времени раскроют глубину и уникальность личности на пике ее художественного и мировоззренческого становления. Она показывала, как в образах, темах и идеях первых работ начинался поиск собственного стиля, и развивалось уникальное мироощущение.

Часто Н.М. Зоркая искренне высказывала благодарность героям, о которых писала. Дружба на протяжении всей жизни со многими из них легла в основу сюжетов к многочисленным творческим портретам. Н.М. Зоркая цитировала отрывки из сценариев драматургов и режиссеров, выявляя особенности в их творческих методах в постановке эпизодов и сцен. Описывая жизнь и творчество своих героев, она приводила много свидетельств близких друзей и знакомых, записей из дневников.

Сдержанность в выражении чувств и тонкое, бережное желание сохранить уникальность личности ее героев в образах, изображающих их внешность, быт, характер межличностных отношений, аскетическое отношение к наградам и славе характеризуют практически все статьи и книги Неи Марковны. Ей был интересен творческий путь художников экранного искусства, в свете которого проявляется личный характер их внутренних коллизии и движущих сил.

Еще со времен студенческих лет советская идеологическая система вызвала у Н.М. Зоркой недоверие. Начавшаяся в конце 1940-х травля А.А. Ахматовой привела к внутреннему протесту юного тогда еще театроведа. Чуть позже, присутствуя на репетициях спектаклей под руководством А.Д. Попова, Зоркая отмечала, как он не мог найти художественной глубины в образах и сюжетах советского искусства. Причиной тому она считала одноплановость психологии персонажей, стремящихся к стахановским

достижениям, деление всех на белых и красных, обезличившихся героев и антигероев. С тех пор главным аргументом в ее исследованиях стал уникальный внутренний мир человека, личностный неповторимый образ, сочетающий в себе и темные, и светлые стороны. Например, в социально-психологических характеристиках отмечено присутствие в отечественных фильмах клейма: «кулак», «буржуй», «богатый». Представителей этих каст осуждали зрители в кинозалах, в стране Советов стало модным быть бедным. *«Один из первых злодеев и мерзавцев, то есть отрицательных персонажей советского искусства, – это именно кулак»* [Зоркая, 2010, с. 154]. Мифы, разъясняющие советским зрителям, что все беды отечества лежат в корне буржуазного мировоззрения особенно были полезны тогдашнему государственному режиму в воспитательных и политических целях.

Но массовое искусство не только негативно воздействует на сознание аудитории, есть здесь и положительные моменты. Нея Марковна к ним относилась, во-первых, «тиражирование» для миллионов зрителей шедевров авторского искусства мирового значения, что дает возможность им быть увиденными. Во-вторых, она подчеркивала, что в основе образов и сюжетов популярных художественных фильмов лежат лубочные и фольклорные основы, репрезентирующие культурные формы мышления [Зоркая, 1981].

Н.М. Зоркая, анализируя формирование структур и схем массовых произведений искусства, выявляла особенности влияния новых средств массовой коммуникации на процесс взаимодействия человека с искусством. С одной стороны, в этом процессе теряется возможность интимного контакта с произведением, с созидательным проникновением в его внутренний мир, а с другой стороны, происходит популяризация шедевров искусства. Нея Марковна полагала, что *«тиражирование, казалось бы, неминуемо сводящее высокие шедевры к расхожему, может становится формой популяризации и некой бытовой пропаганды этих шедевров»* [Зоркая, 1981, с. 25]. Отсюда следует логичный вопрос: может быть, само по себе наличие многотысячных копий шедевров мирового искусства и *«порождает совершенно особую эмоцию при встрече с подлинником?»* [Зоркая, 1981, с. 26].

С одной стороны *«человека, лишённого эстетического зрения... ни один в мире гид не научит «созерцать», если ему это не дано»* [Зоркая, 1981, с. 29]. Но все-таки в запечатлении себя на фотографии со скульптурами и картинами, помимо выражения «тщеславия» и «безвкусицы», также проявляется *«глубинное, спрятанное, спящее или, наоборот, пробуждающееся отношение к культуре»* [Зоркая, 1981, с. 30]. В результате во время появления книжного, театрального, музейного и других бумов, *«популяризация искусства... привела также и к подъему уважения, пиетета, преклонения перед уникальным»* [Зоркая, 1981, с. 35].

Нея Марковна искала философские основания современного отношения к искусству и пришла к выводу, что *«здесь вмешивается немало посторонних элементов и в первую очередь сильный элемент «обладания вещью, коллекцией вещей»* [Зоркая, 1981, с. 19]. Анализируя причины популярности копий одних произведений и непопулярности других, она пришла к заключению,

что «издревле дошедший до нашего времени лубочный ландшафт оккупировал самые разные эстетические территории» [Зоркая, 1981, с. 37].

Большое влияние на процесс создания и распространения произведений искусства оказала научно-техническая революция. «С возникновением "технических" или "машинных" искусств оригинала в прежнем смысле больше нет. Матрица или некая близкая ей форма полностью замещает оригинал» [Зоркая, 1981, с. 52]. При этом очевидно, что авторство остается и не исчезает, а вместе с тем, как появляется множество фильмокопий, формируется и новая форма отношения к ним. Так «в массовых искусствах XX века возникает возможность рождения новой формы "подлинности", определяемой индивидуальным владением, присвоением "единицы тиража"» [Зоркая, 1981, с. 55]. В этом усматриваются глубинные психологические свойства человека, связанные с его бытовой сферой жизни. «Стандартизация, отчуждение натолкнулись на исконную человеческую потребность обживать, присваивать, делать отчужденное и обезличенное собственным и личным» [Зоркая, 1981, с. 58]. Можно предположить, что своей копии человек стремится придать личный уникальный вид. Примером могут служить домашние видеотеки, для которых выбирается определенная структура и своеобразная иерархия расположения видеофайлов или DVD.

Анализируя причины успеха фильмов низкого художественного уровня, Нея Марковна пришла к выводу, что «речь идет о неожиданном, казалось бы, обнаружении древних структур в современных тиражных изделиях» [Зоркая, 1981, с. 79]. Лежащие в глубине сознания «архетипы сказки и легенды, и соответствующие им архетипы фольклорного восприятия, встретившись, дают эффект интегрального успеха массовых "фаворитов"» [Зоркая, 1981, с. 116]. Близость лубочных и фольклорных образов и сюжетов душе каждого зрителя притягивает его к экрану, даже если исход событий заранее известен. Сопереживание, можно сказать, родственно-близким по психологии персонажам, погружение в «родную» стихию рождает у аудитории чувства всеобщего единства.

По мнению Неи Марковны, массовая культура, безусловно, влияет на формирование эстетически зрелого и художественно развитого зрителя. Массовая культура — очень важная ступень, закладывающая основы восприятия высокохудожественных произведений искусства. Нельзя с этим не согласиться, тем более что в нашей культуре есть тому ярчайший пример — А.С. Пушкин, прошедший «стадию сказки». Но для того, чтобы кто-то из развлекающейся и отдыхающей на киносеансах аудитории начал воспринимать в фильме поэтические образы и понимать философские смыслы, необходима, как отмечала Н.М. Зоркая, поисковая активность, направляющая его к высокому искусству.

В пространстве культуры существует разные слои: низовой, фольклорный, массовый, авторский. Образы реальной действительности могут переходить из одного слоя в другой, наполняясь новым содержанием и формой, поднимаясь к тонким художественным открытиям в них уникальных основ культуры.

Отношение к советской культуре у Неи Марковны было вполне положительным, а вот к советской идеологии абсолютно противоположенным. В 1960-е годы Н.М. Зоркая подписала два письма в поддержку «свободомыслящей» интеллигенции, «антисоветчиков», за что ее понизили в должности в институте, запрещали публиковать ее работы. Присущие Нее Марковне высокие нравственные идеалы не могли позволить ей поступить по-другому. В атмосфере напряженной идеологической борьбы за псевдоморальные ценности, толкающих многих на предательство, Н.М. Зоркая отметила: «мы лишены самой элементарной человеческой общности, выражающейся прежде всего в доверии» [Зоркая, 2011, с. 128]. И еще одна примета времени: «слово полностью девальвировано. Оно не несет в себе никакой информации... шифрует затемняет истинные чувства, мысли и намерения» [Зоркая, 2011, с. 129]. Не поддаваясь влиянию этой затуманивающей сознание смуты, Зоркая сохраняла свою протестную позицию, за что ее и исключили из состава КПСС в 1968 году. Расстройств по этому поводу она не испытала, тем более, что продолжала заниматься киноведением.

Анализируя собственный путь в критике и искусствоведении, Нея Марковна заметила, что «истинный киновед – тот, кто... преданно сидит на кинофонде... для кого фильм – это собственная жизнь от рождения до печатания нового тиража» [Зоркая, 2011, с. 256]. Действительно она поражала знанием кинематографа коллег по институту, изначально не принимавших ее из-за базового театроведческого образования. Зоркая отмечала, что киновед должен бывать на киносъёмках, знать весь процесс киносъёмки, который как бы становится закадровым пространством. На что она и сетовала, считая свой опыт скромным и незначительным.

В названиях многих статей об актерах и режиссерах Нея Марковна использовала метафорические обороты и эпитеты, оттеняя вехи жизни и повороты судьбы ее персонажей. Подбирала она для своих статей заглавия со светлой грустью и нежностью, хранящие переживания встреч, дружеских бесед и интервью. Названия ее киноочерков отличаются видением внутренней живой цельности картины.

Практически никто из кинокритиков не прошел мимо творчества А. Тарковского. Фильм «Иваново детство» (как и последующие работы мастера) поразил и Нею Марковну. Статья о нем носит название «Черное дерево у моря» («Искусство кино», 1962, № 7). Мощь, тревога и поглощающая бескрайность слышатся в этих словах. У А. Тарковского вода тонко, естественно и чувственно отражает реальную действительность, и Н.М. Зоркая перенесла ее символичность в название своей статьи, отмечая одну из важных сюжетных линий всего творчества кинорежиссера.

В статьях и книгах Неи Марковны практически не встречаются обвинения в несостоятельности и низком художественном уровне, обличительные примеры и пренебрежительные оценки, нет резких тонов. Зато есть доброжелательность и теплота, сочувствие и соучастие.

В отношении Н.М. Зоркой к создаваемым советскими идеологами мифам не было жестких и крайне негативных оценок. Скорее, была ирония.

Вот пример ее оценки кинообразов военных лент сталинской эпохи: *«Сознательно высветленное и тщательно профильтрованное киноизображение своей исконной документальностью и убеждающей фотографичностью уверяло, что "жить стало лучше, жить стало веселей"»* [Зоркая (а), 2005]. В возвеличивании народных достижений, горячности лозунгов Нея Марковна видела искренность и трогательность, и поэтому придерживалась мягких характеристик советских военных лент. Вместе с тем, она обращала внимание на то, что *«мифологический кинематограф, воспевавший некую идеальную страну постоянного праздника... соприкоснувшись с реальным трагическим началом войны, потерял очень многое, побледнел»* [Зоркая (а), 2005]. Но и здесь были *«уважительные»* причины существования этого кинематографа: *«коренящиеся в народном сознании... потребности в утешении, в надежде, в отвлечении от несчастья»* [Зоркая (а), 2005].

Философское осмысление всегда отрезвляюще по сравнению с мифологической мечтательностью, потому как основывается на реальности вещей, вовсе не идеальных и совершенных. Нея Марковна выделяла военные фильмы, где на первый план выходили парадоксальность и естественность жизни, переживаемая боль за обездоленных, хотя *«душераздирающие кадры военных картин заставляли задумываться о катастрофическом разрыве между словами и истиной, между пропагандой и реализмом»* [Зоркая (а), 2005]. Обратив мысль читателя к сложности реальной действительности, глубинным корням происходящих на земле бедствий было одной из главных целей Н.М. Зоркой.

Н.М. Зоркая в своих работах приводила сравнения в творческих открытиях средств экранной художественной выразительности, доказывая первенство одних кинематографистов перед другими. Это относится и к режиссерской, и к актерской работе. В частности, в таком ключе она подробно анализировала актерскую игру И.И. Мозжухиным, творческое освоение природы кино В.Э. Мейерхольдом, продюсерскую работу А.А. Ханжонкова.

На наш взгляд, книги и статьи Неи Марковны с успехом могут использоваться на занятиях по медиаобразованию со школьниками и студентами, например, при изучении художественной выразительности медиатекстов. Так в «Портретах» (1966) она красочно и увлекательно, с вниманием к деталям рассказывала о методах, нововведениях, поисках художественных средств выразительности. Но главное – знакомила студентов с необыкновенными личностными особенностями, внутренними коллизиями и компромиссами, в которых рождались открытия в сфере киноэстетики. На этих примерах, думается, вполне возможно развивать способности у учащихся к моральному, нравственному и психологическому анализу фильмов. А свидетельства Н.М. Зоркой о противостоянии авторов кинофильмов идеологической цензуре позволяют оценить многие достижения и неудачи в кинотворчестве в социокультурном контексте.

Не меньшую пользу учащимся может принести и изучение книги Н.М. Зоркой «История советского кино» (2005), где детально представлены различные явления киноискусства и содержится богатый материал для



получения аудиторией знания по истории медиакультуры. И, конечно же, работы Неи Марковны, посвященные изучению фольклорных истоков русской культуры, проецирующихся в современное кино, позволяют формировать у учащихся знания о формах мышления, отражающих общие культурологические основы искусства.

Н.М. Зоркая умела сочетать в своем медиакритическом творчестве искусствоведческие проблемы с художественно-поэтическими образами. Всё это, на наш взгляд, может успешно развивать у учащихся эстетическое восприятие и вкус, понимание художественных качеств медиатекстов.

### *Роман Сальный*

#### **Литература**

- Зоркая Н.М. (а) Визуальный образы войны. 2005. <http://magazines.russ.ru:81/nz/2005/2/zo43.html>
- Зоркая Н.М. (б) История советского кино. СПб.: Алетейя, 2005. 544 с.
- Зоркая Н.М. Как я стала киноведом. М.: Аграф, 2011. 448 с.
- Зоркая Н.М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010. 400 с.
- Зоркая Н.М. Портреты. М.: Искусство, 1966.
- Зоркая Н.М. «Семидесятники»: Василий Шукшин и его «Калина Красная». <http://www.portal-slovo.ru/art/35995.php>
- Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981. 167 с.
- Зоркая Н.М. Хуциев // Зоркая Н.М. Портреты. М.: Искусство, 1966.

## В.С. Кичин

Валерий Семенович Кичин на многих сайтах (Кичин, <http://dic.academic.ru>, Кичин, <https://ru.wikipedia.org>, Кичин, <http://viperson.ru/people> и др.) представлен как российский журналист, кино/театральный критик.

По нашему мнению, медиакритическая деятельность В.С. Кичина проявилась в процессе заведования отделами в журналах «Советское фото», «Искусство кино» и газете «Неделя», работы обозревателем в «Литературной газете», «Советской культуре» и т.д. Еще одним доказательством, что творчество В.С. Кичина следует рассматривать шире, чем лишь кинокритику, стали его интересы, указанные им в «Живом журнале», а именно: «cd, dvd, классическая музыка, видеосъемка, кино, компьютер, музыкальный театр, мюзикл, опера, оперетта, современная аудио-видеотехника, современная литература, фотография» [Кичин, <http://valery-kichin.livejournal.com>]. Наконец, мы считаем, что необходимо учитывать и его собственную позицию. Так, в «Живом журнале» В.С. Кичин пишет: *«Некоторые считают меня кинокритиком — это ошибка. К этому лагерю имею мало отношения — разве что формально вхожу в секцию критики Союза кинематографистов. Потому что пишу и о кино тоже»* [Кичин, <http://valery-kichin.livejournal.com>].

На какую аудиторию направлено творчество В.С. Кичина? Мы полагаем, что в своих статьях он обращается к различным категориям населения:

- к ученому сообществу (стремление создать целостный образ современной культуры в ее многочисленных и многоликих проявлениях, с учетом современных реалий, интегрирующих информационные технологии);
- к профессионалам в области медиа — журналистам, кинематографистам, направляя свою деятельность на поиски этических, нравственных, эстетических основ современных медиатекстов;
- к массовой аудитории, о чем говорит стиль изложения материала, наличие юмора. Так, касаясь вопроса вероисповедания, В.С. Кичин отмечает, что он *«убежденный атеист. Верю в науку, в совесть, в разум. Не верю в религиозные мифы и знаю, что это неверие разделяет большая половина образованных соотечественников. Поэтому истово верующих прошу не беспокоиться. Не надо оскорблять чувств неверующих»* [Кичин, <http://valery-kichin.livejournal.com/profile>]. Так просто и убедительно медиакритик излагает свою позицию, добавляя в рассуждения юмористический компонент.

Безусловно, обращаясь к «массовому потребителю», В.С. Кичин ищет опору в человеке думающем, образованном, способном критически мыслить, обладающем определенным набором нравственных качеств.

Объединить разные типы аудитории В.С. Кичину удастся при помощи поиска новых форм взаимодействия людей. Так, в 2011 году он выступил с идеей проведения интернет-кинофестиваля «Дубль дв@». С 2011 года

проходят фестивали, посвященные: документальным фильмам, режиссерским дебютам, конкурс игровых и анимационных фильмов «Сезон мастеров», неизвестному кино России с «театральным антрактом», где были показаны два мюзикла: «Норд-Ост» (Москва) и «Екатерина Великая» (Екатеринбург). «Аудитория фестиваля за эти годы выросла до 180 000 просмотров, на 5-й фестиваль зрители приходили из 78 стран мира» [<https://ru.wikipedia.org>].

В.С. Кичина, несмотря на широту его интересов, отличается оперативностью реакции на события в медийном мире. Сюда можно отнести:

- рецензии на премьерные фильмы;
- очерки о кинофестивалях (например, автор анализирует итоги прошедшего в Москве кинофестиваля в публикации от 29.06.2015 г. «Почему Московский международный кинофестиваль разочаровал зрителей» [Кичин, 2015(g)];

- статьи о театральных постановках;

- заметки, фоторепортажи о командировках и путешествиях. Например, в «Нью-йоркских мотивах» В.С. Кичин «отчитался» перед своими друзьями о поездке в США. Его фотографии передают колорит Нью-Йорка, а его настроение отражается в небе, глазах, позах, фактуре местных жителей, животных, скульптурах. Но такой фотоотчет автора не только старается «раскрыть» для читателей тайны города, но и ставит перед ними проблемные вопросы, на которые каждый должен ответить сам. Так, В.С. Кичин адресует своей аудитории следующий вопрос: *«Вот парочка чисто урбанистических мотивов (на фотографиях – Е.М) – и неясно, кто на что тут влияет: архитектура на художников-модернистов или модернисты на архитекторов»* [Кичин, 2015(e)];

- интервью с медийными персонажами, представителями культуры и искусства.

В.С. Кичина как профессионала в медийной сфере отличается разнообразием используемых жанров. Его творчество достаточно часто находит выражение в виде аналитических статей о явлениях, процессах, событиях (прошлого и настоящего) в медийной сфере; заметок, комментариев на медийные темы, кинообзоров, очерков о медийных событиях, репортажей и пр.

Важное место в творчестве В.С. Кичина занимает создание творческих портретов представителей медийной сферы (книги «Людмила Гурченко» (1988), «Там, где бродит Глория Мунди» (2010), «Танцующая в пустоте» (2013), статьи в сборниках «Андрей Миронов глазами друзей» (2003), «Наталья Гундарева глазами друзей» (2005), «Игра и правда. Монологи о Марке Захарове» (2010) и т.д.

До 4.10.2011 медиакритик вел еженедельные программы «Кино по пятницам» и «Музыка в квадрате» на радио «Радио России — Культура» (FM 91.6). К сожалению, затем «его передачи по распоряжению руководства

ВГТРК убрали из эфира после того, как он публично высказался против перевода радиостанции в УКВ-диапазон»[<https://ru.wikipedia.org>].

Структура статей В.С. Кичина соответствует общим логическим принципам, а приемы подачи материала – поставленным автором целям. На это же направлено использование средств художественной выразительности, которое находит выражение в заголовках статей, сравнениях, метафорах и пр.

Так, в очерке и фоторепортаже «Нью-Йоркские мотивы», опубликованном В.С. Кичиным на своей страничке в «ЖЖ» [Кичин, 2015(e)], уже в самом заголовке присутствует неоднозначность, которая может интерпретироваться читателем и как обращение к музыкальной жизни города, и как метафора, позволяющая передать многоплановость, особый колорит Нью-Йорка.

Во введении автор стремится заинтриговать своих читателей, указывая на противоречивые чувства, которые «обуревают» путешественника: *«Замечательный город. Сначала разочаровывает: и Бродвей не тот, что представлялся по кинофильмам, и много разных киосков, лавочек и лотков – Собянина на них нет!»* [Кичин, 2015(e)]. Эта фраза относит нас к критической заметке в «ЖЖ» от 5 июня 2015 года «По Москве расплзается мертвечина – кому это нужно?» [Кичин, 2015(f)], в которой автор описывает новые тенденции в «благоустройстве» Москвы около станций метро. Он отмечает, что существовавшие попутные магазинчики и киоски были удобны людям. Но *«больше ничего этого нет. Все магазинчики, все киоски снесены, на их месте пустырь... Ощущение, что, как в песне поется, «враг захватил родную землю»... И что возникает взамен? С размахом отремонтированные подземные переходы (вот кто-то хорошо нагрел руки!), где темно и мертво, и люди спешат скорее пробежать это обезжизненное пространство»* [Кичин, 2015(f)]. А ведь «лоточная жизнь» была неотъемлемой частью колорита города, где люди не только совершали покупки, но и общались...

В.С. Кичин, отмечает, что на смену первому впечатлению от Нью-Йорка приходит ощущение уюта, неожиданное для такого мегаполиса. *«Все оказалось вполне соразмерно человеку, везде микромиры с фонтанами и лавочками, скверики, бульварчики. И небоскребы видишь только, если выглянуть из окна отельного номера на 53-м этаже или идти по улице, задрвав голову. А так все вполне симпатично. От этих микромиров, где в каждом кипит своя жизнь, до невиданного смешения наций, рас и расцветок»* [Кичин, 2015(e)].

Автор часто использует «выходной абзац, строку» в статьях, которые помогают сконцентрировать информацию, объединив ее вокруг основной идеи публикации. Например, в уже упоминаемой нами заметке «По Москве расплзается мертвечина – кому это нужно?», выходной абзац следующий: *«А если вспомнить, что кризис, что увольняют врачей и педагогов, сокращают университеты и нет денег ученым, то и вовсе непонятно: зачем именно сейчас спешить с этой сомнительной и явно дорогой реконструкцией?... Или кому-то опять срочно понадобилась вила на Лазурном берегу?»* [Кичин, 2015 (f)].

В своих рецензиях на фильмы, медиакритик стремится через проблему главных героев выйти на понимание целей, смысла жизни людей, общества в целом, показать философскую глубину (если таковая имеется). Под одной из приоритетных ценностей человека В.С. Кичин понимает совесть, которая, по его мнению, помогает формировать морально-нравственные, этические ориентиры человека.

Для того чтобы подтвердить эту точку зрения, приведем отрывки из рецензии медиакритика на фильм А. Прошкина «Райские кущи» (2015) «Спаси рядового Зилова» [Кичин, 2015(h)]. В начале статьи В.С. Кичин раскрывает перед читателем историю пьесы А. Вампилова «Утиная охота», указывая на вновь приобретенную актуальность. Он отмечает, что *«пьеса в конце 1960-х воспринималась как знак времени... А потом, как и предсказал Вампилов, утонула и вся эта эпоха с проколотым днищем. Пьеса выбыла из репертуара: многие реалии тех лет новым зрителям покажутся наивными, неправдоподобными. Идея экранизировать ее еще раз, уже теперь, равна попытке ее спасти для будущего. Это и сделал Александр Прошкин в фильме «Райские кущи», показанном Московским кинофестивалем вне конкурса, но ставшем заметным его событием»* [Кичин, 2015(h)]. Очевидно, что в последнем предложении автором выносятся не только высокая оценка рецензируемому фильму, но и пробуждается интерес читателей и потенциальных зрителей к новой экранизации пьесы А. Вампилова.

В.С. Кичин отмечает, что возврат актуальности тематики фильма находит выражение в том, что основная тема – это тема человека, во многом уступающего конъюнктуре – и шаг за шагом теряющего себя. Медиакритик убежден, что авторская позиция А. Прошкина в новом воплощении заложенной в пьесе *«универсальной человеческой проблемы. ... От оригинального текста осталось мало, от окружающих обстоятельств не осталось ничего – перед нами персонажи нашего сегодня»* [Кичин, 2015(h)].

Авторы фильма «помещают» главных героев в новые реалии жизни, но их «хорошая» жизнь зависит от умения лгать. *«Ложь липкая и топкая, как та грязь в старом фильме, что погубила героя – она погубит Зилова и здесь»* [Кичин, 2015(h)]. В.С. Кичин аргументированно доказал необходимость написания новых диалогов в канве пьесы А. Вампилова. Предвосхищая вопросы и гневные комментарии в отношении авторов фильма, медиакритик отмечает, что последний снят «по мотивам»: *«Хранители текстуальной точности, возможно, придут в ярость, но практика кино и театра давно знает «вариации на темы», которые оказались жизнеспособней оригинала... Авторам «Райских кущ» удалось сберечь нерв и боль Вампилова, передать дух его драматургии и продлить жизнь открытого им героя в новое время»* [Кичин, 2015(h)].

Характеризуя главного героя, В.С. Кичин отмечает, что у Зилова уже были в кино предшественники – люди, теряющие себя. Его оценка главного персонажа, пугающего своей современностью, лаконичная, но достаточно точная и хлесткая, «бьющая наотмашь». Он – человек, живущий по лжи, рядовой гражданин новой России. Офисная эпоха, отличающаяся прагматичностью, *«не сразу отражает суть героя, и прежде чем ее понять, к ней*

*нужно прийти. Зилов у Евгения Цыганова уже не истеряет от безысходной тоски – у него ясная система ценностей, которая – он это возлагает как принцип – с совестью не имеет ничего общего. Ему тоже скучно, конечно: он насквозь видит мотивы окружающих и явно талантливее своего места в жизни – но он будет отвоевывать другое место, повеселей, зная, что счастья нет и не бывает. Он убежден в изначальной подлости человеческих натур и поступает сообразно – хотя и слишком умен, чтобы жертвовать совестью без некоторых мук. И когда он предаст жену, которую искренне любит, воспринимает это как предательство самого себя. Из чисто бытовой коллизии становится философской» [Кичин, 2015(h)].*

Отдельное место в рецензии В.С. Кичина занимает работа Е. Цыганова, Ч. Хаматовой, которая анализируется как с позиции актерской игры, так и в соотношении с общей идеей, сверхзадачей фильма, которую ставил перед собой и последовательно воплощал на экране А. Прошкин. Так, медиакритик отмечает, что *«Цыганов здесь великолепен, играет на полутонах, все загнано куда-то вглубь, за тем, что ворочается в душе его героя, следить интересно и тревожно. Дивно хороша Галина у Чулпан Хаматовой: она острее других чувствует, что прагматика убивает живое чувство, что в мире торжествующего цинизма умирает все человеческое. Кушак у Виталия Хаева, подкаблучник и человек старой выучки, уже знает, что с совестью пора завязать, но это обходится ему дорого – даже при всей его недалекости» [Кичин, 2015(h)].*

В.С. Кичин в своей рецензии отмечает проблему «победы» прагматики, меркантилизма, материализма над чувствами людей, их духовным началом. Жизнь перестала быть интересна человеку как явление, она подменяется «бегом на короткие дистанции» – от желания к желанию, большая часть которых находит выражение в мире вещей. В этом марафоне нет времени для того, чтобы замедлить бег, подумать об истинных смыслах бытия, потому что в тот момент, когда человек остановится, его место будет занято... В.С. Кичин отмечает, что *«наивный зритель 30-х бежал в кино десяток раз в надежде что Чапаев однажды выплывет. Нынешнего, искушенного, в кино затащишь с трудом: он заранее знает, что – утонет, и если случится хеппи-энд, будет сильно разочарован. Поэтому даже подсадные резиновые утки в первом кадре «Райских куц» не только радуют глаз охотника, но и кажутся символом общества, которое легко покупается на подсадные идеи, на них слетается и от них гибнет» [Кичин, 2015(h)].*

Отметим, что эта рецензия только выигрывает от того, что автор проводит параллели между пьесой «Утиная охота» А. Вампилова, фильмами «Отпуск в сентябре» В. Мельникова и «Райские куцы» А. Прошкина. Так, сравнивая сюжетные линии главных героев в экранизациях В. Мельникова и А. Прошкина, медиакритик пишет, что *«практически все персонажи освободились от однокрасочности, присущей характеристикам старого фильма (герой Богатырева – только идиот, героиня Купченко – только жертва, герой Леонова – только потухший идеалист). Тогда эта монохромность была объяснима: зрители привыкли к ясным подсказкам. Сегодня она кажется архаикой» [Кичин, 2015(h)].* Таким приемом В.С. Кичин добивается дополнительной глубины рецензии, задает своей аудитории «контрольные точки», над которыми стоит подумать, поразмышлять. Эта статья показывает, что медиакритик опирается на аналитические рассуждения, подкрепляя их весомыми аргументами.

При этом в медиакритических публикациях автора ярко проявляется его политическая, этическая, эстетическая позиция. Чтобы доказать данное утверждение, обратимся к аналитической статье В.С. Кичина «Куда девались «Чучела» [Кичин, 2015(с)], по мотивам фильма А.Карпиловского «Частное пионерское». В ней, помимо рецензии на кинопроизведение, созданное для детей, автор поднимает важные проблемы современного российского кинематографа, связанные с отсутствием производства детских кинокартин. В.С. Кичин подчеркивает, что *«не проходит месяца, чтобы кто-нибудь не выступил с очередным заклинанием о поколениях, которые мы теряем, об утере системы воспитания детей в лучших традициях, об исчезновении детского телевидения, детского кино и т.п. И не проходит года, чтобы не явилось новое доказательство: детское кино у нас никому не нужно. Кроме, понятно, детей»* [Кичин, 2015(с)].

Медиакритик выступает за государственную поддержку производства и проката фильмов для подрастающего поколения. И проблема здесь заключается не только в обеспечении дешевых билетов, но и попытке вернуть нашему кинематографу для детей и юношества конкурентоспособность, приобщая ребят к эстетическим, нравственным и этическим истокам, традициям родной страны, на которых должны расти новые поколения россиян. На примере фильма А. Карпиловского «Частное пионерское» В.С. Кичин убедительно доказывает, что *«кино не признает пропасти между нынешней Россией и СССР: пусть разные системы, но страна – одна. У ностальгии есть преимущество: она умеет находить даже в трагическом прошлом качества, которые следовало бы сберечь. Это полезно для развития страны: ностальгия сопротивляется деградации»* [Кичин, 2015(с)].

В данной публикации незримо переплелись политическая, этическая, эстетическая авторская позиция, которая проявляется в проводимой им параллели: от оценки конкретного кинопродукта к проблеме детского кинопроизводства в России. При этом читателю очевидна обстоятельно доказанная авторская позиция, проявляющаяся в гражданской зрелости, переживаниях за нравственный мир молодых россиян, который находится «в отрыве» от традиций и устоев собственного народа. По мнению В.С. Кичина, время нигилизма и отрицания всего советского прошло, необходимо обратиться к его положительному опыту, в том числе в вопросах воспитания детей.

Давая оценку фильму «Частное пионерское», медиакритик отмечает талантливую работу юных актеров и режиссера А. Карпиловского, который *«обещает стать еще одним рыцарем российского детского кино. Кино позитивного, заряженного молодой энергией, с ясной системой моральных ценностей, и при этом - яркого, увлекательного, умного, современного»* [Кичин, 2015(с)]. Совокупность этих и других компонентов (выбранная тематика, диалоги и пр.) обеспечила фильму настоящий успех на премьере. В.С. Кичин констатирует, что *«битком набитый зал смеялся и утирал слезы – от того, что называют «положительными эмоциями». У людей счастливые глаза: они отвыкли от этого витамина, он теперь в дефиците. Авторы «Частного пионерского» хотят завершить эту трилогию о детстве, отрочестве и юности... И если вторая часть, условно говоря, снята в традициях*

фильмов «Сто дней после детства» и «Добро пожаловать...», то третья должна напомнить о другой классике – «Я шагаю по Москве»: старое кино было важной частью нашей жизни в той, более не существующей стране» [Кичин, 2015(с)].

Такой зрительский успех лишь усугубляет существующую в стране проблему детского кинематографа или, скорее, его отсутствие. В.С. Кичин отмечает, что фильм А. Карпиловского «Частное пионерское» стал лауреатом восьмидесяти фестивалей, получил Приз зрительских симпатий на интернет-фестивале «Дубль дв@», но «в прокате его показывали на одном-двух мертвых сеансах без рекламы, и ни один из главных телеканалов его не взял. Потому что все главные каналы давно разрушили великолепно отлаженную систему детских телепрограмм – и кино о подростках стало для них «неформатным». Между тем эта веселая, зрелищная, романтико-приключенческая, и не детская, а семейная картина при нормальном подходе могла бы стать хитом экранов. Как в свое время фильмы Ролана Быкова, Элема Климова, Александра Митты» [Кичин, 2015(с)].

Представляя общую характеристику рецензируемого фильма, В.С. Кичин аргументированно доказывает, что более успешного детского фильма в постсоветской России еще не было: «Наша первая франшиза для детей – смешная, добрая, чуть ностальгирующая по сияющему миру, в котором живешь раз в жизни и который уходит вместе с детством» [Кичин, 2015(с)].

В статье В.С. Кичин часто подчеркивает талант режиссера А. Карпиловского, его способность создавать свои киномиры, которая могла бы принести ему большие дивиденды, обратись он к коммерческим жанрам кинематографа, «но он занят семейным кино, потому что оно ему интересно. Ему в радость работать с юными талантами... Знает – как говорить с юной аудиторией на ее языке. Редкий талант: в старой советской системе кино его бы холили и пестовали. Но мы почему-то любим брать отовсюду – худшее... А энтузиасты, продолжатели дела Р. Быкова у нас теперь так мало, что они должны быть на вес золота. Но и они, как выясняется, никому не нужны» [Кичин, 2015(с)].

Отметим, что в изученных нами публикациях В.С. Кичина есть ярко выраженная субъективная авторская позиция, обоснованная его статусом журналиста, воспринимающего кино не столько как эстетическое, сколько как общественное явление. К примеру, он пишет, что «в 2014 году Минкультуры сообщило, что осуществляя политику поддержки отечественного детского кино, телекомпании Первый канал и ВГТРК будут показывать новые фильмы для детей. Об этом напоминает в своем открытом письме учитель Карпиловского Александр Митта, отмечая, что его надежды увидеть фильм своего ученика на главных телеканалах так и не сбылись: благое решение осталось на бумаге» [Кичин, 2015(с)].

Несмотря на государственный статус «Российской газеты» (в которой он работает), В.С. Кичин не боится высказывать критическую оценку в отношении не только представителей медийного сообщества, но и министерств. Так, анализ проведенного заседания экспертного совета по детскому кино Минкультуры РФ, подвело медиакритика к выводу, что «и третья часть трилогии с ее гигантским, уже очевидным потенциалом оказалась не замеченной. Поддержку получили фильмы, три из которых запущены самими членами экспертного совета – что заставляет усомниться в объективности «судей». И судьба «Частного пионерского» снова повисла в неопределенности» [Кичин, 2015(с)].



В.С. Кичин в своих медиатекстах убедительно доказывает, что анализ и выработка оценки по поводу медиатекста, медийного события и пр. должны рассматриваться через призму взаимоотношений медиа и общества. Такая жизненная и профессиональная позиция позволяет ему высказывать свое отношение к фильмам, мероприятиям, людям медийной сферы, идущее порой вразрез с модными тенденциями кинокритической «тусовки». На своей страничке в «ЖЖ» он пишет: *«не принимаю многие фильмы, признанные коллегами. Талант – не индульгенция. Гений и злодейство, гений и глупость, гений и враждебность культуре – вещи очень даже совместные»* [Кичин, <http://valery-kichin.livejournal.com>]. Таким образом, для В.С. Кичина важно, чтобы медийный продукт и внутренний мир автора находились в гармонии, а творчество обладало эстетическим, этическим потенциалом для аудитории.

***Елена Мурюкина***

### **Литература**

- Кичин В. <http://valery-kichin.livejournal.com/profile>.  
Кичин В.С. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1522005>.  
Кичин В.С. <http://viperson.ru/people/kichin-valeriy-semenovich>.  
Кичин В.С.  
[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%87%D0%B8%D0%BD\\_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9\\_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%87%D0%B8%D0%BD_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).  
Кичин В.С. Куда девались «Чучела». 2015. Российская газета. № 6688 (117).  
Кичин В.С. Нью-йоркские мотивы. 2015. <http://valery-kichin.livejournal.com/537778.html>.  
Кичин В.С. По Москве расплзается мертвечина – кому это нужно? 2015. <http://valery-kichin.livejournal.com/530148.html>.  
Кичин В.С. Почему Московский международный кинофестиваль разочаровал зрителей. 2015. <http://www.rg.ru/2015/06/29/festival-site.html>.  
Кичин В.С. Райские кущи. 2015. <http://www.rg.ru/2015/07/07/proshkin-site.html>.  
Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Автореф. дис. ... д-ра фил.наук. СПб, 2003. 41 с.

## Олег Ковалов

Олег Альбертович Ковалов (родился 20 сентября 1950 года в Ленинграде) еще до поступления во ВГИК начал публиковать статьи по тематике киноискусства. После получения диплома киноведа (1983) он работал редактором на киностудии «Ленфильм», редактором-методистом в кинотеатре Госфильмофонда «Спартак», продолжая теоретические исследования кинопроцесса как отражения современной социальной истории.

В 1989 году О.А. Ковалов опубликовал книгу о творчестве В. Трегубовича «Трудно говорить первым», в которой осмысливал умение кинорежиссера угадывать «нерв современности».

В 1991 году дебютировал как режиссер и сценарист монтажной лентой «Сады скорпиона». В этом фильме ярко проявились пристрастия О.А. Ковалова к исследованию возможностей кино в отражении метафизических тайн бытия и архетипов истории, культуры и сознания. Монтажные многослойные фразы в фильме создают впечатляющий эффект сосуществования живой и неживой субстанции.

В последующих режиссерских (и сценарных) работах он продолжил рефлексировать на тему метафизики социальных явлений и природы кино в монтажных лентах «Остров мертвых» (1992) и «Сергей Эйзенштейн. Автобиография» (1995), в игровых фильмах «Концерт для крысы» (1995) и «Темная ночь» (2001). Кинематографические работы Ковалова были удостоены премий на международных фестивалях в Берлине, Дьоре, Локарно, Роттердаме, Торонто и др.

О.А. Ковалов написал сценарии к историко-философским фильмам «Русская идея» (1996), «Фридрих Эрмлер» (2002) «ФЭКС» (2003).

Как актера О.А. Ковалова можно увидеть в фильмах «Бумажные глаза Пришвина» (1990), «Копейка» (2002), «Бумажный солдат» (2007) и др.

В киноэнциклопедии «Новейшая история отечественного кино» (2002) О.А. Ковалов опубликовал статью «Анимационное кино в СССР», где кратко описал эксперименты и открытия операторов и художников, вклад в мультипликацию детских писателей, появление новых форм пластической экранной выразительности.

Статьи Олега Альбертовича можно прочитать в журналах «Советский Экран», «Мнения», «Пинакотека», «Киноведческие записки» «Искусство кино», «Сеанс» и других изданиях. Полагаю, они будут интересны тем, кого волнует история кино и кинематограф как феномен культуры, осмысляющий взаимосвязи реального, метафизического и мистического в социальных явлениях. О.А. Ковалов анализирует и использование кинематографистами отдельных художественных приемов: монтажа, строения кадра, света; операторских ракурсов. Его интересует созданный режиссером

индивидуальный киноязык; специфика отражения на экране отдельных сторон действительности; развитие экспрессивной эстетики в советском и немецком кино 1920-х -1930-х и др. явления.

В своих рецензиях О.А. Ковалов характеризует авторское ощущение исторического времени и пространства, созданную на экране эстетическую материю, впитавшую энергетические токи социальной реальности.

По случаю юбилеев известных кинорежиссеров О.А. Ковалов не раз обращался к творческим портретам. В основном это портреты крупных мастеров: А. Вайды, С. Параджанова, В. Соколова. А. Сокурова... В них киновед описывает образы художественной действительности, воплотившие уникальный авторский взгляд на историю страны, и авторское понимание состояния общества на отдельном временном этапе.

О.А. Ковалов пишет статьи в основном о том, как кино делает осязаемым нечто невидимое и таинственное, как в нашей реальности прорастают архетипы истории, а возникшие в древности мифологические образы обретают новые аудиовизуальные формы в киноискусстве.

Структура его статей соотносима с логикой генезиса образов социально-исторического времени и различных культурных форм. В ней можно условно определить пять частей.

В первой части О.А. Ковалов описывает время появления художественного фильма и собственное отношение к основной его теме.

Во второй части характеризует особенности авторского взгляда и поясняет, в чем его отличие от «общепринятых» норм. Делает предположение о психологических и эстетических мотивах создания аудиовизуальных образов. Приводит примеры различных интерпретаций картины.

В третьей части, предлагая альтернативу иным мнениям (критиков, киноведов, историков, философов), О.А. Ковалов дает собственный развернутый анализ мифологических, культурологических, психологических слоев кинофильма.

В четвертой части он приводит примеры переключки образных мотивов анализируемого фильма с другими произведениями кинематографа и литературы, отмечая их культурно-мифологическое происхождение.

В пятой части киновед делает философские выводы об отраженном в ленте состоянии мира и человека, о временном и вечном.

Описывая социальную обстановку и атмосферу появления и жизни ленты, он также характеризует общее отношение к ней со стороны зрительской аудитории, чиновников и критики.

Некоторые заглавия статей О.А. Ковалова наглядно отражают его установку на исследование мистической и мифологической природы кино («Великая иллюзия», «В сторону тени», «Во тьме времен»), другие – интерес к поиску объяснений тех или иных сторон киноязыка («Технология озарения», «Обратная перспектива»), третьи – тягу к истории («С чего

начинается прошлое», «Переписываем прошлое?»), четвертые – представляют собой образное обобщение переживаний от процесса восприятия («Ступеньки скрипят», «Через звуки лиры и трубы»).

Небольшую часть текстов киноведа составляет негативная критика. Он категорично и резко высказывается о коммерческого кино. В нем ему не нравится пустая «болтовня», «штампы» и понятная «механика» построения образов. Еще более резок, и даже груб, он в отношении кинематографистов, осознано вводящих в «легальный оборот» «дикарские идеи».

Характеризуя зрителя, О.А. Ковалов нередко использует сниженную лексику, ругая его за нежелание слышать правду о самом себе, за стремление погрузиться в «смрадный поток ущербных, но успокоительно-привычных мифов». Упрекает зрителя он и в «трусости» за то, что тот не принял «памятник нашей мудрости» – «Черный квадрат» К. Малевича.

Случается, что О.А. Ковалов использует разговорные выражения типа «обаяшки», «чумичка-замарашка» «хохотали тети мани», «щелкает пультиком». Зато для выдающихся мастеров он приберегает яркие эпитеты вроде «грандиозный», «блестящий», «великий». А Анджея Вайду, к примеру, даже называет «моральным авторитетом», и «учителем жизни».

Большую часть текстов О.А. Ковалова занимает философско-поэтические размышления, метафорические и образные описания. Для него важно найти и объяснить какими стихиями рожден талант или кинопроизведение, увязать время и место прорыва этих стихий на экран. Поэтому он часто пишет о том, как *«мерное дыхание бытийных начал осязаемо и в лентах, сводящих к сложному целому эстетически разнородные материи...»* [Ковалов, 2013 (а)]. О том, как поэтический образ всегда «нагледен до промытой ясности, и бездонен до неразличаемых глубин» [Ковалов, 2016 (а)].

Крайне редко философско-созерцательный тон статей киноведа сменяется возвышенным. В основном от негодования по поводу осознанных подделок в искусстве, возникающих под идеологическим диктатом. Когда же О.А. Ковалов обнаруживает «золотинки искусства», чаще всего использует образные сравнения, не нарушая мерного тона своей речи: «сравним с вулканическим Пикассо» (о А. Вайде), «шедевр, грянувший как гром с ясного неба» (о С. Параджанове), «сразу берет в ладони трепетную, жгущуюся магму исторического бытия» (об А. Сокурове), «поразительный человек» (о Б. Барнете).

Случается и так, что О.А. Ковалов делится со своим читателем собственными переживаниями. В основном это переживания пространства экранного мира. Например, снятой М. Янчо равнины: *«Отсюда сразу хочется убежать, и никуда не спрячешься...»* [Ковалов, 2014 (а)]. Или мистическое ощущение пространства Санкт-Петербурга – в *«стабильности, пронизанной, подтачиваемой зыбкостью», где возникает «тревожное чувство земли, уходящей из-под ног, чтобы растаять во влажном тумане»* [Ковалов, 1991 (а)].

У О.А. Ковалова без преувеличения настоящий литературный дар. Я нашем немало мест в его текстах, где при чтении оживают образы, завораживающие ритмом и точной изобразительностью. Например, описание эпизода из фильма А. Тарковского «Зеркало» (1974): *«В большой уютной квартире со следами нескончаемого ремонта, где остался мальчик Игнат, словно из воздуха возникает некая наставница поколений – подтянутая, слегка чопорная дама со стоячим воротничком, ахматовской челкой и строгим профилем Данте Алигьери. С видом, заранее пресекающим всякое непослушание...»* [Ковалов, 2013 (а)].

Анализируя художественные образы, О.А. Ковалов плавно переходит от описания отдельных деталей и внешних характеристик к собственным метафизическим ощущениям. В пространстве фильма М. Хуциева он почувствовал как *«в плотной, густонаселенной среде "Заставы Ильича" брезжили тревожные пустоты некоей стерильной безбытности – они казались воронками, грозящими затянуть героев в зону опасного инобытия...»* [Ковалов, 2008 (б)].

Словно поэт мистической реальности О.А. Ковалов находит в художественной ткани советских (вполне реалистических, на первый взгляд) фильмах образы инобытия. Размышляя о человеке, живущем в союзе со своей совестью, он приходит к выводу, что плотная и непроницаемая социалистическая реальность не спасет от столкновения с вечностью. По его мнению, в фильме А. Тарковского «Иваново детство» (1962): *«личность фатально пребывает в жесточайшем противостоянии не столько с социумом или духовной средой, сколько с основами мироустройства, а одинокая душа ее исходит муками сиротства и стынет на ледяных ветрах пустой и бездонной Вечности»* [Ковалов, 2010 (б)].

Изображение О.А. Коваловым социально-исторических коллизий похоже на образы восстания природных стихий, пугающих политических идеологов, и, вдохновляющих кинематографистов на создание новых произведений. Надмирная сущность этих стихий необычным образом преображает реальность.

В преобразованной киноискусством действительности О.А. Ковалов обнаруживает произвольность самой жизни, не подчиняющейся каким-то мыслимым закономерностям. Если что-то должно прорваться в жизнь, то это обязательно случается. Как в фильме «Застава Ильича» (1962): *«стоило Сергею просто увидеть Аню в московском автобусе, как их словно метнуло друг к другу: в городской гуще встретились родственные души»* [Ковалов, 2008 (б)]...

В опубликованных О.А. Коваловым статьях можно условно выделить несколько основных тем: «Мифологическое и коллективное сознание в кино», «История кино», «Метафизика реальности и природа кино».

В сюжет большинства статей О.А. Ковалова вплетена тема «Мифологическое и коллективное сознание в кино». Наверное, принципиально важные для него вопросы состоят в том, как коллективное и мифологическое сознание влияют на появление социального пространства и времени? Как архетипы истории и сознания облекает плотью надмирные стихии? Как жизнь сопротивляется застывшим механическим формам?

Выражение народной души на экране – один из часто встречающихся сюжетов О.А. Ковалова. Например, по его мнению, в монтажных построениях Д. Вертова и С. Эйзенштейна отражены коллективная память и архаические слои народного сознания.

О.А. Ковалов нередко привязывает образную символику к жанровым архетипам. Например, в фильме А. Вайды «Пепел и алмаз» (1958) Ковалов обнаружил символические образы трагедии «Царь Эдип». В фильме А. Тарковского «Иваново детство» (1962) увидел образы мифологических царств....

Кино для О.А. Ковалова средство общения с мирами, осевшими в глубинах коллективного бессознательного. Как ни странно, но ощущение мифического, архаического позволяет воспринять и воссоздать на экране своего рода реальность, принимающую своеобразные формы в ответ на изменения человека, общества. Однако О.А. Ковалов считает, что подлинная реальность ускользает, если ее напрямую фиксировать в аудиовизуальных формах. Показать реальность в кино удастся, только отстранившись от нее, в сновидениях, в медитативных состояниях, иллюзиях. Примером в отечественном кинематографе могут быть фильмы А. Германа, Э. Климова, А. Тарковского, А. Сокурова: *«сны в кино обычно играют роль предельно наглядной проекции реальных конфликтов, комплексов и обстоятельств, выраженных в символической форме»* [Ковалов, 2011 (б)]. В метафизике сна, иллюзии появляется ощущение живого движения времени, сплетения во времени живой жизненной субстанции.

С другой стороны, диалог с коллективным бессознательным, по мнению О.А. Ковалова, приводит появлению на экране приукрашенной жизни. *«Массовое сознание не хочет впускать в себя напоминания о столь неудобных материях...»* [Ковалов, 2008 (а)]. Вот так и советская мифология возводилась «аппаратчиками» *«на самых зыбких основах, и даже в пропаганде они на все лады перелицовывали мотивы общечеловеческой мифологии»* [Ковалов, 2008 (в)].

Детально и многопланово раскрыта в текстах О.А. Ковалова тема истории кино. Во многих его статьях сюжет взаимосвязи художественных образов и социального времени становится определяющим для анализа различных явлений: *«каждое десятилетие имеет свои цвета, запахи, оттенки»* [Ковалов, 2007 (а)].

О.А. Ковалову интересны моменты рождения новых форм экранной художественной выразительности, за которыми скрывается некая закономерность кинопроцесса. В изменениях этих форм ему видится дыхание самого времени. Он детально описывает развитие стилей в кино, например, экспрессионизма в Германии в 1930-х гг. *«Экспрессионизм... – это течение, которое не сводится к формальным приёмам, это – состояние духа, а оно – нематериально. И поэтому Лотте Айснер написала книгу о том, как немецкая душа – именно душа, а не комплекс социально обусловленных обстоятельств, – выразила себя на экране»* [Ковалов, 2010 (а)].

Авангардные фильмы начального этапа советской власти проанализированы О.А. Коваловым на предмет их образной и метафизической глубины. По его мнению, *«великое же кино 20-х делало зримыми бытийные категории: Вера, Небытие, Любовь, Смерть, Свобода, Рождение, Жертва во имя, Воскрешение, Вселенское братство и – вплоть до Эроса и Желания, и всё – с большой буквы... Оттого советские киноэпопеи 20-х... живут вне законов традиционного психологического реализма и канонов пропагандистского искусства»* [Ковалов, 2011 (б)].

Описывая различные этапы кинопроцесса, О.А. Ковалов увидел в появляющихся в восточноевропейском кино в 1950-х - 1960-х новых эстетических формах и героях проявление *«бунта против принудительно лучезарных картин социалистического реализма»* [Ковалов, 2012 (а)]. Молодые бунтари-режиссеры свободные в выражении своих мыслей, не стеснялись крамольных тем. *«Выражая национальные комплексы, от возвышенных до болезненных, герои польского кино касались оголенных нервов своей многострадальной истории»* [Ковалов, 2012 (а)].

В своих публикациях О.А. Ковалов размышляет на тему «Метафизика реальности и природа кино». Анализируя фильмы классиков отечественного авторского кино, он нащупывает эстетическую сущность природных сил, таинственность которых не поддается рациональным объяснениям. Субстанции «всеобщего сновидения», иррационального инобытия, мифологических образов напоминают О.А. Ковалову *«сумеречную зону между жизнью и небытием, по которой, в общем, каждый из нас уже блуждал в одиночку»* [Ковалов, 2011 (б)].

Ощущение «самого мироздания» появляется еще в детстве, когда *«ребенку, оставленному наедине с зеркалом, часто кажется, что непонятное существо, обитающее там наподобие аквариумной рыбы и какими-то нитями связанное с ним самим, вдруг перестанет дразниться, копируя все его гримасы и движения, и задвигается уже само по себе, а то и шагнет в комнату прямо из таинственного зазеркалья»* [Ковалов, 2008 (в)].

Видение таинственности мира не покидает художников и направляет их в творчестве. В одной из публикаций О.А. Ковалов описывает эпизод из фильма А. Тарковского «Зеркало» (1974), где мама кинорежиссера *«возникает в проеме квартирных дверей и тут же торопливо уходит: не туда, мол, попала...»* [Ковалов, 2013 (а)]. К эпизоду киновед дает такой комментарий: *«Мария Ивановна действительно "попала не туда"... открыла дверь в мир изрядно отвлеченных философских обобщений»* [Ковалов, 2013 (а)].

Ощущение разных миров, по мнению киноведа, лежит в основе одного из важнейших методов искусства – коллажа: *«истинный коллаж источает немой вопрос – в нем словно зашифрована тайна бытия, которая никогда не будет разгадана... Швы между фактурами в коллажах – такие просветы в вечность, откуда остро потягивает космическим холодком»* [Ковалов, 2013 (а)].

Аргументы О.А. Ковалова похожи на философско-эстетические заключения. В его текстах можно условно выделить несколько видов аргументации: «Эстетическое обобщение», «Профессиональное решение

художественных задач», «Отражение в кино коллективного бессознательного», «Закономерности социально-исторических процессов».

«Эстетическое обобщение» проявляется в умении О.А. Ковалова уловить в поэтике фильма различные свойства человеческой природы, просвечивающей сквозь призму национального характера. Например, в описании эпизода из фильма В. Хаса «Петля» (1958): *«Смотришь в пронзительные светлые глаза Холоубека, исполненные живой рефлексии и искреннего страдания, – и становится ясно, отчего тяжкий, горячечный алкоголизм словно вошел в кровь целого поколения»* [Ковалов, 2012 (а)].

Еще один пример – рожденный советской тоталитарной действительностью образ «репрессированной женственности», который киновед увидел в героине Т. Окуневской из фильма «Принципиальный и жалостливый взгляд» (1996). Именно этому образу, по его мнению, отдают почести колонны заключенных, в характерных печатающих шагах коих *«узнается выправка вчерашних фронтовиков»* [Ковалов, 1999 (б)].

Отвечая на вопрос: удалось ли авторам создать образ, вызывающий искренние переживания, О.А. Ковалов убедительно характеризует «профессиональное решение художественных задач». Например, *«В финале фильма "Ветер, который качает вереск" (2006) подробно показано, как расстреливают главного героя – видно, что актер старается, и музыка подобрана соответствующая, но гладенькое изображение не вызывает решительно никаких чувств»* [Ковалов, 2006 (а)]. Ковалов объясняет отсутствие чувств при восприятии этого эпизода не только слабой игрой актера, но еще и драматургическими просчетами автора (К. Лоуч): *«в человеческих историях не только не акцентирован момент первого пролития молодыми людьми чужой крови, но и опущены их рефлексии по этому поводу»* [Ковалов, 2006 (а)]. Деление мира на «наших» и «чужих» увело внимание авторов и зрителей от трагичности самих страданий...

О.А. Ковалов весьма последовательно приводит в качестве аргументов примеры «Отражения в кино коллективного бессознательного». Так, рассматривая образы потусторонних сил, в российском дореволюционном кино, он увидел мрачные предчувствия: *«Коллективное бессознательное чутко транслирует через экранные образы нарастающие общественные настроения, особенно – ужас перед темным будущим, чреватый массовыми кровопусканиями»* [Ковалов, 2011 (а)].

Помимо интуитивных свойств, у коллективного бессознательного есть еще способность изживать комплексы. В народных героях, созданных Л. Гайдаем в кино (Бывалом, Балбесе и Трусе), О.А. Ковалов выявил глубоко спрятанные пагубные страсти и привычки. Поэтому в «Операции Ы...» *«...народ взглянул на себя как на переболевшего тяжелой хворью, уже осознанной и потому не опасной»* [Ковалов, 1993 (а)].

В обнаруживаемых «закономерностях социально-исторических процессов», приводя исторические и архивные аргументы, О.А. Ковалов доказывает, что *«русское дореволюционное кино было охвачено страхом перед реальностью...»* [Ковалов, 2011 (а)]. Вопреки мнению киноведов и историков кино, считающих дореволюционное кино светлым и добрым, О.А. Ковалов приводит убедительные аргументы обратного свойства: *«Сам страх героев*



*российского экрана перед жизнью парализует их волю и вызывает страшную покорность своей якобы предначертанной судьбе, изменить которую могут не личные усилия, а разве что чудо» [Ковалов, 2011 (а)].*

Политические и идеологические послабления времен оттепели в Советском Союзе привели, по мнению О.А. Ковалова к появлению «шутовской троицы» (Бывалый, Балбес, Трус – Р.С.), отразившей «истинный образ системы», складывающейся *«подспудно, как естественное неостановимое продолжение послесъездовского раскрепощения» [Ковалов, 1993 (а)].*

Кинокритика волнует и проблема внутренней свободы личности. Он считает, что кино может помочь зрителю освободиться от идеологических клише. Например, кино может победить зло, сделав его смешным. Вспоминая ернические фильмы о войне Б. Китона, Р. Олтмена, Ч. Чаплина, киновед написал: *«Пока культ насилия не будет смешон, людоедские мифы будут жить и требовать все новых человеческих жертвоприношений» [Ковалов, 1997 (а)].*

Более того, О.А. Ковалов склонен считать, что киноискусство способно изменять мир к лучшему. По его мнению, А. Вайда – один из немногих, кто способен на это. *«После фильмов Вайды уже невозможен реванш коммунистов в Польше» [Ковалов, 2016 (в)].* Это связано не только с содержащимся в его фильмах зарядом к сопротивлению, но с разоблачением социалистической мифологии.

Киновед обращает внимание читателей и на то, что в кино довольно часто возникает тенденция к сакрализации войны, которая наносит «вред здоровью нации». Размышляя над реакцией «российского жителя» на чеченские войны в 1990-х, О.А. Ковалов писал: *«Люди привыкли жить в искусственном мире, поделенном на черное и белое – а когда увидели, что мир многоцветен и сложен, возжелали вновь нырнуть, как в канализацию, в смрадный поток ущербных, но успокоительно-привычных мифов» [Ковалов, 1997 (а)].*

На фоне последних событий в мире политики особенно актуальны слова О.А. Ковалова: *«войны вызревают в душах людей, а уже потом выплескиваются вовне» [Ковалов, 2016 (б)].* В ответ на безудержное наращивание военных сил и усиление общемировой агрессии он выразил свое искреннее желание, *«чтобы была когда-нибудь написана история добра – в которой будут хотя бы просто поименованы люди, принесшие личные жертвы во имя человеколюбия» [Ковалов, 1997 (а)].*

При всей спасительной силе, заложенной в искусстве ответственность за состояние российского общества в начале XX века, по мнению О.А. Ковалова, лежит и на деятелях искусства в том числе. В тут кинокритик задается вопросом: *«Кто же все-таки "раскачивал лодку" общественной морали, готовя катаклизмы войны и революции – "безбожные" большевики или корифеи "Серебряного века"?» [Ковалов, 2006 (в)].* Признавая, что современные медиа нередко увеличивают коллективный психоз, киновед пишет о том, что *«нас ужасает бездушие современной цивилизации, и вместе с Феллини мы готовы осудить саму профессию журналиста, к которой якобы изначально примешан привкус наживы на чужих страданиях» [Ковалов, 2005 (а)].*

Какой ответ на это может дать искусство? Согласно выводам О.А. Ковалова, никакие аргументы не могут оправдать потребительских идей: *«Там, где воцаряются банальность, бездушие и бесконечная оглядка на "массовое потребление" – там возникает если не фашизм, то – та "фашизоидность", от которой до геноцида – рукой подать»* [Ковалов, 2006 (б)].

Судя по увиденной О.А. Коваловым силе коллективного бессознательного, человечество обречено на путь дальнейших воплощений ложных идеологий. Будто как результат ощущения непреодолимости этого пути был *«наш ответ Микки Маусу», выразившийся «самым неожиданным образом: лучшие советские анимационные фильмы эстетизировали не индивидуализм, но одиночество»* [Ковалов, 2002 (а)]. Даже *«шведа Карлсона, живущего на крыше, и англичанина Винни Пуха – героев зарубежной детской классики – советская анимация тоже сделала "своими". Их поступки иррациональны, а сами они, так сказать, "общественно бесполезны"»* [Ковалов, 2002 (а)]. Состояние отрешенности этих героев анимационных фильмов – возможно реакция искусства на абсурдность не только советской мифологии, но и общемировой.

В контексте подобных размышлений О.А. Ковалов дает весьма неутешительный диагноз современной России: *«Может быть, многие души просто нищи – и оттого ими легко овладевают низменные инстинкты?»* [Ковалов, 1999 (а)].

Однако, воссоздавая в художественных образах тайны бытия, искусство ближе к истине, чем любая другая сфера познания: *«В мире есть нечто более мощное, чем ваши схемы, художочные и рассудочные. Не только разум, наука и техника правят балом. Есть вещи непознаваемые»* [Ковалов, 2015 (а)].

## **Роман Сальный**

### **Литература**

- Ковалов О.А. Анджей Вайда // Сеанс. 2016 (в). <http://seance.ru/blog/portrait/wajda/>
- Ковалов О.А. Анимационное кино в СССР // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб, Сеанс, 2002 (а). [http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=6&text\\_element\\_id=31](http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=31)
- Ковалов О.А. В жизни не должно быть место подвигу // Сеанс. 1997 (а). <http://seance.ru/n/15/plennik-i-voyna/mesto-podvigu/>
- Ковалов О.А. В сторону тени // Сеанс. 1991 (а). [http://seance.ru/n/3/v\\_storonu\\_teni/](http://seance.ru/n/3/v_storonu_teni/)
- Ковалов О.А. Великая иллюзия // Сеанс. 2007 (а). <http://seance.ru/blog/velikaja-illjuzia/>
- Ковалов О.А. Виктор Соколов: за кулисами // Сеанс. 2016 (б). <http://seance.ru/blog/viktor-sokolov-za-kulisami/>
- Ковалов О.А. Во тьме времен // Сеанс. 2010 (а). <http://seance.ru/blog/darkness/>
- Ковалов О.А. Картинка с выставки. Репортаж с отступлениями // Сеанс. 2005 (а). <http://seance.ru/n/21-22/vertigo-2/kartinki-s-vyistavki/>
- Ковалов О.А. Киноведение декаданса // Сеанс. 2006 (в). <http://seance.ru/n/27-28/books/kinovedenie-dekadansa/>
- Ковалов О.А. Метафизик. Кинематограф Александра Сокурова // Искусство кино. 2011 (б). <http://kinoart.ru/archive/2011/05/n5-article2>
- Ковалов О.А. Миклош Янчо. Свобода приходит нагая // Сеанс. 2014 (а). <http://seance.ru/blog/portrait/svoboda/>
- Ковалов О.А. Мы в одиноком голосе человека // Сеанс. 2016 (а). [http://seance.ru/blog/chtenie/golos\\_sokurova/](http://seance.ru/blog/chtenie/golos_sokurova/)

Ковалов О.А. Обыкновенный фашизм. 40 лет спустя // Сеанс. 2006 (б). <http://seance.ru/blog/obyiknovennyiy-fashizm-40-let-spustya/>

Ковалов О.А. Один день Татьяны Кирилловны. // Сеанс. 1999 (б). <http://seance.ru/n/17-18/litso/odin-den-tatyanyi-kirillovnyi/>

Ковалов О.А. Особые приметы // Сеанс. 2012 (а). <http://seance.ru/blog/special-signs/>

Ковалов О.А. Россия, которую мы придумали // Сеанс. 1999 (а). <http://seance.ru/n/17-18/perekrestok-3/rossiya-kotoruyu-myi-pridumali/>

Ковалов О.А. «С чего начинается прошлое?...» // Сеанс. 2008 (а). <http://seance.ru/n/33-34/crossroad33-34/s-chego-nachinaetsya-proshloe/>

Ковалов О.А. Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. 2010 (б). <http://kinoart.ru/archive/2010/04/n4-article6>

Ковалов О.А. Технология озарения // Сеанс. 2013 (а). <http://seance.ru/n/57-58/tehnologiya-ozareniya/>

Ковалов О.А. Три источника и три составные части // Сеанс. 1993 (а). <http://seance.ru/n/7/tri-istochnika-itri-sostavnyie-chasti/>

Ковалов О.А. Цвет протеста // Сеанс. 2006 (а). <http://seance.ru/n/29-30/blow-up-2/tsvet-protesta/>

Ковалов О.А. Четвертый смысл. «Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста // Искусство кино. 2008. № 10 (б). <http://kinoart.ru/archive/2008/10/n10-article10>

Ковалов О.А. Четвертый смысл. «Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста // Искусство кино. 2008. № 11 (в). <http://kinoart.ru/archive/2008/11/n11-article16>

Ковалов О.А. «Это просто какой-то ужас» // Darker. 2015 (а). <http://darkermagazine.ru/page/oleg-kovalov-eto-prosto-kakoj-to-uzhas>

Ковалов О.А. Dance macabre по-русски // Сеанс. 2011 (а). <http://seance.ru/n/45-46/shtudii-russkiy-ekspressionizm/danse-macabre-po-russki/>

## С.Г. Корконосенко

В последнее время в работах ведущих российских исследователей в области медиаобразования, медиаграмотности, журналистики подчеркивается несомненная значимость и необходимость развития критики средств массовой информации – медиакритики [Короченский, 2003].

Один из самых известных исследователей в данной области в нашей стране – профессор Сергей Григорьевич Корконосенко.

Сергей Григорьевич родился 20 сентября 1950 года. После завершения обучения в средней школе поступил на факультет журналистики Ленинградского государственного университета, который окончил в 1974 году. В том же году С.Г. Корконосенко поступил в аспирантуру. Защита кандидатской диссертации Сергея Григорьевича состоялась на факультете журналистики Московского государственного университета в 1979 году. С 1977 года он стал сначала ассистентом кафедры теории и практики партийно-советской журналистики, потом – доцентом.

В 1991 году Сергей Григорьевич занял пост зав. кафедрой социологии журналистики, с профилем которой связана область его научных интересов: общая теория журналистики, социология журналистики, информационное право. В 1993 году С.Г. Корконосенко успешно защитил на философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета докторскую диссертацию под названием: «Социальные функции прессы в политической жизни современного российского общества», а в 1994 году получил ученое звание профессора.

Сергей Григорьевич – член Союза журналистов России, Санкт-Петербургского философского общества и Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России, академик Международной академии информатизации. Он также лауреат государственной научной стипендии (1997), грантов института «Открытое общество» на чтение лекций (1997) и издание учебной литературы (1998). В 2002 году был удостоен Премии СПбГУ «За педагогическое мастерство». Много раз становился победителем научно-педагогического конкурса института «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций». Удостоен почетных дипломов Администрации Санкт-Петербурга, Правительства Ленинградской области, Союза журналистов РФ. За плодотворную научно-педагогическую деятельность отмечен благодарностью Министерства культуры и массовых коммуникаций России.

С.Г. Корконосенко заведует кафедрой теории журналистики и массовых коммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета. Им разработаны и активно применяются в практической деятельности курсы лекций для студентов, аспирантов по дисциплинам «Основы теории журналистики», «Методика преподавания журналистских

дисциплин», «Правовые основы журналистики», «Актуальные проблемы истории и теории журналистики» и др. За последние десятилетия он руководил рядом научно-исследовательских проектов и исследовательских групп международного, российского и регионального масштаба.

Активная научная деятельность С.Г. Корконосенко позволила ему завоевать высокий авторитет в профессиональном сообществе. Его учебные пособия широко используются в практической деятельности в университетах не только России, но и стран СНГ.

С.Г. Корконосенко автор более 350 публикаций (включая монографии, учебные пособия и статьи), изданных не только в России, но и в США, Польше, Швеции, Германии и других странах. Он печатался в журналах «Вестник Санкт-Петербургского университета», «Вестник Московского государственного университета», «Журналист», «Среда», «Медиаобразование», «Законодательство и практика масс-медиа», «Социально-политические науки», «Акценты», «Мухбир» (Узбекистан), Baltic Media Monitor (Дания), The Global Network (Румыния) и др.

Среди его публикаций последних десятилетий можно выделить следующие: «Социология журналистики: очерки методологии и практики» (1998), «Основы творческой деятельности журналиста» (2000), «Основы журналистики» (2001), «Журналистика в мире политики» (2004), «Преподаем журналистику» (2004), «Социология журналистики» (2004), «Актуальные проблемы современности и журналистика» (2009), «Правовой статус средств массовой коммуникации» (2009), «Теория журналистики: моделирование и применение» (2010) и др. [Корконосенко, 1990; 1992; 1993; 1994; 1999; 2003; 2004; 2007; 2009; 2010; 2012; 2013; 2014; 2015].

В своих публикациях С.Г. Корконосенко обращается к разной аудитории – массовой и академической (преподавательской, исследовательской, профессиональной в области медиа). Однако в большей степени в его работах отражается проблематика практического функционирования журналистики, процессов и явлений, происходящих в современном мире медиа. В первую очередь эти труды предназначены для академического, профессионального типа аудитории. Вместе с тем, анализ научных работ автора позволяет утверждать, что многие из них интересны и массовой аудитории.

Так, в одной из статей Сергея Григорьевича особая роль отводится изучению академических ценностей в преподавании журналистики. По мнению исследователя, академическая культура – сложное личностное образование, определенный комплекс традиционных для университета ценностей, воспринятых его сотрудниками [Корконосенко, 2014, с. 15].

С.Г. Корконосенко выделяет проблемное поле, возникающее в академической культуре преподавателя:

1. Компетентность и эрудиция преподавателя. На протяжении нескольких десятилетий доминировало представление о том, что

преподаватель должен быть не только всесторонне эрудированным в профессии, но и обладать определенным объемом знаний в смежных научных и учебных дисциплинах. *«С углублением кафедральной дифференциации пришло время «узких» специалистов, которые мало интересуются сферами деятельности соседних подразделений (тем более других университетов), говорят с ними на разных терминологических языках, и эта разногласия транслируется в студенческую аудиторию»* [Корконосенко, 2014, с. 16].

2. Включенность в международный академический контекст. По мнению Сергея Григорьевича, в последнее время наблюдается активное стремление со стороны профильного министерства и ректоратов вузов возвести международную научную активность в ранг служебно-должностной нормы. Бесспорно, по некоторым критериям данные действия имеют положительный результат. Однако для большинства преподавателей они становятся невыполнимыми требованиями, в том числе по причине отличия журналистского образования от естественнонаучного. В самом деле, *«вопрос о включении в академический стандарт, например, публикаций в ведущих мировых журналах остается дискуссионным по многим объективным причинам. Однако не менее важно, что качество учебной работы выпадает из числа критериев профессионализма преподавателя»* [Корконосенко, 2014, с. 16].

3. Профессиональная этика в журналистском образовании: *«сообщество активно пополняется, в частности, людьми, не имеющими журналистского образования и опыта работы в СМИ, что не всегда положительно сказывается на его профессионально-ценностной консолидации. Вероятно, возникла потребность в целенаправленном обсуждении вопросов о нашей общей академической (не корпоративной) культуре: общих ценностях, этике и этикете в среде преподавателей журналистики»* [Корконосенко, 2014, с. 16].

Итак, изложенные выше взгляды медиакритика и медиапедагога позволяют нам говорить, что он, создавая свои научные труды, изначально определяет целевую аудиторию, наделенную высоким уровнем интеллектуального развития (в данном случае профессиональную аудиторию – медиажурналистов и студентов, аспирантов профильных медийных вузов/факультетов).

В его учебном пособии «Теория журналистики: моделирование и применение» [Корконосенко, 2010] можно выделить теоретические суждения о сущности журналистики, о законах ее развития, о строении терминологического аппарата науки. Отметим, что эта работа допускает плюрализм подходов в исследованиях.

Сергей Григорьевич сосредотачивает внимание на двух темах: социально-политической роли прессы и ценности профессии журналиста. На наш взгляд, данный выбор, безусловно, актуален – как с точки зрения состояния отечественных СМИ, так и с позиции теоретического осмысления.

Характерная особенность изложения материала в этом учебном пособии – привлечение фактов из текущей практики прессы. Это придает тексту злободневность и порождает дискуссии. Как нам представляется, такое общение выступает наиболее приемлемым в ситуациях, когда

затрагиваются моральные, культурные концепты: профессиональное и гражданское достоинство публициста, традиции российской прессы и т.д. Таким образом, пособие помогает читателю получить собственное представление о способах и формах развития отечественной прессы.

С нашей точки зрения, основной задача, стоящая перед автором – обобщение существующих подходов к организации и содержанию теоретических знаний о журналистике. Важно подчеркнуть, что Сергей Григорьевич анализирует взгляды медийных теоретиков – как в нашей стране, так и за рубежом. Анализ представлен в диахроническом плане, с учетом динамики социально-политической жизни, научно-интеллектуальной среды и практической деятельности медиа. Заслуживают особого внимания такие структурные компоненты как свобода самоопределения в теоретическом поле, многообразие свойств журналистики, оригинальность отечественной традиции в медийной науке по сравнению с зарубежным опытом и др.

Кроме того, в учебном пособии представлена комплексная модель, открытая для дополнений и разных вариантов трактовки положений. Здесь хотелось бы отметить значимость обращения к категории законов журналистики, о которых современная теория почти «забыла». Таким образом, у читателей складывается целостное представление об отрасли научного знания.

Весьма ценен опыт применения методологических посылок для анализа текущей практики прессы. С.Г. Корконосенко удается установить и показать связь между «высокими» истинами и повседневной редакционной деятельностью. Он настаивает на необходимости учитывать опыт и реалии российского общества и отечественной прессы, которые заметно отличаются от зарубежных. При всей сложности материала книги в ней сочетаются академическая точность формулировок и доступность изложения материала.

Немаловажное значение для развития области современной медиапедагогики и журналистики имеет, думается, и учебное пособие под названием: «Преподаем журналистику: профессиональное и массовое медиаобразование» [Корконосенко, 2004]. В нем центральное место занимает исследование проблем подготовки профессиональных журналистов. Особое внимание уделяется вопросам, связанным с нормативными, кадровыми, организационно-методическими факторами журналистского медиаобразования.

Нормативно-правовое обеспечение отраслей образования выступает одним из базовых звеньев для педагогов, осуществляющих деятельность в высшей школе. Представленные в учебном пособии нормативные документы, их подробный анализ, характеристика структурных элементов дает возможность читателю более тщательным образом ознакомиться с государственным образовательным стандартом высшего профессионального образования.

В главе «Аудиторный фактор журналистского образования» Сергеем Григорьевичем представлен подробный анализ современных форм и уровней образования, освещаются материалы VII съезда Российского союза ректоров России в рамках отечественных журналистских школ.

Важная роль в этой книге отводится и рассмотрению массового медиаобразования. Мы полностью разделяем точку зрения С.Г. Корконосенко, что *«приобщение детей и подростков к сфере массово-информационного обмена - само по себе уже благородная и социально необходимая задача. Она не менее значима, чем ознакомление их с правилами поведения в общественных местах или вовлечение в культурную жизнь «взрослого» мира»* [Корконосенко, 2004, с.78]. Несомненно, объединение усилий медиапедагогов и профессиональных журналистов может способствовать развитию системы массового медийного просвещения.

В рассматриваемой нами книге представлен один из комплексных подходов к проблеме подготовки высококвалифицированных журналистских кадров. Теоретические положения здесь переплетаются с педагогическим опытом автора. Данное пособие представляет интерес не только для профессиональных журналистов, так и для всех, кто интересуется проблемами медиа и медиаобразования.

В своих работах Сергей Григорьевич акцентирует внимание на развитии тенденций, оказывающих непосредственное или опосредованное влияние на развитие журналистского образования: *«истоком одной из них является скачок в развитии медийно-информационных технологий. Он породил невиданное прежде качество жизни человека и общества (медиажизнь, media life), которая характеризуется всеобщей доступностью медиаресурсов и свободой их использования для производства отдельных текстов, блогов, сайтов, сетевых изданий и т.п.»* [Корконосенко, 2013, № 1, с. 38].

По мнению медиакритика и медиапедагога, развитие медийно-информационных технологий способствуют прорыву индивида к личной свободе в массово-информационной сфере, что резко снижает степень *«зависимости индивида от диктата производителя и распространителя сообщений, расширяя границы выбора, повышая статус личности и меру самоуважения и т.п. Вместе с тем многократное умножение числа производителей массовой информации несет в себе угрозы для существования профессиональной специализации на этой»* [Корконосенко, 2013, № 1, с. 38].

С.Г. Корконосенко сосредотачивает внимание читателей на необходимости высококвалифицированных специалистов в области медиа, профессионалов своего дела. Раскрывая сущность данной тематики, доказывая её актуальность, автор справедливо утверждает, что *«нынешний взрыв любительства в практике СМИ, терминологии, концептуальных построениях побуждает к решительному усилению профессионализма. Цель нашего анализа заключается в том, чтобы обозначить принципиальные подходы к решению этой проблемы в системе университетского образования»* [Корконосенко, 2013, № 1, с. 39].

По мнению автора, в журналистском образовании рациональность и технократичность приемлемы лишь до той степени, до которой они



подчиняются умению видеть и понимать жизнь в ее наиболее существенных проявлениях. *«Уже довольно давно нам приходилось отмечать, что преподавание и обучение журналистике стали реальной, широко развернутой практикой в нашей стране, но педагогика журналистики как область научного знания, мягко оценивая, еще только формируется.... Вместе с тем рискнем заявить, что задача сформировать педагогику журналистики все еще очень далека от решения»* [Корконосенко, 2013, № 1, с. 39].

С точки зрения медиапедагога, в качестве эффективного способа разрешения данной проблемы можно обратиться к опыту теоретических поисков в области медиаобразования. Сергей Григорьевич утверждает, что *«для сопоставления обратимся к близкой педагогической сфере – медиаобразованию»* [Корконосенко, 2013, № 1, с. 39], хотя *«мы не относим себя к тем специалистам, кто готов поставить знак тождества между подготовкой профессиональных работников СМИ и массовым обучением культуре обращения с медиа. Прежде всего, у этих направлений деятельности разные статусы – институционализированный в одном случае (ФГОС, вузы, диплом) и неопределенный в другом (разнообразие форм, программ, контингента обучающихся)»* [Корконосенко, 2013, № 1, с. 39].

Автор с полной уверенностью говорит о том, что в нашей стране стоит острая необходимость в осмыслении состояния научной мысли в области журналистики. Реализация данной идеи во многом позволит решить ряд проблем. Таким образом, содержательно и доступно анализируется кадровая политика в области журналистики и функционирования средств массовой информации, проблемы журналистского образования, возможные подходы и пути их решения.

В своих публикациях и педагогической деятельности С.Г. Корконосенко нередко обращается к проблематике исследования медиаобразования, медийной критики. Медиапедагог утверждает, что *«особенно значимая роль отводится медиакритике – публичному анализу массово-информационной практики и ее продукции. В то время как образовательные учреждения охватывают отдельные категории населения (главным образом детей и юношество), медиакритика адресуется к максимально широкой публике, она более оперативно и гибко откликается на конкретные события и проблемы в сфере СМИ»*[Корконосенко, 2004, с. 1].

В своих исследованиях Сергей Григорьевич подчеркивает важную роль развития медиаобразования, необходимость включения его как основного компонента образовательного процесса, так как *«приобщение детей и подростков к сфере массово-информационного обмена – это в высшей степени благородная и общественно значимая задача. Человек фактом своего существования как социальной личности уже втянут в деятельность СМИ – в качестве потребителя их продукции, покупателя газет и телеканалов или даже соавтора редакций. Поэтому всякого рода кружки и учебные курсы, посвященные этой тематике, в современном мире пора рассматривать как обязательный элемент просвещения»* [Корконосенко, 2004, с. 2].

Кроме того, С.Г. Корконосенко считает, что *«если поставлена цель научить детей выпускать школьную газету или радиопередачу, то преподаватель, по всей видимости, сделает упор на начальные навыки редакционного труда. ... Развитие массовой культуры пользования СМИ. Это – самый широкий профиль работы с точки зрения охвата потенциальной аудитории. Именно в нем сегодня ощущается самая острая необходимость. ... Если целью становится профориентация (многие вузы*

*практикуют такую форму предварительной подготовки абитуриентов), то здесь важнее всего увлечь слушателей перспективой глубоко изучать журналистику и верно служить ей в течение многих лет» [Корконосенко, 2004, с. 2].*

Сергей Григорьевич подчеркивает значение умений и способностей человека самостоятельно ориентироваться в мире печатных и аудиовизуальных СМИ и формировать рациональные суждения об их деятельности: *«Чем активнее общественность будет погружена в «тайнства» производства массовой информации, тем ощутимее сократятся возможности манипулировать населением через СМИ» [Корконосенко, 2004, с.2].*

Изучению проблем состояния и развития медиаобразования в России было посвящено проведенное анкетирование экспертов, результаты которого были систематизированы А.В. Фёдоровым. В анкетировании приняли участие многие российские и зарубежные медиапедагоги. В ходе опроса затрагивались вопросы, касающиеся основных проблем развития медиаобразования, влияния использования зарубежного опыта на развитие медиаобразования в России, связи современной медиакритики с движением медиаобразования, необходимости включения медиаобразования в учебные планы.

Среди медиапедагогов-экспертов был и С.Г. Корконосенко. Говоря о современном состоянии развития медиаобразования в России, он выделил несколько проблем:

1. Массовое медиаобразование представлено слабо, а именно координированными начинаниями энтузиастов: *«примеров включения в школьную программу подобных курсов множество (поскольку страна огромная). Но о системе говорить не приходится. То же можно сказать о высшей школе» [Цит. по: Фёдоров, 2013].*

2. Информация среди преподавательского сообщества журналистики вузов России о медиаобразовании распространяется фрагментарно, *«преобладающая их часть почти ничего не знает об этом явлении. Могу ответственно это заявлять на основании своих личных контактов с коллегами. Правда, изложение идей и основ медиаобразования и медиакритики неизменно вызывает повышенный интерес» [Цит. по: Фёдоров, 2013].*

Итак, основные проблемы и неудачи российского медиаобразования связаны, прежде всего, с отсутствием систематического повсеместного медиаобразования школьников и полноценного педагогического профиля «Медиаобразование» (хотя вузовская педагогическая специализация с 2002 года уже есть), что необходимо для подготовки учителей, желающих осуществлять медиаобразование в учебных заведениях. С.Г. Корконосенко отмечает, что *«мы слышим сегодня много разговоров об «информационном обществе», «медиатизированном социуме», но не видим адекватной реакции системы образования на потребности подготовки новых поколений граждан к активной жизни и деятельности в информационно насыщенном социуме — подготовки, осуществляемой главным» [Цит. по: Фёдоров, 2013].*

В рассуждениях о союзе медиакритики и медиаобразования позиция С.Г. Корконосенко выглядит логичной и обоснованной: *«медиакритика, по сути,*

*сливается с медиаобразованием, особенно в плане непрерывности освоения населением медиакультуры. Поэтому педагогико-просветительским программам должно сопутствовать создание печатных, аудиовизуальных, сетевых СМИ медиакритического направления, адресованных различным возрастным и социальным группам, начиная от наимладшего возраста» [Цит. по: Фёдоров, 2013]. При этом, современная медиакритика в России «замкнута либо в пределах элитарности (с точки зрения доступности населению), либо в формах информационных ТВ-гайдов, обзоров прессы и т.п.» [Цит. по: Фёдоров, 2013].*

К слову, похожую позицию заняла и Е.А.Бондаренко, утверждая, что *«современная медиакритика, на мой взгляд, уже является союзником медиаобразования. Медиакритика – своеобразный рупор процесса рефлексии самих медиа, одновременно самоанализ и размышление по поводу наиболее значимых проблем в области медиакультуры и информационного обмена» [Цит. по: Фёдоров, 2013].*

Отвечая на вопрос, касающийся необходимости внедрения обязательного интегрированного или автономного медиаобразования в учебные планы обычных школ, С.Г. Корконосенко высказал мнение, что *«медиаобразование как сторона формирования личности, культурного развития школьников и обеспечения их безопасности должна стать одним из доминирующих направлений обязательной учебной программы» [Цит. по: Фёдоров, 2013].*

Таким образом, С.Г. Корконосенко подчеркивает, что очень важно и остро необходимо тотальное медиаобразование школьников, которое вводило бы их в мир масс-медиа – мир, который очень часто оказывает сегодня огромное влияние на подрастающее поколение.

Безусловно, медиакритика – это содержательный компонент медиаобразования. При этом одну из важных ролей играет здесь формирование у людей культуры общения с медиа, выявление манипулятивных приемов, используемых журналистами не только для воздействия на сознание человека, но и для формирования определенного (часто нужного власти) общественного мнения. *«Современное поколение свободно и критически мыслящих людей, обладающих иммунитетом к массово-коммуникационному манипулированию и к бацилле компьютеромании – это надежда государства и общества» [Цит. по: Фёдоров, 2013].*

В работах Сергея Григорьевича прослеживаются глубокие знания теории, истории и практики в области журналистики и функционирования СМИ, высокий уровень профессионализма. Отметим также, что структура его трудов всегда выстроена логично, материал подается четко и поэтапно, содержание раскрывается соответственно заявленной теме, лаконично и конкретно. Его трудам присуще разнообразие средств художественной выразительности (сравнения, метафоры, эпитеты и т.д.).

Исследование творчества С.Г. Корконосенко позволило нам сделать вывод, что его работы выполняют ряд медиаобразовательных функций [Короченский, 2003]. В первую очередь речь идет о познавательной, регулятивной, просветительской функциях.

**Ольга Горбаткова**

## Литература

- Корконосенко С.Г. Введение в журналистику: Учебное пособие. Кишинев, 1990.
- Корконосенко С.Г. Журналист и общество. СПб., 1993.
- Корконосенко С.Г. Журналистское образование: потребность в педагогической концептуализации // Международный журнал экспериментального образования. 2013. № 1.
- Корконосенко С.Г. Культура чтения как основа медиаобразования специалиста// PR, бизнес, СМИ: партнерство и конкуренция. СПб., 2007. С. 118-125.
- Корконосенко С.Г. Массовое медиаобразование как путь культурного развития молодежи. 2004. <http://refdb.ru/look/1108289.html>
- Корконосенко С.Г. Медиаполис: другое измерение современного мегаполиса // Лабиринт. 2013. № 1. С. 15-27.
- Корконосенко С.Г. Основы журналистики: Учебник для вузов. М., 2004.
- Корконосенко С.Г. Основы журналистской деятельности: Учеб пособие. М.: Юрайт, 2013.
- Корконосенко С.Г. Основы теории журналистики: Учеб. пособие. СПб., 2003.
- Корконосенко С.Г. Печать, управление и самоуправление. Тула, 1992.
- Корконосенко С.Г. Политическая журналистика: Учебное пособие. М.: Юрайт, 2015.
- Корконосенко С.Г. Правовой статус СМИ: Учеб. пособие. СПб., 2009.
- Корконосенко С.Г. Преподаем журналистику в высшей школе. СПб.: Свое издательство, 2015.
- Корконосенко С.Г. Преподаем журналистику: Профессиональное и массовое медиаобразование: Учебное пособие. СПб., 2004.
- Корконосенко С.Г. Проблема ценностного потенциала современной отечественной журналистики // Вестник Нижегородского ун. им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1 (2). С. 38.
- Корконосенко С.Г. Системный анализ журналистской деятельности. СПб., 1993.
- Корконосенко С.Г. Современный российский медиаполис / Под ред. С.Г. Корконосенко. СПб., 2012.
- Корконосенко С.Г. Социальное функционирование журналистики. СПб., 1994.
- Корконосенко С.Г. Социология журналистики. М., 2013.
- Корконосенко С.Г. Средства массовой информации в современном мире. Петербургские чтения. УМО: Северо-Запад: Бюллетень № 11. СПб., 2014. 170 с.
- Корконосенко С.Г. Теория журналистики: моделирование и применение: Учебное пособие. М., 2010.
- Корконосенко С.Г. Теория и практика СМК: Учебное пособие. СПб., 1999.
- Корконосенко С.Г., Кудрявцева М. Е., Слуцкий П. А. Свобода личности в массовой коммуникации. СПб., 2010.
- Корконосенко С.Г. Bazele teoriei jurnalisticii. Кишинев, 1993.
- Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб, 2003.
- Федоров А.В. Медиаобразование: социологические опросы. М.: Директ-медиа, 2013.

## А.П. Короченский

Исследователь журналистики, медиакритик, доктор филологических наук Александр Петрович Короченский – ревностный хранитель лучших журналистских традиций. Проработав журналистом-газетчиком, исследовав в теории и на практике журналистскую деятельность, он обратился к исследованию медиакритики. Работая в вузах Кубы, Испании, США, Финляндии, Польши и других стран, он подробно описал структуру и содержание медиакритики как института, поддерживающего демократические и гражданские основы современного общества.

С 2005 по 2015 год Александр Петрович возглавлял факультет журналистики Белгородского государственного национального исследовательского университета. С 2008 года стал главным редактором «Гуманитарной серии» журнала «Научные ведомости БелГУ». Он автор шести монографий: «Публицистика Х. Марти» (1998); «Этическое регулирование журналистской деятельности (зарубежный опыт)» (1999); «История мировой журналистики» (2000, в соавторстве с А.Г. Беспаловой, В.В. Лучинским, Е.А. Корниловым, А.И. Станько); «"Пятая власть?" Феномен медиакритики в контексте информационного рынка» (2002); «"Пятая власть?". Медиакритика в теории и практике журналистики» (2003); «*Gatunkowa specyfika hiszpańskojęzycznej prasy periodycznej*» (Oficyna Wydawnicza «Humanitas. Wyższą Szkołą Humanitas. Sosnowiec (2015).

Первые публикации Короченского начали появляться в газетах и сборниках научных конференций в 1980-х годы. Всего из под его пера вышли более сотни статей в отечественных и зарубежных журналах («Высшее образование в России» «Культурология», «Медиаобразование» и др.).

Большинство работ А.П. Короченского опубликованы в сборниках международных научно-практических конференций, это плод длительного анализа содержания журналистской деятельности и исследовательской работы в медийной сфере разных стран. Часть его статей посвящена актуальным событиям в мире журналистики и медиаобразования, например, анализу отдельных газетных статей или дискуссионных вопросов, обсуждаемых исследователями.

Значительная часть статей написана А.П. Короченским в аналитическом жанре. Например, это сопоставления различных характеристик СМИ: жанровых, организационных, пропагандистских, сравнительное описание деятельности медиакритики.

В списке работ автора есть и публикации, описывающие исторические вехи развития и становления журналистики (например, испаноязычной), статьи о задачах медиакритики, о механизмах функционирования СМИ, их устройстве, организации и социальном влиянии.

Уже в использованных А.П. Короченским названиях работ видится масштабность и системность рассматриваемых проблем: «Глобальная медийная

политика: реальность или фантом» (2007), «Развитие медиаобразования в современном обществе как общедемократическая задача» (2010) «Роль медиакритики в теоретико-методологическом обновлении российской науки о журналистике и массовых коммуникаций» (2012), «Новые субъекты трансграничных массовых коммуникаций и трансформация международной журналистики» (2013), «Мост между двумя мирами (Публицистика Хосе Марти как явление межкультурной коммуникации)» (2014).

Автор в своих публикациях пытается ответить на такие существенные вопросы: Как процессы глобализации и развития техники влияют на журналистскую деятельность и СМИ? В чем особенности современного культурно-исторического этапа развития журналистики как науки и социального института? Каковы исторические традиции становления журналистики в восточноевропейских, западноевропейских и латиноамериканских странах?

Александр Петрович обобщает мировой опыт журналистики и медиакритики, проводя сравнительный анализ систем функционирования СМИ разных стран, научно-исследовательских подходов к журналистской деятельности и ее критике, тенденций их развития в Европе, России, США и других государств, формирующихся международных объединений, обеспечивающих освещение событий через «арабскую», «европейскую», «латиноамериканскую» и другие призмы. Таким образом, озаглавливая свои работы, автор отражает в обобщенном и акцентированном виде ее основную тему.

Иногда А.П. Короченский использует яркие и образные подзаголовки, «скрывая» их внутри текста. Например, «Гондурас не беспокоит?», «Золотая жила», «"Менты", "копы", детективы» и др. В этих заглавиях отражается негативная оценка им общей ситуации в сфере российских электронных и печатных медиа.

В структуре статей А.П. Короченского можно выделить три основных части. В первой (вводной) части автор дает характеристику общих социальных тенденций, связанных с медиа, нередко используя данные социологических опросов. Во второй части описывает возможные причины (исторические, культурные, экономические, политические и др.) обозначенных во введении явлений. В третьей части автор подводит итоги, отвечая на вопросы: как улучшить качество журналистской деятельности? Как повысить уровень ответственности журналистов? Что может способствовать появлению самоцензуры журналиста? В качестве ответа на эти вопросы Александр Петрович предлагает развитие института медиакритики. В различных ее формах и на различных уровнях: «академическом», «внутрицеховом», «массовом» и «гражданском».

Начиная свои публикации с описания технологического и экономического развития медиа, тенденций в журналистской и коммуникативной науке, глобализационных процессов, влияющих на культуру разных стран, А.П. Короченский переходит к оцениванию влияния этих процессов на отношения между СМИ и аудиторией.

Александр Петрович видит основные проблемы журналистики и аудитории в снижении уровня их культуры вследствие «подчинения» рыночным законам. При этом автор отмечает большой потенциал журналистской деятельности в воспитании и образовании аудитории, обращая внимание на такие диалектически связанные явления, как пассивность аудитории и безответственность СМИ перед ней, правовая незащищенность аудитории и медийное манипулирование ею, неправомерность введения государственной цензуры в отношении медиа и отсутствие внутренней самоцензуры журналистов ввиду их низкого культурного и профессионального уровня.

В публикациях А.П. Короченского можно выделить несколько основных тематических направлений. В качестве одной из постоянных и важных для автора тем является тема СМИ и медиакритики Западных стран. Здесь он определяет основные течения и формы медиакритики, ее функции в мобилизации активной части аудитории электронных и печатных медиа для ее участия в развитии гражданского общества.

Значительная часть работ А.П. Короченского написана на тему научных школ в области медиакритики и журналистики в зарубежных странах. В них автор анализирует институциональные механизмы функционирования медиакритики: количество и качество работ ученых-теоретиков в области журналистики и медиа; организацию и проведение научных исследований на базе научных организаций; взаимосвязь государственных структур и общественных объединений, осуществляющий критический анализ СМИ.

Еще одна важная для творчества А.П. Короченского тема – «жанровое разнообразие журналистики в зарубежных странах»: автор анализирует процесс развития и становления жанровых систем, определяет сформировавшиеся черты отдельных жанровых направлений (видов), нередко сопоставляя их с российскими. Ему интересны границы между отдельными видами жанров, сформировавшиеся на основе имеющихся в различных странах национальных литературных и журналистских традиций. Описывая национальные системы жанров журналистики, автор приводит мнения исследователей, характеризующих их виды и формы.

В философско-культурологическом ключе выполнены работы Короченского на тему превращение зрителя в потребителя и культура на службе рынка. Автор указывает на значительные успехи европейских общественных групп, выступающих за сохранение гуманистических ценностей в медиапространстве. Так в 2004 году была создана «Европейская Ассоциация в поддержку интересов телезрителей» (EAVI – <http://eavi.eu>), призванная оказывать влияние на общеевропейскую политику правового регулирования телевидения [Короченский, 2015, с.148]. Важным моментом он признает необходимость противостояния этой организации «бюрократическому выхолащиванию».

Статьи А.П. Короченского написаны научным стилем, отличающимся обобщенностью, логичностью и безличностью. Однако они доступны для понимания широкой аудитории, так как в них не используются сложные научные термины.

В своих работах автор апеллирует к разуму читателей, поощряя их критически относиться к сфере журналистики и медиа. При этом спокойная тональность в повествовании настраивает на вдумчивое прочтение текста. Этому также способствует желание автора объективно и однозначно отразить действительные явления и события в многообразном мире СМИ.

Крайне редко Александр Петрович использует художественные и образные описания медиатекстов. Встречаются, например, такие: «лето выдалось на редкость жарким и беспокойным», «солнце не успело подняться в зенит...», «телевизионный день только начинался» и др. Иногда с помощью стиливых приемов автор характеризует сомнамбулическое действие телевидения на аудиторию, приводя при этом примеры криминальных сводок и сцен насилия из новостей и телесериалов. Он упрекает такого рода программы ТВ в отрицательном воздействии на аудиторию, в результате которого они «теряют ориентиры, помогающие четко определить, "что такое хорошо и что такое – плохо"» [Короченский, 2015, с.215].

Характеризуя профессиональный уровень результатов журналистской деятельности, формулируя ценностный ориентир в работе журналистов, А.П. Короченский использует выражения: «стандарт», «качественное издание», «достоверность», «взвешенность», «полнота». Сами по себе эти выражения вызывают ассоциации с ориентирами для создателей медиатекстов. Александр Петрович считает, что наряду с самостоятельностью и независимостью журналиста ему необходимы самоограничения: его свобода может быть только в рамках осознания им собственной ответственности за последствия результатов его деятельности. Отсюда и необходимость в многогранном и объективном освещении событий, не искажающем действительность.

Создаваемая медиа действительность – это особый феномен, который А.П. Короченский осмысляет на страницах своих статей и монографий. В них он часто употребляет понятие «социальный реализм», в которое вкладывает глубокий смысл. Формулируя задачи медиакритики, автор отмечает, что «целенаправленная трансформация» у аудитории образа социальной реальности, в результате которой *«отраженная реальность, формируемая средствами массовой информации, интегрирует распадающуюся воображаемую картину общественной действительности, возвращает аудитории ощущение единства, связности»* [Короченский, 2002, с.24].

По мнению А.П. Короченского, *«критик соотносит медийное содержание не только с действительностью, но и с широко понимаемым социальным идеалом, к которому стремится общество (вернее большинство граждан) на данном этапе исторического развития»* [Короченский, 2002, с.99]. Общественный консенсус в отношении социальных, политических и культурных явлений в



интерпретации А.П. Короченского – одно из важных направлений творческой деятельности медиакритики, позволяющее сформировать социальную реальность, обладающую созидательным потенциалом. *«Социальный реализм средств массовой информации является важным условием эффективной адаптации аудитории к условиям общественной среды и подготовки к рациональному преобразующему воздействию на эту среду»* [Короченский, 2015, с.53].

Учитывая степень воздействий СМИ на аудиторию, Александра Петровича особенно удручает то, что современный зритель и читатель стал потребителем, а отношения медиа к аудитории строятся по рыночным законам. Поэтому такое важное значение он придает медиакритике, участвующей в становлении гражданского общества и развитии демократических ценностей. Особенно значима ее роль в постперестроичный период в России, когда *«возникла необходимость в критическом рассмотрении происходивших... поисков нового стиля и тональности общения с читателем, телезрителем»* [Короченский, 2002, с.9].

А.П. Короченский считает, что медиакритика должна помогать аудитории правильно интерпретировать образы и идеи медиатекстов, то есть выполнять медиаобразовательные функции. *«Эффективная медиакритика не только обеспечивает прочтение медийных текстов и рациональную "перекодировку" содержания передач..., но и, в конечном итоге, способствует выводу массовой аудитории из состояния чувственного освоения медийных феноменов в режим их рационального познания»* [Короченский, 2002, с.65]. Под чувственным освоением автор понимает бессознательное, то есть некритичное, нерациональное восприятие, вызывающее *«наркотическое опьянение»* зрелищностью аудиовизуальных образов. *«Рядовой» читатель, зритель «нуждается в помощи подготовленных людей, которые способны помочь ему в грамотной расшифровке и интерпретации картины действительности, отображаемой средствами массовой информации»* [Короченский, 2002, с.65-66].

По мнению Александра Петровича, «медиакритика способна участвовать в развитии и совершенствовании моральных установок массового читателя, телезрителя», оказывать влияние *«на эстетическое сознание людей и подвижные общественные представления о сущности красоты и безобразного...»* [Короченский, 2002, с.69].

Помимо медиаобразовательной функции, автор считает, что медиакритика опосредованно влияет на медийное сообщество, участвуя в формировании этических и творческих норм, определяющих содержание медиатекстов, общественное мнение, воздействующее на журналистов, редакторов и других деятелей СМИ. *«Ей (медиакритике – Р. С.) принадлежит чрезвычайно важная роль в постоянном пересмотре, совершенствовании и обновлении подвижной нормативной этики, ее "подстройке" под выявленные критиками актуальные общественные потребности»* [Короченский, 2002, с.74].

Учитывая масштабы цинизма в вечернем телеэфире в некоторых передачах, «ток-шоу» («Пусть говорят», «Время покажет», «Поединок», «Прямой эфир»), такая функция медиакритики как совершенствование нормативной этики представляется особенно важной. Влияние

политизированных и идеологически направленных мнений высокорейтинговых ведущих, поданных в безапелляционном «формате» оказывает сокрушительное воздействие на сознание телеаудитории.

Альтернативой такой ситуации А.П. Короченский видит творчески-критический и полемический элемент, *«который мобилизует познавательную активность аудитории»* [Короченский, 2002, с.80]. Настаивая на необходимости «полного», «достоверного» и «взвешенного» освещения событий в медиа, художественно-эстетическим средствам он отводит второстепенное значение.

Александр Петрович отдает первенство рациональному познанию в культурной и духовной жизни человека. Он понимает его как упорядоченное, системное мышление. Мифотворчество (корни которого в религии), по его мнению, подавляет познавательную активность и обуславливает культурную пассивность [Короченский, 2002, с.155]. А.П. Короченский жестко разделяет иррациональное, мифологическое и рациональное, разумно упорядоченное. Поэтому он не находит место народному творчеству в развитии мифологии, воссоздающей культурное иррациональное в народном сознании. В мифологическом сознании Александр Петрович видит корень пассивности восприятия медийной информации. Мифологическое в сознании он уравнивает с бессознательным, характеризуя их как причины, приводящие к некритическому восприятию массовой аудиторией телевизионных передач, электронных и печатных медиа.

В своих работах А.П. Короченский широко освещает деятельность различных общественных, религиозных западных организаций, действующих в целях защиты граждан от негативного влияния искаженной в СМИ информации. Его интересует развитие медиакритики как института, позволяющего осуществлять на практике демократические права граждан на пользование объективной информацией, отражающей различные события внутренней и внешней политики государства.

А.П. Короченский часто пишет о свободе журналистики, демократических ценностях: медиакритика должна быть *«приспособлена для постановки и обсуждения вопросов, связанных с обеспечением независимости средств массовой информации и свободы журналистской деятельности»* [Короченский, 2002, с.176], должна мотивировать общественность (аудиторию печатных и электронных СМИ) к адекватной реакции на действия государственной власти в различных сферах: социальной, экономической, законотворческой. Между тем, по мнению А.П. Короченского, *«отечественная медиакритика не участвует в развитии общественной активности, направленной на устранение изъянов законодательства, которые позволяют широко и безнаказанно использовать скрытую рекламу в средствах массовой информации»* [Короченский, 2002, с.201].

Александр Петрович рассматривает три стадии функционирования журналистики: текстопорождение, журналистский текст, социальное бытование опубликованного журналистского текста [Короченский, 2015, с.119]. На каждой из этих стадий применимы методы психологического,

культурологического, художественного, филологического, социологического, экономического и других видов научного анализа. Автор выступает за то, что многоплановость изучения журналистской деятельности должна помогать созданию системы, где объективные события и явления социально-политической жизни будут отражаться в медиа с учетом принципов плюрализма мнений, культурно-исторические традиции, гражданских прав, нравственных и эстетических ценностей, экономических тенденций. По мнению А.П. Короченского, журналистика не должна становиться инструментом манипулирования сознанием аудитории, использующимся политическими и коммерческими структурами, но обязана помогать в развитии демократических ценностей, формировании социальной реальности, способствующей сохранению и обогащению духовного богатства общества.

Работам А.П. Короченского присущи строгость и логичность в изложении фактов. Автор тактично указывает на недостатки отечественной критики, используя только сравнение действительных явлений – как в работе отдельных журналистов, так и крупных медиаагентов (издательств журналов и газет, телерадиокомпаний). Александр Петрович не ставит своей целью только поиск недостатков в работе журналистов. Ему важно чтобы медиакритика помогала преодолевать шаблонность в их работе, способствовала развитию творческих индивидуальных форм, осуществляла функции образования аудитории, участвовала в совершенствовании норм профессиональной журналистской деятельности и повышении уровня гражданского самосознания у телезрителей, радиослушателей, читателей.

А.П. Короченский использует большое количество ссылок на работы медиакритиков, анализирующих образы ведущих телепрограмм, поведение журналистов, деятельность издательств и телерадиокомпаний. С их помощью автор представляет общую картину журналистской деятельности в России. Александр Петрович призывает медиакритиков к тщательному и многостороннему анализу деятельности СМИ.

Труды А.П. Короченского наполнены созидательным началом. Он отмечает, что медиакритике следует осуществлять контроль за многоплановой деятельностью медиа, для чего важно выявление фактов нарушения гражданских прав аудитории СМИ, циничного использования человеческого горя, некорректности отношений журналистов с коллегами по цеху. *«Справедливости ради, – пишет А.П. Короченский, – следует уточнить, что внимание отечественных критиков печатной и электронной прессы привлекают сегодня лишь наиболее вопиющие нарушения требований профессионализма и этических норм в деятельности работников СМИ...»* [Короченский, 2015, с.71].

Медиакритика должна указывать путь культурно-творческого развития создателям современной социальной реальности, иначе *«кто будет совершать в недалеком будущем инновационный прорыв, если состояние российской периодики для детей и юношества в целом и научно-популярных изданий в частности по-прежнему вызывает тревогу?»* [Короченский, 2015, С.210-211].

В аргументировании Александром Петровичем своей позиции можно условно выделить три направления: историческое, социологическое и международное. К историческому можно отнести его аналитические сюжеты, где описываются пути становления медиакритики как института, участвующего в развитии социально-культурных форм деятельности различных социальных групп (ученых, журналистов-профессионалов, представителей аудитории) в информационной сфере. К социологическому можно отнести приводимые автором сравнительные данные результатов социологических опросов, сопровождающиеся выводами о степени доверия аудитории сообщениям СМИ, о структуре ее потребностей в отношении различных по форме и содержанию медиатекстов и деятельности журналистов и различных медиа. Чаще всего А.П. Короченский отмечает несоответствие истинных потребностей аудитории в получении объективной информации о собственной стране и мире и реального искажения действительности журналистами. К международному направлению можно отнести описания автором иностранного опыта деятельности медиакритики, выполняющей многосторонние функции: аналитическую, регулятивную, медиаобразовательную и другие.

В работах А.П. Короченского заметно сближение задач медиакритики и медиаобразования. Медиакритика, по его мнению, способствует формированию у аудитории *«навыков самостоятельного рационального анализа и оценки медиатекстов»* [Короченский, 2015, с.58]. Александр Петрович приводит большое количество примеров создания средствами массовой информации имиджей политиков, формирования образов представителей различных социальных и этнических групп, описывает механизмы манипулятивного воздействия этих образов на аудиторию (отношение к действиям власти, событиям в стране и в мире). На основе такого материала можно успешно формировать критическое мышление у учащейся молодежи в школах, средних и высших учебных заведениях. Медиакритика может помогать и в реализации защитной функции медиаобразования. Критика журналистской деятельности и СМИ имеет двухстороннее воздействие. С одной стороны на медиаагентства (сдерживая их произвольные действия в создании образов реальности), с другой – на аудиторию (помогая ей выбрать достоверные источники информации).

### ***Роман Сальный***

#### **Литература**

- Короченский А.П. Мировая журналистика: история, теория, практика. Белгород: ИД «Белгород», НИУ «БелГУ», 2015. 240 с.
- Короченский А.П. «Пятая власть»? Феномен медиакритики в контексте информационного рынка. Ростов-на-Дону: Международный ин-т журналистики и филологии, 2002. 272 с.

## С.В. Кудрявцев

Сергей Валентинович Кудрявцев (родился 12 марта 1956 года в Чите) – известный российский кинокритик и киновед. Его жизнь и профессиональная деятельность связаны с киноискусством. По словам самого кинокритика, он начал писать и публиковать рецензии с 1973 года, еще учась в школе. Далее он отмечает, что практически до конца 1980-х годов не печатался – писал рецензии в стол.

В 1978 году он окончил киноведческий факультет ВГИКа. Затем работал в кабинете советского кино во ВГИКе (1980—1983), редактором во Всесоюзном объединении «Союзкинофонд» (1983—1986), старшим редактором в ВПТО «Видеofilm» (1987—1989), обозревателем в журналах «Видеодайджест», «Культурно-просветительная работа», «Видео-Асс. Premiere», газете «Коммерсантъ-daily» и др. [Кудрявцев, <https://ru.wikipedia.org>]. В разные годы был автором рубрик, посвященных кинематографу, в различных изданиях: «Советский экран», «Искусство кино» и др. Из-под его пера вышли несколько справочников о деятелях отечественного и мирового кинематографа. С.В. Кудрявцев – автор книг «500 фильмов» (1991), «+500» (1994), «Последние 500» (1996), «Все - кино», за которую в 1996 году получил Приз кинопрессы Гильдии киноведов и кинокритиков.

Немного особняком стоит книга рецензий в 2-х томах «3500» (2008), которую автор предпочел бы назвать энциклопедией (но, по его мнению, скромность не позволила этого сделать). Уникальна история ее появления: С.В. Кудрявцеву удалось при помощи своего блога собрать средства на издание. Это сборник авторских текстов, написанных с 1973 по 2008 годы, которые посвящены различным по художественному уровню фильмам и телевизионным сериалам. По мнению кинокритика, практически все они *«составляют обычный репертуар зрителя, который даже может специально интересоваться кино, но подчас вынужден смотреть и то, что вполне следовало бы пропустить. Поэтому в книге «3500», в общем, на равных соседствуют взаимоисключающие ленты: «Андрей Рублёв» и «Антибумер», «Гражданин Кейн» и «Груз 200», «Молчание» и «Матрица: Революция». Это создает, пожалуй, особый кинематографический контекст, благодаря которому можно сопоставлять и оценивать различные произведения, так или иначе имеющие отношение к запечатлению на экране порой противоречащих образов реальности»* [Кинопоиск, <http://www.kinopoisk.ru>].

К достижениям С.В. Кудрявцева можно отнести также продвижение интернет-критики, что было отмечено премией «за утверждение Интернет-критики в качестве критического жанра». Его рецензии на фильмы и телесериалы можно найти на сайтах «Кинопоиск» [Кинопоиск, <http://www.kinopoisk.ru>], «Русский журнал» [Русский..., <http://old.russ.ru>] и др. Также киновед ведет блог в «Живом журнале» [На нет..., [kinanet.livejournal.com](http://kinanet.livejournal.com)], где представлены не только рецензии на

кинопроизведения и телевизионные сериалы, но и на сценарии к ним (в рубрике «Виртуальная кинокритика: рецензии на неснятое кино»).

Такой уход в интернет-пространство С.В. Кудрявцев объясняет складывающейся в последние годы ситуацией с киноведением и кинокритикой: *«С одной стороны, резко сужается круг печатных изданий и онлайн-ресурсов, где согласны размещать тексты профессиональных авторов, посвящённые анализу фильмов. А с другой стороны, одолевают звонками по поводу интервью на самые разные темы. И им непременно нужно, чтобы какой-нибудь киновед сказал хотя бы пару слов об очередном фестивале, юбилее фильма или же какого-то деятеля кино»* [Кудрявцев, 2015(а)].

Прежде всего, хотелось бы определить аудиторию, к которой обращается автор. Для нас здесь нет однозначности. С одной стороны, интернет-критика подразумевает массовую аудиторию, возможно, не обладающую специальными знаниями в области киноискусства. И судя по комментариям его подписчиков в блоге, рецензии С.В. Кудрявцева интересны части широкой публики... С другой стороны, рецензии и стиль их написания, комментарии, общение с пользователями позволяет нам утверждать, что кинокритик рассчитывает на отклики людей, которые владеют кинотерминологией, знают историю и теорию кинематографа.

У С.В. Кудрявцева сформировался собственный стиль в общении со своей аудиторией. Например, в «ЖЖ» кинокритик следующим образом отвечает на вопрос: *«А для чего же пишутся рецензии?»... Я мучился целых 35 лет, пытаюсь решить, зачем же я этим занимаюсь? Наконец-то понял! Рецензии пишутся лишь для того, что убедить самого себя в собственном мнении о фильме. Не раз ловил себя на том, что именно в процессе написания рецензии точнее проясняешь, как ты сам действительно относишься к просмотренному.*

*Так что критик занимается исключительно самоидентификацией и самоудовлетворением, как это делают, кстати, и практически все творцы. И если находятся несколько человек, которые читают его рецензии, то это – их личная причуда, в чём критик ничуть не повинен и не должен оправдываться перед теми, кому его писанина вовсе не нравится»* [Кудрявцев, <http://kinanet.livejournal.com/1515169.html>].

Полагаю, такое «дистанцирование» от своего читателя в большей степени показное. Во-первых, именно поиск своей аудитории подтолкнул кинокритика к уходу в интернет-пространство как к форме интерактивности, возможности в режиме on-line общаться со своими подписчиками, получать от них отклики на опубликованные рецензии, книги и пр. То есть именно в такой форме С.В. Кудрявцев чувствует себя наиболее уверенно, она стимулирует его творческую активность, проявляющуюся в написании рецензий на новые киноленты и пр.

На основе вышесказанного можно дать следующую характеристику аудитории, в которой заинтересован кинокритик: это люди, любящие кино, образованные, владеющие теорией, знающие историю кинематографа, понимающие его язык. В рецензиях С.В. Кудрявцева нет популизма, читатели должны быть уже подготовлены к общению с киноведом. Не претендуя на абсолютную истинность утверждения, мы предположим, что

кинокритик предпочитает вести диалог со своим читателями «на равных», но, чтобы все-таки они воспринимали его (С.В. Кудрявцева) на ступень выше, выстраивая общение соответствующим образом.

Ведение блога подразумевает высокую скорость в подаче материала, написании ответов и комментариев. Возможно, именно для такого интернет-общения появилась форма очень короткой рецензии. Создается она кинокритиком достаточно оперативно, в преддверии выхода на экраны киноновинки, но выражается в нескольких предложениях... Бывает в одном... Бывает вообще в виде каких-либо знаков, которые отражают реакцию С.В. Кудрявцева на медиатекст. Чтобы не быть голословными приведем примеры таких short-рецензий, расположенных в разделах: «После «3500» вместо рецензий»; «После «3500» вместо рецензий» (часть 2); «После «3500» вместо рецензий» (часть 3) в «ЖЖ».

На телесериал «Оттепель»: *«Вчера придумал в комментариях в Фейсбуке рецензию лишь в одно слово на телесериал «Оттепель». Это –оторопь!»* [Кудрявцев, 2013(b)];

На телесериал «Граница. Таёжный роман»: *«Чем дальше в лес, тем несусветнее кино. Начал я смотреть хвалёный российский сериал «Граница. Таёжный роман» Александра Митты. Временами у меня волосы встают дыбом от изумления: неужто это раньше нравилось многим?»* [Кудрявцев, 2015(d)].

На фильм «Горько 2»: *«?? Это могла бы быть самая лучшая (главное – краткая!) рецензия на фильм «Горько 2»* [Кудрявцев, 2013(c)];

На фильм «Левиафан»: *«Если даже не обсуждать художественный уровень фильма «Левиафан» Андрея Звягинцева, не может не занимать такой вопрос: всё же на что было потрачено 8 млн. долларов? Ну, там скелет кита на берегу, постройка дома и его снос. А ещё что? Например, «Возвращение» того же Звягинцева с экспедицией съёмочной группы к Белому морю обошлось всего лишь в \$500 тыс.»* [Кудрявцев, 2014].

Таким образом, рецензии автора во многом становятся короче, но эмоциональнее, экспрессивнее. Правда при этом у автора не всегда хватает времени или желания на аргументацию выносимых им оценок. Все-таки читатели ждут от него рецензий, который должны включать в себя аналитические выкладки, на основании которых уже и выставляется оценка теле/кинопроизведению. Можно предположить, что появление таких кратких и очень кратких рецензий обосновано занятостью С.В. Кудрявцева в киносъёмках фильмов «Сдается дача с трупом» и «Отзвук», поездками на кинофестивали (Пенза, Углич и пр.), чтением открытых лекций и пр.

Важную роль здесь играет и материальная заинтересованность. Об этом С.В. Кудрявцев рассуждает в своем блоге в «ЖЖ»:

*«Вернуться в кинокритику, что ли?... И если я временно остался без постоянной работы, то не придумать ли себе новое занятие – а именно: вернуться спустя 7,5 лет к активному написанию рецензий.*

*Звали тут меня на один из самодеятельных ресурсов, где надо было бы писать преимущественно об арт-хаусе. Но насчёт гипотетических доходов всё было довольно туманно. А кроме того, хочется всё-таки единолично вести подобный блог о кино. И с другой стороны, быть избавленным от необходимости насыщать его какой-то рекламой.*

*Вот я и придумал, что найдутся, возможно, желающие не только заказывать мне рецензии по 150 рублей за фильм (пожалуй, это накладно даже для верных читателей), но и платить ту же сумму, перечисляя её на мои банковские карточки всего лишь раз в квартал. Если таковых любителей рецензий наберётся хотя бы 500 человек, то я буду иметь в месяц зарплату, каковая была у меня на Кинопоиске.*

*И тогда я смогу ежедневно выдавать по одному тексту о просмотренном фильме, а в неделю – целых семь. За три года удастся написать 1000 рецензий. И если дополнительно собрать некоторые записи, сделанные мною в Интернете после издания двухтомника «3500», то вполне может получиться новая книга» [Кудрявцев, 2013(a)].*

То есть определенная «абонентская плата» читателей могла бы способствовать увеличению производительности кинокритика в написании рецензий. И если некоторые из читателей его блога согласны на оплату и даже перечислили деньги, то находятся и такие, кто критикует как саму идею, так и рецензии С.В. Кудрявцева. Так, читатель Л. Иванюк пишет (20 июня 2015) об это довольно резко и самоуверенно:

*«Возвращаться, пожалуй, не стоит... Прочел «3500» – писал человек, который либо не смотрел большинство фильмов, либо смотрел только начало, либо смотрел на перемотке... Например, «Ночная смена» Ральфа С. Синглтона. «Остаётся только удивляться, почему к этой примитивной ленте о некоем монстре, обнаруженном в подвале фабрики по переработке хлопка, имеет какое-то отношение признанный писатель Стивен Кинг, который вроде бы не сочинял слишком заурядную историю про полчища крыс», – говорится в рецензии. А ведь, перед тем, как писать рецензию, стоило бы прочитать произведение? И случай подобный не единичный... Так что не надо очередную «1000», даже «1» не надо, если рецензии будут подобными предыдущим – дилетантскими и чересчур субъективными» [Иванюк, 2013].*

С.В. Кудрявцев работает в различных жанрах:

- телеобозрение и кинообозрение на сайте «Русский журнал» [<http://old.russ.ru/culture/afisha/20020307.html>];
- рецензии на фильмы и телевизионные сериалы;
- рецензии на видеоклипы. Например, на клип «Асимметрия» Ольги Арефьевой и группы «Ковчег»;
- очерки на различные медийные события: съемки фильма, выступления на телевидении, поздравления актеров, персонажей медийной сферы и т.д.;
- творческий портрет (например, А. Хамдамова [Кудрявцев, 2015(b)]);
- энциклопедические статьи (которые кинокритик готовит для своего нового трехтомника «Почти 44000»).

Говоря о проблематике, которую поднимает С.В. Кудрявцев в своих публикациях, она, по нашему мнению, опирается на его «святой принцип «искусство ради искусства» [Кудрявцев, <http://kinanet.livejournal.com>]. То есть для кинокритика на первые места выходят достоинства фильма как произведения киноискусства, умение авторов художественными средствами передать основные мысли и чувства зрителям. Но, безусловно, киновед рассматривает



и этические, нравственные, идеологические потенции фильма, что нашло отражение, например, в рецензии на фильм А. Балабанова «Груз 200»:

*«... Балабанов практически переступает ту грань, которую ныне немодный Николай Чернышевский определял как «эстетическое отношение искусства к действительности». Искусственная, сочинённая, ложная реальность изо всех сил выдаётся в качестве подлинной, настоящей, единственно верной... Главной его особенностью, роднящей с прежним «правильным способом художественного постижения реальности», оказывается типизация всего сущего. Мы видим на экране не характеры, а обобщённые типы, упрощённые схемы, хоть и в человеческом обличье, пребывающие во вроде бы частной ситуации, которой специально приданы черты типических обстоятельств. Так называемая «картина мира» действительно является названной: как её автор сам именует, таковой её и следует воспринимать. Причём никакой иной (не заданной) интерпретации событий не может быть в принципе, потому что не может быть никогда. Но эта клонированная структура моментально разваливается, стоит лишь отклониться в сторону от насаждаемого образа мыслей» [Кудрявцев, 2007].*

Мы видим, что для С.В. Кудрявцева важно в фильме не линейное, а спектральное восприятие мира режиссером, героями, глубинность, многоплановость.

Говоря о себе, С.В. Кудрявцев сразу «настраивает» читателя на то, что они сейчас встретятся с бунтарем-кинокритиком. Он пишет: *«Чтобы не обижались ни авторы, ни зрители на те или иные несправедливые, как им может показаться, оценки и характеристики в этом журнале, заранее вешаю на его первой странице предупреждающую надпись: «Осторожно – злой критик!»... Некоторые режиссёры считают меня исчадием ада» [Кудрявцев, <http://kinanet.livejournal.com>].*

Мы уже отмечали, что в коротких рецензиях автора зачастую отсутствует или излишне лаконично представлена аргументация своей позиции, аналитические рассуждения. Поэтому иногда непонятно, из чего сложилась та или иная оценка фильма (которая рассчитывается кинокритиком по 10-бальной шкале). Но есть и масса других рецензий, отражающих высокий профессионализм С.В. Кудрявцева, представляющих читателю возможность сформировать мнение о кинокартине, подтвердить или опровергнуть свои выводы, умозаключения.

Рассмотрим структуру одной из таких рецензий – на фильм «В августе сорок четвёртого...», который кинокритик оценил на 7 баллов из 10.

Из чего же сложилась эта оценка?

Во введении кинокритик посвящает читателя в сложность самой экранизации романа В. Богомолова, связанной с рядом факторов объективного и субъективного толка. Желание узнать что-то неизвестное широкой аудитории интригует и увлекает: *«По поводу романа «В августе сорок четвёртого...» (или «Момент истины») Владимира Богомолова давно существует устойчивое мнение, что его невозможно экранизировать. Прежде всего, трудно передать в кино сложную полифоническую структуру, где не только взаимодействуют документальная, протокольная стихия распоряжений, донесений, шифровок и беллетризованная, жанрово заострённая, напряжённая по интриге повествовательная*

*структура военного детектива, но и соперничают, спорят друг с другом два метода постижения реальности минувшего времени...»*[Кудрявцев, 2001].

В основной части статьи кинокритик представляет читателям не только мнение писателя о своем произведении и его экранизации, но и позицию кинорежиссеров, которые стремились получить согласие автора на создание фильма. Так, С.В. Кудрявцев пишет, что В.Богомоллов стремился «к эпически-историческому обобщению и вместе с тем апеллирует к исповедальной, более того — по-своему психоаналитической военной прозе... Писатель в большей степени исходит из частного и конкретного, мелких деталей и вроде бы малозначимых примет, будто пользуясь, как и его герой, теорией органолептики. Она основана, судя по пояснению в сноске, «на непосредственном, главным образом зрительном восприятии...»[Кудрявцев, 2001]. Именно этого он добивался от режиссеров В. Жалакявичюса и М. Пташука.

С.В. Кудрявцев, говоря об особой манере общения писателя с кинематографистами, проводит аналогию с историей создания других экранизаций своих произведений «Иван» и «Зося»: «именно дотошность и предельная внимательность... превращались у самого Богомоллова в мелочность и крайнюю подозрительность, когда он с редкостным упрямством сначала сопротивлялся попыткам кинематографистов уговорить его дать разрешение на экранизацию, а потом, всё-таки поддавшись увещаниям, шёл на попятный, когда знакомился с результатами осуществлённых съёмок. Этот автор был чрезвычайно труден в контакте — и остаётся только удивляться, как он вытерпел замену режиссёра и пересъёмку материала, а главное — окончательный вариант ленты «Иваново детство», явно расходящейся в трактовке с маленькой повестью «Иван», не пошёл на обострение отношений из-за экранизации рассказа «Зося»; однако в случае с «Моментом истины» дважды вступал в открытый конфликт с создателями картин» [Кудрявцев, 2001].

Взаимоотношения писателя и режиссеров, представленные достаточно подробно, необходимы кинокритику для того чтобы перейти к оценке кинопроизведения. Такой ход ставит перед аудиторией проблемный вопросы: Так кто же оказался прав? Отражает ли экранизация М. Пташука в полной мере события, нерв романа В. Богомоллова?» На эти вопросы должны ответить зрители. Отвечает на них и С.В. Кудрявцев. По его мнению, из психоаналитической военной прозы кинематографисты создали «голливудский боевик». «Действительно, «В августе сорок четвёртого...», в итоге лишившись имени сценариста, воспринимается как увлекательный, лихо закрученный, насыщенный типичным саспенсом (то есть нарастающей тревогой), крепкий в профессиональном отношении приключенческий фильм из военных времён» [Кудрявцев, 2001].

Киновед выводит общую оценку кинофильма на основе сравнения с литературным произведением. Он отмечает, что «нет ничего плохого в том, что эта картина довольно внятно, а вдобавок захватывающе пересказывает коллизии большого по объёму произведения для тех, кто его вовсе не читал, или же заставляя давно читавших припоминать какие-то из эпизодов, но особенно не усердствовать в сравнении экранной версии с первоисточником. В конце концов, это всего лишь двухчасовая лента, а не четырёхсерийная телеэпопея, против подготовки которой ещё более решительно высказался писатель» [Кудрявцев, 2001].

В рецензии даются характеристики персонажей картины. Они искусно вплетены кинокритиком в статью, включают ассоциативный ряд с другими фильмами подобного жанра, в которых использовались похожие герои. Вот как описывает образ врага в фильме М. Пташука С.В. Кудрявцев: *«работающий на немцев Мищенко в скупом и очень выразительном исполнении Александра Балужева получился буквально за несколько минут экранного времени удивительно ёмким и точным образом опасного врага. Его искусство мимикрии достигло исключительного уровня, но и оно не в силах противостоять изворотливости и природной смекалке Алёхина, бывшего агронома, ставшего по воле судьбы отличным органолептиком»* [Кудрявцев, 2001].

В заключении кинокритик добавляет «ложку дегтя» в свою рецензию, прозрачно намекая на то, что фильму все-таки не удалось передать сложную полифоническую структуру романа «В августе сорок четвертого...». Но аудитория, на которую рассчитан фильм М. Пташука, этого и не требует. Потому что многие из них не читали первоисточник или читали давно и не ставят своей целью проводить компаративный анализ.

В своих публикациях кинокритик использует различные средства художественной выразительности. Особую роль придает С.В. Кудрявцев заголовкам статей, он также анализирует названия рецензируемых фильмов. Например, по его утверждению, фильму «В августе сорок четвертого...» М. Пташука больше подошло бы название «Момент истины», *«звучащее, словно туго натянутая тетива, нежели констатирующе-строгий заголовок «В августе сорок четвёртого...»*. Ведь и из многослойного романа выбрана обладающая внешней и внутренней энергетикой занимательная фабула о розыске группы засланных агентов. И даже найден (в первую очередь — актёрски) удачный эквивалент знаменитой многостраничной (чем не «Улисс»!) сцене на поляне, когда Алёхин раскручивает при помощи органолептики трёх вроде бы обычных офицеров Красной Армии, оказавшихся именно теми, кого долго и упорно искали военные разведчики на обширной территории от Литвы до Белоруссии» [Кудрявцев, 2001].

Стиль подачи материала, включая заголовки, у С.В. Кудрявцева нередко эпатажны. Например, 31 июля 2015 г. он выложил в «ВК» сообщение с вызывающим названием: «А Путин-то гангстер!», которое имеет следующее содержание: *«продолжаю просматривать для будущей книги «Почти 44000» те тексты, которые я предварительно разбросал в разные папки в своём компьютере по всем дням в году. И довольно забавно было обнаружить сейчас, что именно 7 октября у меня наличествует материал о жанре гангстерского фильма. Не иначе, как специально ко дню рождению Путина, хоть он и не деятель кино!»*[На нет..., 2015(с)].

Нами уже отмечалось, что в рецензиях С.В. Кудрявцев часто прибегает к такому художественному приему как сравнение. Он сравнивает режиссеров, актерские работы, сюжетные линии персонажей и пр. Примеры мы можем найти в рецензии кинокритика «Эксцентрическая сатирическая комедия» на комедию Л. Гайдая «Бриллиантовая рука». Она вообще построена на сравнении: киновед решил взглянуть на кинокомедию *«с точки зрения западной «бондианы» и прочих шпионско-приключенческих картин, которые в изобилии снимались по обе стороны «железного занавеса»*[Кудрявцев, 2008].

Так, уже во введении автор сравнивает режиссера со С. Спилбергом, но только в сумме гонораров. Отдавая дань уважения великому советскому режиссеру, С.В. Кудрявцев пишет: *«Можно сказать, что «бриллиантовая рука» была у самого Леонида Гайдая — и он, подобно царю Мидасу, превращал в золото почти всё, к чему прикасался. В Америке был бы при жизни мультимиллионером наподобие Стивена Спилберга — благодаря своим комедиям, принёсшим советскому кино целое состояние. Ведь общая аудитория в кинотеатрах СССР на лентах Гайдая составила около 600 миллионов человек, то есть по самым грубым прикидкам, кассовые сборы могли быть в размере 200 миллионов советских рублей в ценах до 1991 года»* [Кудрявцев, 2008].

С.В. Кудрявцев проводит сравнение личности самого режиссера с главными героями своих комедий. Он считает, что помимо его автопортрета в лице Шурика необходимо отождествлять Л. Гайдая с персонажем *«незабвенного Семёна Семёновича (вот и реальная жена Гайдая сыграла супругу Горбункова) — наивного, добродушного и сердечного «агента поневоле», который обречён жить на «острове невезения» и спастись от отчаяния, напевая: «А нам всё равно, а нам всё равно...». Вот почему «Бриллиантовая рука» — не только самая смешная и умная, но и наиболее личная работа российского комедиографа, который в комической тройке с Эльдаром Рязановым и Георгием Данелией рискнул быть, пожалуй, Балбесом, героем, прежде сыгранным Юрием Никулиным, который как раз и предстал на экране в образе Горбункова»* [Кудрявцев, 2008].

Деятельность С.В. Кудрявцева находит выражение не только в написании статей, книг, но и в преподавательской работе. В разные годы он вел курсы по истории и теории кино во ВГИКе (1994—1998), читал лекции на Высших курсах сценаристов и режиссёров (с 2005 года), преподавал в Институте современного искусства (с 2008).

На основе анализа творчества С.В. Кудрявцева, мы пришли к выводу, что его работы выполняют аналитические, информационно-коммуникативные и просветительские функции. Кинокритическая деятельность С.В. Кудрявцева направлена на решение следующих медиаобразовательных задач: воспитание хорошего эстетического восприятия, вкуса, понимания, оценки художественного качества медиатекстов; развитие способностей аудитории к восприятию, пониманию и анализу языка медиатекстов; развитие способностей аудитории к анализу медиатекстов в широком культурологическом, социокультурном контексте; получение аудиторией знаний по истории медиа, по истории медиакультуры; получение аудиторией знаний по теории медиа и медиакультуры.

## **Роман Сальный**

### **Литература**

Кинопоиск. <http://www.kinopoisk.ru>.

Кудрявцев С.В. А Путин-то гангстер! 2015(с). <http://vk.com/id36006768>.

Кудрявцев С.В. <https://ru.wikipedia.org>.

Кудрявцев С.В. Вернуться в кинокритику, что ли?... 2013(а). <http://kinanet.livejournal.com/3064544.html>.

Кудрявцев С.В. Груз 200. 2007. <http://www.kinopoisk.ru/review/861652>.

Кудрявцев С.В. Киноведы не нужны - киноведы всё ж важны. 2015(a). <http://vk.com/id36006768>.  
Кудрявцев С.В. Лев Кулешов называл его «загадочным сфинксом». 2015(b). [http://vk.com/id36006768?z=photo36006768\\_373807958%2Fphotos3600676](http://vk.com/id36006768?z=photo36006768_373807958%2Fphotos3600676).  
Кудрявцев С.В. На нет и кина нет. <http://kinanet.livejournal.com/1515169.html>.  
Кудрявцев С.В. На телесериал «Граница. Таёжный роман». 2015(d). <http://kinanet.livejournal.com/3543861.html>.  
Кудрявцев С.В. На телесериал «Оттепель». 2013(b). <http://kinanet.livejournal.com/3256661.html>.  
Кудрявцев С.В. На фильм «Горько 2». 2013(c). <http://kinanet.livejournal.com/3519209.html>.  
Кудрявцев С.В. На фильм «Левиафан». 2014. <http://kinanet.livejournal.com/3547122.html>.  
Кудрявцев С.В. По поводу романа «В августе сорок четвертого...» 2001. <http://www.kinopoisk.ru/review/846438>.  
Кудрявцев С.В. Экцентрическая сатирическая комедия. 2008. <http://www.kinopoisk.ru/review/831424>.  
Русский журнал. <http://old.russ.ru/culture/afisha/20020307.html>.

## Г.В. Кузнецов

В современном мире телевидение выступает одним из мощнейших источников информации, широкодоступных средств образования и развлечения разных социальных групп. На человека обрушивается огромный поток информации по многообразным каналам.

Проблематика, касающаяся всестороннего анализа и глубокого исследования экранной культуры, в частности, особенностей критического освоения медийного пространства, становится весьма актуальной. В последнее время произведения медиакультуры, разнообразных видов и жанров имеют широкое распространение, при этом обладание умением критически оценивать, анализировать их особенно важно и ценно в современной социокультурной ситуации для широких слоев населения.

В настоящее время неслучайно наблюдается активизация внимания со стороны исследователей в области медиа к изучению творчества российских и зарубежных медиакритиков, медиапедагогов, киноведов. Одним из известных специалистов в области медиакритики был Георгий Владимирович Кузнецов (1938-2005).

Георгий Владимирович родился 21 июля 1938. Окончил факультет журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова и аспирантуру. Всю свою жизнь и профессиональную деятельность Георгий Владимирович посвятил телевидению и радиовещанию. С 1958 года работал корреспондентом радио, далее пришел на телевидение. Георгий Владимирович был ведущим целого ряда телевизионных программ. В частности, вел программу «Эстафета новостей» Центрального телевидения, вел первый репортаж с Останкинской башни с прямой трансляцией на Францию 7 мая 1967 года, программу «Пресс-центр» на четвертом канале, входил в число авторов широко известной многосерийной эпопеи «Наша биография».

С 1983 года Г.В. Кузнецов работал в Главной редакции пропаганды Центрального телевидения, потом был ведущим программы «Добрый вечер, Москва!». В феврале 1990 года по личному распоряжению первого секретаря Московского горкома партии Георгий Владимирович был отстранен от ведения прямого эфира, что было связано с организацией им призыва о создании демонстрации демократических сил против наступающей реакции. С 1991 года Г.В. Кузнецов вел на Первом канале программу «Киноправда?!», а в 1995 – предвыборные дебаты.

Он был одним из ведущих преподавателей факультета журналистики МГУ, с 1991 года руководил там кафедрой телевидения и радиовещания факультета журналистики. Опубликовал ряд книг, учебно-методических пособий, десятки статей в периодической печати. Профессиональная деятельность Г.В. Кузнецова была отмечена премией Союза журналистов России «За журналистское мастерство». По его книгам и учебникам учились

многие российские телевизионщики и, думается, что еще не одно российское поколение будет учиться.

Я.Н. Засурский вспоминал о Г.В. Кузнецове: *«Георгий был замечательным журналистом, отстаивающим демократические ценности, очень честным, принципиальным, смелым. Я помню, как мы вместе проводили конкурс школьников, которые хотели поступить на наш факультет, и он живо интересовался тем, о чем думают ребята. Из того набора выросли очень толковые журналисты. Он вел прекрасные доперестроечные передачи о кино, и при этом был блестящим организатором учебного процесса, умел сочетать журналистский профессионализм с талантом педагога»* [Засурский, 2005].

Генеральный директор некоммерческой организации «Интерньюс» М. Асламзян отмечала: *«Георгий Владимирович был особой фигурой. Он у нас преподавал, и это были действительно уроки журналистского мастерства. Коллег могли задавать его бескомпромиссные суждения о профессии, но ведь и по отношению к себе он был весьма критичен, чем вызывал большое уважение и единомышленников, и оппонентов. Для телевизионной журналистики Георгий Владимирович сделал чрезвычайно много»* [Асламзян, 2005].

Невозможно не вспомнить слова известного медиакритика и медиапедагога В.В. Егорова, касающиеся выдающихся качеств профессионализма Г.В. Кузнецова: *«Все или почти все современные исследователи телевидения, советские и «постсоветские» ученые прошли сквозь огонь, воду и медные трубы практической работы на телевидении. Одни уходили оттуда в науку по доброй воле, другие - по «доброй воле» тогдашнего руководства. И лишь немногие сохраняли и приобретенный опыт создания телепередач своими руками, и поиск закономерностей развития самого молодого СМИ. В этих редких случаях сплав личного практического опыта и теоретических исследований рождал у такого человека удивительную способность растить новые поколения профессионалов, обучать и воспитывать: тележурналистов. Именно таким человеком с уникальной судьбой предстает кандидат филологических наук, доцент Георгий Владимирович Кузнецов. Руководить такой кафедрой, где собрались классики тележурналистики, доктора наук, лауреаты многих международных и российских премий, где каждый профессор – особая личность и особая «телевизионная статья», значит завоевать непререкаемый авторитет среди коллег, уметь мобилизовать их таланты на решение общих проблем»* [Егоров, 2004, с. 3].

Среди публикаций Г.В. Кузнецова можно выделить «Критерии качества телевизионных программ» (2002), «Так работают журналисты ТВ» (2004), «Телевизионная журналистика» (2002), «Методика советской телевизионной журналистики» (1979), «Журналист на экране» (2008), «Журналист ТВ: за кадром и в кадре» (1990), «Так работают журналисты ТВ» (2004), «ТВ-журналистика: критерии профессионализма (2003), «Семь профессиональных граней журналиста ТВ» (2001), «Радиожурналистика» (2000) и др.

Особо интересна, с нашей точки зрения, книга Георгия Владимировича «Так работают журналисты ТВ» (2004). Данное учебное пособие предназначено для студентов факультетов и отделений журналистики, практических работников регионального телевидения. В целом содержание данной работы построено в виде живого, увлекательного

разговора автора с молодыми специалистами, которые пришли работать на телестудии в пору постсоветских потрясений. Георгий Владимирович подробно описывает собственные творческие провалы, основной причиной которых считает самонадеянность и амбиции.

Материал книги условно можно разделить на два больших раздела: в первом, рассматриваются вопросы, касающиеся методов работы журналистов телевидения (наблюдение, интервью разных видов, «спроектированная ситуация») и использование их в практике (в передачах, фильмах), специфические особенности деятельности журналистов и политических лидеров в контексте демократических выборов, особенности зрительского восприятия, взаимодействие журналиста с другими участниками творческого процесса и героями передач, исторические факты развития телевидения. В целом в первом разделе учебного пособия представлена базовая информация для овладения профессией тележурналиста.

Говоря о ценности и значимости истории развития телевидения Г.В. Кузнецов утверждал: *«Что касается названий ушедших в прошлое телепередач, которые рассматривались в качестве примеров – это ведь часть истории ТВ. И если эту историю не желают хранить сами телеработники – им не до того в погоне за быстротекущим временем, – то долг исследователей экранной журналистики, по крайней мере, фиксировать и по мере возможности осмысливать происходящее в этой важной для демократического развития общества сфере»* [Кузнецов, 2004, с.128].

Во втором разделе книги подробно освещаются профессиональные проблемы в области тележурналистики и способы их решения. В частности, Г.В. Кузнецов, утверждал, необходимы самоограничения журналистов (особенно после трагедии «Норд-Оста»).

Георгий Владимирович очень деликатно из главы в главу, напоминал нынешним молодым специалистам, что они начинают свою деятельность не с «чистого листа», как многим из них представляется, что и в советское время работали такие мастера, у которых очень полезно поучиться: *«Из прошлого опыта ветераны ТВ считают наиболее ценной атмосферу творчества, свойственную первым десятилетиям ТВ, в противовес нынешнему облегченному, «конвейерному» производству программ; они мечтают о том времени, когда телевизионная речь – речь дикторов, ведущих, репортеров – снова станет эталоном русской речи для всего населения страны. Старые телефильмы также, по мнению ветеранов, могут служить образцами как по драматургии, операторской и режиссерской работе, так и по гуманизму идей. Былые «Бенефисы» намного выше нынешней телевизионной эстрады. Театральные телепостановки А. Эфроса и других режиссеров остаются недостижимой классикой. Главный вывод: надо преодолеть противоестественный разрыв поколений работников ТВ, сочетая энергию молодых с опытом мастеров»* [Кузнецов, 2004, с. 223].

А иногда получается, что объявляют: смотрите репортаж, а вместо события, без которого, собственно, не может быть репортажа, демонстрируют выступление корреспондента вместо уже «ускользнувшего» от камеры действия. Заявляют: смотрите ток-шоу, а вместо «разговорного



представления» показывают обычную беседу или дискуссию, где отсутствует действенная аудитория, эксперты, зрительские отклики, а ведущий навязывает зрителям именно собственную точку зрения. В связи с этим, остается только лишь «разговорное», а «представление» полностью исчезает. *«Объявляют в дни всяческих выборов, даем «теледебаты». А вместо них – монологи претендентов на властные места. Наконец, объявляют: смотрите информационно-аналитическую программу, а зритель видит на экране С. Доренко или Е. Киселева, у которых подбор информации донельзя субъективный, анализ же сводится к защите их «хозяев» [Кузнецов, 2004]. В результате «жанровая путаница» приводит общество к путанице в мозгах.*

Таким образом, медиакритику и медиапедагогу Г.В. Кузнецову удается обобщить и проанализировать специфические черты телевидения, особенности деятельности исследователей журналистики, возникающие профессиональные проблемы и пути их разрешения, приход в телекомпаниях новых сил.

Построение книги, с нашей точки зрения, помогает читателю без особых трудностей понять своеобразие и специфику телевидения в информационном процессе, источники его развития, изучить функциональные основы телевидения.

Не менее интересным представляется сборник, вышедший из под пера Г.В. Кузнецова под названием «Семь профессиональных граней журналиста ТВ» в 2001 году. Этот сборник – продолжение книги «Так работают журналисты ТВ». Еще в 1993 году Г.В. Кузнецов впервые выдвинул идею семи «граней» (амплуа, разновидности профессии, ролей, различия функций) тележурналиста, которая стала широкоизвестной и в дальнейшем вошла в содержание многих учебников.

Выявляя тип аудитории, к которой обращается в своих работах Г.В. Кузнецов, можно констатировать, что его работы обращены к самой разной аудитории – массовой и академической (преподавательской, исследовательской, профессиональной). В то же время данная особенность не связана с поверхностным изучением вопроса. Доказательной базой может послужить высказывание самого ученого: *«Осмысление социальных функций телевидения как средства массовой коммуникации в обществе поможет журналисту точнее определить свое собственное место, свои профессиональные задачи, свою роль. Журналист должен постоянно учитывать, с одной стороны, интересы аудитории, а с другой - цели, поставленные руководством вещательной организации. В отечественной тележурналистике традиционно считается, что то и другое, в общем, совпадают как в прошлом «монументно-едином» обществе, так и при современной ориентации телевидения на реальные интересы зрителя» [Кузнецов, 2002, с. 20].*

В работах Г.В. Кузнецова используются разнообразные средства художественной выразительности: метафоры, эпитеты, метонимии, ирония и др. Это видно на примере следующего текста: *«Не всегда духовная связь героев присутствует так явно, порой подбор «пары» кажется несколько искусственным, но не в этом дело. Сама идея показа того, как Россия, «которую мы потеряли», – вовсе не потеряна, а продолжается в лучших людях – великолепна. Мы смотрим на сегодняшнюю*

*жизнь, примеривая ее к вершинам духа прошлых лет. Не всегда сравнение в нашу пользу. Не всегда хватает пятнадцати минут для проникновения во внутренний мир героев. Что делать, таков наш торопливый век. Но я уверен: эти фильмы будут смотреться как откровения для многих... Собраны лучшие творческие силы – от «зубров» экранной документалистики Льва Рошаля и Дмитрия Лунькова до молодых авторов и режиссеров провинциальных студий: тут Алтай и Удмуртия, Ростов и Новгород Великий, Тува и Калининград. Чувствуется жесткая рука продюсеров: все фильмы приведены к достаточно высокому стандарту, все отличаются четкостью, внятностью авторского подхода к истории и современности – качествами по нынешним временам редкими. Не хотелось бы писать об откровенно слабых работах или о тех, что попали в «портретную номинацию» случайно» [Кузнецов, 2004, с. 12].*

В своей педагогической деятельности Георгий Владимирович обращался и к проблематике медиаобразования на материале телевидения. Значительное место он отводил проблематике активного использования учителями телевидения в учебно-воспитательном процессе. По мнению Г.В. Кузнецова, *«телевидение способно помогать обучающимся в обычных школах и вузах, устраняя противоречие между все более массовым характером образования и дефицитом талантливых педагогов-ученых. Безусловно, хороший преподаватель, показанный на экране, лучше плохого в аудитории. Для обучения на дому, как и для приобщения к социуму, весьма перспективна двусторонняя телесвязь по кабелю. Но и накопленный в нашей стране многолетний опыт телевизионной подготовки поступающих в вузы показал, что телекурсы эффективнее обычных подготовительных занятий»* [Кузнецов, 2002, с. 29]. Особую роль Г.В. Кузнецов уделял учебным передачам [Кузнецов, 2002, с. 29].

Исследование профессиональной деятельности Г.В. Кузнецова позволило нам сделать вывод, что его работы выполняют несколько медиаобразовательных функций [Короченский, 2004]:

- познавательную, подразумевающую изучение материальной и духовной действительности при подготовке медиатекста. Исследователь стремился рассмотреть телевидение, работу мастеров экрана в контексте политической, идеологической, социокультурной обстановки и т.д.;

- регулятивную, направленную на ориентацию людей в социуме, выработку ценностного отношения к произведениям в области телевидения и радио;

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

## **Ольга Горбаткова**

### **Литература**

- Засурский Я.Н., Асламазян М. Ушел из жизни Георгий Кузнецов // Новая газета, 2005. № 19.  
Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов на Дону: Международный институт филологии и журналистики, 2003.  
Короченский А.П. Медиакритика и медиаобразование // Высшее образование в России. 2004. № 8. С. 40-46.

- Кузнецов Г.В. Журналист на экране. Минск: ТетраСистемс, 2008. 309 с.
- Кузнецов Г.В. Критерии качества телевизионных программ. М.: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2002. 69 с.
- Кузнецов Г.В. Методика советской телевизионной журналистики. М., 1979.
- Кузнецов Г.В. Так работают журналисты ТВ. М., 2004. 400 с.
- Кузнецов Г.В. ТВ-журналист. М., 1980.
- Кузнецов Г.В. ТВ-журналистика: критерии профессионализма. М., 2003. 220 с.
- Кузнецов Г.В., Борецкий Р.А. Журналист ТВ: за кадром и в кадре. М., 1990.
- Кузнецов Г.В., Цвик В.Л., Юровский А.Я. Телевизионная журналистика. М.: Высшая школа, 2002. 304 с.

## С.А. Лаврентьев

Сергей Александрович Лаврентьев родился 9 августа 1954 года в городе Орле. По его собственным словам, он *«решил связать свою жизнь с кино ещё в детстве. С 1968 года я стал регулярно смотреть кино, а с 14 лет – вообще всё, что показывали в кинотеатрах моего родного города»* [Лаврентьев, 2011]. В 1971-1975 годах он обучался на актерском факультете Свердловского театрального училища. После получения профессии с 1975 по 1977 годы работал в Нижнетагильском драматическом театре имени Мамина Сибиряка. Его обучение завершилось поступлением в 1977 году на киноведческий факультет ВГИКа (мастерская Е. Суркова, Л. Маматовой), который он окончил в 1982 году (здесь и далее при описании основных фактов его биографии мы опирались на сайты Московского института телевидения и радиовещания Останкино [<http://www.mitro-tv.ru>], «famous-birthdays.ru» [<http://famous-birthdays.ru>], «rudata.ru» [<http://www.rudata.ru>] и др.).

С.А. Лаврентьев работал в разных организациях, но все они были связаны с увлечением всей его жизни – кинематографом. Он был научным сотрудником кинотеатра «Иллюзион» Госфильмофонда СССР; научным сотрудником ВНИИКа; редактором-консультантом телеканала «Останкино»; главным редактором прокатной фирмы «Скип-фильм»; редактором-консультантом службы кинопоказа телеканала «ТВ-6».

Его профессиональная деятельность была связана не только с редакторской деятельностью. Он был ведущим, консультантом программы «Парад фестивалей» (1993-1994); соавтором сценария и ведущим программы «Киномарафон» (1995-1996), директором программ международных кинофестивалей «Кинотавр», «Зеркало» имени Тарковского, «Восток & Запад. Классика и Авангард», «Лики любви» [Лаврентьев, <http://famous-birthdays.ru>].

Описывая свою профессиональную деятельность, он отмечает, что начал публиковаться в 1980-е: *«во время перестройки много писал – в основном, литературную критику и рецензии»* [Лаврентьев, 2011] в журналах «Искусство кино», «Советский экран», «Сеанс», в газетах «Экран и сцена», «Литературная газета», «Независимая газета».

С.А. Лаврентьев – академик Российской академии киноискусства «Ника», член Российского оscarовского комитета, программный директор и художественный руководитель Чебоксарского международного кинофестиваля; отборщик игрового полнометражного кино на международном благотворительном кинофестивале «Лучезарный ангел». Как он утверждает в одном из интервью, *«к своему нынешнему занятию – составлению программ кинофестивалей – пришел спонтанно – однажды попросили этим заняться»* [Лаврентьев, 2011].

Кинематографические познания, заслуги, объективная востребованность в профессии позволяют кинокритику говорить о себе

следующее: «*боюсь показаться нескромным, но я действительно много знаю о кино – даже читаю лекции в Институте телевидения и радио в Москве*» [Лаврентьев, 2011].

Кинокритик посвятил две книги одному из популярных жанров кинематографа – вестерну: «Клинт Иствуд» [Лаврентьев, 2001] и «Красный Вестерн» [Лаврентьев, 2009]. Как указывает сам автор, «*на их основе была создана ретроспектива, которая пользуется большим успехом... Я очень люблю вестерн – это чисто кинематографический жанр кино. Еще люблю костюмные фильмы, особенно французские. Только не современные! Видел почти всё кино последнего сорокалетия и почти всех великих режиссёров, со многим из которых лично знаком. Кстати говоря, такие знакомства мешают адекватной оценке кинокартин*» [Лаврентьев, 2011].

Уже в описании книги «Красный вестерн» киновед закладывает интригу, указывая на противоречие между «опальностью» самого этого жанра в СССР и его популярностью у миллионов кинозрителей. Вот как об этом пишет сам Сергей Александрович: «*Тринадцать*» и «*Смелые люди*», «*Неуловимые мстители*» и «*Свой среди чужих, чужой среди своих*», «*Лимонадный Джо*» и «*Чингачгук – Большой Змей*»... Эти фильмы были любимы в Советском Союзе. Десятки миллионов зрителей вновь и вновь приходили в кинозалы, чтобы насладиться захватывающими приключениями, выпавшими на долю киногероев. Но мало кто отдавал себе отчет в том, что сделаны эти картины в жанре вестерна. Ковбойский фильм был в СССР признан порочным, и классических вестернов из США на советских экранах почти не было. В борьбе с «*тлетворным влиянием Запада*» кинематографическое начальство еще на заре советской власти повелело снимать свои, собственные приключенческие фильмы, в которых ковбоев и индейцев заменили красные бойцы, сражающиеся с классовыми врагами. Краснознаменные вестерны не только пользовались большим зрительским успехом, но иногда являли собой замечательные образцы киноискусства» [Лаврентьев, 2009, с. 7]. В этой книге С.А. Лаврентьев впервые в отечественном киноведении проследил историю вестернов, «*рожденных в СССР*» – от начала 1920-х годов до развала страны.

Отмечая востребованность отечественных вестернов, С.А. Лаврентьев указывает, что в этом феномене лежало соединение казалось бы, несоединимого, позволяющее создателям «*вестернов под красным знаменем, порой, достигать впечатляющих результатов. Причем не только кассовых, – здесь, как раз объяснялось очень просто. Люди, бравшие штурмом кинотеатры, в которых показывали «Великолепная семерка» отправлялись потом на гэдээровские вестерны не только для того, чтобы увидеть, как плохо покорители обращались с индейцами. Люди шли в кинозалы для встречи с занимательным действием, большим приключением и сильными чувствами*» [Лаврентьев, 2009, с. 6].

Киновед отмечает и художественную составляющую социалистических вестернов. По его мнению, «*происходило это в тех случаях, когда драматургические и психологические коллизии ковбойских лент накладывались на ситуации, которыми кинематографисты были знакомы не понаслышке*» [Лаврентьев, 2009, с. 6].

Сергей Александрович проанализировал практически все вестерны («истерны»), вышедшие в СССР, начиная с 1920-х годов. Книга написана живым языком, что привлекает аудиторию.

В качестве примера приведем анализ «Алых маков Иссык-Куля» (1971) Б. Шамшиева. С.А. Лаврентьев утверждает, что этот фильм представляет собой эпический вестерн, в котором хорошо сочетается режиссерское, операторское и актерское мастерство и др. компоненты: *«Шамшиев четко, грамотно и точно изложил сюжет, правильно подобрал актеров, сообщил изображению нужный ритм, заставил нас волноваться, переживать за героев и до самого последнего эпизода гадать, кто же является злополучным злодеем... Похвал заслуживает и Борис Химичев в роли начальника погранотряда. В этом актерском случае удачу следует приписать не только исполнителю, но и режиссеру, и оператору. Артист точно передает и целеустремленность своего героя, и его усталость, и личную неустроенность. Режиссер умело акцентирует удачную актерскую работу там и тогда, где и когда это необходимо. Оператор же блистательно использует «нездешнюю» выигрышность химичевской фактуры»* [Лаврентьев, 2009, с. 172-173].

Конечно, книги С.А. Лаврентьева «Клинт Иствуд» и «Красный Вестерн» подразумевают определенный тип читателей. Это не просто образованные люди, но еще и люди, увлеченные именно жанров вестерна. Автор старается представить своей аудитории неизвестные факты, а главное, сложить их в единую систему, чтобы придать целостность образам персонажей, политическим, социокультурным процессам, о которых идет рассказ: *«Первое послереволюционное десятилетие стало для отечественного кино воистину золотым временем... Именно тогда все хотели снимать так, как это делают в Москве и Ленинграде. Открытия в области киноязыка, сделанные Кулешовым и Эйзенштейном, Пудовкиным и Довженко, на многие десятилетия определили развитие мирового экранного искусства. Причины этого расцвета, как вполне справедливо отмечали многочисленные историки советского кино, конечно же, в свершившейся только что революции. Молодой кинематограф только начинал сознавать себя искусством и радостно демонстрировал свои удивительные возможности. Молодая республика, возникшая на месте старой империи, пыталась доказать своим гражданам и «всему враждебному миру, что атеистический рай на земле построить можно. ... В двадцатые годы «стране-подростку – СССР – было по пути с дерзким искусством экрана»* [Лаврентьев, 2009, с. 7].

Безусловно, в книгах присутствует не только киноведческий, но политический, социальный анализ кинопроизведений, но он представлен ненавязчиво, вплетен в контекст анализа фильма как художественного произведения.

Приведем в качестве примера отрывок из книги «Красный вестерн», в котором кинокритик анализирует известный фильм Э. Кеосаяна «Неуловимые мстители» (1966).

Характеризуя главных героев, С.А. Лаврентьев обращает внимание аудитории на их социальное происхождение, которое в советское время было определенным мерилем, особенно в классовой борьбе. На передовых рубежах, естественно, находились люди с крестьянскими или пролетарскими корнями, бедняки, заинтересованные в революции. Они и должны были являться главными борцами за советскую власть. С.А. Лаврентьев указывает на некоторое противоречие этому официальному идеологическому

стандарту, которое можно обнаружить в «Неуловимых мстителях»: «Главным среди мстителей предстает в этой серии не бедняк Данька, а интеллигент Валерка. Имя Михаила Метелкина стоит первым в титрах. За ним — Василий Васильев, играющий Яшку-цыгана, и только потом — Виктор Косых, исполняющий роль самого идейно выдержанного персонажа.

Опять-таки существует фабульное объяснение. Мстителям, для того чтобы выкрасть вышеупомянутую схему, надо войти в доверие к главе контрразведки полковнику Кубасову. Не крестьянских же детей Даньку и Ксанку отправлять к нему! Не Яшку же! Очкарик Валерка осуществляет данную операцию.

Разумеется, остальные находятся рядом, а Данька вроде бы даже и руководит. Вот только осуществляет он свою «направляющую роль», вооружившись сапожными щетками. В облике чистильщика сидит он перед самым зданием контрразведки, наводя глянец на сапоги офицеров и туфли горожан. Среди последних — Валерка и Буба Касторский, сообщающие новости о готовящейся акции...

Вроде бы это юмор такой. Изящный поворот приключенческой истории. Но кино, ведь, искусство визуальное. Когда мы видим, как наделенный исконно пролетарской внешностью паренек чистит туфли интеллигентному сверстнику или фатоватому артисту, это выглядит так естественно! Мы не размышляем о коичности ситуации, в которой начальник обслуживает подчиненного. Мы можем даже додуматься до того, что образованный человек должен быть вверху. А необразованный - внизу. О том, что ни одна из исторических попыток поменять их местами успехом не увенчалась» [Лаврентьев, 2009, с. 116 - 117].

С.А. Лаврентьев анализирует и музыкального сопровождение фильма, которое направлено не только на то, чтобы привнести лиризм, «оживить» киноповествование, но и поддержать авторскую идею, рассуждения и т.д.: «На раздумья — не ревизионистские даже, но вполне контрреволюционные — наводит романс «Русское поле». Он звучит в бильярдной, куда Валерка приходит, чтобы войти в доверие к штабс-капитану Овечкину, через которого, в свою очередь, можно добраться до полковника и вождеделенной схемы» [Лаврентьев, 2009, с. 117].

Для этих же целей в книге используются метафорические выражения, эпитеты, повышающие уровень эмоциональности, пробуждающие и поддерживающие интерес читателей: «Кокарев устал еще и потому, что — чужой здесь. Эти горы красивы, эти ущелья живописны, эти маки фантастически прекрасны. Эти озерные воды завораживают, эти люди, живущие среди такой красоты, интересны и, в массе своей, доброжелательны... Но ни очарование природы, ни доброта людей, ни даже их злоба, не волнуют Кокарева по-настоящему. Он делает свою работу и хочет, чтобы она поскорее закончилась. И вся эта лирика — мешает. ... Покоренный Байзак являет величие в поражении, а победитель Кокарев так и не может избавиться от ощущения непокая» [Лаврентьев, 2009, с. 173];

Общаясь с аудиторией, С.А. Лаврентьев сознательно не использует наукоемкие выражения и обороты. Так, рассказывая о судьбе «полочного» фильма А. Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», кинокритик отмечает, что уже в названии «даже в том, как появлялись и шли справа налево длинные титры: «История Ася Клячиной...» — была какая-то такая невероятная эпичность. И действительно, в этом и есть, на мой взгляд, самая главная прелесть этой картины. Ведь он снимал маленькую историю маленькой деревни и маленьких людей, совершенно не претендующих на какую-то выдающуюся роль в чем бы то ни было. А чем глубже он погружался в эту маленькую частную историю,

*тем более обобщающая эта история стала в финале. Это, безусловно, свойство великого искусства! И эта картина совершенно замечательная, в этом смысле» [Разговор..., 2015a].*

Его статьи, интервью, книги, рецензии отличает простота построения предложений, использование простонародных, даже жаргонных слов, передающих эмоциональный настрой. Так, в интервью об итогах Каннского кинофестиваля С.А. Лаврентьев говорит (относительно победы документального фильма М. Мура «Фаренгейт 9/11»): *«Все-таки я считаю, что помидор не может участвовать в конкурсе яблок... Если уж документальный фильм побеждает в конкурсе игрового фестиваля, то это должно быть что-то из ряда вон выходящее именно в части искусства» [Интервью..., 2004].*

В текстах С.А. Лаврентьева часто используется такой художественный прием как сравнение:

*«Дебют Кончаловского: «Первый учитель» – картина, которая была замечательно встречена, оценена, и к которой ни к чему невозможно было придраться цензуре. Хотя, конечно, это был такой марш Куросаве: творческое перенесение принципов, которыми великий японец руководствовался, на киргизскую землю.*

*Примерно так же режиссер захотел сделать картину про русское село, русскую деревню, в которой почти все роли играли непрофессиональные актеры, и в которой представала жизнь такая, какая она есть: абсолютно не отлакированная, не отрепетированная. И там не было никакого такого специального режиссерского «очернения». Нет, он просто поставил камеру и снял (то, что он сейчас пытался воспроизвести в «Почтальоне Тряпицыне» ведь было сделано впервые в «Асе») просто жизнь, просто село. А жизнь в селе: сейчас выезжай в любое село, сними, и тебе скажут, что ты очерняешь нашу действительность. А уж тогда-то не надо было особо искать ничего.*

*Это Пырьеву хорошо было в «Кубанских казаках», он водевиль снимал. Поэтому в нем несуществующие изобильные колхозы и все радостные. А Кончаловский просто поставил камеру и снял то, что перед этой камерой разворачивалось» [Разговор..., 2015a].*

Говоря об одном из феноменов XXI века – интернете, С.А. Лаврентьев активно использует примеры его роли в собственной жизни, а заканчивает разговор и вовсе аллегорическим приемом, перенеся предмет беседы в область истории кино: *«первая картина Федерико Феллини «Белый шейх», по сути, «каталог» его будущих образов... Помимо всего прочего, эта картина про провинциальную даму, которая отправляется в Рим со своим женихом якобы для получения традиционного благословения Папы. Была традиция, когда Папа с балкона Собора Св. Петра благословлял молодоженов, вступающих в брак. На самом деле она едет туда для того, чтобы увидеть Белого шейха – героя комиксов, которыми она зачитывается в своей провинциальной глуши. Приехав в вечный город, она оставляет своего жениха (говорит: «Жди меня здесь») и бросается в редакцию, где и знакомится с Белым шейхом, который, разумеется, оказывается актером-халтурщиком. Потом совершенно ошарашенная этим событием, она возвращается к жениху, получает благословение и уезжает в горести домой. Вот про что эта картина? – тогда это все было не особо понятно» [Разговор..., 2015b].*

Таким образом, кинокритик с помощью фильма Ф. Феллини представляет сущность Интернета, его основные характеристики и т.д. Он подводит аудиторию к выводу, что использование Интернета обусловлено



развитием технических средств, чтобы «приблизить искусство к себе. Но бывает, что по мере приближения, оно становится меньше искусством, а больше суррогатом. Словом, всегда, нажимая клавишу в поисках чего-то, помните о простушке Ванде из «Белого шейха» [Разговор..., 2015b].

Итак, С.А. Лаврентьев в своем творчестве применяет множество приемов художественной выразительности, искусно совмещая их.

Разумеется, в его творчестве художественный, культурологический компоненты анализа фильмов находятся на первом плане. Но немаловажны для него и нравственные ориентиры, представленные в произведении. Так, он отмечает, что «бывают киноленты, которые имитируют доброту, но таковыми не являются. Я думаю, что причина в том, что в кинематографе, к сожалению, исчезла некая наивность, непосредственность, которая была присуща ему раньше. А теперь ее нет. По-настоящему доброе кино невозможно сделать если у тебя нет искренности, трепетности, наивности и какого-то счастья от того что ты снимаешь. То, что раньше было практически в каждом фильме. Сейчас подавляющее большинство людей снимают свои работы исходя из конъюнктуры, заработка. А это на экране всегда видно, о каких бы добрых вещах формально не говорила картина» [Цит. по: Лозинский, 2014].

По нашему мнению, достоинство кинокритических публикаций С.А. Лаврентьева заключается в том, что анализ фильма проводится с разных сторон: художественной, этической, нравственной, эстетической, политической (если это целесообразно). Эта интеграция позволяет автору убедительно представить свою позицию, подкрепив свои размышления экспрессивной краской (например, об итогах Каннского кинофестиваля [Интервью..., 2004]).

Отметим, что кинокритику удается дать оценку фильма в достаточно лаконичной форме, которая, тем не менее, способна передать художественную ценность, нравственно-эстетический потенциал фильма.

Например, рассуждая о картине К. Камаловой «Не забудь меня», он говорит: «Всегда все упирается в личность того человека, который это делал. Было миллион подобного рода картин про детей, но не детских. Но у К. Камаловой получилась свежая, светлая, трепетная интонация – вот, что важно. Какая-то правильная, тонкая и добрая, общечеловеческая. И детям интересно смотреть, и взрослым. В кино все уже давно открыто. Но главное – как все это использовать, чтобы оно, соединившись с тем, что ты делаешь сегодня, заиграло новыми гранями» [Цит. по: Лозинский, 2014].

Работы С.А. Лаврентьева, выполненные в любом жанре, отличает знание описываемого явления, аргументированность умозаключений, четко выявленная и сформулированная актуальность и проблематика, а также четкое представление о целевой аудитории.

Отметим, что Сергей Александрович не только владеет знаниями по истории кинематографа, но и формулирует векторы развития отечественного киноискусства. При этом, он представляет характеристики современной российской киноиндустрии, указывая на ее проблемы.

Приведем некоторые из них:

- тривиальность сюжетов, режиссуры, которые зачастую компенсируются компьютерными технологиями. Кинокритик так говорит об

ЭТОМ: «то кино, которое делают в наши дни, ввергает меня в уныние. Заранее знаешь, что будет на экране через пять минут. К моему великому сожалению профессионализм заменяется компьютером – в результате в фильме не остается души. А скудость мысли приводит к тому, что ремейки выходят на порядок хуже оригиналов... Кино – это когда множество людей приходит, ожидая чуда! И вдруг белая простыня оживает, на ней начинается нечто. И это – волшебство» [Цит. по: Лозинский, 2014];

- проблема посещения кинотеатров, которая в последние десятилетия весьма актуальна для нашей страны. Например, в Южной Корее, как рассказывает С.А. Лаврентьев, люди постоянно ходят в кино, «смотрят, до одурения ходят. Меня просто чуть не задавили однажды на площадке между двумя мультимплексами, где выстроили сцену и показывали их молодых звезд... И в этом есть... более чем настоящая жизнь. И это, безусловно, отражается и в кадрах фильма. Нет анемии там» [Интервью..., 2004]. Киновед считает, что «смотреть обычное кино с DVD даже в домашнем кинотеатре – это ересь и надругательство над искусством. В кинескопе нет той самой цветопередачи, получаются несуразности из разряда «желтая трава». И вообще – записи фильмов – это их видеоаннотации. Смотреть кино по-настоящему можно только в кинозале...» [Цит. по: Лозинский, 2014];

Не относясь к консерватором, С.А. Лаврентьев призывает выдвигать в киноискусстве на первый план не технические (например, разработку «трёхмерно-вкусоощущально-запахочувствительно-осязательное кино»), а художественные достоинства, указывая на то, что оно представляет собой «имитацию жизни, но не жизнь, и потому ему не нужно рецепторных ощущений» [Цит. по: Лозинский, 2014].

И все-таки из всех проблем современного российского кинематографа кинокритик выделяет одну – наиболее важную и смыслообразующую, выражающуюся в том, что «руки, сердце и голова заменяются компьютером» [Цит. по: Лозинский, 2014], а фильмы снимаются исходя из конъюнктуры рынка и заработка.

Анализируя выдвинутые С.А. Лаврентьевым проблемные точки киноиндустрии, его публикации и интервью, можно утверждать, что в них затрагиваются и медиапедагогические проблемы. Они, с одной стороны, связаны с медиаобразованием будущих профессионалов в области медиа, поскольку киновед занимается преподавательской деятельностью в Московском институте телевидения и радиовещания, а с другой – медиаобразованием массовой аудитории – о чем говорит активная фестивальная работа кинокритика, его просветительская деятельность в кинолекториях и пр.

По мнению С.А. Лаврентьева, зритель должен обладать набором специализированных знаний по истории и теории кинематографа для того, что уметь анализировать фильмы, складывая свои суждения в единую картину, формулировать и высказывать аргументированное мнение о нем и т.д.

Таким образом, среди актуальных для нашей страны медиаобразовательных задач, мы выделили те, на решение которых направлено творчество С.А. Лаврентьева:

- развитие эстетического восприятия, вкуса, понимания, оценки художественного качества медиатекстов;
- развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к 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, психологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры;
- развитие способностей аудитории к анализу медиатекстов в широком культурологическом, социокультурном контексте;
- получение аудиторией знаний по истории и теории медиа, по истории медиакультуры.

Его творчество выполняет следующие медиакритические функции: аналитическую, просветительскую, образовательную, регулятивно-корпоративную, эстетическую, художественную и этическую.

### *Ольга Горбаткова*

#### Литература

- Историк кино прочел лекцию о Первой мировой войне. 2014. <http://www.m24.ru/articles/52682>
- Интервью с С. Лаврентьевым на тему: «Итоги Каннского кинофестиваля». 24.04.2004. Радио «Эхо Москвы». <http://echo.msk.ru/programs/beseda/25793.html>
- Лаврентьев С.А. <http://www.rudata.ru/wiki/>
- Лаврентьев С.А. [http://famous-birthdays.ru/data/09\\_avgusta/lavrentev\\_sergej\\_aleksandrovich\\_kinoved.html](http://famous-birthdays.ru/data/09_avgusta/lavrentev_sergej_aleksandrovich_kinoved.html).
- Лаврентьев С.А. «В этот раз всё прошло как по маслу!». 2011. <http://koyrakh.livejournal.com/833683.html>.
- Лаврентьев С.А. Клинт Иствуд. Яростный и прекрасный. Винница: Глобус-Пресс, 2001. 84 с.
- Лаврентьев С. Красный вестерн. М.: Алгоритм, 2009. 296 с.
- Лозинский И. Интервью с Сергеем Александровичем Лаврентьевым. 2014. <http://luchangela.ru/3093.html>.
- Москино. 2015. [http://www.mos-kino.ru/news\\_117.html](http://www.mos-kino.ru/news_117.html)
- Московский институт телевидения и радиовещания Останкино. <http://www.mitro-tv.ru/teachers/>
- Первый фильм международной программы кинофестиваля «Восток и Запад» представит Сергей Лаврентьев. 2015. <http://ria56.ru/posts/4564546456464656.htm>
- Разговор с киноведом С.А. Лаврентьевым: «История Аси Клячиной...». 2015а. <https://ru-ru.facebook.com/MosfilmOfficial/posts/1115645825116680:0>
- Разговор с киноведом С.А. Лаврентьевым: Проблема XXI века. 2015б. [http://www.mosfilm.ru/m/news/?ELEMENT\\_ID=12238](http://www.mosfilm.ru/m/news/?ELEMENT_ID=12238)

## И.С. Лёвшина

Инна Сергеевна Левшина (25.03.1932 – 11.11.2009) в 1954 году окончила Московский государственный университет. С 1957 года стала активно публиковаться в российской прессе («Советский кран», «Семья и школа», «Смена», «Культура», «Литературная газета», «Известия» и др.). В 1960-х получила известность как талантливый кинокритик. Опубликовала книги о популярных актерах Н. Мордюковой [Левшина, 1967] и Р. Быкове [Левшина, 1973]. В 1970-х Инна Сергеевна всерьез увлеклась проблемами социологии кино, искусства и медиа, ее статьи на эту тему появлялись в солидных академических изданиях. Практически одновременно И.С.Левшина стала изучать различные аспекты кинообразования, в частности, особенности художественного восприятия произведений киноискусства в школьной аудитории. В 1975 году в Академии педагогических наук прошла успешная защита ее кандидатской диссертации на тему «Воспитание школьников средствами художественного кино» [Левшина, 1975]. В течение последующих двенадцати лет И.С.Левшина опубликовала три книги на ту же тему [Левшина, 1978; 1987; 1989].

В книге «Любите ли вы кино?» И.С.Левшина на основе контент-анализа фильмов текущего репертуара и социологических исследований кинопредпочтений молодежной аудитории пришла к любопытным выводам: *«Оказалось – чтобы с успехом пройти в молодежной аудитории, фильм должен отличаться рядом совершенно определенных и легко вычленяемых признаков. Он должен иметь: традиционную фабулу (с завязкой, кульминацией, развязкой), занимательную действительную интригу, «закрытый» (законченный по фабуле и однозначный по «морали сей басни») финал. Необходимо также, чтобы главный герой был небудничного типа, не занятый проблемами каждодневности; чтобы актеры, исполнители основных ролей были популярны и любимы. В движении фабулы и сюжета нельзя обходиться без любовной ситуации. (...) Жанровая интонация желательна «чистая», яркая - абсолютно комедийная или драматическая, форма же кинематографической выразительности - каноническая, привычная»* [Левшина, 1978, с. 57].

На основании обширного социологического исследования (было обработано около 50000 анкет читателей журнала «Советский экран», около 400 сочинений по опроснику, опубликованному в журнале «Смена», 300 анкет, заполненных школьниками, посещающими кино клуб и т.д.) И.С.Левшина сделала вывод, что значительная часть молодежной аудитории находится на первичных ступенях художественного восприятия: *«В массе своей юношество разбирается в событийной фабуле произведения (осваивает канал так называемой «ассимиляции среды»), сопереживает персонажу (канал «перенесения на героя»). Завершение же акта художественного восприятия («отождествление с автором»), что дает целостное восприятие и максимально полное понимание идейно-нравственной авторской позиции – в большей части юношеской аудиторией пока что не освоено»* [Левшина, 1975, с. 16].

Исходя из этого, И.С. Левшина была убеждена, что педагог, который хочет заниматься кинообразованием со школьниками, должен обязательно учитывать как особенности художественного восприятия, свойственные этому возрасту, так и реальную типологию зрительских предпочтений: *«Недостаточна позиция воспитателя-учителя, волей-неволей прикованного пока что своими профессиональными задачами и интересами к одному из многочисленных планов воспитательного влияния экрана на личность школьника. Здесь понадобится и позиция искусствоведа, и позиция психолога и социолога. И только взяв от каждой все самое значительное для формирования целостной личности на материале художественного экрана, мы сможем снова вернуться в школу и предложить ей содержание и методы небывалого предмета, который называем пока что «видеограмотностью»* [Левшина, 1978, с. 208].

При этом И.С. Левшина довольно четко сформулировала три типичных направления в медиаобразовании в целом. Если *«с традиционной учительской позиции школа может использовать художественный фильм как средство всевозможных видов воспитания, с позиции искусствоведа школа должна художественно образовывать человека, а с позиции социального психолога при выполнении всех этих задач нельзя забывать о процессах общественной психологии и особенностях обыденного сознания (...), то с позиции социолога школа должна сделать главное: сформировать в человеке общественно ценные механизмы избирательности в отношении всё увеличивающихся потоков информации. Самое сложное в такой ситуации, что правы все»* [Левшина, 1978, с. 217-218].

Однако И.С. Левшина категорически выступала против того, чтобы вводить «Основы киноискусства» или «Медиакультуру» в обязательную школьную программу, так как была уверена, что всякая «обязательность» и «поточность» непременно убьет интерес школьной аудитории к экрану. Особенно не нужен детям адаптированный курс «Истории и теории кино» [Левшина, 1978, с. 240-241], так как кинообразованным человеком, знакомым с адаптированным курсом истории и теории кино, должен быть, по ее мнению, не школьник, а педагог. *«Справедливости ради надо сказать, — писала Инна Сергеевна, — что некоторые учителя-энтузиасты кинопросвещения ввели этот предмет в существующую школьную программу, объединяя его чаще всего с уроками литературы и подчинив таким образом все формам и методам классно-урочной системы (имелся в виду прежде всего опыт «Курганской школы» кинообразования, хотя, к примеру, и коллега И.С. Левшиной по медиаобразованию — С.М. Иванова — полагала, что «проблема киновоспитания младших подростков не может быть решена вне урочной системы»* [Иванова, 1978, с. 6] — А.Ф.). *И хотя они добились неплохих результатов (наверное, потому, что всякое учение - свет), распространять их методику в масштабе всей средней школы не имело бы, на мой взгляд, никакого реального перспективного смысла»* (4, 340-241).

Кинообразование для И.С. Левшиной, — это *«подготовка к киновосприятию», то есть «киновоспитание». И лучшее поле для него — кино клуб или кинокружок. Никакого учительского диктата! Никаких обязательных упражнений и сочинений! Можно предложить учащимся широкий круг творческих заданий, не настаивая ни на одном из них. Никакого формального контроля! «Когда речь идет о восприятии искусства, то оценивать мысли и чувства воспринимающего по пятибалльной системе — значит сделать все возможное, чтобы отучить этого человека*

*рассуждать вслух, убить в нем всякие порывы к нравственно-эстетическому общению»* [Левшина, 1978, с. 242].

Главную задачу работы кинопедагога со школьниками 1-5 классов И.С.Левшина видела в развитии у ребенка (с помощью репертуара, доступного аудитории – сказки, фильмы о животных, комедии и т.д.) наряду с эмоциональным отношением к кинозрелищу понимания многообразных возможностей кино, его способности запечатлеть на пленке не только события и поступки, но и мысли человека. Основной метод – коллективное обсуждение просмотренного материала [Левшина, 1975, с.18-19].

Ведущей задачей киновоспитания старших подростков 6-7 классов И.С.Левшина считала формирование серьезного отношения к возможностям кино в изображении и постижении человека и времени. Основной материал – фильмы для юношества и фильмы из общего проката, не имеющие строгих возрастных ограничений. Здесь помимо обсуждений основными помощниками становятся всевозможные игры.

Основная задача киновоспитания в старших классах, по мнению И.С.Левшиной: формирование осознанной оценки фильма, избирательности по отношению к репертуару. Здесь помимо дискуссии желательна более самостоятельная деятельность учащихся (старшеклассники готовят вступительные слова перед просмотром, выступают перед младшими школьниками, готовят кино вечера и т.д.). *«Создание отношения и тренированности эстетического чувства, таким образом, становятся важнейшими методическими задачами в подготовке массового реципиента к полноценным контактам с искусством»* [Левшина, 1983, с. 92].

В своей итоговой книге «Подросток и экран» (5) И.С.Левшина предложила выработанные ею за 20 лет педагогической деятельности основные принципы киновоспитания:

- *«считаться с эстетическими запросами детей, даже если ты, взрослый, с ними не согласен, разбудить в себе память собственного детства, постараться войти в положение сегодняшнего подрастающего человека;*

- *ничего не запрещать, лучше поставить рядом собственный идеал и посмотреть, по каким принципам он не проходит (или проходит с трудом) у ребенка;*

- *если не получается убедить ребенка в ценности своей эстетической платформы (то есть своего идеала прекрасного), то стремиться хотя бы согласовать с ним нравственные выводы из увиденного (чем примитивнее эстетическая природа произведения, там проще эти выводы складываются).*

*Необходимость такой воспитательной работы диктуются требованиями жизни: эстетическая платформа имеет способность развиваться с возрастом и социальным формированием человека, в то время как элементарные нравственные нормы закладываются, как правило, в детстве, и потому нужно пользоваться любым наглядным дидактическим материалом, чтобы успеть эти нормы заложить основательно»* [Левшина, 1989, с. 160].

В постсоветские времена кинокритическая и медиапедагогическая деятельность И.С. Левшиной пошла на убыль. Причиной тому стала длительная болезнь Инны Сергеевны. Однако до конца своих дней она не теряла оптимизма, живо интересовалась текущими проблемами

кинматографа и медиаобразования. И думается, ее труды еще не раз станут источником чтения для новых поколений кино/медиапедагогов.

*Александр Федоров*

**Литература**

Иванова С.М. Воспитание полноценного восприятия киноискусства младшими подростками: Автореф. ... дис. канд. пед. наук. М., 1978. 24 с.

Левшина И.С. Воспитание школьников средствами художественного кино: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1975. 25 с.

Левшина И.С. Как воспринимается произведение искусства. М.: Знание, 1983. 96 с.

Левшина И.С. Любите ли вы кино? М.: Искусство, 1978. 254 с.

Левшина И.С. Нонна Мордюкова. М.: Искусство, 1967. 127 с.

Левшина И.С. Подросток и экран. М.: Педагогика, 1989. 176 с.

Левшина И.С. Подросток идет в кино. М.: Союзинформкино, 1987. 47 с.

Левшина И.С. Роман Быков. М.: Искусство, 1973. 174 с.

## В.Э. Матизен

Среди профессиональных медиакритиков есть по-разному настроенные люди. Одни в большей степени заняты поиском достоинств в произведениях медийных искусств, другие ищут в них недостатки, третьи оценивают место медиа и кино в социальной жизни государства и т.д. Если определять направление, к которому относится творчество Виктора Эдуардовича Матизена, то оно изобилует описаниями несовершенств в работах кинематографистов. При этом видно, что критик ценит определенность творческих методов и художественной точки зрения авторов кинематографических произведений. Возможно такое видение – результат «математического» прошлого?

Виктор Эдуардович Матизен в 1970 году окончил механико-математический факультет Новосибирского государственного университета. С 1970 по 1981 год преподавал математику в средней школе № 130 новосибирского Академгородка. В достаточно зрелом возрасте он решил изменить свою профессию, и в 1982 году поступил на заочное отделение сценарно-киноведческого факультета ВГИКа, которое через пять лет успешно окончил. В период учебы Виктор Эдуардович работал репетитором, сплавщиком леса, штукатуром-маляром, фасадчиком. Получив профессию киноведа, начал работу в прессе. Он писал для журналов «Кино-глаз», «Обозреватель», «Огонек», газет «Новое русское слово», «Общая газета». С 2003 по 2011 год был президентом Гильдии киноведов и кинокритиков России. За достижения в киноведении был удостоен престижных премий: лауреат премии «Золотой Овен», премии Госфильмофонда РФ и премий Гильдии киноведов и кинокритиков. Сыграл несколько небольших ролей в фильмах: «Железная дорога» (2007) «Сезон туманов» (2008), «Канденции» (2010). В 2010 году вошёл в состав альтернативного Киносоюза.

За свою карьеру В.Э. Матизен опубликовал сотни работ: рецензий, статей, рассказов, книг, в числе которых сборник «Никита» (1995), куда вошли письма кинорежиссера Никиты Михалкова и беседы автора с ним (это уже позже, в 2000-х, пути В.Э. Матизена и Н.С. Михалкова резко разошлись). В 2013 году В.Э. Матизен опубликован двухтомник под названием «Кино и жизнь», где собраны интервью критика с известными кинематографистами за последние 25 лет.

В «Новых известиях», на сайте kinopressa.ru ежемесячно появляются рецензии В.Э. Матизена на новые фильмы, а также обзоры кинофестивалей. В.Э. Матизен пишет о фильмах различных по художественным достоинствам: это и голливудский экшн, и российская комедия, и артхаусная драма... В них в большей степени дается оценка тому, как авторы справились со своими задачами: нашли ли достойные художественные приемы, в которых определенно и ясно выразились их мысли и чувства?



В рецензиях В.Э. Матизен часто ставит своей целью помочь аудитории правильно интерпретировать и воспринимать имеющиеся в них смыслы, донести читателям свою позицию о новом фильме или телесериале. Он обращает внимание читателей на проблемы взаимоотношения экранной и реальной действительности и, в первую очередь, критически оценивает псевдореалистические, на его взгляд, действия и сюжеты.

В оценке фильмов В.Э. Матизен придерживается принципов достоверности в изображении фактов, рациональности и целостности в построении образов и сюжетов. Поэтому в своих публикациях он часто пишет о том, насколько логично, объективно и эстетически точно авторы кинокартин отражают реальную действительность. Эти описания дополняются эстетическими, культурологическими, философскими, политическими и другими характеристиками.

Его заинтересованные читатели, скорее всего, должны быть аналитического склада, склонными к рациональной оценке содержания фильмов, не симпатизирующие мейнстриму с шаблонным хеппи-эндом, не доверяющие телевизионной пропаганде, предпочитающие реалистичность вместо беспечных фантазий.

В одной из рецензий, размышляя о природе документального кино, В.Э. Матизен написал, что *«"смерть автора" и тому подобные хлесткие выражения в лучшем случае не более чем способ привлечь к проблеме внимание профанов. Авторство, как энергия, никуда не исчезает, а лишь меняет форму, и задача киноведения – не оповещать публику о смерти объекта исследования, а найти его»* [Матизен, 2011]. Как раз этим поиском критик и занимается. И в этом ему помогает скептицизм, в котором он видит свой аналитико-творческий принцип. Опустошенности (или «отсутствие автора») многих кинокартин, противопоставляется уникальное творческое видение, где предстает глубокая и полная внутренняя жизнь. Если художник зависим от каких-либо утилитарных вещей, в том числе стремления к успеху и власти, настоящего искусства, по мнению Виктора Эдуардовича, быть не может.

В связи с этим в последнее время В.Э. Матизена волнуют проблемы связанные с «антихудожественной» и «антисвободной» политикой Министерства культуры в сфере кинопроизводства. Он считает недопустимым навязывание кинематографистам идеологических рамок для мышления и творчества. Автор имеет ввиду несвободу кинематографистов в изображении реальных событий, где превозносятся «свои» и демонизируются «чужие», что не всегда соответствует истине. Идеологическое влияние, считает автор, губительно для киноискусства, а «неправильная» идеологическая позиция мешает многим кинематографистам работать в профессии.

В.Э. Матизен в своих рецензиях защищает кинореальность от ангажированных художников экрана. Справедливость и честность в работе

кинорежиссеров и сценаристов становятся одними из главных мерил, по которым он оценивает результаты их творческой деятельности.

В одной из своих статей критик, размышляя на тему ангажированности кинематографистов, сравнил российскую и американскую модели кинокартин. Несмотря на присутствие в последней различного рода наивностей, *«американская модель боевика привлекает зрителей во всем мире именно потому, что воплощает идеал самостоятельной личности. И эту модель до сих пор не удастся воспроизвести в России, где государство считает себя выше человека и к тому же предпочитает держать кинематограф на поводке, требуя от кино, чтобы оно подносило ему лишь те зеркала, где оно румяней и белей всех на свете»* [Матизен, 2013].

В.Э. Матизен апеллирует к обязательному следованию авторов кинофильмов «законам» построения художественного целого. Найденный вектор развития противостояния внутреннему внешнему, индивидуального общественному и т.п. позволяет ему развернуть мысль по двум направлениям: в случае мейнстрима конфликт развивается искусственно (есть и редкие исключения) средствами зрелищности, а в авторском кино конфликт – средство для наблюдения за природой человека. Описывая режиссерские, сценарные и операторские приемы из популярных фильмов, критик выявляет их неправдоподобие, непоследовательность и нерациональность. В авторском кино он характеризует точной выбор творцом жанра и уникальность найденного им творческого метода, посредством которых возникает художественное видение действительности.

Многие авторы художественных фильмов осуществляют «насилие над реальностью», давая волю своему воображению и, не признавая при этом необходимым признаком художественного фильма *«имманентную причинность (самоопределяемость) показываемого им мира»* [Матизен, 2012]. Авторов, создающих нереальные сюжеты и образы, Виктор Эдуардович укоряет в безответственности. По его мнению, в отношениях художественного кино и зрителя должна быть конвенция (договоренность об условностях экранного мира – или он реалистичный, или нет), и если авторы претендуют на показ правды жизни, а игнорируют фактическую достоверность – значит, нарушают самостоятельно выбранную условность искусства. Им стоит осознать, что *«реализм, понимаемый как обусловленность действия, не отменяет условности любого кинозрелища и не препятствует метафизике»* [Матизен, 2012]. Ведь киноискусство, как и любое другое искусство, должно помогать аудитории познавать мир.

На примере критической реакции аудитории на фильм Н.С. Михалкова «Утомленные солнцем-2», Матизен отмечает, что «умный» зритель в нашей стране существует и вполне удовлетворен небольшим кассовым сборам от его просмотра, считая это косвенным показателем «нездоровья» кинематографической отрасли. Критик считает, что для того чтобы кинематограф развивался, он должен научиться извлекать прибыль от проката произведенных фильмов. Но при этом не снижать художественного

уровня до нерациональных фантазий, в которых растворяется вся органичность сложной и непознаваемой жизни.

Возможно, В.Э. Матизен часто слишком категорично отзывается о тех или иных фильмах, что иногда приводит к примитивизации содержащихся в них смыслов. Увлекаясь поиском соответствия экранных действий и объективной реальности, Виктор Эдуардович, быть может, нередко упускает из своего поля зрения многослойность и многомерность художественных образов. Но его основным аргументом становится именно бытовое правдоподобие фильма.

В.Э. Матизен, несомненно, симпатизирует критически настроенным кинохудожникам, обличающим социальные язвы общества. При этом в негативных реакциях аудитории на иные фильмы он видит ее неспособность умело распознать позитивный момент социальной критики. В статье «Комплексы "совка"» (2015) В.Э. Матизен приводит яркие аргументы, подтверждающие, что негативное восприятие картины А. Звягинцева «Левиафан» большей частью российской аудитории обусловлено, присущими ей советскими мировоззренческими стереотипами: *«В России идёт регресс к советскому мышлению, когда мир был разделён на друзей и врагов»* [Матизен, 2015].

Аргументируя свою позицию, Матизен опирается на выводы не столько художественно-эстетического свойства, сколько социально-критического. В статьях он описывает, как авторы фильмов изображают миропорядок, и тех, кто его «устроил». Художественную полноту экранных произведений Матизен видит не в способе изображения человека, его природы, сущности, а в рациональном строении явлений и событий художественной действительности. По его мнению, в устройстве социальной жизни и есть причины, которые должны стать основой художественных замыслов.

Органичность и естественность жизни, через которую проглядывает ее тайна – необходимые вещи, которым подчиняется условность любого вида искусства. Но эта проблема для В.Э. Матизена маргинальна, обращение к ней ограничивается описанием некоторых режиссерских и операторских приемов, создавших определенную атмосферу экранной реальности. И если и встречается в работах Виктора Эдуардовича подобная характеристика, то в основном в описании режиссерских (сценарных и операторских) тонкостей, позволивших совершить «попадание в образ», под которым понимается точно «пойманный» социальный типаж. Критик также обращает внимание на проявление в медийном творчестве психологических комплексов и бессознательных желаний авторов, и здесь он пытается отыскать глубину, из которой рождаются художественные образы и идеи.

Внутренний кризис (мужчины или женщины) нередко становится поводом для художественной интерпретации. От того, насколько глубоко и живо актер сможет отразить мельчайшие изменения душевных состояний,

зависит естественность или фальшивость художественного действия. В истории кинематографа много эталонных образов, сыгранных великолепными актерами. Ссылаться на них для сравнения с новыми интерпретациями – еще не значит видеть единство человеческой природы и ее «духовную бесконечность» (М. Шемякин).

А.А. Тарковский писал, что «искусство занимается только человеком и ничем другим заниматься не может» [Тарковский, 1990]. Искусство испытывает человека, чтобы проявить грани идеального, а не рассматривает, как он поступает в реальных жизненных ситуациях, так как в предельных состояниях что-то узнается о человеческой душе. Быть может, скепсис мешает В.Э. Матизену увидеть в сопоставляемых им образах «лишних людей», «маленького человека» и т.п. глубину человеческой природы, и потому критик не обращается к тонкой органичности и зыбкой гармонии жизни. Он не анализирует экзистенциальные проблемы, ограничиваясь указанием на то, как точно авторы смогли отразить их на экране. Он нацелен на рациональную и однозначную трактовку художественных смыслов, описывая энергию, возникающую при столкновении внешних условий и внутренних переживаний персонажа.

На наш взгляд, критик однозначно определяет место художественного наблюдения в контексте экзистенциальных проблем, из-за чего во многих его рецензиях категоричность суждений «сворачивает» многогранность и объемность мира. В этом проявляется не только скептицизм В.Э. Матизена к художественному миру, но и желание испытать его на прочность. Смею предположить, что критику не достаёт умения удивляться оригинальности и спонтанности самой жизни, воспринимать мир открыто. В результате В.Э. Матизен нередко считает необходимой «всеведущую» позицию авторов, сводящую все сюжетные нити в один клубок.

Грань подлинного и фальшивого становится более очевидной благодаря произведениям искусства. В.Э. Матизен, нащупывая эту грань, удовлетворяется указанием на способности авторов удержаться в «нужных» для создания эффекта естественности и неподдельности рамках. Критик оценивает именно профессиональную «технику» (сценаристов, режиссеров, операторов и актеров). По его мнению, если они профессионалы, то для подтверждения своего высокого уровня им необходимо как эквилибристам сохранять художественно-эстетическое равновесие. Иначе реализм действия растворяется, и лукавство обнаруживает себя. И здесь приверженность критика к реалистичности художественных образов, необходимому следованию авторов историческим фактам, как нам кажется, нередко лишает его рецензии живой образной выразительности.

В.Э. Матизен ищет социальную, культурную, этическую и т.п. определенность в авторской позиции и в ее художественном отражении. Этой определенности, по мнению критика, мешают «бессознательные

проекции» авторов, подменяющие живые художественные образы «фантазмами». Матизен считает, что критик должен быть «профессиональным скептиком» и, не поддаваясь художественному обману, выверенными рациональными средствами обнаруживать достоверности, из которых складывается целое.

При всем при этом критику свойственно и нетривиальное, поэтическое понимание жизни. Так, например, он вполне доволен некоторыми голливудскими и отечественными популярными лентами, указывая на важность кинематографа массовой культуры, держа своей прицел на художественно-эстетическом идеале. Например, критик положительно оценил трагикомедию «Географ глобус пропил», а комедия «Горько» вызвала у него ощущение жизненного правдоподобия. А в иронии В.Э. Матизена по поводу «Неудержимых-2» присутствуют теплые ностальгические чувства.

Сравнивая эпизоды и сцены из кинокартин, В.Э. Матизен приводит в примеры, по его мнению, образцовые с художественно-эстетической точки зрения работы режиссеров, операторов, актеров. Этот прием позволяет ему выявить индивидуальные особенности творчества создателей. При этом он не ссылается на мнения других критиков, киноведев.

Порой в оценках критика, на наш взгляд, чувствуется торопливость трактовки авторских идей, отдельных сцен из фильмов, актерской и операторской работы. Вместо «гулбоководных» погружений в ткань экранных произведений даются рациональные и категоричные формулировки. В характеристиках кинематографистов и их творений критик иногда, на мой взгляд, переходит грань морально-этических норм, снижая стиль публикаций до разговорного. К примеру, он употребляет такие выражения как: «продолжает бззить», «почему пострадала завучиха», «грабануть грузовик», «ясен пень», «маразматик» (про Л.И. Брежнева) и т.п.

В.Э. Матизен ценит убедительность автора, она, по его мнению, складывается из того, насколько тот рационально и правдоподобно изображает действительные события. Существует неизбежность драматических последствий за определенные поступки, наступающих в соответствии законами самой жизни. Если авторы не следуют этим законам, критик называет созданные ими сцены «занудная глава», «домыслы», «смысловые провалы» и т.п. И здесь В.Э. Матизен порой не всматривается в детали, а оценивает действия героев и сюжетные повороты. При этом «попадание» в образ вызывает у него приятные эмоции, которыми он скупно делится с читателем. Гораздо лучше у Витора Эдуардовича получается описывать «пустоту», пришедшую, по его мнению, к некоторым кинорежиссерам (Л. Бессон, Н.С. Михалков и др.) на смену творческих вдохновений. Он обрушивается на них с яростной критикой, не жалея хлестких и резких эпитетов. Причем главное, что ставится им в вину, это

домыслы и фантазии, подменяющие трезвое художественное наблюдение за жизнью.

Весьма негативно настроен В.Э. Матизен и к всевозможным проявлениям воображения кинематографистов, он принимает условность только в том случае, если киноязык воссоздает видимые на поверхности причинно-следственные связи социальной реальности. В случае «нарушения» этих связей авторами, они обвиняются в непрофессионализме, неспособности и т.п. Почти каждую «выдумку» фильма критик упрекает в отрыве от реальной действительности.

В рецензиях Виктора Эдуардовича можно условно выделить четыре части. В первой части он описывает краткую историю создания фильма или сравнивает основной конфликт данной ленты со схожими конфликтами в других кинематографических и литературных произведениях. В этой части В.Э. Матизен формулирует основной посыл авторов, основу сюжета, определяет место идеи фильма в истории кино, сравнивает традиционные модели оформления подобных замыслов. В некоторых рецензиях он описывает эпизоды работы над фильмом, особенно если между участниками процесса были конфликты.

Вторую часть рецензий критика можно назвать «описание сюжета». В этой части он характеризует кинематографические и жанровые рамки. Здесь для него важно определить художественные условности, в соответствии с которыми следует толковать образы и эпизоды медийных произведений.

В третьей части рецензий анализируются отдельные образы и сцены из фильмов. В этой части приводятся сравнения социальных отношений, где проявляют себя персонажи – как в экранном, так и в реальном мирах.

В заключительной части В.Э. Матизен приводит примеры реакции зрителей на фильмы, или предполагает, каковой она может быть, а также прогнозирует кассовые сборы. Мнением о причинах принятия или непринятия кинокартины аудиторией критик завершает свои рецензии.

Мы полагаем, что для реализации медиаобразовательных функций публикации В.Э. Матизена могут быть использованы с целью развития уровня информационной медиаграмотности и критического мышления у учащихся школ и вузов. Эрудированность критика и большое количество опубликованных им интервью с кинематографистами позволит познакомить учащихся с эпизодами из современной истории кинематографа, а также своеобразными личностными характеристиками режиссеров, актеров и сценаристов.

Рационально-аналитический подход Виктора Эдуардовича к экранным произведениям поможет учащимся разобраться в их содержании, найти ответы на вопросы: в чем замысел автора и какова его позиция? Какой тип аудитории фильма? Как соотносится реальность на экране и в жизни?

## Литература

- Матизен В.Э. Комплексы «совка». 2015. <http://www.aif.ru/culture/opinion/1444068>
- Матизен В.Э. Насилие над реальностью. 2012. <http://www.iie-uran.ru/doc/40/153-160.pdf>
- Матизен В.Э. После полуночи. 2013. <http://www.newizv.ru/culture/2013-03-12/179080-posle-polunochi.html>
- Матизен В.Э. Хомо шутинг. 2011. <http://kinoart.ru/archive/2011/09/n9-article21>
- Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. Сценарий. 1990. <http://www.screenwriter.ru/cinema/67/>

## С.А. Муратов

Одним из наиболее известных в сфере российской медиакритики в течение нескольких десятилетий был выдающийся российский телекритик, кинокритик, киновед, кинодраматург, педагог, доктор филологических наук, профессор Сергей Александрович Муратов (1931-2015), автор более полутора десятков книг, учебных пособий, монографий и программ по проблемам телевидения, телевизионной критики, медиаобразования на материале телевидения, большого количества сценариев документальных телефильмов, спектаклей. Ему принадлежит свыше 400 публикаций в теоретических сборниках, а также российских и зарубежных научных журналах.

Сергей Александрович родился 1 мая 1931 года. В 1994 году получил звание профессора, а в 1999 году стал заслуженным деятелем искусств России, был членом Академии Российского телевидения ТЭФИ и Академии кинематографических искусств «Ника», лауреатом премии Гильдии киноведов и кинокритиков России. Я.Н. Засурский писал о С.А. Муратове: *«профессор Сергей Александрович Муратов – Учитель и Мастер телевизионного дела. И если идет речь о гамбургском счете в поединке телевизионных авторитетов, то именно он может быть объективным и квалифицированным арбитром. И завоевал он признание своим скрупулезно профессиональным и человеческим подходом к проблемам телевидения. В российском телевизионном содружестве, которое сегодня модно называть не иначе как корпорацией, он представляет интеллигентность и профессионализм»* [Цит. по: Муратов, 2003, с. 3].

Сергей Александрович окончил Московский Государственный институт международных отношений (МГИМО). Ещё студентом, он уже зарабатывал на жизнь, выступая в роли автора радиосказок, радиопьес, радиопоем. После завершения обучения в МГИМО стал работать на телевидении. По утверждению самого С.А. Муратова, *«телевидение — кратчайшее расстояние между человеком и человечеством. Не помню, когда мне в голову пришла эта мысль, но ощущение телевидения как чего-то грандиозного, соизмеримого с историей, эпохой, цивилизацией, по-моему, существовало во мне всегда. Телевизионный конвейер сразу захватил и стал смыслом жизни»* [Муратов, 2009, с. 3].

Сергей Александрович был основателем первой в стране молодёжной редакции под названием «Фестивальная», созданной в 1956 году. Но она оказалась, видимо, слишком «оттепельной» и в 1957 была закрыта, с громким скандалом и оргвыводами на уровне высших партийных сфер.

В 1958 году С.А. Муратов выступил инициатором и создателем, не имеющей никаких аналогов в мире, игры — «КВН». Данная игра получила широкое распространение, и, как известно, существует в настоящее время и имеет очень много сторонников и поклонников. Вспоминая о создании этой игры С.А. Муратов с восхищением писал: *«Кто знал, что эта игра просуществует так долго, сохранив свой былой "формат", как муха, застывшая в янтаре, или экспонат из музея мадам Тюссо...»* [Муратов, 2009, с. 5].



Совместно со своими друзьями — студентом-медиком Альбертом Аксельродом и инженером Михаилом Яковлевым — С.А. Муратов придумал телепередачу с загадочным названием "ВВВ". Это была телеигра, опередившая время, первая в стране, с живым участием зрителей в зале. Как вспоминал А.С. Муратов: *«После разгрома «ВВВ» с моей штатной работой в Центральной студии телевидения было покончено. Оказавшись за стенами телестудии, я получил возможность задуматься и понаблюдать за домашним экраном со стороны. Так крепко задумался, что стал телекритиком»* [Муратов, 2009, с. 5].

В 1960-е годы Сергей Александрович вел активную деятельность в качестве обозревателя в газете «Советская культура» и журнале «Журналист». Его ежемесячные обзоры в этих изданиях стали в ряду первых опытов создания периодической телекритики в нашей стране.

С 1968 года С.А. Муратов стал преподавать на кафедре телевидения факультета журналистики МГУ. Читал лекции для студентов МГУ, слушателей Высших курсов сценаристов и режиссеров, Института повышения квалификации работников телевидения, студентов Российского государственного гуманитарного университета и Института современного искусства. Кроме того, Сергей Александрович активно участвовал в международных научных конгрессах и фестивалях, касающихся телевидения и документального кино в США, Великобритании, Германии. Сергей Александрович был одним из постоянных членов и организаторов авторитетного международного семинара кинодокументалистов в Риге.

С.А. Муратов получил известность и как исследователь, из под пера которого вышли многие работы по проблемам теории и практики телепублицистики и телевизионного кино. К числу наиболее известных его монографий можно отнести «Пристрастную камеру» (1976), «Диалог» (1983), «Встречную исповедь» (1988), «ТВ: эволюцию нетерпимости» (2000), «Телевидение в поисках телевидения» (2001), «Телевизионное общение в кадре и за кадром» (2003). Он также написал ряд сценариев документальных телефильмов, спектаклей и оригинальных программ.

Важно отметить, что Сергей Александрович автор уникальных учебных методик. Его «Активные методы обучения в телевизионной журналистике» стали базовой основой практических занятий со студентами на многих факультетах журналистики.

В книгах и научных статьях С.А. Муратова анализируются процессы которые находят свое отражение в современном телевидении и кинематографе. Его собственное видение как телекритика, кинокритика, историка и теоретика кино, в первую очередь, всегда вызывали интерес со стороны корпоративного и научного сообщества. По мнению Сергея Александровича, *«документальное кино объективно и субъективно одновременно. Оно включает в себя все, что искусство способно извлечь из самой жизни. Поведение человека в «момент не игры», эстетика портретного фильма, «синхронная действительность» и «заговорившая» история, драматургия неигрового действия, постоянный герой в неигровом телесериале, документальная режиссура как практическая психология,*

методика «спровоцированных» ситуаций, морально-этические вопросы, связанные с техникой репортажной съемки, документальные драмы с открытым финалом» и др. темы [Муратов, 2004, с. 2].

Согласно мнению одного из ведущих медиакритиков в России А.П. Короченского, корпоративная (профессиональная) медиакритика адресована профессионалам медиасферы. Основная задача данного вида медиакритики – критический анализ профессиональной деятельности представителей медиасообщества. Доказательством обращения медиакритики к профессионалам медиасреды может служить анализ книги первого отечественного телекритика Владимира Саппака «Телевидение и мы». По мнению С.А. Муратова, *«эта книга воспринималась как откровение и пророчество. И сразу же стала «библией» чуть ли не каждого телепрактика. Без нее невозможно себе представить эфир 60-х»* [Муратов, 2005, с. 55].

С точки зрения С.А. Муратова, проблемы, затрагиваемые критиком в данной книге, актуальны и для современного ТВ, хотя с тех пор изменились и телевидение, и общество. Свои экранные наблюдения В. Саппак формулировал, рассчитывая на готовность зрителей к эстетическому восприятию жизни. И *«никакие социологические опросы с применением новейшей компьютерной техники не заменят нам ни профессионального критического анализа, ни той дискуссионной атмосферой, которая и служит формой самопознания электронной музыки»* [Муратов, 2005, с. 72]. По мнению телекритика, «заглянуть в Саппака» никогда не поздно.

Таким образом, можно констатировать, что работы С.А. Муратова направлены, прежде всего, на профессиональную аудиторию — медиажурналистов и студентов медийных факультетов, практических работников телевидения. Вместе с тем, анализ научных работ автора позволяет говорить, что значительное количество трудов Сергея Александровича предназначено и для массовой аудитории тоже.

Подчеркнем, что массовая медиакритика использует возможности СМК для публикации критико-журналистских работ в целях воздействия на общественное мнение и на сообщества медийных профессионалов. В таком случае в подтверждении нашей точки зрения приведем высказывание С.А. Муратова: *«В чём же смысл и призвание нынешней тележурналистики? Задача журналиста – попробовать преобразить массовое сознание, то есть сознание неразвитой публики в общественное мнение, то есть в сознание гражданского общества. Конечно, не могу сказать, что у нас нет или почти еще нет гражданского общества. Но его создание – дело тоже не только одной экономики, но и телевидения – как выразителя общественной мысли»* [Муратов, 2012, с. 77].

Бесспорно, аудитория, осуществляющая постоянное общение с медиа самых разнообразных видов и жанров, в идеале должна владеть умениями самостоятельного, критического отношения к разной информации, которую она получает из СМИ. И тут мы полностью поддерживаем точку зрения Сергея Александровича, утверждавшего о том, что научить читателей отличать хорошие книги от тех, которые к числу таких не относятся, достаточно сложно, и это обусловлено тем, что хороших книг очень мало:

*«80% литературной продукции текущего года и 99% двадцатилетия забываются начисто, – подвел итоги Брюссельский симпозиум по вопросам социологии, – право на жизнь обретают не более 10 книг из тысячи, и только одна из тысячи остается в длительной памяти» [Муратов, 2012, с. 130].*

И здесь, по мнению С.А. Муратова, очень важна роль медиакритики, так как *«чем меньше хороших произведений, тем выше ответственность аналитиков и популяризаторов литературы, кинематографа и особенно телевидения – сумели ли они научить свою аудиторию их заменить. Ибо уровнем культуры предлагаемых ими произведений определяется и уровень культуры массового сознания, которому они адресованы. Наибольшую опасность тут представляет критик и просветитель с неразвитым вкусом, но возможно необходимо конструктивное, творческое и заинтересованное взаимодействие между профессиональными медиакритиками и аудиторией медиа» [Муратов, 2012, с.131].*

Говоря о функциональном разнообразии работ медиакритика то важно подчеркнуть, что Сергей Александрович уделял особое внимание исследованию вопроса, касающегося функций медиакритики. В работах С.А. Муратов можно обнаружить разнообразие жанров (телеобозрение, кинообозрение, очерк, рецензия и т. д.). Он использовал различные средства художественной выразительности (сравнения, метафоры, метонимии, эпитеты, фразеологизмах и др.). Например, широкое применение приемов художественной выразительности можно наблюдать в следующем фрагменте: *«Этические размышления и художественные поиски — понятия неразрывные, как интонация и смысл. Разделение же порождает образования искусственные, недолговечные и малорадостные, как любовь и секс — когда они по отдельности. Мы научились более-менее делать клипы, но разучились — фильмы. А телевидение без собственного кино — недоразвито. Оно недотелевидение. Российское ТВ в целом оказалось отброшено к колыбели, как бы впало в младенчество. В последнее время это стали осознавать и нынешние продюсеры, приступив к созданию собственных телефильмов и греша теми же промахами, которые были оправданы тогда, когда все начиналось, но никак не сегодня» [Муратов, 2000, с. 17].*

Очень часто в публикациях С.А. Муратова встречается такой прием как метафора: *«Крупный план – нравственные отношения человека с самим собой, своего рода внутренний монолог, который удастся запечатлеть в редчайшие и счастливейшие мгновения. Это самая сердцевина образа. ... разумеется, «внутренний монолог» следует понимать тут метафорически – как общение сверхситуативное и внеролевое, а переход от общего плана к крупному – как смену не только «оптики» восприятия, но и уровней самопроявления героя» [Муратов, 2004, с. 68].*

Автор в своих статьях обращал внимание на те или иные тенденции телевизионной критики: на астрономический рост спроса на анонсы, презентационные интервью, сообщения о личной жизни звезд экрана вместо вдумчивого анализа телепередач и их воздействия на общество, а также выявления проблем функционирования телевидения того времени. Сергей Александрович писал: *«Телевидение родилось в нашем мире одновременно с ядерной бомбой. Эти два величайших творения человеческой мысли почти столкнулись в дверях. Одно — способное физически разъять человечество на куски, другое — способное слить его воедино. Фигуральная формула «время — деньги» в приложении к коммерческому вещанию теряет свою фигуральность: оно существует за счет доходов от продажи*

*эфирного времени... Коммерсанты сделали ставку на телевидение гораздо более крупную, чем ученые и поэты, чем врачи и учителя. Они угадали возможности электронного мага куда быстрее, чем те, кому их в первую очередь следовало предвидеть. Объектом номенклатурного телевидения выступали не зрители и не публика, но манипулируемое массовое сознание» [Муратов, 2000, с. 6]*

Одной из самых увлекательных книг С.А. Муратова стало «Телевизионное общение в кадре и за кадром» (2003). В центре этого текста основы работы телевизионного журналиста, его коммуникации, общения с аудиторией и со своими героями. Это исследование культуры общения, психологических основ жанров, построенных на диалогических отношениях документалиста со своими героями.

В данном контексте хотелось бы заметить, что Сергей Александрович придавал большое значение обратной связи ТВ и аудитории: *«еще и сегодня телевидение работает как система, не имеющая обратной связи... Телевидение не может себе позволить работать впустую, производить уцененные передачи и даже не догадываться об этом... Журналист не может быть зрителем, просто свидетелем. Он свидетель обвинения. Свидетель защиты. Не комментатор событий, но их участник» [Муратов, 1966, № 8, с. 29].*

С.А. Муратов разработал свою систему связей и отношений журналиста и аудитории. Наиболее полно она выражена в разделе «Дьявол и заповеди интервьюера». Остановимся более подробно на рассмотрении основных заповедей взаимодействия журналиста с аудиторией. Представим сущность каждой из заповедей.

Первая заповедь, с точки зрения С.А. Муратова, заключается в ясности и краткости журналиста. *«Если собеседник не понял вопроса, виноват интервьюер, а не собеседник. Задавая вопрос, он не учел образовательного уровня своего партнера, привычного ему лексикона, обусловленного профессией или возрастом. «Оставьте редкие выражения поэтам, а глубокие – философам! – восклицает автор старинного руководства по красноречию. – Сказать об ораторе, что он глубок, – значит нанести ему страшное оскорбление» [Муратов, 2003, с.38]. По мнению автора, одной из самых распространенных ошибок допускающих начинающего интервьюера — стремление задавать по несколько вопросов одновременно. Собеседник теряется: он не знает, на какой вопрос отвечать вначале, а после ответа не помнит остальных, так что все равно их приходится повторять [Муратов, 2003, с.39].*

В качестве второй заповеди С.А. Муратов называет недопущение односложных ответов в работе журналиста: *«вопрос, предполагающий односложный ответ, уместен в ситуации, когда с его помощью ведущему удастся избежать подробного представления гостя («Вы один из тех, кто принимал активное участие в разработке проекта?») либо если мы хотим, чтобы собеседник вынес решающее суждение или подытожил мысль («И все же в целом одобряете вы или осуждаете, соглашаетесь или не соглашаетесь, за или против?»). В последнем случае формулировка вопроса должна быть предельно точной» [Муратов, 2003, с. 40].*

Значима и третья заповедь, которая гласит: *«конкретно поставленные вопросы – свидетельство знания материала... Конкретность ответа обусловлена конкретностью самого вопроса» [Муратов, 2003, с. 40].*

Четвертая заповедь, по утверждению С.А. Муратова, заключается в использовании пауз в работе журналистов: *«молчание человека, собирающегося с мыслями, не только драматически выразительно, но и подчеркивает достоверность происходящего на экране, создавая эмоциональное «пространство синхрона». Пауза же после ответа, которую выдерживает интервьюер, позволяет зрителю в полной мере оценить значение услышанного. Опытный журналист в состоянии намеренно спровоцировать паузу, прибегнув к неожиданному вопросу. В паузах человек раскрывается не менее, чем в своих высказываниях. Молчание может быть ледяным и торжественным»* [Муратов, 2003, с. 41].

Заповедь пятая — это корректность и уважение к собеседнику: *«этическое чувство должно подсказывать интервьюеру, не прозвучит ли его вопрос чересчур щекотливо. Запоздалые объяснения, что «такой реакции он не мог и предвидеть», не оправдание уже в силу того, что способность ее предвидеть и есть профессиональное проявление уважения к собеседнику»* [Муратов, 2003, с. 41].

В качестве шестой заповеди автор выделяет степень интересности вопроса журналиста для аудитории.

По мнению С.А. Муратова, соблюдение всех вышеперечисленных правил не дает журналист никакой гарантии, что диалог на экране откроет телезрителю что-то новое. *«Например, спрашивая: «Каковы ваши планы на будущее?», – журналист не нарушает ни одну из перечисленных заповедей. Тем не менее, собеседник сразу же понимает, что такое общение предполагает обмен лишь самыми расхожими фразами. Больше того, отвечая всерьез, он рискует предстать на экране тем самым занудой, который, услышав вопрос «Как живешь?», начинает рассказывать, как он живет»* [Муратов, 2003, с. 42].

На наш взгляд, именно пятая заповедь, которая гласит: корректность и уважение к своему собеседнику и в более широком смысле не только к интервьюируемому, но и к аудитории в целом, с которой общается журналист через телевизионный экран, по сути, отражает главный принцип школы журналистики А.С. Муратова: *«В экранном диалоге участвуют три стороны: журналист, собеседник и телезритель. Но ответственность за исход разговора – повторим еще раз – всегда несет журналист. Он ведь может и не спросить о том, о чем хотел бы рассказать собеседник. Или о чем хотел бы услышать зритель. Именно это и происходит, когда интервьюер нарушает закон триады. Закон триады диктует очередность задач, стоящих перед интервьюером. Первый круг вопросов – о чем хотел бы сказать собеседник. Затем – о чем хотели бы у него спросить телезрители»* [Муратов, 2003, с. 43].

В последнее время в рыночной экономике, на телевизионном рынке происходит множество коллизий, вызывающих неприятие широкими кругами телезрителей того стиля, который сейчас господствует на телевидении.

В работах С. А. Муратова чётко прослеживается противостояние этому всеядному коммерческому телевидению, гонящемуся за рекламой и деньгами. И сегодня в условиях разгула коммерциализации, сориентированной на привлечение внимания аудитории любой ценой, книги Сергея Александровича могут помочь студентам медийных факультетов

найти путь к созданию тех человеческих, гуманных телепередач, которые нужны нашему обществу, но, к сожалению, редко появляются на экране.

В процессе подготовки будущих журналистов С.А. Муратов предложил использовать целый комплекс активных методов: *«формы игровых ситуаций, творческих тестов, дискуссий и конкурсов способствуют развитию аналитического и ассоциативно-конкретного мышления, побуждают участников к коллективному поиску того, как наилучшим образом сформулировать на экране поставленную проблему или овладеть искусством общения – создать психологическую атмосферу беседы, суметь вызвать на непосредственный разговор перед камерой, найти нужный тон разговора и манеру держать себя»* [Муратов, 2003, с. 78].

Особое значение Сергей Александрович придавал использованию телевидения в учебно-воспитательном процессе. По этому поводу ученый писал: *«техническое оснащение телевизионной учебной студии, а также использование видеозаписи дают возможность «проиграть» отдельные элементы и все стадии подготовки к эфирному выступлению – отработку тезисов выступления, составление вопросников и сценарных заявок, пробные записи с участниками-дублерами, проведение передачи и групповой анализ записанных упражнений с последующей самооценкой. Такое моделирование ситуаций, в которых обычно приходится действовать телевизионному журналисту, приближает учебные занятия к реальным условиям профессиональной студийной работы, а обретенные навыки помогают наиболее эффективным образом решать те или иные творческие задачи, выполняя социальный заказ»* [Муратов, 2003, с. 78]. С.А. Муратов считал, такой комплекс упражнений позволяет каждому из учащихся испытать *«себя в роли редактора, сценариста, интервьюера, комментатора, репортера и даже критика»* [Муратов, 2003, с. 79].

Особое внимание Сергей Александрович придавал нравственным принципам журналистики [Муратов, 2003]: ответственность перед обществом; ответственность перед аудиторией; достоверность и полнота информация; непредвзятость; исследовательский характер; ответственность перед личностью и перед собой. Этот своего рода «этический кодекс» журналистики был создан С.А. Муратовым на основе российского и зарубежного опыта. По нашему мнению, он достаточно универсален, так как рассматривает такие темы, как отношения телевидения и культуры, социальные последствия и политическую неангажированность, общение перед камерой и вторжение в частную жизнь.

Именно сформированные С.А. Муратовым нравственные принципы могут противостоять коммерческому напору с тем, чтобы сохранить главное – человеческое начало в тележурналистике. С нашей точки зрения, ведущий акцент Сергей Александрович делал именно на человеческом факторе, и это позволяет сохранить востребованность его трудов.

Итак, работы С.А. Муратова выполняют ряд медиаобразовательных функций: познавательную, регулятивную, просветительскую, информационно-коммуникативную, коммерческо-промоцийную. А в творчестве медиакритика использован широкий спектр жанров: телеобозрение и кинообозрение; рецензии на фильмы, очерки, создание творческих портретов.

Мы полагаем, что использование текстов медиакритика С.А. Муратова на занятиях со школьниками и студентами может помочь реализации целого комплекса медиаобразовательных задач.

*Ольга Горбаткова*

#### Литература

- Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов: Международный институт филологии и журналистики, 2003.
- Короченский А.П. «Пятая власть?» Феномен медиакритики в контексте информационного рынка. Ростов: Международный институт филологии и журналистики, 2002.
- Муратов С.А. В поисках телевидения. М.: МГУ, 2009.
- Муратов С.А. Владимир Саппак – утопист или прорицатель? // Телерадиоэфир: История и современность. М.: Аспект Пресс, 2005.
- Муратов С.А. Встречная исповедь. М.: Знание, 1988. 123 с.
- Муратов С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М.: ВК, 2009. 363 с.
- Муратов С.А. Пристрастная камера. М.: Аспект Пресс, 2004.
- Муратов С.А. ТВ — эволюция нетерпимости. М., 2000. 241 с.
- Муратов С.А. Телевидение в поисках телевидения. М.: МГУ, 2001.
- Муратов С.А. Телевизионное общение в кадре и за кадром. М.: Аспект Пресс, 2003. 202 с.
- Муратов С.А. Эффект воздействия // Советская печать. 1966. № 8. С.29.
- Муратов С.А. Я думаю, ты думаешь... М.: МедиаМир, 2012. 176 с.

## С.Н. Пензин

Доцент, кандидат искусствоведения Сталь Никанорович Пензин (1932-2011) посвятил кинообразованию около трех десятилетий жизни. Он родился в семье известного воронежского художника. После окончания филологического факультета Воронежского университета (1955) работал в архангельских газетах, на Воронежском телевидении (где, в частности, готовил передачи о киноискусстве), в кинотехникуме, в Воронежском государственном университете, в Воронежском институте искусств и в Воронежском педагогическом институте. После успешного окончания аспирантуры ВГИКа он защитил кандидатскую диссертацию на тему образования с помощью телеэкрана (1968). Начиная с 1960-х годов, стал вести городской молодежный кино клуб, и вскоре вошел в число признанных лидеров движения кинообразования в России.

В течение многих лет С.Н. Пензин был членом Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России и Союза кинематографистов России, Гильдии киноведов и кинокритиков России. В 1987 году стал Лауреатом Премии Союза кинематографистов по кинокритике, а в 2002 – Лауреатом Премии гильдии киноведов и критиков России. Успех сопутствовал и его научным проектам: он был лауреатом научно-исследовательских грантов Министерства образования Российской Федерации (программа «Университеты России», 2002-2005).

Спектр его публикаций был поразительно обширным – С.Н. Пензин публиковался по вопросам киноискусства, медиаобразования начиная с 1950-х годов. Печатался в научных сборниках, в журналах «Советский экран», «Культурно-просветительная работа», «Искусство кино», «Кинемеханик», «Подъем», «Педагогика», «Высшее образование в России», «Вестник высшей школы», «Специалист», «Медиаобразование», в газетах «СК-Новости», «Учительская газета», «Семья», «Аргументы и факты», «Антенна», в воронежской прессе и др.

Бесспорно, в течение жизни педагогические воззрения С.Н. Пензина претерпели заметные изменения. В его первых книгах, изданных в 1970-х, бесспорно, ощущалось влияние традиционных для той эпохи идеологических клише. Однако в последующих работах он решительно освободился от штампов и выступал последовательным защитником кинообразования, ориентированного на высшие художественные образцы (“art house”). *«Единственный путь в мир настоящего серьезного кино – полюбить его, - писал С.Н.Пензин. – Но любить можно лишь что-то конкретное, то, что знакомо. (...) О настоящем киноискусстве многие понятия не имеют, оно не входит в круг их интересов. Поэтому надо им помочь получить представление о хорошем кино. Те, кто его полюбит, будут стремиться видеть как можно больше стоящих фильмов, интересоваться их создателями, историей киноискусства»* [Пензин, 1987, с.4].



Накопленный в аспирантуре и в практической кинопедагогической деятельности опыт впервые был обобщен С.Н. Пензиным в монографии «Кино как средство воспитания молодежи» (1973), в которой утверждалось, что *«кинематограф представляет ценность для воспитателя не только как одно из лучших средств фиксации и воспроизведения действительности, но и как способ ее осмысления»* [Пензин, 1973, с.8], постижения закономерностей исторического развития мира и человеческого сознания. *«Главным фактором, объединяющим задачи педагогики и киноискусства, – утверждал С.Н. Пензин, – является общность объекта – человеческая личность», но при этом «педагог должен осторожно пользоваться методом убеждения, не увлекаться «позицией командира», не поучать там, где надо дать простор самостоятельной деятельности студентов (...), чрезмерной опекой, стремлением все продумать за юношей и девушек можно усилить тенденцию, которая ведет к отчуждению отдельных учащихся»* [Пензин, 1973, с. 8, 19].

В тематический план опубликованной в том же году программы спецкурса для вузов «Кино как средство обучения и воспитания» С.Н. Пензин включил такие темы, как «Творческий процесс создания фильма», «Классификация кинематографа», «Выразительные средства кинематографа», «Кино в учебном процессе», «Кино в системе воспитания» и др.

Однако ни в тексте программы, ни в самой монографии еще не было детально обоснованной системы кинообразования студентов. Автор лишь в общих чертах описывал схему проблемного обсуждения фильмов в студенческой аудитории, гораздо больше внимания уделяя популяризаторским главам о видах и жанрах, истории кинематографа. Время от времени на страницах книги возникали и весьма категоричные пассажи, направленные против весьма популярного у зрителей всех возрастов кино развлекательных жанров: *«Преподаватель должен воспитывать у студентов к подобного рода фильмам резко отрицательное отношение, объявив им непримиримую войну»* [Пензин, 1973, с.70].

Весьма эффективной формой медиаобразования в вузе С.Н. Пензин считал студенческий кино клуб, который в идеале должен был включать секции киноорганизаторов (коллективные просмотры, кинофестивали, кино вечера, викторины, стенды, выставки, встречи с авторами фильмов, экскурсии, «киношефство» над школами и т.д.), критиков и историков кино (стенгазеты, рецензии, переписка с кинематографистами, лекции, беседы, музей кино, конференции, обсуждения фильмов), киносociологов (анкетирование, тестирование), любительскую кино/телестудию (съемки фильмов и телепередач, их демонстрация и т.д.).

Через два года С.Н. Пензин опубликовал свою вторую книгу «Кино – воспитатель молодежи», которая, по сути, была компактным справочным изданием, в доступной форме рассказывавшим учащимся о видах, жанрах и языке киноискусства, об основной терминологии, используемой в разговоре о «десятой музе». *«Наши беседы о кино, – писал С.Н. Пензин, – стремятся убедить без принуждения. В зависимости от настроения выбирай любую букву, любой термин.*

*Наша цель не охватить все проблемы, а научить учиться основам киноискусства»* [Пензин, 1975, с.6].

В 1984 году С.Н. Пензин вышел к читателям с монографией «Кино в системе искусств: проблема автора и героя», в которой снова, уже на более сложном уровне, раскрывались такие понятия, как «авторский мир фильма», «синтетичность киноискусства», «искусство и личность» и др. В этой работе очень четко прослеживались художественные ориентиры С.Н. Пензина, как последовательного сторонника «авторского кинематографа», полагающего, что кинопедагогика должна опираться на произведения А. Тарковского, Ф. Феллини, И. Бергмана и других выдающихся мастеров экрана. Однако эта монография была, скорее, искусствоведческим, чем педагогическим изданием. Зато книга «Уроки кино», вышедшая в 1986 году, была напрямую посвящена тому, как фильмы на тему детства и юности, могут помочь педагогам и родителям в сложном процессе кинообразования.

Оригинальным было уже само построение книги. Отталкиваясь от традиционных педагогических методов ведения урока (репродуктивно-объяснительный, проблемный и другие), автор на примере картин «Подранки», «Чужие письма», «Три дня Виктора Чернышева», «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой», «Пацаны» и других убедительно доказывал, что *«авторы фильмов – те же учителя, они дают уроки – уроки кино»* [Пензин, 1986, с.64].

Очень важной для автора книги была и мысль о том, что почти все крупные мастера экрана, так или иначе, обращаются в своем творчестве к детству, к «утру жизни», так как у художника необыкновенно сильна потребность вернуться к истокам формирования своего мировоззрения, сопоставить мир своего детства с миром нового поколения, тем самым помочь становлению личности молодого человека сегодняшнего дня. Ведь *«рано или поздно подросток оказывается перед самостоятельным выбором, когда нет рядом заботливых родителей и учителей. К этой самостоятельной работе и готовит искусство. Оно делает каждого собственно человеком – эта истина стара как мир»* [Пензин, 1986, с.65].

Автор «Уроков кино» не ограничивался одной лишь воспитательной функцией киноискусства, он обращал внимание читателей и на другие возможности экрана (познавательные, коммуникативные, игровые и др.), в доступной форме анализировал эстетические достоинства выбранных им кинопроизведений. Книга эта была адресована не только тем, кто воспитывает и учит, но и тем, кто еще «воспитывается». С.Н. Пензин надеялся, что подросток, прочитавший «Уроки кино», быть может, впервые в жизни задумается о том, что кинематограф – это не только развлекательные фильмы о лихих ковбоях и шпионах, очаровательных красотках или комичных недотепах... Что есть еще и авторский мир выдающихся мастеров экрана, ведущих откровенный и честный разговор об истории и современности, о сложных человеческих судьбах. Как и прежде, С.Н. Пензин был уверен, что кинообразование должно быть основано на лучших

произведениях, а кинофакультативы и киноклубы должны воздвигнуть барьер между плохим фильмом и публикой...

Наиболее полно педагогические взгляды С.Н. Пензина нашли свое воплощение в монографии «Кино и эстетическое воспитание: методологические проблемы» (1987). Здесь он, пожалуй, впервые столь полно в российской педагогике, проанализировал предмет, цели и задачи, принципы и методы, программы кинообразования, дал подробную характеристику киноклубному движению.

*«Далеко не все признают необходимость кинообразования, – писал С.Н. Пензин в этой книге. – Доводы его противников сводятся к следующему: 1. Истинное произведение искусства всем понятно и доступно. Поэтому хороший фильм не нуждается в посредниках, любой человек сможет понять его содержание. 2. Кино и без того достаточно рекламирует и пропагандирует свои произведения. 3. Человек, изучающий в школе литературу, автоматически сможет ориентироваться в киноискусстве. 4. Кино еще не стало искусством в полном смысле слова, у него по существу нет прошлого, нет классики, чья ценность проверена веками, – наподобие шедевров литературы, театра, живописи. 5. Результат изучения в школе литературы не соответствует затрачиваемым усилиям; нет смысла печальный опыт распространять на новое искусство. 6. В настоящее время для введения кинофакультативов в школах и вузах нет условий (педагогов, фильмотек и т.д.). 7. Художественное творчество в значительной мере эмоциональная сфера, знания – рациональная. Чем меньше человек знает об искусстве, тем лучше он как реципиент-зритель. Отсюда сам собой напрашивается вывод: кинообразование идет не на пользу публике, а во вред» [Пензин, 1987, с.31].*

Опровергая все эти тезисы, С.Н. Пензин последовательно утверждал, что кинообразование – это, прежде всего, одно из направлений эстетического воспитания аудитории. При этом под предметом кинообразования понимается система знаний и умений, необходимых для полноценного восприятия экранного искусства, развития художественной культуры, творческих способностей [Пензин, 1987, с.43].

Свои размышления о кинообразовании С.Н. Пензин [Пензин, 1987, с. 44] предварял проблемными вопросами (Чему учить на занятиях по кино? Сообщать учащимся знания о кино? Или развивать их способности, тренировать ум? Включать в учебный план теорию и историю экранного искусства или группировать знания вокруг отдельных произведений? Наконец, как строить учебный предмет – как сокращенное и адаптированное изложение основ киноведения, или система знаний о нашем предмете должна отличаться от той, что принята во ВГИКе?).

В зависимости от характера ответов на подобные вопросы, кинообразование в России, по мнению С.Н. Пензина, можно разделить на «широкое» (с ориентацией на художественную культуру в целом, где киноискусству принадлежит своя ниша наравне, к примеру, с литературой) и «узкое» (концентрирующееся на специфике кинематографа, часто напоминающее сокращенный и упрощенный киноведческий курс). Здесь же С.Н.Пензин снова возвращался к своей излюбленной мысли о том, что кинообразование – часть эстетического воспитания, следовательно, призвано

развивать у учащихся эстетические взгляды, чувства, идеалы [Пензин, 1987, с. 45], и поэтому не может превращаться в академический курс по истории и теории киноискусства. *«Даже в «узком» кинообразовании нельзя ограничиваться обучением видеограмотности (то есть специфике киноискусства), на уроках кино эстетику необходимо сочетать с этикой»* [Пензин, 1987, с.45].

*«Таким образом, - продолжал С.Н. Пензин, - в содержание кинообразования включаем: а) основы эстетики и искусствоведческих наук (в первую очередь – киноведения), способствующих полноценному эстетическому восприятию любых кинопроизведений; б) сведения об основных областях применения теоретических знаний; в) информацию о нерешенных научных проблемах; д) задания, выполняя которые учащиеся приобретают опыт анализа произведений киноискусства»* [Пензин, 1987, с.46].

В этом случае ближайшая цель кинообразования – *«помощь эстетическому восприятию кинопроизведений. Конечная – формирование всесторонне развитой личности с помощью киноискусства»* [Пензин, 1987, с.46].

В итоге, по мысли исследователя, личность должна обладать следующими качествами общеэстетического (хороший эстетический вкус, отсутствие штампов зрительского восприятия, образное мышление, понимание того, что кино – это искусство, а не зеркальное отражение жизни, осознание необходимости изучения искусства) и специального (потребность в серьезном киноискусстве, способность адекватно понимать фильмы, избирательное отношение к кинопродукции, интерес к истории кино и т.п.) характера [Пензин, 1987, с.46-47].

Далее цель кинообразования уточнялась в его задачах:

1) образование, то есть формирование знаний (его результат – понимание человеком необходимости изучения истории и теории кино, умение ориентироваться во всех элементах фильма, правильно воспринимать любые фильмы, избирательное отношение к кинорепертуару);

2) обучение, то есть формирование способности к образному мышлению, размышлению над увиденным и т.д.;

3) воспитание, результатом которого будут такие качества, как хороший эстетический вкус, понимание необходимости изучения искусства, потребность в общении с «серьезным искусством» и т.д. [Пензин, 1987, с. 47-48].

При этом активизация данной потребности должна, по мысли С.Н. Пензина, осуществляться через организацию эстетического восприятия, объяснение воспринятого, художественное творчество, художественную самодеятельность.

Конечно, многие из выше приведенных целей, задач и качеств кажутся весьма спорными ведущим деятелям западного медиаобразования. К примеру, Л. Мастерман, как известно, полностью отвергает саму возможность выносить на уроки проблему развития эстетического вкуса, как и размышлений о «хороших» и «плохих» фильмах, считая, что доказать учащимся, почему одно произведение высокого уровня, а другое – низкого практически невозможно...

Однако С.Н. Пензин всегда был последовательным сторонником не только «эстетического подхода» в медиаобразовании, но и этического: *«Кинообразованию нельзя ограничиваться лишь специфическими – эстетическими и киноведческими задачами, ибо кинозритель должен быть, прежде всего, личностью, Человеком (выступать и как homo eticus, «человек этический»)* [Пензин, 1987, с.47].

В связи с этим С.Н.Пензин выделял следующие уровни эстетической культуры личности: 1) высокий, или оптимальный, характеризующийся широкой художественной эрудицией, развитыми способностями и интересами, фундаментальными знаниями; 2) средний, которому свойственны неравномерность развития основных компонентов предыдущего уровня; 3) низкий, коему сопутствует эстетическое невежество, предпочтение слабых в художественном отношении произведений [Пензин, 1987, с. 77].

Опираясь на традиционные принципы дидактики, С.Н. Пензин отмечал следующие принципы кинообразования: 1) воспитания и всестороннего развития в процессе обучения; 2) научности и доступности обучения; 3) систематичности обучения и связи теории с практикой; 4) активности учащихся; 5) наглядности; 6) перехода от обучения к самообразованию; 7) связи обучения с жизнью; 8) прочности результатов обучения; 9) положительного эмоционального фона при учете коллективного характера обучения и учета индивидуальных особенностей учащихся [Пензин, 1987, с.59]. К этим принципам С.Н. Пензин добавил 10) изучение кино в системе искусств, 11) единство рационального и эмоционального в эстетическом восприятии киноискусства; 12) бифункциональность эстетического самовоспитания, когда эстетическое чувство проясняет этическое [Пензин, 1987, с. 71]).

Отсюда вытекало *«триединство задач обучения анализу фильма, как произведения искусства. Первая задача – освоение авторских позиций, изучение всего, что непосредственно связано с автором - главным носителем эстетического начала. Вторая задача – постижение героя – основного носителя эстетического начала. Третья задача – слияние, синтез двух предыдущих понятий. (...) Все три задачи неделимы, возникают и требуют решения одновременно»* [Пензин, 1987, с. 56]. В числе основных методов кино/медиаобразования С.Н. Пензин называл репродуктивный, эвристический и исследовательский методы обучения.

С.Н.Пензин стал одним из первых медиапедагогов, попытавшихся систематизировать опыт российских школ и вузов, накопленный в области кинообразования (анализ учебных пособий, учебных программ, практических подходов) и кино/видеолюбного движения. Будучи одним из самых активных руководителей кинолюбного движения, С.Н. Пензин считал, что «специфика кинолюбного – его полифункциональность. Он выполняет несколько взаимосвязанных функций, среди которых основными являются следующие: 1) кинообразование («роль» своеобразного факультатива, киноуниверситета); 2) пропаганда киноискусства («роль»

общественного бюро пропаганды киноискусства); 3) прокат «трудных» фильмов («роль» специализированного кинотеатра); 4) рецензирование фильмов («роль» критика); 5) анкетирование публики («роль» социолога); 6) общение (место встреч и проведения досуга) [Пензин, 1987, с. 126-127].

Отсюда и базовые модели кино/видеолюбного движения, каждая из которых ставит во главу угла одну из его функций – собрание зрителей в кинозале по интересам, разновидность школьного или вузовского кинофакультатива или самодеятельное объединение зрителей для пропаганды экранного искусства [Пензин, 1987, с.137]. Первый вариант предполагает преимущественно пассивную роль аудитории, в то время как второй – и особенно третий варианты – рассчитаны на ее активность.

С.Н. Пензин верно выделял отличительные особенности медиаобразования в клубах: разнородность состава учащихся по общим признакам (по возрасту, жизненному опыту, своеобразию мотивов вступления в клуб, образованию, моральным качествам и т.д.) и по знаниям в области искусства; более четкое, по сравнению со школьниками, позиция аудитории (что имеет свои плюсы и минусы); установка на утилитарную значимость увиденного аудиовизуального материала в купе со стереотипностью мышления; нерегулярность посещения клуба; значительная дифференциация в желании продолжать такого рода образование [Пензин, 1987, с.135].

С.Н. Пензин с огромным энтузиазмом воспринял приход видео в клубное движение и в полной мере воспользовался относительно коротким отрезком времени (конец 1980-х – первая половина 1990-х годов), когда обладание домашней видеотехникой еще не стало массовым явлением. Именно в эти годы аудитория видеоклубов в России резко увеличилась за счет публики, стремившейся посмотреть прежде недоступные по цензурным причинам западные фильмы. С.Н. Пензин выделял следующие преимущества, которые получила медиапедагогика с развитием видео: независимость от официального кинопроката, возможность записи и некоммерческого использования любых фильмов, телепередач и фрагментов – с применением остановки, убыстрения и замедления изображения, создания видеофильмов в условиях школы или вуза, обмена видеокассетами и т.д. [Пензин, 1993, с. 95].

Во многом благодаря активной медиаобразовательной деятельности С.Н. Пензина в Воронеже появилось немало его последователей. Среди них была, например, Галина Михайловна Евтушенко. Окончив в 1978 году Воронежский университет, она преподавала в школах Воронежа и Воронежской области, вела кинофакультивы и киноклубы. В конце 1980-х поступила в аспирантуру ВГИКА, где в 1991 году успешно защитила кандидатскую диссертацию по проблемам кинообразования. В начале 1990-х преподавала во ВГИКе и в Московском кинолицее. Затем окончила высшие режиссерские курсы. Первая учебная пятиминутная работа Г.М.Евтушенко

«Где-то я Вас видел» получила широкий резонанс и неоднократно была показана в России и за рубежом. Дипломная работа – документальный фильм «Вожди» – была в 1997 номинирована на «Нику», шла на экранах кинофестивалей России, Польши, Венгрии, Германии, Португалии, Швеции, Дании, США. Сегодня Г.М. Евтушенко один из самых известных российских документалистов, лауреат престижной кинопремии «Золотой орел», являя собой пока единственный в России пример успешной «переквалификации» кинопедагога в кинорежиссера (куда чаще происходит обратный процесс).

С.Н. Пензин и в начале XXI века продолжал активно заниматься медиапедагогикой – в Воронежском государственном университете, педагогическом университете и Доме актера (где проходили бесплатные просмотры и обсуждения фильмов). Под его руководством в Воронеже работал киновидеоцентр имени В.М. Шукшина. Гордость центра была созданная С.Н. Пензиным разнообразная видеотека, собрание публикаций из прессы, «фирменная» картотека на мастеров экрана и т.д.

В эти годы С.Н. Пензин разработал ряд университетских программ, в которых кинообразование увязывается с конкретной специализацией студентов разных факультетов. В 2002 году в издательстве Воронежского университета был опубликован подробный каталог научно-педагогических и искусствоведческих трудов С.Н. Пензина, включивший также статьи его коллег о его неустанном и плодотворном медиаобразовательном творчестве. В том же году С.Н. Пензин стал одним из победителей в конкурсе научно-исследовательских грантовых проектов Министерства образования РФ (программа «Университеты России»). Темой его исследования стало «Кинообразование как составная часть культурологической подготовки студентов».

Значительным вкладом в развитие медиаобразования были книги С.Н. Пензина «Анализ фильма» (2005) и «Фильм в воспитательной работе с учащейся молодежью» (совместно с О.А. Барановым). В 2008 году Сталь Никанорович опубликовал уникальную работу – «Мой Воронеж после войны», где личные воспоминания органично сочетались с меткими и точными историческими зарисовками эпохи второй половины 1940-х годов.

В 2009 году С.Н. Пензин издал свою главную киноведческую работу – солидный энциклопедический том под названием «Мир кино», в котором было собраны (здесь ему помогала заботливая супруга Альбина Борисовна) и систематизированы его статьи о выдающихся отечественных и зарубежных мастерах экрана, о киноискусстве в целом.

Итоговой работой С.Н. Пензина стала его монография «Кино в Воронеже» (2011), в которой ему удалось весомо представить заметный вклад воронежцем в кинематограф.

Несколько лет назад один из бывших кинолюбников С.Н. Пензина – Ю.И. Сало сумел собрать значительную часть творческого наследия

выдающегося кино/медиапедагога и разместить ее на специально созданном интернет-портале <http://www.stalpenzin.ru/>

Мне посчастливилось лично познакомиться с этим замечательным человеком – подвижником, просветителем, выдающимся медиапедагогом еще в начале 1980-х годов. Я тогда был студентом киноведческого факультета ВГИКа, Сталь Никанорович – уже известным мэтром кино/медиаобразования. Мы часто встречались с ним на научных конференциях, на просмотрах фильмов Московского кинофестиваля, в столичном Доме кино. В середине 1980-х я побывал у него в гостях, в его уютной воронежской квартире, в доме, рядом с которым начинался лес, который он так любил... Наша переписка длилась тридцать лет... Он часто делился со мной своими мыслями о кинопроцессе, о киноклубном движении, о медиаобразовании, о своих любимых фильмах и режиссерах, присылал свои многочисленные статьи. Его суждения были точными и оригинальными. С.Н. Пензин всегда радовался появлению новых талантов – в мире кино, педагогики, культуры...

Значение педагогического творчества С.Н. Пензина – теоретического и практического – трудно переоценить. Его вклад в российскую медиапедагогику весьма значителен и еще раз доказывает, что образовательные новации в России – это не только столичная прерогатива.

*Александр Федоров*

#### Литература

- Пензин С.Н. Анализ фильма. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005.  
Пензин С.Н. Кино – воспитатель молодежи. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1975. 128 с.  
Пензин С.Н. Кино в Воронеже. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2011.  
Пензин С.Н. Кино в Воронеже. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2004.  
Пензин С.Н. Кино в системе искусств: проблема автора и героя. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1984. 188 с.  
Пензин С.Н. Кино и эстетическое воспитание: методологические проблемы. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1987. 176 с.  
Пензин С.Н. Кино как средство воспитания. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973. 152 с.  
Пензин С.Н. Мир кино. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2009.  
Пензин С.Н. Мой Воронеж после войны. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2008.  
Пензин С.Н. Мой друг видео: Студенческий кинолекторий «Мастера мирового экрана»//Проблемы современной кинопедагогики. М., 1993. С. 93-99.  
Пензин С.Н. Уроки кино. М., 1986. 66 с.  
Пензин С.Н. Фильм в воспитательной работе с учащейся молодежью. Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 2005. (совместно с О.А.Барановым).  
Пензин С.Н. Экранные пособия в учебном процессе вузов. Программа спецкурса «Кино как средство обучения и воспитания». Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1973.  
Сайт «Сталь Пензин». <http://www.stalpenzin.ru/> (создатель и составитель сайта – Ю.И. Сало).



## И.Е. Петровская

Медиакультура все активнее входит во все сферы жизнедеятельности современного человека. В настоящее время каждый современный школьник и студент получает значительное количество информации не столько из книг, сколько посредством медиа: прессы, интернета, телевидения. С ежедневного просмотра любимых сайтов, лент телевизионных новостей начинается утро практически каждого человека. Иными словами, медиакультура стала важной частью нашей жизни.

С этим связан интерес не только к многочисленным фильмам, телевизионным программам, сайтам и печатным изданиям, но и к творчеству известных деятелей в области медиа, медиакритики [Короченский, 2003], медиатворчества, то есть к различным областям журналистского творчества, медиа как социального института, или целостного комплекса средств массовой коммуникации [Киричек, 2014, с. 16].

Зарождение медиакритики было связано с литературой, но, по свидетельству А.В.Федорова, *«уже с конца XIX века спектр медиакритики расширился за счет анализа фото/кинематографической сферы, а в XX веке медиакритика включила в себя такие новые виды медиа как радиовещание, звукозапись, телевидение и интернет. На всех этапах своего развития медиакритика (корпоративная, академическая, массовая) выполняла аналитическую, просветительскую, информационно-коммуникативную, регулятивную, коммерческую и иные функции во всем жанровом многообразии создаваемых ею медиатекстов»* [Федоров, 2015, с. 71].

Вместе с тем, проблема знакомства молодого поколения с профессиональной медиакритикой представляет собой относительно новую область. Здесь представляется справедливым мнение, что *«медиакритика представляет собой механизм самоконтроля, самосознания медиа, влияющий на их социальную ответственность и подотчётность обществу и выступающий альтернативой внешним запретительным мерам. Именно в этой связи сложилась концепция медиакритики как «пятой власти». В России медиакритика выделилась сравнительно недавно из собственно критического дискурса, тогда как в западной практике медиакритика традиционно играла значительную роль во взаимоотношениях экспертного сообщества и – шире – самого общества и СМИ»* [Балашова, 2015].

Телевизионная критика все чаще относится современными исследователями к особой области медиакритики. Так Р.П. Баканов считает, что телевизионная критика, появившаяся в журналистике еще в 1960-х, именно в наше время *«может и должна сыграть свою важную роль помощника и ориентира, как для телезрителей, так и для работников телевидения в мире многогранной ТВ-деятельности, не только выявлять творческие успехи/неудачи, но и выработать общие объективные критерии оценки медийного (в данном случае телевизионного) содержания»* [Баканов, 2007, с.4].

Изучение творчества известных медиакритиков, профессиональных журналистов играет важную роль не только в подготовке профессиональных журналистов, но и современных педагогов. В самом деле, к современному наставнику молодежи выдвигаются требования, связанные и с освоением

профессиональных умений, и с хорошим знанием современного медиаконтента. Иными словами, современный педагог должен быть медиакомпетентным: уметь разбираться в многочисленных источниках информации, самостоятельно их оценивать и анализировать, творчески использовать в своей профессиональной педагогической деятельности и т.п. Именно поэтому в настоящее время *«назрела необходимость объединить усилия журналистов-медиакритиков и медиапедагогов в вузах и школах для развития медиакомпетентности аудитории, ее информационной грамотности, которая значительно шире злободневной компьютерной грамотности»* [Федоров, 2008].

Поэтому медиакритика как область современной журналистики, все больше привлекает интерес не только профессиональных журналистов и телевизионных обозревателей, но и людей, интересующихся проблемами медиа, медиакультуры и медиаобразования. Например, изучение творчества профессиональных медиажурналистов и медиакритиков традиционно включено в программы учебных дисциплин медиаобразовательного цикла. На занятиях по истории и технологии медиаобразования студенты изучают творческий путь известных профессионалов в сфере медиакритики, анализируют статьи, репортажи, кинообозрения, рецензии, творческие портреты, интервью, репортажи, очерки, фельетоны, адресованные массовой, академической (преподавательской, исследовательской, профессиональной в области медиа и др.), к которой обращается в своих работах данный медиакритик.

В частности, студенты педагогических вузов, изучающие медиаобразование, достаточно часто рассматривают на занятиях исследования профессиональных медиакритиков, осуществляя сравнительный анализ их подходов к вопросам медиакультуры, творческого стиля, позиций по отношению к тому или иному медиатексту. Особое значение изучение профессиональной медиакритики приобретает в обсуждении социальных проблем детей и молодежи.

Не последнее место в изучении медиатекстов профессиональных журналистов занимает сравнительный анализ с произведениями литературно-художественной критики. Неслучайно Л.П. Саенкова отмечает, что медиакритика берет начало *«из недр»* литературно-художественной критики. *Последнюю можно рассматривать как своеобразную метатеорию по отношению к первой. Оба вида критической деятельности схожи по методам, принципам, функциям и целям в осмыслении фактов художественной или медиареальности. И литературно-художественная, и медиакритика аналитичны по систематизации, уровню осмысления той информации, которая является предметом исследования, публицистичны по степени со-отнесения локальной информации с социокультурным контекстом, художественны по яркости авторского стиля и определенным эстетическим параметрам: чувство вкуса, ритма, образность. Лучшие публикации как в области литературно-художественной критики, так и в медиакритике вполне можно было бы определить как симбиоз науки, публицистики и искусства»* [Саенкова, 2011].

Однако до настоящего времени медиакритика, по свидетельству Р.П.Баканова, *«по-прежнему остается вне отраслевой дискуссии на страницах*

изданий, предназначенных для работников масс-медиа. Сложившаяся ситуация во многом способствует тому, что значительная часть журналистов-практиков до сих пор не имеет представления о сущности медийной критики, ее цели, задачах и функциях» [Баканов, 2012].

Р.П. Баканов на основании проведенного контент-анализа современной телевизионной критики констатирует: несмотря на многочисленность специальных рубрик и профессиональных критиков, среди материалов, посвященных деятельности отечественного ТВ, «спектр подтем в рассмотрении проблем телевидения к середине и концу 1990-х гг. постепенно сузился до трех направлений. В общем виде их можно выразить так: телебизнес, «информационные войны», реплики по поводу вышедших в эфир отдельных передач (иногда это становилось средством чтобы дать сдачи или ответить информационным конкурентам: причем не только телекомпаниям, но и отдельным газетам)» [Баканов, 2007, с. 48].

В ряду современных российских медиакритиков наиболее широко известны имена К.Э. Разлогова, Р.П. Баканова, И.Е. Петровской и др.

Творческий путь известной российской журналистки Ирины Евгеньевны Петровской тесно связан с миром медиакультуры. Она окончила факультет журналистики МГУ в 1982 году. Профессиональная журналистская деятельность И.Е. Петровской многогранна: как в прессе, так и на телевидении и радио. Ирина Евгеньевна в разные годы работала в журналах «Журналист» и «Огонёк», вела рубрику «Телевидение в «Независимой газете», в газете «Известия», была обозревателем рубрики «Теленеделя», членом редакционных коллегий изданий «Независимая газета» и «Общая газета», главным редактором еженедельника «Семь дней». С 2011 года она в качестве обозревателя «Новой газеты» ведет еженедельную рубрику «Теленеделя с Ириной Петровской».

И.Е. Петровская неоднократно удостоивалась премий и наград. Так ей в 1998 году Союз журналистов России наградил ее «Золотым пером России». В 1999 году она была удостоена премии «За наивысшие достижения в области печати СМИ», в 2005 – премии «Медиа-менеджер России» в номинации «Медиа-автор года». В 2011 году Ирина Евгеньевна удостоилась премии Правительства Российской Федерации в области печатных средств массовой информации.

Член Академии российского телевидения, И.Е. Петровская ведет активную деятельность и на ТВ. Так, в разные годы она была обозревателем программы «Пресс-экспресс», выступала в качестве ведущей таких телевизионных программ как «Газетные истории», «Пресс-клуб» на «РТР», а на телевизионном канале «Домашний» вела программы «Друзья моего хозяина» и «Живые истории».

Р.П. Баканов в своей статье о творческом стиле медиакритика И.Е.Петровской пишет: «В настоящее время Ирина Евгеньевна Петровская – наиболее востребованный в медийном мире телекритик, один из ведущих экспертов по проблеме качества современного телевизионного вещания в России. Ее публикации затрагивают не только важные проблемы телевидения, но и социальные проблемы современного общества» [Баканов, 2010, с. 133]. По признанию самой И.Е.

Петровской, ее творчество представляет собой *«не в чистом виде анализ программ, а жизнь, отраженная в телепрограммах, которая для многих – первая, для кого-то – вторая жизнь, виртуальная реальность или реальность»* [Петровская, Пресса в обществе].

И.Е. Петровская резонно считает, что телевидение представляет собой индикатор общественного развития. Действительно, все, что происходит в обществе, так или иначе, отражается на телеэкране, сопровождаясь определенными оценками, комментариями, мнениями. Поэтому анализ фильмов, телесериалов, программ, телешоу, тесно связывается автором с событиями, происходящими в политике и социальной сфере, а одной из основных проблем в творчестве Ирины Петровской выступает анализ различных современных социальных, политических, нравственных проблем и событий, происходящих в обществе. Эти проблемы рассматриваются медиакритиком через призму телевизионных программ, фильмов, шоу и других телевизионных жанров.

Сегодня различные вопросы, касающиеся современной медиакультуры, выступают предметом обсуждений многих радио/телевизионных программ. Тематика массовой медиакультуры уже много лет активно обсуждается на радио и телевидении. В многочисленных дискуссиях принимают участие и политические деятели, и профессионалы медиасферы, и журналисты, и педагоги, и психологи, и многие другие. В таких программах часто выступает и И.Е. Петровская. В числе самых известных теле/радиопрограмм – «Человек из телевизора» («Эхо Москвы»); «Школа злословия» (НТВ); «Жизнь прекрасна» (СТС и «Домашний») и др.

Трудно переоценить роль И.Е. Петровской в развитии отечественной медиакритики, в особенности – критики телевизионной. Работы И.Е. Петровской обращены к самым разным аудиторным группам. В ее творчестве есть статьи для массовой, академической, профессиональной аудитории.

Как свидетельствует проведенный анализ, внушительное число статей И.Е. Петровской относится к массовой медиакритике. Ее творчество отличается оригинальностью, активным использованием средств художественной выразительности. Об этом свидетельствуют заголовки статей автора: «Под его тяжелым взглядом устрицы встали поперек горла», «Движуха» в телевизионном пространстве», «Творчество Бублика и волшебная сила искусства» и др. Обращение к массовой аудитории представляется на сегодняшний день особенно актуальным, учитывая огромное количество развлекательных, малосодержательных, а иногда и откровенно низкопробных телевизионных медиатекстов, отличающихся манипулятивным воздействием.

Обсуждение проблемы использования манипулятивных технологий на телевидении и в прессе в образовательном контексте тесно связаны с технологиями развития критического мышления. Так, данной проблеме

посвящены труды С. Кара-Мурзы, Е.В. Волкова, Е.О. Галицких, Р.М. Грановской, С.И. Заир-Бека, А.В. Федорова и др. Особую роль развитие критического мышления приобретает в медиаобразовании школьников и студентов. Развитие критического мышления выступает одной из актуальных задач современного медиаобразования, так как *«вне зависимости от политического строя того или иного государства, человек, не подготовленный к восприятию информации в различных ее видах, не может полноценно ее понять и анализировать, не в силах противостоять манипулятивным воздействиям медиа (если такая манипуляция имеет место), не способен к самостоятельному/автономному выражению своих мыслей и чувств по поводу прочитанного/услышанного/увиденного»* [Федоров, 2007, с. 35-36].

Апробация и внедрение различных методик и технологий развития критического мышления в медиаобразовательный процесс в школе и в вузе уже достаточно долгое время выступает предметом исследований российских и зарубежных медиапедагогов и медиаисследователей. Так, по мнению А.В. Федорова, критическое мышление по отношению к системе медиа и медиатекстам, представляет собой *«сложный рефлексивный процесс мышления, который включает ассоциативное восприятие, синтез, анализ и оценку механизмов функционирования медиа в социуме и поступающих к человеку через средства массовой коммуникации медиатекстов (информации/сообщений). Развитие критического мышления – не итоговая цель медиаобразования, а его постоянный компонент»* [Федоров 2007, с. 42].

И здесь, по нашему мнению, публикации И.Е. Петровской могут служить серьезным подспорьем для педагога, желающего обсудить с учащимися современные произведения телевизионного «маскульта».

В числе наиболее серьезных проблем телевидения И.Е.Петровской выделяются тотально развлекательный характер телевизионных программ, эксплуатация *«сцен насилия и жестокости в фильмах, а также постоянный показ якобы документальных лент о жизни и смерти известных людей из серии «Последние 24 часа»* [Баканов, 2010].

Обращаясь к телезрительской аудитории, И.Е. Петровская поднимает самые разные проблемы современного общества (в последние годы ее статьи становятся всё более политизированными, критически заостренными). Одна из самых важных в её творчестве – неизменно актуальная тема нравственности. Анализируя некоторые популярные телевизионные ток-шоу, тематика которых порой в прямом смысле способна шокировать не только молодое поколение, но и «видавших виды» взрослых, автор обращает внимание на равнодушие, которое порой сквозит за напускной доброжелательностью и заинтересованностью авторов подобных программ.

В самом деле, жестокие истории, демонстрируемые иной раз на телеэкране, поражают обилием деталей и подробностей, где героями в прямом смысле слова становятся преступники. Иными словами, *«ТВ, раз за разом опускаясь все ниже и ниже, в самую настоящую преисподнюю, делает именно таких людей героями своих шоу, утверждая нечеловеческую жестокость как норму бытовой жизни и тем самым популяризируя ее»* [Петровская, 2015].

Жестокость и насилие на телеэкране – проблема, обсуждаемая не только профессиональными журналистами, но и педагогами, социологами, психологами. К примеру, этой проблеме посвящены многочисленные работы А.В. Федорова. Проводя анализ воздействия экранных медиатекстов, содержащих сцены насилия и жестокости, А.В. Федоров констатирует: *«Бесспорно, немногие пытаются в реальной жизни подражать жестоким героям боевиков. Но иных из них «привыкание» к насилию, показанному по медиаканалам, бездумное потребление эпизодов с многочисленными сценами убийств, пыток и т.д. приводят к равнодушию, очерствению души, неспособности к нормальной человеческой реакции на страдание других»* [Федоров, 2008].

На современном телевидении различного рода ток-шоу и конкурсы стали очень популярным жанром. Уже много лет известные артисты и самодеятельные таланты поют и танцуют перед строгим жюри, демонстрируя свои таланты всей стране. Роль зрителей в подобных шоу – самая активная. Путем голосования в прямом эфире они решают судьбу полюбившихся исполнителей, что, в свою очередь, делает их непосредственными участниками жесткой борьбы соискателей, делят с ними переживания и эмоции. В случае победы своего фаворита, телезрители радуются вместе с ним, в случае неудачи – делят горечь поражения. Таким образом, происходит искреннее эмоциональное единение зрителей и участников.

Об этом очень образно пишет И.Е.Петровская, характеризуя известное всей стране шоу: *«на наших глазах разыгрываются настоящие драмы со слезами, горьким сожалением и взаимными упреками. А уж когда начинается отсев из сформированных наставниками дуэтов — тут уж разворачиваются порой и маленькие трагедии. Жалко всех. Рыдают все. Поклонники отбракованных талантов ищут и не находят логики в выборе того или иного педагога. Педагоги, в свою очередь, разрываются между хорошим и лучшим. Продвинутая публика, прежде далекая от телесмотра, с жаром обсуждает в телесетях несправедливость того или иного решения. Но в одном не откажешь ни участникам шоу, ни его фанатам: в искренности чувств и переживаний, в той искренности, которая, казалось, навсегда покинула насквозь заформализованный эфир»* [Петровская, 2015].

В числе наиболее актуальных проблем, освещаемых И.Е. Петровской в прессе – мера ответственности телевизионных каналов перед аудиторией. Данная тема уже достаточно давно поднимается И.Е. Петровской в статьях и интервью. Социальная роль телевизионного критика, по мнению Ирины Евгеньевны, существенна и значима. Она считает, что *«настоящий телекритик исходит не из интересов телезрителей, но представляет интересы общества. ... Нужно ли потакать низменным вкусам, или, напротив, противостоять им и улучшать вкусы и нравы аудитории? Большинство телезрителей полагают, что следует потакать, потому что такова аудитория, таковы люди, и средствами телевидения их не переделать. Но ужас заключается в том, что телевидение может сделать людей хуже, чем они есть на самом деле, снизить планку до такой степени, что человек уже будет не в состоянии отличить, что такое хорошо и что такое плохо»* [Петровская, 2003].

Как отмечает Р.П. Баканов, морально-этические, духовные, информационные, юридические аспекты поднимаются в творчестве И.Е. Петровской, представляя собой *«мини-экспертизу на предмет соответствия показанного на экране современным реалиям. Как правило, мир, который репрезентирует телевидение, имеет мало общего с реальной жизнью. Таким образом, аудитории предлагается, навязывается параллельная тележизнь, в которой все проще, понятнее и красивее, чем в обычной жизни. В своих материалах критик старается донести до читателя мысль о том, что отвлечение зрителя от реальных проблем – не столько благо, сколько манипулирование его сознанием, которое осуществляется с конкретными целями. В своих выступлениях телекритик пытается объяснить, кому и для чего выгодно использовать телевидение в своих интересах»* [Баканов, 2010].

В целом, анализ творчества И.Е. Петровской позволяет выделить основные задачи медиаобразования, выполнению которых может помочь использование текстов данного медиакритика на занятиях со школьниками и студентами. К ним можно отнести: воспитание хорошего эстетического восприятия, вкуса, понимания, оценки художественного качества медиатекстов; развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к медиа; развитие способностей аудитории к восприятию, пониманию и анализу языка медиатекстов; развитие способностей аудитории к моральному, нравственному, психологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры.

### ***Кирилл Челышев***

#### **Литература**

- Баканов Р.П. «Книга жалоб» на телевидение. Эволюция газетной телевизионной критики в Российской Федерации 1991–2000 годов. Казань: Казанский государственный университет, 2007. 297 с.
- Баканов Р.П. Корпоративная медийная критика в России 2000-х гг. // Материалы IX Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» // Гуманитарные и социальные науки, образование. Часть III. Тольятти: Волжский университет им. В.Н. Татищева, 2012. С. 136–144.
- Баканов Р.П. Особенности творческого стиля Ирины Петровской – телекритика газеты «Известия» // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2010. Т. 152. Кн. 5. С. 133–143.
- Балашова Ю.Б. Медиакритика: история, теория, практика. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://jf.spbu.ru/upload/files/file\\_1421144433\\_016.pdf](http://jf.spbu.ru/upload/files/file_1421144433_016.pdf).
- Киричѐк П.Н. Этика массмедиа. М.: Наука, 2014. 280 с.
- Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Автореф. дис. ... д-ра фил. наук. СПб, 2003. 41 с.
- Петровская И.Е. Во весь «голос» // Новая газета. 07.11.2013. <http://www.novayagazeta.ru/columns/60825.html>.
- Петровская И.Е. Использование детей в аморальных ток-шоу — преступление ТВ против детства // Новая газета. 22.05.2015. <http://www.novayagazeta.ru/columns/68520.html>.
- Петровская И.Е. Думать – тоже работа. [http://evartist.narod.ru/text25/008.htm#z\\_23](http://evartist.narod.ru/text25/008.htm#z_23).
- Петровская И.Е. Медиакритика: «хорошие» и «плохие» мальчики: Почему телевизионщики пытаются расширить границы допустимого // Журналистика и медиарынок. 2003. № 2. С. 43–44.

- Саенкова Л.П. Медиакритика как цивилизирующий фактор в деятельности СМИ // Вестник Полоцкого государственного университета. 2011. № 7. [http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/770/1/Saenkova\\_2011-7-p110.pdf](http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/770/1/Saenkova_2011-7-p110.pdf)
- Федоров А.В. Идеологический и философский анализ процессов функционирования медиа в социуме и медиатекстов на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. 2008. № 12. С.117-141.
- Федоров А.В. Медиаобразование и медиакритика помогут СМИ полнее соответствовать запросам общества. 2008. <http://www.ifap.ru/pr/2008/081030a.htm>.
- Федоров А.В. Развитие критического мышления в медиаобразовании: основные понятия // Инновации в образовании. 2007. № 4. С.30-47.
- Федоров А.В. Синтез медиакритики и медиаобразования в процессе обучения школьников и студентов в современной России // Инновации в образовании. 2015. № 3. С. 70-88.



## А.С. Плахов

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, <http://plakhov.com/>].

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, <http://plakhov.com/>].

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 почетных 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 связанных с кино... Всегда готов пообщаться с людьми одной группы крови»* [Плахов, <http://plakhov.com/>]. 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: *«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, <http://plakhov.com/>].

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, <http://plakhov.com/>].

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, расшатывавшая 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)].

А.С. Плахов 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 Ростопчим. Те, считая себя жертвами чуть ли не яковинского террора, продолжали работать. Жертва Климова, находившегося на взлете, в апогее творческой формы, была абсолютно добровольной, а его выбор — свободным. Будучи на самом вершине перестроечной пирамиды, он первым почувствовал 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 скоптическое отношение к патриотизму: *«Пойдя по пути компромисса с каноном, авторы фильма, хотя и опирались в чем-то на эпопею Василия Гроссмана, закономерно пришли к тому, что фильм получился еще более правдоподобным, 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, та 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)], что отражается и в прокатной истории 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(а)].

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 «Франкофония» и другие события» (31 июля 2015) 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 публицити»* [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. 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 Кишиитоф 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 «нездесьней» 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 соседке 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 эсэмэски, 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(а)], 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 Шербурга 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(а), 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 «Шербургские 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, лишенными, 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» [Плахов, 2008(а), с. 18].*

Хочется заметить, что «влюбленный» подход автора к Катрин Денев не нарушает стройности авторской мысли. Возможно, другой такой работы об актрисе 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, социокультурной 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».

***Елена Мурюкина***

#### **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. 2013(a).
- Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. 464 с.
- Плахов А. Заполярные мнения, 2015(a).
- Плахов А. Катрин Денев. Красавица навсегда. М.: Зебра Е, АСТ, 2008(a). 500 с.
- Плахов А. Очень шведская семья. 2015(b).
- Плахов А. Последний идеалист. 2013(b).
- Плахов А. Режиссеры настоящего: в 2 т. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008(b). 313 с.
- Плахов А.С. Скан советской цивилизации. 2014.
- Плахов А. «Франкофония» и другие события. 2015(c).

## К.Э. Разлогов

Нынешнему молодому поколению, пресыщенному разнообразной медийной продукцией, наверное, трудно себе представить на каком голодном пайке были вынуждены находиться отечественные зрители начала 1980-х (как, впрочем, и 1930-х-1970-х). Знаменитые зарубежные фильмы можно было посмотреть, как правило, только на Московском международном фестивале. В массовый прокат западное кино попадало с большим запозданием и в минимальном объеме.

Поэтому понятно, с каким трепетом студенты киноведческого факультета ВГИКа 1980-х ждали редкие поездки в Госфильмофонд, где можно было, к примеру, увидеть, казалось бы, намертво запрещенные в СССР западные фильмы... Учась в это время на киноведческом факультете, я старался не упускать ни одной возможности поехать в заветные Белые Столбы. Так в один прекрасный день я напросился поехать в Госфильмофонд с группой профессора К.Э. Разлогова.

Надо сказать, что, обладая феноменальными лингвистическими способностями (он владеет практически всеми наиболее распространенными в Европе и Америке языками), Кирилл Разлогов уже к тридцати годам получил известность в научных кругах как блестящий переводчик и автор работ на тему «семиотика и кино». В 1980-х годах он опубликовал несколько книг по проблемам теории и идеологии кинематографа и занимал престижный пост советника председателя Госкино.

Далеко не все преподаватели ВГИКа соглашались взять с собой «чужих» студентов/аспирантов в свои поездки в Госфильмофонд. Но Кирилл Эмильевич не принадлежал к их осторожному числу. По дороге в Столбы я осмелился показать профессору Разлогову черновой вариант моей первой книжки, написанной на зарубежном киноматериале. Кирилл Эмильевич пролистал страницы рукописи, иронично улыбнулся и поинтересовался, почему я с таким жаром нападаю на триллер Брайана де Палмы «Наваждение»? Неужели не заметно, что это блестящая постмодернистская стилизация на тему классических фильмов Альфреда Хичкока?

К моему стыду, в силу (в ту пору) слабой «насмотренности» такие аллюзии были для меня за семью печатями. Фильмов Хичкока я тогда почти не знал. Других фильмов Де Палмы тоже не видел... Так или иначе, этот разговор вызвал у меня желание разобраться в законах функционирования массовой экранной культуры, чему, в частности, помогли мне и работы К.Э. Разлогова, тем паче, что он проявил себя как яркий медийный культуролог, исследующий эволюцию средств массовой коммуникации и механизмы их воздействия на аудиторию.

К примеру, книга К.Э. Разлогова под названием «Не только о кино» (2009) дает читателям замечательную возможность соразмышления с ее

автором о парадоксах сложного спектра взаимоотношений человека и медиа. В основе книги – сотни статей, опубликованных Кириллом Эмильевичем в постсоветский период в различных изданиях и собранных под одной обложкой. Отмечу, что многое в книге открыто полемично, что свойственно и прежним публикациям мэтра. Вспомним его нашумевшую в 1980-х годах статью в журнале «Искусство кино», посвященную развитию и перспективам развлекательного кинематографа в России или эпатажную (для тонкой душевной организации медиапедагогов-энтузиастов) статью о медиаобразовании [Разлогов, 2005]. Так противникам развлекательного, жанрового кинематографа культурологическая позиция К.Э. Разлогова казалась абсолютно неприемлемой...

По этому поводу К.Э. Разлогов пишет следующее: *«Знаю по собственному опыту, что учишься выступать, бороться и доказывать свою позицию именно во враждебной аудитории, когда знаешь, что тебе нужно сосредоточить все силы и все умения для того, чтобы доказать правоту своей точки зрения, которая в данный момент не принимается и, быть может, будет принята лишь лет через пять или десять»* [Разлогов, 2009, с.33].

Отдельного разговора заслуживает трактовка автором темы медийного насилия. Здесь К.Э. Разлогов также, вопреки стандартному общественному мнению об однозначном вреде лицемерия секса, драк и убийств на экране, порождающих разврат и вспышки насилия в реальной жизни, резонно замечает, что при этом *«мы никогда не узнаем, сколько потенциальных душегубов отказалось от своих жутких намерений, удовлетворив жажду убийства зрелищем»* [Разлогов, 2009, с. 34-35]. Убедительно, на мой взгляд, описан ученым и механизм притягательности такого рода медиатекстов для массовой аудитории: *«все помнят многочисленные триллеры, где потенциальный убийца (в той или иной степени психопат) следит за раздевающейся или предающейся сексуальным утехам жертвой. Но смотрели-то мы – «нормальные» люди, и экран удовлетворял тайную страсть, делая ее культурно приемлемой»* [Разлогов, 2009, с.39].

Культурологические пассажи нередко органично совмещаются у К.Э. Разлогова с автобиографическими мотивами. Так читатель с удивлением узнает, что на заре своей юности Кирилла Эмильевича не приняли (!) на киноведческий факультет ВГИКа, так как он не смог (!?) написать рецензию на фильм Г. Данелия и И. Таланкина «Сережа». И что нынешний академик Национальной академии кинематографических искусств и наук России далеко не всегда так легко летал по маршруту Москва-Париж-Москва, потому как был и в его жизни период, когда советские власти мучительно решали, отпустить его на «тлетворный Запад», или нет...

Автобиографическая тематика продолжилась и в «Моих фестивалях» [Разлогов, 2015], где автор органично совмещает рассказ о своем профессиональном становлении с размышлениями о фестивальной миссии.

Читая эту книгу (а написана она живым, увлекательным языком, куда безжалостная рука автора для контраста вставляет фрагменты своих публикаций 1970-х, где намеренно не изменен ни один абзац, тронутый

социалистическим канцеляритом), я с радостью для себя отмечал сходства наших киноманских увлечений.

Так К.Э. Разлогов ностальгически сожалеет, что, оказавшись в годы своей юности рядом со своими тогдашними кумирами Франсуа Трюффо и Жанной Моро, так и не осмелился с ними заговорить [Разлогов, 2015, с.18]. А мне тут же вспомнилось, как я когда-то при аналогичных обстоятельствах не рискнул поговорить с Клодом Лелушем (но зато чуть позже все-таки обменялся парой фраз с любимым актером Ф. Трюффо – Жаном-Пьером Лео).

И если юный Кирилл Эмильевич всеми правдами и неправдами пытался проникнуть на закрытые просмотры в кинозал Высших курсов сценаристов режиссеров: «прячась за занавесками, под креслами, чтобы не вывели» [Разлогов, 2015, с. 28], то я в студенческие годы с переменным успехом повторил этот путь, но уже в просмотрном зале Госкино СССР, где часто слышал, как Кирилл Эмильевич блестяще переводил всяческим отборочным и прочим комиссиям фильмы с английского, французского, болгарского, итальянского, испанского и португальского...

Не могу похвастаться тем, что был хорошо знаком с такими ушедшими мэтрами советского киноведения, как В.Е. Баскаков, Р.Н. Юренев, Г.А. Капралов, Н.М. Зоркая, однако, и здесь мои воспоминания о встречах и разговорах с этими незаурядными личностями хорошо «монтируются» с текстом «Моих фестивалей» [Разлогов, с. 69-73]. Так мне запомнилась своего рода лекция о внутренней политике госкино, которую «прочел» мне В.Е. Баскаков, когда по доброте душевной вез автора этих строк – тогда студента ВГИКа – на своей служебной машине из Болшево в Москву.

Самые добрые воспоминания сохранились у меня и о еще одном персонаже книги К.Э. Разлогова – известном французском киноводе, редакторе и кинокритике Ги Эннебеле (Guy Hennebelle, 1941-2003). В 1990-х годах Г. Эннебель, прикованный к инвалидной коляске, терпеливо и вдумчиво редактировал несколько кинематографических изданий, в коих мне и посчастливилось опубликоваться. Мы виделись с ним лишь однажды: в апреле 1997 года я выступил с докладом на конгрессе по медиакультуре в парижской штаб-квартире ЮНЕСКО, а вечером Г. Эннебель любезно пригласил меня к себе домой – в загородный особняк, где за ужином мы весь вечер говорили с ним о российском и французском кино...

Не забыл я и того, как на целых десять дней оказался студентом в мастерской Р.Н. Юренева, которую он вел для молодых тогда кинокритиков в том же Болшево 1980-х. И как Ростислав Николаевич в течение получаса рассказывал мне подробный замысел своей статьи об эротической теме в творчестве Пьера-Паоло Пазолини. А потом вдруг сменил тему и стал горестно сокрушаться по поводу неудавшейся, по его мнению, судьбы его сына Андрея (последний, кстати, был одним из моих ВГИКовских преподавателей, и мы, студенты, его занятия очень любили).

Помню и добрую иронию Неи Марковны Зоркой: отдавая мне в руки свой весьма положительный отзыв на мою диссертацию, она, явно пародируя героинь Фаины Раневской, заметила: «В мои годы, молодой человек, так рано докторские не защищали!». А как забыть проникновенную речь Георгия Александровича Капралова, которую он произнес на защите всё той же диссертации, будучи одним из официальных оппонентов!

А когда автор «Моих фестивалей» пишет, что Р.Н. Юренев (в 1970-х тот был руководителем кандидатской диссертации Кирилла Эмильевича) терпеть не мог структурализм [Разлогов, 2015, с. 119], мне сразу же вспоминается саркастическая фраза Клары Михайловны Исаевой (у которой я учился во ВГИКе) по поводу моих студенческих восторгов семиотическими исследованиями К.Э. Разлогова: *«Читать надо классиков киноведения! А Кирилл начитался модных французских книжек, и завлекает теперь неокрепшие души молодежи!»*.

Что касается анализа кинофестивальной жизни, то он сделан в книге с присущей автору обстоятельностью и обоснованностью. Так, справедливо отмечая особую роль кинофестивалей, проводящихся в тоталитарных или авторитарных странах, он ставит четкий диагноз: *«У нас на глазах Московский международный кинофестиваль из «окна в киномир» превратился в заурядный, небольшой и мало кому интересный фестиваль. ... И лишь ветераны: Канн, Венеция и Берлин – сохраняют связь с реальным прокатом, и то весьма условную: они либо борются за коммерческие фильмы, уже подготовленные к выпуску (но второго эшелона, поскольку первый в фестивалях не нуждается вовсе), либо проталкивают в узкий, специализированный и умирающий прокат своих призеров, пусть даже на один-два сеанса»* [Разлогов, 2015, с.13].

Моя скромная фестивальная биография, разумеется, и в подметки не годится впечатляющему «списку Разлогова», однако, даже мои фрагментарные впечатления от кинофестов в Москве, Монреале, Локарно, Женеве и Оберхаузене находятся на «одной волне» со многими воспоминаниями Кирилла Эмильевича.

Конечно, можно, наверное, поспорить с категоричным выводом К.Э. Разлогова относительно перспектив получения «нашим» фильмом Золотой пальмовой ветви, так как *«просто не может российская картина (даже самая гениальная) получить в нынешней конъюнктуре каннскую «Пальму», поскольку поставит под угрозу долгосрочные отношения между фестивалем и первой кинематографией мира»* [Разлогов, 2015, с. 250]. Однако в целом «фестивальная» аналитика Кирилла Эмильевича, незамутненность его ироничного взгляда на тамошние процессы и внутренние течения, думается, не подлежат сомнению.

Еще одна недавняя книга К.Э. Разлогова – сконцентрированная на шестистах страницах история мирового кино от немого периода до наших дней. При этом автор изначально подчеркивает субъективный характер своего объемного труда и существенные отличия его от классического преподнесения кинопроцесса. «Мировое кино» [Разлогов, 2013] написано живым, увлекательным, полемичным языком, понятным широкой аудитории.

Так во многом вопреки устоявшимся (в отечественном киноведении) мнениям, К.Э. Разлогов резонно утверждает, что *«представление Эйзенштейна и его собратьев по искусству о непосредственном эмоциональном воздействии на широкие массы на основе архаических форм восприятия было скорее теоретической иллюзией, нежели реальностью. Конечно, «Броненосец “Потемкин”» бил по нервам зрителя, но аудитория в этот период предпочитала «Медвежьё свадьбу» (1925) Константина Эггерта и Владимира Гардина – советский вариант фильма ужасов»* [Разлогов, 2013, с.101].

Вот почему, и об этом тоже логично пишет Кирилл Эмильевич, жанровые компоненты были неотъемлемой частью многих так называемых историко-революционных фильмов советского периода: *«для привлечения зрителей в кинотеатры мало было политической злободневности – нужны были приключения и тайны, требовавшей разгадки. Историко-революционная тематика представляла для этого большие возможности и придавала приключенческим конфликтам необходимую идеологическую актуальность»* [Разлогов, 2013, с.121].

Размышляя далее о балансе между серьезным и развлекательным на экране, К.Э. Разлогов еще не раз обращается к многочисленным примерам как западного (например, творчество Э. Любича), так и восточного кино.

Из самой композиции и объема, выделенного автором на те или иные временные периоды, видно, что кинематограф последних пяти-шести десятилетий интересен Кириллу Эмильевичу в большей степени, нежели Великий Немой. Он с удовольствием анализирует фильмы французской и чешской «волн», ключевые работы польских и венгерских мастеров, голливудское и азиатское кино последних десятилетий.

Очень интересны размышления К.Э. Разлогова о фильмах таких заметных отечественных мастеров как В. Абдрашитов, А. Герман и К. Муратова, поданные через призму соц-арта [Разлогов, 2013, с.260-263].

В этом контексте любопытен и вывод автора о том, что *«по мере того как на территории империи «реального социализма» художники освобождаются из пут социалистического реализма, исходные принципы этого творческого метода получают все более полное воплощение в западном кино»* [Разлогов, 2013, с.268].

Обращаясь к своеобразным проявлениям киноглобализации, К.Э. Разлогов убедительно пишет, что *«трансформация повествования, перенос сюжетов, использование классических мотивов в разных странах, безусловно, способствуют глобализации на уровне массовой культуры и приводят не столько к унификации, в которой ее упрекают, сколько к активному взаимобмену культур на уровне массового сознания, в первую очередь среди молодежи. Таким образом, бродячие сюжеты как сами по себе, так и в различных экранных вариантах способствовали в разной мере процессам глобализации, поскольку погружали зрителей разных стран им регионов мира в одни и те же, как правило, универсальные коллизии. Любовь и враждебное окружение, супружеская измена и расплата за разврат, соотношение нравственности и безнравственности представляли собой универсальные сюжеты, которые так или иначе возбуждали страсти в самых разных концах планеты»* [Разлогов, 2013, с. 373].



Свою книгу об истории кинематографа К.Э. Разлогов завершает кратким обзором особенностей мирового кино XXI века с его новыми техническими возможностями.

Едва появившись на свет в первом издании 2011 года, «Мировое кино» успело подвергнуться жесткой (и зачастую несправедливой) критике в зубастом интернете. И здесь можно согласиться, что *«ненависть к сильным, богатым и удачливым, ненависть к евреям, инородцам и неверным, ненависть к людям другой культуры, другого пола, возраста, вероисповедания, достатка или социального положения нас окружает повсеместно. Более того, она сидит в каждом из нас и готова вырваться наружу, как только представится такая возможность»* [Разлогов, 2009, с. 38]. Однако мне всегда казалось, что К.Э. Разлогов относится к той породе щедрых и талантливых людей, которые имеют счастье никому в жизни не завидовать (ну, разве что по части кинопросмотров, да и то в раннем возрасте). А вот ему (в хорошем смысле) позавидовать стоит. Даже тем, что поступил на киноведческий факультет ВГИКа с первого раза...

В одной из своих книг Кирилл Эмильевич рассказывает, как он, проведя детские годы в Париже и потом, оказавшись в Москве, много лет хотел попасть на Сахалин. У меня всё случилось с точностью до наоборот: родившись на Камчатке и проведя первые годы жизни на Сахалине, я много лет мечтал попасть в Париж... В конце концов мы оба побывали там, где хотели. И всё это, благодаря кино. Ведь откуда еще наглядно узнаешь о манящих сахалинских гейзерах и огнях Монмартра?

### *Александр Федоров*

Практический каждый современный молодой человек не мыслит своей жизни без медиапространства. Общение, просмотр новостей, поиск необходимой информации – все эти функции перенеслись в виртуальный мир интернет-пространства. Но, несмотря на активное развитие компьютерной техники, экранные медиаискусства, и, прежде всего – кинематограф, пользуются неизменной популярностью у представителей самых разных возрастов и социальных групп. Особый интерес к киноискусству традиционно проявляет молодое поколение. Знакомство с новинками кинематографа, просмотр наиболее злободневных и интересных фильмов, вызывает живой интерес у молодежи. Об этом свидетельствует активизация деятельности кино/медиа клубов, огромное количество чатов и форумов, посвященных обсуждению кинематографических проектов и т.д.

Однако, говоря об интересе молодого поколения к кинематографу, нужно признать, что, прежде всего, интерес этот возникает к художественным кинофильмам определенных видов и жанров. По мнению К.Э. Разлогова, *«экранная культура на каком-то этапе превратилась в приложение к игровому кино, где в центре внимания оказались «художественные» фильмы длительностью около полутора часов, предназначенные для развлечения более или менее почтенной публики, — вопрос и риторический и исторический. На этом пути*

*сформировалось и киноведение, каким мы его знаем. Однако чисто теоретически можно себе представить науку о кино, которая бы занималась всей сферой экранной культуры — от гаджетов до интернета, где, собственно говоря, сегодня кино и существует в первую очередь, даже в большей степени, чем в кинозалах» [Разлогов, 2014].*

В связи с этим, проблема комплексного изучения экранной культуры, включая критическое освоение медийного пространства (в том числе – и путем самостоятельной оценки кинематографических произведений), остается неизменно актуальной. Умения критически оценивать, анализировать произведения медиакультуры различных видов и жанров на материале кинематографа, прессы, интернета и т.д., особенно важны в современной социокультурной ситуации. А.П. Короченский справедливо считает, что *«критическое познание массовой коммуникации предусматривает не только определение и оценку её качеств и особенностей, проявляющихся на данном этапе развития общества, но также выявление и отрицание знаний и опыта, не отвечающих критериям истинности либо исторически и социально исчерпавших себя. Критика предполагает конструктивное сомнение, рациональную проверку накопленного обществом коммуникационного опыта на истинность и ценность. Благодаря критике осуществляется постоянная ревизия действующих социально-культурных и иных нормативов в сфере массовой коммуникации, что способствует обновлению и развитию медиакультуры. Таким образом, критика реализует свою социально-ориентирующую, регулирующую роль в сфере массовых коммуникаций» [Короченский, 2004].*

Неслучайно в последнее время актуализируется интерес медиаисследователей к изучению творчества российских и зарубежных медиакритиков, киноведов и культурологов. Одним из самых известных ученых в данной сфере является Кирилл Эмильевич Разлогов.

Медиакритик и киновед, академик Национальной академии кинематографических искусств и наук России, доктор искусствоведения, профессор, член Российской академии Интернета, Президент Гильдии киноведов и кинокритиков, директор программ Московского кинофестиваля, Кирилл Эмильевич Разлогов широко известен не только в кругах российских кинокритиков и медиапедагогов, но и хорошо знаком российским телезрителям и читателям, интересующимся проблемами (медиа)культуры.

Свою преподавательскую деятельность К.Э. Разлогов начал в 1972 году с чтения лекций по истории мирового кинематографа на Высших курсах сценаристов и режиссёров. Многие годы он преподает на киноведческом факультете ВГИКа, возглавлял Российский институт культурологии.

Кирилл Эмильевич – автор множества книг и научных работ по тематике теории, истории и социологии культуры, а также по проблемам отечественного и зарубежного киноискусства. К.Э. Разлогов публикуется по вопросам киноискусства и культуры с 1969 года. Печатался в многочисленных научных сборниках, в журналах «Советский экран», «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Читальный зал», «Сеанс», «Техника кино и телевидения», «Медиаобразование» и др., в газетах «Московская правда», «Культура», «Независимая газета», «Сегодня», «Экран и сцена» и др. Всего им опубликовано (в России и за рубежом) свыше тысячи

статей. Неоднократно участвовал в различных российских и международных конференциях, симпозиумах и семинарах. Выступал с лекциями в университетах США, Канады, Франции, Финляндии, Нидерландов, Коста-Рики, Австралии и других стран [<http://www.mediagram.ru/mediaed/who>].

К.Э. Разлогов – автор и ведущий целого ряда телевизионных программ и рубрик в прессе. Так, в разные годы он вел целый ряд телепрограмм - «Киномарафон» (1993-1995), «Век кино» (1994-1995), «От киноавангарда к видеоарту» (2001-2002), «Культ кино» (с 2001 года по настоящее время). С 2005 года ведет в еженедельнике «Компания» рубрику «Последняя капля». [Большая библиографическая энциклопедия, 2009].

Монографии, энциклопедии, статьи, телевизионные передачи, автором которых является К.Э. Разлогов, обращены к самой разной аудитории – массовой и академической (преподавательской, исследовательской, профессиональной), *«исследования К.Э. Разлогова приобретают расширенный читательский адрес. Это происходит не только в силу предмета исследований, связанного в большинстве случаев с кинопроцессом, но и в силу специфики исследований: они насыщены яркими примерами, которые делают научные работы понятными не только узкому кругу специалистов, но и массовой аудитории. В то же время такая особенность не приводит к поверхностному изучению вопроса. Глубина исследования той или иной проблемы сохраняется. При этом научно обоснованные тезисы, предложенные автором, подкрепляются понятными широкому кругу читателей примерами из сферы кино. Включения подобного рода также демонстрируют исключительную осведомленность автора в сфере истории кино и понимание функционирования современного кинопроцесса»* [Кабикова, Лётина, 2013].

Неизменную ключевую позицию в творчестве К.Э. Разлогова уже много лет занимают проблемы аудиовизуального искусства, вопросы теоретической и прикладной культурологии, методологии, теории и истории медиакультуры на материале экранных искусств, различные аспекты кинопроцесса и т.п. Н.А. Хренов отмечает: *«Едва ли найдется в России кто-то еще, кто бы так основательно, так фундаментально знал мировой кинематограф и занимался этим на протяжении всей жизни, продолжая постоянно пополнять знания, вылавливая из огромного массива выпускаемых по всему свету фильмов самые талантливые, самые выдающиеся. То есть те, в которых появляется что-то такое, чего еще ранее не было. Другого такого универсального специалиста по кино в нашей стране отыскать невозможно»* [Хренов, 2011].

Важная роль в исследованиях К.Э. Разлогова отводится историческим, теоретическим и практическим аспектам экранной культуры, представляющей собой *«тип культуры, основным материальным носителем текстов которой является не письменность, а «экранность».* Эта культура основана не на линейном, т.е. вытянутом в строку, письме, а на системе экранных (плоскостных) изображений или, иначе, не на письменной речи, а на так называемой «экранной речи», т.е. на временном потоке экранных изображений, который свободно вмещает в себя поведение и устную речь персонажей, анимационное моделирование, письменные тексты и многое другое. При этом основным признаком экранной культуры, качественно отличающим ее от книжной и приближающим ее к изначальному типу человеческих культур – культуре личного контакта, является динамический, ежесекундно

*меняющийся, диалоговый характер взаимоотношений экранного текста с партнером. В этом смысле экранная культура актуализирует и по-новому ставит извечную проблему о взаимоотношениях природы знания и природы человека, а также на наших глазах формулирует проблему взаимоотношений «знания» и «информации» [Разлогов, 2005].*

Тесная взаимосвязь произведений медиаккультуры, включая кинематографическое искусство, с социальными, психологическими, эстетическими факторами, нашла отражение в различных жанрах медиакритики К.Э. Разлогова: в аналитических и полемических статьях о процессах, событиях (прошлого и настоящего) в медийной сфере, в интервью, беседах, дискуссиях, рецензиях и научных исследованиях. Так, по мнению К.Э. Разлогова, *«цементирующим началом при восприятии людьми искусства нередко оказываются не только художественные ассоциации, но и жизнь в более широком контексте, включающим эстетические моменты лишь как свою составную часть, важную для восприятия произведения, но все же не главную, а подчиненную тем устойчивым социально-психологическим процессам, которые определяют движение жизни. Под их воздействием меняются и эстетические предпочтения времени» [Разлогов, 1992, с. 241].*

Сфера культуры, понимаемая К.Э.Разлоговым *«в широком антропологическом смысле как совокупность традиций, нравов, обычаев и ценностей, характеризующих то или иное сообщество людей. В этом смысле существует не одна, а множество культур, вступающих друг с другом в сложные и конфликтные связи и взаимоотношения» [Разлогов, 2009, с. 4],* включая экранную медиаккультуру, как ее безусловную составляющую, нашла свое отражение в целом ряде научных исследований. К их числу можно отнести многие произведения К.Э. Разлогова, заслуженно вошедших в число бестселлеров по проблематике истории экранной культуры.

Сюда относятся такие книги, как «Планета кино» [Разлогов, 2015], где в интересной и увлекательной форме представлены страницы истории мирового кинематографа, фундаментальное исследование К. Э. Разлогова «Искусство экрана: от синематографа до Интернета» [Разлогов, 2010], посвященное анализу истории экранной медиаккультуры (кинематографа, телевидения, мультимедиа и Интернета), удостоенное диплома Гильдии киноведения и кинокритики России и многие другие.

Так, например, в числе самых известных книг, ставших важным хрестоматийным материалом как для историков медиаккультуры, так и для широкой аудитории ценителей кинематографического искусства, заслуженно входит книга К.Э. Разлогова «Мировое кино: история искусства экрана» [Разлогов, 2011], получившая диплом лауреата конкурса Ассоциации книгоиздателей «Лучшие книги года» за 2011 год в номинации «Лучшая книга в области гуманитарных наук» [<https://eksmo.ru/news/books/1335954/>].

В исследовании представлена обширная панорама фактологического, историографического и аналитического материала по проблеме истории кино в разных странах, рассмотрены проблемы генезиса выразительных средств, творчество известнейших режиссеров, актеров и операторов разных лет.

К числу многочисленных широко известных энциклопедических изданий по проблематике теории культуры относится и «Теоретическая культурология», вышедшая под редакцией К.Э. Разлогова в 2005 году [Теоретическая культурология, 2005]. Среди основных задач издания – изучение *«фундаментальных проблем знания о культуре и связанных с ними важнейших понятий: множественность и единство культур, диалогика культуры, идея культуры и повседневность, локальные культуры в мире глобализации, историческое сознание (и его метаморфозы), теоретическая аксиоматика в исследовании культуры, культура как цивилизационный механизм, самоидентификация человека в культуре, культурные формы, речевые практики, концепты языка и культуры и др. Предложенные исследования в своей совокупности создают основу для поиска стратегий синтеза различных подходов к анализу современной культурной ситуации, сложившегося ныне типа повседневного существования и характерных для него культурных феноменов (массовая культура, межэтнические и социальные конфликты, языковые практики, цивилизационные механизмы и др.)»* [Теоретическая культурология, 2005]. Кстати, под редакцией К.Э. Разлогова вышло еще несколько фундаментальных энциклопедических изданий «Первый век кино» и «Первый век нашего кино», «Энциклопедия культурологии» и др.

Немаловажное значение для развития современной отечественной медиакритики имеют и учебные пособия, посвященные аудиовизуальной медиакультуре. К примеру, в учебном пособии «Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии» (отв. редактор К.Э. Разлогов) [Новые аудиовизуальные технологии, 2005], которое выступает одним из основных изданий при подготовке не только будущих профессионалов медиасферы, но и будущих медиапедагогов, представлен широкий спектр вопросов, связанных с развитием аудиовизуальной культуры, начиная с техники создания немых фильмов, до интерактивных компьютерных игр.

Ценность материала, представленного в учебном пособии, состоит в глубоком и системном анализе проблем взаимодействия медиакультуры с научно-технической и информационной революцией, специфики восприятия произведений аудиовизуальной культуры различных видов и жанров, структуры экранного образа, развитии виртуальной медиареальности и т.п. Каждый период развития экранной культуры основан на технических артефактах, «обуславливающих возможности развития и распространения артефактов культурных – произведений экранных искусств» [Новые аудиовизуальные технологии, 2005].

Одной из неизменно актуальных проблем, как известно, выступает взаимоотношение новых технологий с художественным творчеством в сфере аудиовизуальной культур. Здесь К.Э. Разловым выделены три группы взаимосвязанных и постоянно взаимодействующих феноменов: *1. Аппаратура для производства, тиражирования и распространения аудиовизуальной продукции. 2. Организационно-технические правила создания аудиовизуального произведения. 3. Творческие правила создания аудиовизуального артефакта.*

Соответственно, существуют два способа отношения человека к миру: технический и художественно-эстетический.

Технический – представляет собой операционный подход, в котором реальность выступает *«не как целостность, но как набор неких элементов, среди которых «человек технический» должен выбрать необходимый и достаточный набор компонентов, чтобы получить из него нужный материальный продукт»* [Разлогов, 2005].

Художественно-эстетический подход характеризует *«человека художественного», репрезентирующего свое отношение к миру, определяет свое место в нем. «Именно эти духовные аспекты художественной деятельности составляют ее основу. Конечно же, такая деятельность, чтобы быть задействованной в «теле» культуры, должна обрести некую материальную форму, которая и появляется в виде специального объекта, называемого артефактом. То есть неизбежным видом активности «человека художественного» является технологическое опосредование своей творческой активности»* [Разлогов, 2005].

Творческое самовыражение при помощи медиа – одна из важных задач медиаобразования. И в этом смысле особое значение, по справедливому мнению К.Э. Разлогова, приобретает изучение структуры медиапространства молодого поколения, воспитанного *«на новом типе культуры, в частности культуре электронной, ибо телевидение есть одна из главных платформ электронной культуры помимо интернета, и она руководствуется совершенно иными принципами, нежели культура классическая. ... Электроника здесь играет решающую роль. Электроника – это современная фаза того, что Вальтер Беньямин в свое время называл технической воспроизводимостью произведения искусства, которая лишает их ауры неповторимости, в результате чего они превращаются в потребительский товар. Электроника изменила всю ситуацию с момента изобретения кинематографа и фотографии. Она также влияет естественно на глобальное распространение процессов творчества. Сегодня с помощью самой простой электроники, широко распространенной (хотя мы не будем преувеличивать ее общее распространение), любой может приобщиться к творчеству»* [Разлогов, 2011]. В самом деле, современные технические возможности предоставляют любому, даже начинающему пользователю компьютерной техники, широкие возможности самостоятельной съемки фильма или создания собственного сайта.

В своих исследованиях Кирилл Эмильевич неоднократно подчеркивает роль произведений медиакультуры в освоении социокультурного пространства молодым поколением: *«человек в век информации приобретает образование чаще на основе информационного потока с экрана, а не на основе систематического обучения. С развитием информационной революции «поток» с экрана усиливается и становится все более разнообразным. Индивидуальная культура перестает быть общей для всех людей даже одной страны. Она составляется из кусочков и из-под нее уплывают основания - знания, разделяемые всеми. В пределе общество становится фрагментарным. Оно уже теперь состоит из групп, объединенных общими интересами, увлечениями, профессией, религией, политическими предпочтениями и т.д.»* [Разлогов, 2006, с. 13].

Одним из путей к пониманию экранной медиакультуры, по справедливому мнению К.Э. Разлогова, выступает *«культурологический взгляд и стратегическое мышление, которые сделают наше понимание экранной культуры фундаментальным. Ибо в той ситуации, когда отставание нашей страны в закладывании культуры нового тысячелетия рискует стать качественным,*

*единственной основой нашего «завтра» становится сегодняшнее принятие правильных стратегических решений» [Разлогов, 2005].*

Проблемам целей и задач медиаобразования была посвящена интересная дискуссия, развернувшаяся в 2005-2006 годах на страницах журнала «Медиаобразование». Начало обсуждения вопросов современной медиапедагогике в России было положено К.Э. Разловым в статье «Что такое медиаобразование» [Разлогов, 2005, с. 68-75]. В статье Кирилл Эмильевич отметил особенности процесса образования в условиях массовой культуры, состоящие в том, что именно молодое – медийное поколение, выступает более осведомленными в вопросах освоения медиамира: *«Я пользуюсь Интернетом исключительно в профессиональных целях, как американские университетские преподаватели, которые первоначально и взяли это техническое средство у военного ведомства для того, чтобы обмениваться информацией по содержанию библиотек. Я не могу и не умею этим пользоваться так, как пользуются мои дети, которые оттуда скачивают популярные мелодии, ищут какие-то немыслимые сайты, осваивают сферу нет-арта» [Разлогов, 2005].*

В самом деле, школьники и молодежь гораздо быстрее взрослых осваивают новые технические и социокультурные возможности компьютеров, планшетов, мобильных телефонов и т.д. Зачастую, именно эти знания способствуют тому, что более молодое поколение может поделиться своим опытом освоения медиагаджетов с взрослыми людьми. Происходит, пользуясь выражением К.Э. Разлова «образование наоборот», когда *«представители молодого поколения должны учить пользоваться новой техникой своих родителей, а уж я не говорю про бабушек и дедушек. И медиаобразование – именно та форма образования, которая наиболее соответствует современной ситуации в мире, когда умножение информации, ускоренная смена все новых и новых технологий приводит к тому, что молодое поколение обгоняет старшее на пути прогресса» [Разлогов, 2005, с.75].*

В дискуссию, начатую К.Э. Разловым, включились многие исследователи, среди которых – Н.Б.Кириллова, А.П.Короченский, С.Н.Пензин, А.В.Шариков и др.

А.В.Шариков отметил междисциплинарный характер феномена медиаобразования, где практические аспекты, начиная с кинообразования и самостоятельной детской журналистики, и заканчивая самостоятельным и нередко стихийным освоением методических и практических медиаобразовательных проблем российскими педагогами существенно перегнали теоретические обоснования: *«мы попадаем в сложнейшую междисциплинарную сферу, которая, с одной стороны, вроде бы претендует на самостоятельность, но де-факто так и не обретает ее. С другой стороны, сложный клубок знаний на пересечении целого ряда социальных наук, (таких, как социология, политология, правоведение, культурология, социальная философия, экономика), искусствоведческих дисциплин, теории журналистики, психологии и педагогики, окончательно размыкает предмет медиаобразования» [Шариков, 2005].*

А.П.Короченский выразил солидарность с позицией К.Э. Разлова в том, что специальных знаний для просмотра рядового медиатекста не требуется, тем более, что *«многое из современного кинематографического и*

телевизионного масскульта («нашей культуры»?) настолько примитивно, что не требует особых навыков восприятия, развитой визуальной грамотности. И совсем другое дело – «прочитывать» настоящее произведение киноискусства во всей его визуальной полноте, смысловой и эстетической многослойности, быть способным к самостоятельному анализу и интерпретации «мессиджа», заложенного в нём создателями, к адекватному эмоциональному переживанию произведения. Неподготовленному зрителю остаётся воспринимать такой фильм примерно так же, как неграмотный воспринимает книгу: есть обложка, есть страницы, есть иллюстрации, остальное «закодировано», недоступно для восприятия» [Короченский, 2005].

Сходную позицию занял и С.Н. Пензин, отмечая, что «медиаобразование – сложный комплекс целей и задач, который ни в коем случае не сводится к спецкурсам, факультативам, киновидео клубам. Медиаобразование я понимаю как образ жизни, мироощущение, потребность, критическое отношение к себе как к зрителю, читателю, слушателю. И самое главное – как желание повысить свою экранную культуру» [Пензин, 2005].

Вопрос о роли и месте медиаобразования в современной социокультурной ситуации поднимается К.Э. Разлоговым и в более поздних работах. Так, в статье «Кинообразование как миф и реальность» [Разлогов, 2012], К.Э. Разлогов подчеркивает необходимость специального медиаобразования, определяя последнее как «профессиональное обучение владению конкретным medium'ом» [Разлогов, 2012, с. 158]. Характер же всеобщего медиаобразования, по мнению автора, касается «не столько социокультурной составляющей, сколько того, что называется ноу-хау – знаний и умений использования коммуникативных и художественно-творческих возможностей все новой и новой техники» [Разлогов, 2012, с.158].

Итак, творчество К.Э. Разлогова многогранно. Оно включает три доминанты универсального профессионального опыта: опыта ученого, администратора и журналиста: «реализуя функцию ученого, К. Э. Разлогов применяет свои организаторские и журналистские навыки, что делает его исследования более полными и близкими актуальной реальности жизни. Связь с публицистикой, в свою очередь, приводит к повышенной экспрессивности научных текстов и доступности изложения, что расширяет читательский адрес его изданий, которые представляют интерес не только для специалистов, но и для широкого круга читателей. Влияние статусов культуролога и кинокритика прослеживается в организационной деятельности К.Э. Разлогова в области кино. Осуществляя различные функции, связанные с администрированием, от отбора кинофильмов для программ фестиваля до участия в жюри различных конкурсов, К.Э. Разлогов применяет навыки и знания, которые являются результатом своеобразного симбиоза ролей ученого, организатора и журналиста. Совмещение этих функций, бесспорно, обогащает конечный результат деятельности» [Кабикова, Лёлина, 2013].

Таким образом, феномен К.Э. Разлогова в его комплексном подходе к средствам массовой коммуникации, основанном на глубоких знаниях теории, истории и технологии практически всех видов медиа.

**Кирилл Челышев**



## Литература

- Большая биографическая энциклопедия 2009. [http://enc-dic.com/enc\\_biography/Razlogov-kirill-jemilevich-5397.html](http://enc-dic.com/enc_biography/Razlogov-kirill-jemilevich-5397.html)
- Кабикова, Е.В., Лётина Н.Н. К.Э. Разлогов: современный универсальный ученый, журналист, руководитель // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 1. Т. I (Гуманитарные науки). [http://vestnik.yspu.org/releases/2013\\_1g/42.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2013_1g/42.pdf).
- Короченский, А.П. Медиаобразование и медиакритика. 2004. [http://mediaeducation.ucoz.ru/load/stati\\_mediaobrazovanie\\_mediagramotnost\\_mediakompetentnost\\_mediapedagogika/korochenskij\\_a\\_p\\_meadiaobrazovanie\\_i\\_mediakritika\\_2004/4-1-0-549](http://mediaeducation.ucoz.ru/load/stati_mediaobrazovanie_mediagramotnost_mediakompetentnost_mediapedagogika/korochenskij_a_p_meadiaobrazovanie_i_mediakritika_2004/4-1-0-549).
- Короченский, А.П. Медиаобразование: миф или реальность? // Медиаобразование. 2005. № 2. Кто есть кто в российском медиаобразовании / автор-составитель А.В.Федоров. <http://www.mediagram.ru/mediaed/who>
- Пензин, С.Н. Медиаобразование: дорога длиною в жизнь // Медиаобразование. 2005. № 5. С.43-51.
- Разлогов, К.Э. Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии. М.: Едиториал УРСС, 2005. 281 с.
- Разлогов, К.Э. Киноведение в контексте культурологии // Свободная мысль. 2015. № 1. [http://svom.info/media/files/2015/01/28/167-172\\_Razlogov2014.pdf](http://svom.info/media/files/2015/01/28/167-172_Razlogov2014.pdf).
- Разлогов, К.Э. Кинообразование как миф и реальность // Современное состояние медиаобразования в России в контексте мировых тенденций // Отв. ред. К.Э. Разлогов и А.В. Федоров. М.: Российский институт культурологии, 2012. С.156-159.
- Разлогов, К.Э. Коммерция и творчество: враги или союзники? М.: Искусство, 1992. 271 с.
- Разлогов, К.Э. Культура и культуры в эпоху интернета / Развитие и экономика. 2011. № 1. <http://devec.ru/section-iv/35-k-razlogov-kultura-i-kultury-v-epohu-interneta.html>.
- Разлогов, К.Э. Мировое кино: история искусства экрана. М.: Эксмо, 2013. 688 с.
- Разлогов К.Э. Мои фестивали. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2015. 736 с.
- Разлогов К.Э. Не только о кино. М.: Совпадение, 2009. 285 с.
- Разлогов, К.Э. Планета кино. М.: Эксмо, 2015. 407 с.
- Разлогов, К.Э. Что такое медиаобразование? // Медиаобразование. 2005. № 2. С.68-75.
- Разлогов, К.Э. Экранный гипертекст // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики. М. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2006. 288 с. С.8-14.
- Теоретическая культурология / Гл. ред. К.Э.Разлогов. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. 624 с.
- Федоров, А.В. Постсоветская медийная эпоха глазами культуролога. 2010. <http://www.books.ru/books/ne-tolko-o-kino-657664>.
- Хренов, Н.А. Кирилл Разлогов – человек глобальной культуры // Культурологический журнал. 2011. № 2. [http://www.cr-journal.ru/rus/journals/69.html&j\\_id=6](http://www.cr-journal.ru/rus/journals/69.html&j_id=6).
- Шариков, А.В. Так что же такое медиаобразование? // Медиаобразование. 2005. №2. С.75-81.

## А.А. Тимофеевский

Александр Александрович Тимофеевский родился 14 августа 1958 года в Москве. С 1980 по 1985 годы учился во ВГИКе на киноведческом факультете. Работал обозревателем в газете «Московские новости», в журнале «Столица»; советником генерального директора Издательского дома «Коммерсантъ». Принимал участие в создании концептуальной основы газеты «Коммерсантъ-daily», с 1995 по 1997 годы являясь ее постоянным обозревателем и колумнистом. Стал одним из создателей (1997) и колумнистом газеты «Русский телеграф». Был шеф-редактором общественно-политического и литературного журнала «Русская жизнь», существовавшего с 2007 по 2009 года в печатном виде, а с конца 2012 года по март 2013 как интернет-издание. Девизом этой газеты были следующие принципы: «Разные мнения, никакой партийности, искусство для искусства, чистая словесность».

Его статьи выходили в журналах «Искусство кино», «Московский наблюдатель», «Сеанс», «Столица», и пр.; в газетах «Известия», «Московские новости», «Независимая газета» и пр. В 1987 медиакритик получил премию СК СССР за статью «Простенькая история в богатой аранжировке». Сегодня А.А. Тимофеевский, как и многие его коллеги, «ушел» в Интернет, активно публикует свои рассуждения в собственном блоге на сайте «Facebook». Его рецензии на фильмы и телесериалы можно найти на сайтах «Кинопоиск», «Сноб.ру» и др.

Сайт «АртПолитИнфо» [АртПолитИнфо, 2015] пишет: *«Александр Тимофеевский начал свою карьеру кинокритиком в конце 1980-х. Уже тогда было видно, что ему трудно будет найти себе постоянное место в любом идеологизированном клане. В девяностые и нулевые годы он был обозревателем широкого тематического профиля и иногда руководителем в нескольких столичных СМИ, а также политическим консультантом либерально-консервативного толка. Сегодня он – обладатель весьма популярного блога. В первые годы путинской эпохи говорили, что к Тимофеевскому прислушиваются власти – по крайней мере, продвинутое их крыло. Сегодня там прислушиваться некому»* [АртПолитИнфо, 2015].

Прежде всего, определим целевую аудиторию А.А. Тимофеевского. Для нас здесь нет однозначности. С одной стороны, судя по комментариям, можно предположить массовую аудиторию, обладающую определенными знаниями в области медиакультуры и политологии. С другой стороны, публикации, стиль их написания, подача материала, комментарии, общение с пользователями позволяют утверждать, что медиакритик рассчитывает на отклики профессионалов, то есть людей, которые владеют медийной терминологией, знают теорию и историю кинематографа и т.д.

У А.А. Тимофеевского сформировался собственный стиль общения со своей аудиторией, который проявляется в определенной бескомпромиссности, представлении своего мнения как некоего мерилы истины. Читая его тексты, можно поймать себя на мысли, что он не очень «озабочен» обратной связью с читателями.

Таким образом, представляя аудиторию для которой пишет А.А. Тимофеевский (как медиакритик), дадим ей следующую характеристику: это люди образованные, владеющие понятийным аппаратом, знающие теорию и историю кинематографа, понимающие медийный язык. В публикациях А.А. Тимофеевского нет популизма, направленного на медиаобразование читателей.

В качестве медиакритика А.А. Тимофеевский публикует работы следующих жанров:

- *рецензии, отзывы на фильмы и телевизионные сериалы.* В качестве примера приведем отзыв медиакритика на минисериал А. Прошкина «Переводчик»: *«Посмотрел все четыре серии «Переводчика». Хороший фильм. И, конечно, очень одаренный режиссер Андрей Прошкин умеет так работать, что к разнообразным изъясам придираться нет желания. Ну, совсем нет. Но есть две проблемы. Фильм рассказывает о школьном учителе, попавшем под немецкую оккупацию в слободском городке на юге России. Учитель в первый же день обнаружил свое знание немецкого языка и был нанят начальником полиции к себе в переводчики. То бишь фильм об интеллигенте-коллаборационисте. А значит, надо показать те зверства, за которые интеллигент берет на себя ответственность, идя на службу. Вот тут возникает первая проблема. Зверства показаны с явным перебором... Вторая проблема существенней. Все четыре серии фильма построены на паре начальник — переводчик... Но начальнику дарован только интеллект, который не делает его антропоморфным, во всем остальном он животное. Зато переводчик — воплощение человечности, очень богатой и многообразной, ведь, если зло окарикатурено, то и добро должно быть, как сконцентрированный бульон, а то герои будут из разных фильмов» [Тимофеевский, 2014].*

- *очерки медийных событий.* В частности, на сайте журнала «Сеанс» А.А. Тимофеевский участвует в обсуждениях фильмов, персон кинематографа. Для примера приведем цитаты некоторых из них:

О Сергее Маковецком: *«В его экранных воплощениях личностные характеристики самого Маковецкого не явлены, и потом, заметным становится надличностное и сверхличностное. Кажется, что он сам — это такая страдающая пустота. Маковецкий — это теплая глина, которой можно вылепить все, что угодно. Эта теплая глина — как раз и есть классическая русская школа, то, что ценили прежде во МХАТе. Это способность к перевоплощению, без остатка, без зазора — такая степень ее, которая совершенно не оставляет места для личности. Это и есть лицедейство, и есть актерство. И в этом смысле, конечно, Маковецкий гениален. Он идеален для своего времени» [Сеансу..., № 16];*

О фильме «Лимита» (1994): *«Нонконформистский герой семидесятых, поставленный в ситуацию потребления. Эта коллизия отчего-то сводит его с ума — что у зрителя ничего, кроме пожатия плеч, вызвать не может» [Тимофеевский, Сеанс. № 10].*

Довольно часто А.А. Тимофеевский дает характеристику медиатекстов сквозь призму политики. Это прослеживается во многих публикациях автора, например, а той же рецензии на минисериал А. Прошкина «Переводчик» [Тимофеевский, 2014]: *«Нет-нет, я совсем не собираюсь оправдывать нацизм, я из другого садика, но есть художественные законы, есть просто понятие меры. Если вы десять раз повторите, что NN — подлец, гадость его не сделается наглядней. И даже наоборот, вера в нее пропадет. А вот*

*если вы сообщите чертам NN хоть какую-то человечность, то и злодейство его станет более драматичным, более выпуклым и объемным. Это азбука. Конечно, Прошкин ее знает, как знает ее Никита Михалков, который в «Утомленных солнцем» дарует немцам человеческие черты. Но, что позволено Юпитеру, не позволено на Первом канале, он на острие идеологической борьбы, несет в массы повестку дня, согласно которой сталинизм не в пример лучше гитлеризма, ну просто никакого сравнения. ... повторяю, Прошкин в высшей степени профессиональный режиссер, он отлично понимает эту проблему и чуть-чуть сдвигает всю стилистику фильма в гротеск, даже в комикс, так, чтобы перебор со зверствами стал форматным. И он им становится, хотя все равно понятно, в чем тут интерес Первого канала и где идеологические дивиденды. ... понятно, как эта история была бы рассказана в свободной стране, при проклятом ельцинизме. Переводчик успешно бы гадил немцам, обманывая их при переводе, спасая кого можно, предотвращая трагедии и губя доносчиков, делая одно добро, за что был бы разорван на части соседями при возвращении Красной армии или сдан в НКВД и расстрелян» [Тимофеевский, 2014].*

В одной из своих прежних статей мы писали о кинокритике С.В. Кудрявцеве, отмечая, что в своем творчестве он руководствуется идеей «Искусство ради искусства», то есть в рецензиях в качестве ведущих критериев опирается на достоинства фильма как кинопроизведения, умение авторов художественными средствами передать основные чувства и мысли своим зрителям. Такой подход, наверное, отчасти сужает круг потенциальных читателей.

Сравнивая творчество С.В. Кудрявцева и А.А. Тимофеевского, отметим, что Александр Александрович, напротив, часто политизирует свои тексты, однако, не факт, что это расширяет его аудиторию, по сравнению с аудиторией Сергея Валентиновича.

Хочется отметить, что для А.А. Тимофеевского важно в фильме не линейное, а спектральное восприятие сценаристом, режиссером и актерами мира с присущей ему глубинностью, многоплановостью. Рассмотрим структуру одной из рецензий А.А. Тимофеевского, посвященной анализу фильма А. Звягинцева «Елена» [Тимофеевский, 2011].

Во введении кинокритик вносит интригу для читателя, обозначив тесные взаимосвязи с такими фильмами как «Слуга» Джозефа Лоузи, «Церемония» Клода Шаброля, совмещенных с историей униженной жены, убивающей мужа в «Тристане» Луиса Бунюэля. Он отмечает, что такой синтез опирается на сюжетную линию, представляет собой единый архетип с вышперечисленными кинокартинами: *«скрещение, произведенное Звягинцевым, естественно: униженная жена у него по совместительству еще и слуга, сиделка»* [Тимофеевский, 2011]. Такое начало, бесспорно, увлекает интеллектуальную аудиторию.

Далее А.А. Тимофеевский дает характеристику главным героям:

*- «главного героя критика прозвала «олигархом», что немного смешно: в его квартире близ Остоженки нам показывают три комнаты (столько, по-видимому, в ней и есть), он сам водит свою Ауди-8, а жена вообще пользуется общественным транспортом. Из фильма о нем ничего нельзя узнать, кроме того, что он старый павиан, жующий на пенсии виагру»;*

- «его жена, бывшая сиделка, найденная им десять лет назад в больнице. В исполнении Надежды Маркиной это бесцветная женщина за пятьдесят, похожая на всех сразу. В идеальной ее стертости мог крыться свой смысл — такая Родина-мать, которая и накормит, и приголубит, и спать уложит, и спать уложит навсегда, и все это сделает без всякой рефлексии, на одном убаюкивающем смертоносном дыхании. Но смысла этого у Звягинцева нет, ничто в драматургии его не выявляет; само убийство никак психологически не подготовлено и мутно мотивировано» [Тимофеевский, 2011].

Затем, исходя из сюжетной линии, А.А. Тимофеевский образно пишет, что Палех (изначально-бирюлевский) с Остоженкой (места проживания героев фильма – прим. автора) — это «не столько различные пространства, сколько разные времена. Остоженка, даром что старая Москва, это царство обновляющейся хайтековской современности, а Палех — это вечный Брежнев в русской душе. Совершив убийство, Елена в качестве бонуса получает пропуск для родных в технологически оснащенное сегодня. Перемещенные в пространстве лица переместились во времени» [Тимофеевский, 2011].

Кинокритик проводит аналогию с предыдущими работами А. Звягинцева, принесшими ему популярность, подчеркивает логику создания «Елены», которая, прежде всего, снималась для европейской аудитории:

*«Сами по себе перемещения лучшее, что есть у Звягинцева. Кинематограф для него искусство не столько визуальное, сколько временное, каждая сцена имеет четкий ритмический рисунок, что для русских режиссеров в диковинку. В сочетании с чистенькой картинкой это дает ощущение евростандарта, мимо которого отечественные фильмы дружно пролетают. Незаурядный фестивальный успех двух предыдущих картин Звягинцева — «Возвращение» и «Изгнание» — определялся тем, что в этот евростандарт была упакована русская бытийность, что явствовало сразу из названий... Но третий раз невозможно показывать один и тот же фокус. И европейскому стандарту в «Елене» соответствует европейский же тип истории; действие первоначально вообще должно было происходить в Англии, потом что-то не срослось с заграничным продюсером, в России нашлись деньги, и «Елена» бодро перекочевала на Родину, не претерпев по дороге никаких изменений. Звягинцев простодушно признается, что сценарий практически не переписывался, словно между Лондоном и Москвой вообще нет никакой разницы» [Тимофеевский, 2011].* А.А. Тимофеевский резюмирует, что в этом и заключается главная печаль фильма «Елена».

Рецензия написана очень искусно, в ней содержится интрига, поскольку процесс знакомства можно представить в виде пазла: пока ты не соберешь его – не понятно, что изображено на картинке. А.А. Тимофеевский применяет тот же принцип, он постоянно поддерживает интерес читателя, не обозначая – до поры до времени – четкого мнения о фильме.

Отметим, что в основной части статьи А.А. Тимофеевский представляет своим читателям не только собственное мнение о фильме, но и приводит позицию других кинокритиков, не боясь выразить несогласие в определенных моментах. Но детали создания кинопроизведения «Елена», отзывы других кинокритиков, аналогии с фильмами западных режиссеров, представленные в рецензии достаточно подробно, необходимы автору для того, чтобы перейти к оценке произведения в целом: *«Проблема имеется и у истории, которую рассказывает Звягинцев. Слуга, замещающий господина, может*

случиться в мире, где газон триста лет поливали и стригли, а не там, где его каждое десятилетие на свой лад перепаживают. «Церемонией» торжественные застенчивые яacobинцы называли казнь... Церемонии у Звягинцева не получилось. В квартире «господина» въехавшие «слуги» осваиваются самым естественным образом. Преград никаких. Расстреливать нечего. Культурных различий нет. Народ и баре едины. Про что тогда был рассказ, непонятно. Звягинцев, видимо, чувствует это, потому что пытается спасти положение любыми допингами. Зачем-то возникает тема Апокалипсиса. Фильм то и дело прерывается аллегориями акцентированной пошлости: вот белая лошадь бездыханно пала, вот птички прыгают по ветке, а вот ребенок ползает по дивану. Типа: помолчим и глубоко задумаемся. Задумались и глубоко помолчали» [Тимофеевский, 2011].

Рецензии А.А. Тимофеевского высокопрофессиональны, они позволяют его целевому читателю (который готов рассматривать кинопроизведение не только в контексте культуры, но и в контексте политических событий в России и мире) сформировать мнение о фильме, согласиться или нет с выводами кинокритика.

В своих публикациях он использует различные средства художественной выразительности. Особая роль придается заголовкам статей, рецензий. Например, в названии рецензии «Елена» Андрея Звягинцева — европейская драма на русский манер» медиакритик уже задает тему, опорные точки своих рассуждений: то есть речь будет идти не только о самом фильме, но и о его восприятии как на Западе, так и в России.

А.А. Тимофеевский активно использует и яркие сравнения, метафоры:

- «чтобы гадкий утенок стал прекрасным лебедем, он должен быть сначала гадким, а потом прекрасным, а не полугадким, полупрекрасным, как норовим его сделать мы. Мент, который вчера был бандитом, а позавчера чиновником, не может волшебным образом ни сделать карьеры, ни разбогатеть, ни даже толком рухнуть на дно потому, что у него все уже чуть-чуть было»;

- «версия о том, что она пчелиная матка, спасающая свой бирюлевский рой, так же не состоятельна, как и Родина-мать всех. Нет никакой драмы чувств ни на Остоженке, ни в Бирюлево, ни тем паче между ними» [Тимофеевский, 2011];

- «прежние наши звезды — Меньшиков, Маковецкий — сдулись как-то. Вот — сдулись, как шарики» [Сеансу..., № 19/20].

А.А. Тимофеевский часто прибегает к такому приему как сравнение. Он сравнивает режиссеров, актерские работы, сюжетные линии персонажей, политические реалии и пр. Примеры мы можем найти в обсуждении фильма А. Сокурова «Молох» на сайте «Сеанс». Так, медиакритик решил построить весь отзыв на сравнении (не исключая и других приемов художественной выразительности текста): «В свое время, полемизируя с «Доктором Фаустусом» Томаса Манна, яростный Станислав Лем настаивал, что фашизм не демон, а идиот зла. Сокуров эту антиномию преодолевает. Чем идиотичнее, тем демоничнее — Гитлер из фильма «Молох» примиряет Веласкеса и Кукрыниксов. Он физиологичен и отвратителен, этот последний романтический герой, мятущийся художник, обреченный теург, Людвиг Баварский Третьего рейха. Высоким безумцем он предстает даже, тужась в запоре. Что из этого следует? Фашизм остается фашизмом, хоть розой назови его, хоть нет. Каждый Гитлер немножко художник. Каждый художник немножко Гитлер — для того, чтобы осознать второе, надо для начала смириться с первым. Об этой неразрывной

*трагической взаимосвязанности и снят «Молох» — самый глубокий русский фильм конца века» [Тимофеевский. Сеанс, № 17/18].*

В творчестве медиакритика последних лет мы находим своего рода эпатажность (например, использование нецензурной лексики). Приводить примеры в этом случае для нас некорректно, а вот ссылку на один из таких текстов предоставим: «Россия в «Карточном домике» [Тимофеевский, 2015].

Изучение творчества А.А. Тимофеевского позволило нам сделать вывод, что необходимость в оперативном преподнесении информации о медиатекстах привело его к тому, что его рецензии стали короче, но при этом эмоциональнее, экспрессивнее.

Как мы уже отмечали, в публикациях А.А. Тимофеевского о кинематографе прослеживается ярко выраженная политическая позиция. Например, в своем блоге он представляет отзыв на сериал «Карточный домик». В частности речь идет об эпизоде, где президент США Андервуд (Кевин Спейси) принимает в Вашингтоне президента РФ Петрова (Ларс Миккельсен). Кинокритик описывает, как представлен образ, характер российского президента (естественно, это карикатура на В.В. Путина) американскому зрителю (в цитате сохранена авторская редакция): *«Хамоватый и демонический Петров, красавец мушкетер через три «и», умен, пронизателен, нагл, привез с собой водку в бутылках из чистого золота, чтобы насильно ею потчевать гостей Белого дома, поет песню «Ой, полным полно моя коробушка» и прямо за обедом целует враскос, без страсти, но сердечно, как девку, отличившуюся на сцене, жену американского президента: мой поцелуй да будет тебе наградой» [Тимофеевский, 2015]. А.А. Тимофеевский отмечает, что «такой откровенный лубок 29 серии никак не вяжется с тем, что было в предыдущих, скандально изобличающий преступность американской власти, старается быть дотошно достоверным и психологически корректным» [Тимофеевский, 2015].*

Показана в 29-й серии и российская оппозиция (в лице Толоконниковой, Алехиной), которой кинокритик присваивает следующие характеристики: шумная, очень деланная и донельзя глупая, *«но именно ее от полной безысходности вынужден прославить президент Андервуд после провала переговоров с президентом Петровым» [Тимофеевский, 2015].*

А.А. Тимофеевский резюмирует: *«Итак, что мы увидели в фильме? Мы увидели Америку, для которой Россия водка-шуба-балалайка, кровавая Рашка. И ничего другого Америка знать не хочет. Мы увидели Россию, мнительную, на грани с безумием, которая чует во всем подвох, заговор. Еще мы увидели российскую оппозицию, какую увидели. И что на это возразить? Я не знаю, что на это возразить» [Тимофеевский, 2015].*

Говоря об этической позиции медиакритика в публикациях, посвященных кинематографу, можно отметить, что она, на наш взгляд, тоже прослеживается, но пунктирно. Например, участвуя в обсуждении кинонаследия И. Бергмана и А. Тарковского, А.А. Тимофеевский пишет следующее: *«Определение того знака, который возникает в художественном пространстве совершенно не зависит от веры, а зависит от цельности самого художественного высказывания. Если получается художественное «да», то, соответственно, возникает ощущение «да» религиозного, а на самом деле они,*

разумеется, не тождественны. Скажем, фильм «Причастие», со своей исключительной гармонией, дает «да», но это «да» — художественное. В «Молчании» определенно возникает «нет», Бог молчит. Этот молчащий Бог — скорее художественная незаконченность, недосказанность «Молчания» [Тимофеевский, Сеанс, № 13]. Кинокритик считает, что в творчестве И. Бергмана А. Тарковского привлекало прямое обращение к Богу, которое воплощалось режиссером вне рамок того, что составляет необходимые условия художественного высказывания. То есть некая «внехудожественная» апелляция к Богу. А.А. Тимофеевский подчеркивает, что именно этому и пытался на свой манер соответствовать А. Тарковский в своих работах: в «Рублеве», «Сталкере», «Ностальгии», «Жертвоприношении».

На наш взгляд, для А.А. Тимофеевского в оценке кинопроизведений на первый план выходит соответствие ожиданиям той или иной аудитории, на которую рассчитан фильм (то есть насколько медиатекст «вписывается» в социальный, политический контекст), их культурологический компонент, умение использовать приемы художественного повествования авторами и т.д. При этом, эстетический, моральный аспекты вписываются в общий контекст рецензии, подчеркивая приоритеты современного общества, развивающегося в рамках конкретной политической системы. В своих рассуждениях медиакритик привык ставить не многоточия, а точки...

Итак, статьи А.А. Тимофеевского выполняют идеологическую/политическую, информационно-коммуникативную функции, а творчество кинокритика направлено на решение следующих медиаобразовательных задач: удовлетворение различных потребностей аудитории в области медиа; развитие способностей аудитории к политическому, идеологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры; подготовка аудитории к жизни в демократическом обществе.

**Елена Мурюкина**

### Литература

- Артполитинфо. <http://artpolitinfo.ru/aleksandr-timofeevskiy-velikaya-knyaginya-elizaveta-fedorovna-kogda-ee-protyikali-shtyikami-molilas-za-protyikavshih-eto-pravoslavie-ne-stoyanie-protiv-spektaklya-tangeyzer-oni-postm/>.
- Тимофеевский А.А. «Елена» Андрея Звягинцева — европейская драма на русский манер. 2011. <http://www.forbes.ru/stil-zhizni-column/afisha/75741-elena-andreya-zvyagintseva-evropeiskaya-drama-na-russkii-maner>
- Тимофеевский А.А. Россия в карточном домике. 2015. <https://snob.ru/profile/24787/blog/88885>
- Тимофеевский А.А. Сеансу отвечают: Актеры. Нереализованный потенциал // Сеанс № 19/20. <http://seance.ru/n/19-20/actors/actors-potenzia/#74>
- Тимофеевский А.А. Сеансу отвечают: Лимита // Сеанс № 10. [http://seance.ru/n/10/director\\_film\\_critic\\_10/limita\\_10/limita\\_mnenia/#74](http://seance.ru/n/10/director_film_critic_10/limita_10/limita_mnenia/#74)
- Тимофеевский А.А. Сеансу отвечают: Молох // Сеанс №№ 17-18. <http://seance.ru/n/17-18/seans-premera/moloh-2/#74>
- Тимофеевский А.А. Сеансу отвечают: О Бергмане и Тарковском // Сеанс № 13. <http://seance.ru/n/13/glava2-bergman-vrossii/obergmane-itarkovskom/#74>
- Тимофеевский А.А. Сеансу отвечают: Режиссёры, драматурги, критики о Сергее Маковецком // Сеанс № 16. <http://seance.ru/n/16/p/mm/#74>
- Тимофеевский А.А. Страница на Фейсбуке. Facebook. <https://www.facebook.com/timofeevsky>.
- Тимофеевский А.А. Человек и две проблемы. 2014. <http://seance.ru/blog/reviews/chelovek-i-dve/>



## М.С. Трофименков

Некоторые факты жизни российского кинокритика М.С. Трофименкова, бесспорно, повлияли на его интересы в области киноискусства. Например, преподавание во французском университете определило интерес к кинематографу этой страны, что выразилось в многочисленных публикациях о режиссерах и актерах. Даже книга о войне за независимость Алжира «Кинотеатр военных действий» [Трофименков, 2014(b)], написанная в контексте кино, имеет французские корни, так как Алжир долгие годы был французским департаментом.

Но обо всем по порядку. Согласно данным сайта журнала «Сеанс», Кандидат искусствоведения Михаил Трофименков родился в Ленинграде в 1966 году, в 1988 году окончил ЛГУ, а затем аспирантуру ЛГИТМиКа (1992). В 1997–1999 годах преподавал в университете Меца (Франция). С 2000 года – обозреватель Издательского дома «Коммерсантъ». Автор более чем 2000 статей, книги «Сергей Бодров. Последний герой» (2003), «Путеводитель по кино» (2003, 2004); один из авторов статей в книге «Сокуров» (1994). Эксперт, автор статей издания «Новейшая история отечественного кино. 1986–2000». Член редколлегии издательства «Сеанс». Был членом жюри международных кинофестивалей в Петербурге, Анжере, Женеве. Директор международных программ фестивалей «Кинотавр», один из создателей международного кинофестиваля «Лики любви» (Москва, 1995–1996). Трижды удостоен звания «Лучший кинокритик года»: СК России (1994), на фестивале архивного кино «Белые столбы» (1999), Гильдией киноведов и кинокритиков (2004)» [Трофименков, <http://seance.ru/author/trofimenkov>].

В своем интервью кинокритик вспоминает, что увлечение кинематографом началось, когда он увидел фильм, изменивший его сознание. Вот как описывает это событие М.С. Трофименков: *«в 11 лет я посмотрел «Семь самураев» Акиры Курошавы. Это была встреча со странным огромным миром, о котором я тогда ничего не знал. Так я стал киноманом и начал безудержно ходить в кино»* [Трофименков, 2011(b), <https://lenizdat.ru/articles/1096555>].

Более десяти лет М.С. Трофименков работает обозревателем Издательского дома «Коммерсантъ», но отмечает, что не любит слово «журналист», считая его литературным жанром со множеством поджанров: *«Мне нравится слово «литератор», которое объединяет всех, кто работает со словом. В дореволюционной России, например, это слово использовалось в отношении беллетристов, журналистов и историков»* [Трофименков, 2011(b), <https://lenizdat.ru/articles/1096555>].

Говоря об особенностях литературного стиля М.С. Трофименкова, необходимо отметить нетривиальную аспектность его статей и книг. Выпущенные им литературные опусы нередко имеют к кинематографу опосредованное отношение. Кинокритику в последнее время *«все интереснее рассматривать кино в историческом, экономическом или даже криминальном аспектах. Кино, как и архитектура – одно из самых социальных искусств. Его положение зависит*

от идеологии, режима и атмосферы, в котором существует общество. То, что находится на пересечении политики, пропаганды и культуры» [Трофименков, 2011(b), <https://lenizdat.ru/articles/1096555>].

Примером тому могут служить изданные им книги «Кинотеатр военных действий» [Трофименков, 2014(b)] и «Франция. Убийственный Париж» [Трофименков, 2012]. Обосновывая свой интерес к выбранным темам, М.С. Трофименков отмечает: *«Тема может показаться умозрительной и далекой от нас – с какой стати писать о войне в Алжире? Конечно, все знают, что прямо или косвенно об этой войне сняты «Маленький солдат» Жан-Люка Годара, «Шербургские зонтики» Жака Деми, «Мюриэль, или Время возвращения» Алена Рене. Алжир считался тогда французским департаментом, как и Чечня считается частью России. Конечно, эти параллели усиливали мое желание заняться этой историей. И спектр выбора, который делают французы в конце, действительно крайне широк. Например, алжирское кино родилось в партизанских отрядах еще во время войны, оно создавалось французами, приговоренными на своей Родине к смертной казни»* [Трофименков, 2011(b), <https://lenizdat.ru/articles/1096555>]. В книге представлены судьбы кинематографистов и их персонажей (банкиров, бандитов, террористов, политиков, партизан), что отражает историю как кинематографа, так и мира в целом.

Автор стремится к тому, чтобы на примере истории Алжира определить свое личностное отношение к аналогичным процессам в нашей стране. В этой книге М.С. Трофименков размышляет о том, как *«вести себя интеллектуалам, людям культуры, художникам и представителям индустрии развлечения, если угодно, в ситуации, когда твоя страна ввязывается в грязную, кровавую историю»* [Трофименков, 2011(b), <https://lenizdat.ru/articles/1096555>]. Для него важны и политический, этический и эстетический аспекты затрагиваемой проблемы.

Приведем отрывок из книги (о запрещенном французском фильме «Моранбонг», снятом в Северной Корее), чтобы иметь представление о стиле подачи материала читателям:

*«В течение четырех лет действовал запрет, наложенный министром информации Луи Тернуаром не только на прокат, но и на экспорт «Моранбонга, корейской хроники» (1959) Жан-Клода Боннардо. Режиссер не мог даже отослать копию в КНДР, хотя это был первый и до сих пор единственный опыт совместной работы северокаорейских и «капиталистических» кинематографистов.*

*Весной 1958 года журналист Арман Гатти — вскоре он прославится как режиссер политического театра — предложил начинающему режиссеру Боннардо, своему другу по партизанскому отряду, присоединиться к делегации французских интеллектуалов, собравшейся в КНДР. Боннардо прихватил с собой камеру и 20 тысяч метров пленки, купленной в кредит: у них с Гатти брезжила смутная идея документального фильма.*

*Делегация добиралась до Пхеньяна через Прагу, Москву, Иркутск, Улан-Удэ и Читу. Никто не вернулся назад с пустыми руками. Крис Маркер опубликовал по возвращении альбом фотографий «Корейцы» (1959). Лемарк, автор «Песенки французского солдата», снял сорокаминутный фильм о путешествии...*

*Ужиная с французскими товарищами, Ким Ир Сен загорелся идеей франко-корейского игрового фильма. Финансовое участие в проекте разоренная войной страна принять не могла — какие финансы, если даже рельсы для тревеллинга пришлось*

мастерить из водопроводных труб, — зато о таких человеческих ресурсах, какие предоставил Ким, даже не мечтал ни один режиссер в мире. Гатти в экстазе писал жене во Францию: «Сто тысяч актеров и фигурантов... Пхеньян ничем не отличается от Парижа» [Трофименков, 2014(с), <http://navoine.info/war-cinetheatre.html>].

Интересна и тема другой книги, которая представляет собой путеводитель по Парижу, выполненный в жанре криминальной журналистики. Итак, в ней приводятся пятьдесят адресов, каждый из которых связан с каким-то уголовным происшествием. По задумке автора, каждое из них как-то «связано с кино и культурой. Скажем, там есть история о «Безумном Пьеро». Все знают одноименный фильм Жан-Люка Годара, но не все знают о том, что безумный Пьеро — абсолютно реальный персонаж, в 1946 году ставший врагом №1 во Франции. Человек, безумная история которого — зеркало военной и послевоенной истории Франции» [Трофименков, 2011(б), <https://lenizdat.ru/articles/1096555>].

Оставаясь кинокритиком, М.С. Трофименков старается найти новые пути для его изучения и анализа киноискусства. По его собственным утверждениям, в последнее время все больше интересуется историями, драмами и трагедиями, связанными с кино.

Он говорит: «Кино — это конечно, искусство, но не только» [Трофименков, 2011(б), <https://lenizdat.ru/articles/1096555>]. Кино создается авторами и существует как квинтэссенция их судеб, событий. Поэтому, анализируя фильмы, согласно точке зрения М.С. Трофименкова, нужно рассматривать их не как самостоятельные тексты, а существующие в определенном политическом, нравственном, эстетическом контекстах, которые оказывают влияние на их создателей.

Книги М.С. Трофименкова подразумевают определенный тип читателя. Это не просто образованный человек, но интеллеktуал. Он должен знать не только политическую конъюктуру, геополитику, мировую историю, но и обладать специализированными знаниями в области истории и теории кинематографа. Автор не обременяет себя объяснением и описанием достижений того или иного кинематографиста, подразумевая, что читатель знаком с этими именами и их заслугами в мировом кинематографе. Он старается представить своей аудитории неизвестные факты, а главное, сложить их в единую систему, чтобы придать целостность образам персонажей, политических, культурных процессов, о которых идет речь.

В свою книгу М.С. Трофименков добавляет и личную жизнь героев, чтобы «оживить» текст. Например, говоря о журналисте и будущем кинорежиссере Клоде Ланцмане, он уделяет внимание не только профессиональным интересам, дружбе с Сартром, но и упоминает о сохранившихся на всю жизнь воспоминаниях «о романе с корейской медсестрой, встреченной в госпитале, куда он сопровождал Гатти, еще в Москве сломавшего руку» [Трофименков, 2014(с), <http://navoine.info/war-cinetheatre.html>].

Для этой же цели используются метафорические выражения, слова, повышающие уровень эмоциональности: «Гатти в экстазе писал жене...»; «в 24 года Шон стал военным фотографом — жестоким, то есть хорошим фотографом. В

том, как он снимал мускулистые допросы вьетконговцев, чувствуется аппетит» [Трофименков, 2014(с), <http://navoine.info/war-cinetheatre.html>], «оргии компьютерной графики» [Трофименков, 2015, <http://www.kommersant.ru/doc/2703124>] и пр.

М.С. Трофименков отмечает, что хорошо владеет «птичьим культуроведческим языком», поскольку *«шесть лет «играл» в молодого ученого. Потом это мне перестало быть интересным. Мне кажется, что даже о самых сложных вещах можно и нужно писать просто, не оглуляя себя и не считая при этом глупым читателя. Но я раз и навсегда убрал из своего лексикона термины «дискурс» и прочее»* [Трофименков, 2011(б), <https://lenizdat.ru/articles/1096555>]. Действительно, его тексты (как газетно-журнальные, так и книжные) отличает простота построения предложений, использование простонародных, жаргонных слов, которые передают эмоциональный настрой автора по отношению к сообщаемой информации.

Так, в книге «Кинотеатр военных действий» [Трофименков, 2014(б)] мы можем встретить следующие примеры: *«Но самым ярким впечатлением Флинна было то, что при их знакомстве Че Гевара в упор не узнал звезду»; «Но актер, какова бы ни была доля фантазии в его рассказах, «вписался» за революционную власть не на шутку»* [Трофименков, 2014(с), <http://navoine.info/war-cinetheatre.html>].

В рецензиях, написанных М.С. Трофименковым, мы встречаем аналогичные использование разговорной речи. Так, в отзыве на фильм «Бумер 2» (2006) читаем: *«менты – это единственное, что герои без сожаления оставили бы на том месте, где была Россия, сдернувшись в призрачный Гоа, расовав по карманам и Архангельск, и Астрахань, и черта в ступе... А менты так же устали и уже не будут, выпендриваясь, стрелять — предупредительно — в воздух, а просто завалят сразу»* [Трофименков, 2006, <http://seance.ru/n/27-28/perekrestok-2/buslov/voennyie-hroniki-monolog>].

Стилю кинокритика во многих случаях свойственен юмор. Так, в книге «Кинотеатр военных действий» [Трофименков, 2014] дается такая характеристика персонажей: *«Шона Флинна, сына Эррола, как актера не назовешь ни копией отца, ни пародией на него»* [Трофименков, 2014(с), <http://navoine.info/war-cinetheatre.html>].

Использование иронии позволяет М.С. Трофименкову более выпукло показать промахи и неудачи режиссеров, усилить эффект критики, повысить эмоциональность восприятия текста у аудитории, да и просто высмеять фильм. Например, в рецензии на фильм «Утомленные солнцем - 2» критик пишет: *«У репрессированного комдива Котова на левой руке – стальная перчатка, как у Фредди Крюгера, с выдвигаемыми когтями-лезвиями. Последний писк моды: у нас, на Колыме, все так ходят. Взгляните явно из какого-то другого фильма цыгане пляшут вокруг оккупантов, выкупая конфискованных лошадей песней. Интересно, какой: «К нам приехал, к нам приехал оберштурмбанфюрер дорогой?»»* [Трофименков, 2010, <http://www.fontanka.ru/2010/04/18/038>].

Рецензия на фильм Н.С. Михалкова получилась очень эмоциональной, используемая в ней лексика далека от научной. Кстати, эта рецензия вызвала впечатляющую активность пользователей сайта – было оставлено 817 комментариев [Трофименков, 2010, <http://www.fontanka.ru/2010/04/18/038>].

М.С. Трофименков в своих статьях использует и такой художественный прием как сравнение:

- «Пользуюсь случаем, чтобы извиниться перед Павлом Лунгиным и Владимиром Хотиненко за суровые отзывы об «Острове», «Царе» и «Попе». Когда я писал о них, я еще не видел «Утомленные солнцем - 2» [Трофименков, 2010, <http://www.fontanka.ru/2010/04/18/038>];

- на фильм «Бумер - 2»: «Петр Буслов не из тех, кто кокетничает своей насмотренностью, хотя за киномодой, конечно, следит. Никаких тебе реверансов в сторону Тарантино или, прости Господи, Гая Риччи, Китано или Бессона. Но суета вокруг «бумера» — прямая отсылка к прологу «Своего среди чужих, чужого среди своих» Никиты Михалкова... Предложу странную параллель к Б-1 и Б-2: «Пепел и алмаз» (1958) и «Перстень с орлом в короне» (1992) Анджея Вайды. Речь, естественно, не о конгениальности Вайды и Буслова, Боже упаси. «Пепел и алмаз» — один из лучших фильмов в истории кино, безусловный шедевр. «Перстень...» — фильм неудачный... «Бумер. Фильм второй» — фильм очень хороший, но, конечно, не «Пепел и алмаз». Да и не о таком пепле в нем говорится, из какого рождаются алмазы. Речь о том, что один и тот же герой и у Вайды, и у Буслова показан в условиях «войны» и в условиях «мира» [Трофименков, 2006, <http://seance.ru/n/27-28/perekrestok-2/buslov/voennyie-hroniki-monolog>].

Итак, оценивая кинокартины, М.С. Трофименков применяет множество приемов художественной выразительности, искусно совмещая их.

В публикациях кинокритика мы встречаемся с четко выраженной субъективной точкой зрения автора на кинопроизведение или рассматриваемую проблему. Такой субъективизм всегда обоснован, а выносимые оценки аргументированы. По нашему мнению, достоинство кинокритических статей М.С. Трофименкова заключается в том, что анализ фильма проводится с разных сторон: политической, этической, эстетической. Эта интеграция позволяет автору убедительно представить свое мнение, подкрепив экспрессию (которая присуща некоторым работам) размышлениями о фильме.

В пример можно привести рецензию на фильм «Битва за Севастополь» (2015). Кинокритик пишет не только о фабуле картины, но и проникает в глубинные смыслы, которые в нее заложили авторы. Авторитетно заявляет, что это лучшая за последние четверть века отечественная кинокартина о Великой Отечественной войне, практически единственным упреком фильму М.С. Трофименков считает неточность и конъюнктурность российского названия (в украинском варианте — «Несокрушимая»).

А главный этический урок этого фильма, по мнению кинокритика, заключается в следующем: «Война вообще дело однозначное. И эта ее жестокая однозначность великолепно сконцентрирована в сцене встречи нового, 1942 года в Севастополе. Маленькая девочка читает бойцам симоновское «Убей его!», и эта объективно кошмарная декламация ни в коем случае не вызывает интеллигентной реакции в духе «Ах, война, что ты, подлая, сделала... Получилось не столько военно-патриотическое, сколько антивоенно-патриотическое кино» [Трофименков, 2015, <http://www.kommersant.ru/doc/2703124>].

М.С. Трофименкову в этом фильме импонирует, что авторы смогли представить войну как явление, где требуется четкое деление на белое и черное... Они не философствуют, не рассуждают о войне, не сомневаются в правильности каких-либо решений персонажей... Для них, как и для главной героини нет сомнений в том, что война понимается *«по словам одного из командиров, напарников и любимых мужчин Людмилы, как «такая жизнь»* [Трофименков, 2015, <http://www.kommersant.ru/doc/2703124>]. Эта определенность позиции передается и в образе врага. Как отмечает М.С. Трофименков, *«нет ни одного «хорошего» или, на худой конец, как в «Сталинграде», «неоднозначного» немца, без которых наше военное кино уже и не обходится»* [Трофименков, 2015, <http://www.kommersant.ru/doc/2703124>].

Кинокритические статьи М.С. Трофименкова рассчитаны на массовую аудиторию, которая стремится к тому, чтобы не только смотреть фильмы, но и выносить собственные суждения о них. Автор пишет рецензии доступным для читателей языком, проводит аналогии и сравнения с известными режиссерами и кинопроизведениями. А используемые кинокритиком средства художественной выразительности позволяют сделать чтение увлекательным, интересным, «живым». Безусловно, некоторые рецензии отличаются «повышенным градусом эмоциональности», но выносимые оценки всегда опираются на аргументацию и рассуждения автора. Дополнительным фактором убедительности для читателей становятся сравнения, аналогии, проводимые автором.

О том, что кинокритик пишет для широкой аудитории, говорят и заголовки его статей. С одной стороны, в них содержится оценочное отношение к кинопроизведению, а с другой, в них задается, но не раскрывается интрига. Например, рецензия на фильм «Битва за Севастополь» называется «Выстрел в душу». Мы понимаем, что фильм «задел» кинокритика, вызвав у него определенные эмоции и чувства, но их характер остается загадкой и побуждает нас прочесть статью.

Примеры заголовков публикаций кинокритика [Коммерсант, <http://www.kommersant.ru/authors/136>]: «Скелет в чемодане» – М.Трофименков о «Левиафане» Андрея Звягинцева; «Роль главной роли» – М. Трофименков о «Бердмене» и еще 10 фильмах про стареющих актеров; «Учебник формализма» – М. Трофименков о фильме Сергея Юткевича «Маяковский смеется»; «Абстракция, которую мы потеряли» – М.Трофименков о том, есть ли наследники у советского кино; «Силач есть — ума не надо» – М. Трофименков о фильме «Поддубный» в российском прокате.

Для публикаций М.С. Трофименкова неотъемлемыми компонентами выступают актуальность и проблемность, хотя, например, в фильме «Высоцкий. Спасибо, что живой» П. Буслова кинокритик искал, искал проблему, да так и не нашел! Удивила и «прорисовывающаяся» идея, которая для авторов заключалась в создании идеального сходства с В.С. Высоцким,

собственно на этом строилась и рекламная кампания. Вот как пишет об этом кинокритик: *«Премьера «Высоцкого» Петра Буслова раз и навсегда сняла вопрос, на котором продюсеры выстроили всю пиар-компанию фильма: кто сыграл Высоцкого. Да не все ли теперь равно кто? Если при первом появлении на экране «Высоцкий» навеивает лишь легкомысленные ассоциации с персонажами «Планеты обезьян» Тима Бертона, то затем внушает нарастающий, смешанный с отвращением ужас, как восковая кукла мадам Тюссо»* [Трофименков, 2011(а), <http://www.kommersant.ru/doc/1823377>].

Характеризуя персонажей фильма, автор парирует создателям, о том, что «живым» на экране может стать только герой, претворенный актером в образ. *«Как живыми» бывают только зомби. В связи с этим особенно циничным издевательством кажется подзаголовок фильма: «Спасибо, что живой»* [Трофименков, 2011(а), <http://www.kommersant.ru/doc/1823377>]. Кинокритик достаточно низко оценивает актерскую игру в фильме, например, сожалея, что Д. Астрахан *«явно ошибся, выбрав режиссерскую карьеру и похоронив в себе отменного клоуна»* [Трофименков, 2011(а), <http://www.kommersant.ru/doc/1823377>].

М.С. Трофименков с досадой замечает, что выбранный сюжет способствовал созданию образа В.С. Высоцкого *«в виде неприятного, алчного торчка, готового... рискнуть большим сердцем... ради левого заработка»* [Трофименков, 2011(а), <http://www.kommersant.ru/doc/1823377>]. Такая «правда» имеет право на существование, если бы ей противостояли эпизоды *«парения героев, сценического шаманства. В их самосожжении есть неизменный творческий смысл. Но чтобы сыграть творческий смысл самоубийства, нужен актер, который, по меньшей мере, думал бы о душе героя больше, чем о том, чтобы не испортить дорожный грим»* [Трофименков, 2011(а), <http://www.kommersant.ru/doc/1823377>].

Помимо рецензий М. Трофименков пишет аналитические статьи, творческие портреты, очерки. Его работы, выполненные в любом жанре, отличает знание предмета исследования, аргументированность выводов, актуальность и проблемность, а также четкое понимание целевой аудитории конкретной статьи.

Например, в аналитической статье «Абстракция, которую мы потеряли» М.С. Трофименков поднимает вопрос о том, есть ли наследники у советского кино? Он уверен, что *«его гибель — хуже, чем гибель: падение в ничтожество — величайшая катастрофа за всю историю мирового кино»* [Трофименков, 2014(а), <http://www.kommersant.ru/doc/2612591>].

Обосновывая свое утверждение, он приводит аргументы, используя взаимосвязь политических факторов, этических и эстетических категорий (что находит отражение в характеристике режиссеров), присущих советскому обществу. *«Любые разговоры о «возвращении в СССР» или «обращении к традициям советского кино» — чистая игра ума. «Советское кино» — без четкой хронологической привязки — такая же абстракция, как и сам СССР. За 70 лет Советских Союзов было множество, на любой вкус: военно-коммунистический и оттепельный, нэпманский и мобилизационный, расслабленно-застойный и нервически-перестроечный. На любой вкус можно подобрать и кинотрадицию. Вам какую завернуть? Авангард или позднесталинскую дидактику на котурнах? Тарковского или Евгения Матвеева? Меццанские комедии Рязанова или кино морального беспокойства Абдрашитова? Иконического «Ленина в 1918 году», нагло модернистского «Ленина в Париже»? Все это*

— органичные, дополняющие, предопределяющие друг друга части огромного, удивительного целого — советского кино» [Трофименков, 2014(a), <http://www.kommersant.ru/doc/2612591>].

Помимо объективных причин, М.С. Трофименков обозначает и субъективные, проявляющиеся, например, в том, «*молодые режиссеры не знают советского кино в его многообразии, эстетическом и экзистенциальном... Эта кино-Атлантида не осталась даже внутренним, мемориальным российским достоянием*» [Трофименков, 2014, (a)<http://www.kommersant.ru/doc/2612591>].

Но, констатируя современные реалии российского кинематографа, кинокритик отмечает попытки режиссеров работать с героической версией советского пафоса, выделяя два вектора, представленные знаковыми киноработами «Звезда» (2002) Н. Лебедева и «Брестской крепостью» (2010) А. Котта.

Другим направлением советского кино были фильмы о труде. Сегодня, пишет автор, снимаются «*сказы, притчи, что угодно, только не «реализм»*. Но «*золотой век*» советского кино (это примерно 1965-1985 годы) славен именно социально-критическим (и никак не социалистическим) реализмом. Это было едва ли ни единственное кино в мире, не просто озабоченное тем, где трудится герой, но сделавшее труд увлекательным сюжетом» [Трофименков, 2014(a), <http://www.kommersant.ru/doc/2612591>].

М.С. Трофименков приходит к выводу, согласно которому, «*следование условной «советской традиции» — единственный, хотя и утопический, путь возвращения русского кино в большой мир, где эту традицию еще помнят. В конце концов, Андрея Звягинцева полюбили «на Западе», увидев в «Возвращении» (2003) реинкарнацию советского режиссера Тарковского*» [Трофименков, 2014(a), <http://www.kommersant.ru/doc/2612591>].

Кинокритик не просто проводит исторические параллели, выявляет специфические особенности советских фильмов, а обозначает пути, которые могут вывести российский кинематограф на качественно новый уровень:

- активно использовать реализм (сегодняшнее кино, напротив, стремиться увести своих зрителей в виртуальность), который может найти выражение в разных жанрах, начиная «от мелодрамы до фильма-диспута и героического «производственного жанра». Ничто не препятствует режиссерам экспериментировать в этом направлении и сейчас: было бы желание» [Трофименков, 2014(a), <http://www.kommersant.ru/doc/2612591>];

- знать историю советского кино во всем его многообразии.

Исходя из проанализированной нами статьи кинокритика, мы можем утверждать, что в ней поднимаются медиапедагогические проблемы. С одной стороны, они связаны с медиаобразованием будущих профессионалов в области медиа (режиссеры, продюсеры, актеры, операторы и др.), а с другой — медиаобразованием аудитории, поскольку зритель должен обладать определенным набором специализированных знаний для того, что смотреть фильмы, уметь сформулировать и высказать аргументированное мнение о нем, не быть «всеядным» и т.д.



Таким образом, среди выделяемых медиаобразовательных задач, мы в таблице 1 отразили те, решению которых может способствовать использование кинокритических публикаций и книг М.С. Трофименкова.

**Таблица 1. Задачи медиаобразования, выполнению которых может помочь использование текстов М.С. Трофименкова**

<b>Задачи медиаобразования, выполнению которых может помочь использование текстов М.С. Трофименкова</b>	<b>Подготовка профессионалов в области медиа</b>	<b>Массовое медиаобразование</b>
Воспитание хорошего эстетического восприятия, вкуса, понимания, оценки художественного качества медиатекстов.	+	+
Развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к 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	+	+
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	+	+

Изучение книг и статей М.С. Трофименкова позволяет нам говорить о наличии у автора собственного стиля, который проявляется как в особенностях написания статей, подаче материала, так и в общении с аудиторией. Главный принцип такого общения заключается в том, чтобы уметь написать о самых сложных вещах простыми словами, не оглупляя себя и не показывая превосходства над своим читателем. Высокий профессионализм кинокритика позволяет проводить интересные, временами довольно смелые аналогии с другими кинопроизведениями. Отсутствие наукоемких оборотов и слов в тексте делает его понятным широкой аудитории (без смысловых потерь), а, соответственно, востребованными.

**Елена Мурюкина**

## Литература

- Коммерсант. <http://www.kommersant.ru/authors/136>.
- Скепсис. Научно-просветительский журнал. [http://scepsis.net/authors/id\\_741.html](http://scepsis.net/authors/id_741.html).
- Трофименков М.С. <http://seance.ru/author/trofimenkov>.
- Трофименков М.С. <http://www.kinopoisk.ru/press/author/16>.
- Трофименков М.С. Абстракция, которую мы потеряли. 2014(a). <http://www.kommersant.ru/doc/2612591>.
- Трофименков М.С. Военные хроники. Монолог. 2006. <http://seance.ru/n/27-28/perekrestok-2/buslov/voennyye-hroniki-monolog>.
- Трофименков М.С. Выстрел в душу. В прокат вышла «Битва за Севастополь» Сергея Мокрицкого. 2015. <http://www.kommersant.ru/doc/2703124>.
- Трофименков М.С. Грязные воспоминания о великой войне. 2010. <http://www.fontanka.ru/2010/04/18/038>.
- Трофименков М.С. Кинотеатр военных действий. М.: АСТ. 2014(b). 650 с.
- Трофименков М.С. Кинотеатр военных действий. Отрывки из книги. 2014(c). <http://navoine.info/war-cinetheatre.html>.
- Трофименков М.С. Не за что. О фильме «Высоцкий. Спасибо, что живой». 2011(a). <http://www.kommersant.ru/doc/1823377>.
- Трофименков М.С. Франция. Убийственный Париж. М.: Амфора. 2012. 480 с.
- Трофименков М.С. Я не люблю слово «журналист». 2011(b). <http://lenizdat.ru/articles/1096555>.

## М.И. Туровская

Известный медиакритик, историк кино и театра, доктор искусствоведения, исследователь творчества М.И. Бабановой, Б. Брехта, А.А. Тарковского, соавтор сценария знаменитого документального фильма «Обыкновенный фашизм» (1965), лауреат премии «Ника» (2007) «За вклад в кинематографические науки, критику» – Майя Иосифовна Туровская уже давно – признанный классик медиа/киноведения. В 1990-х она инициировала и курировала проведение выставки «Москва – Берлин», посвященной российскому и германскому кинематографу, где почти зеркально отразились сходства трактовок темы «человек и тоталитарный режим». Ее книги «Герои безгеройного времени» (1971), «На границе искусств. Брехт и кино» (1985), «Памяти текущего мгновения» (1987), «7 ½, или фильмы Андрея Тарковского» (1991) и другие стали достоянием искусствоведческой и культурологической мысли.

Как медиакритик, искусствовед и культуролог М.И. Туровская опубликовала большое количество статей в журналах («Искусство кино», «Киноведческие записки», «Советский экран», «Сеанс» и др.) и газетах («Советская культура», «Независимая газета», «Экран и сцена» и др.). Ее научно-исследовательские работы по содержанию и анализируемым проблемам нацелены на многоплановое отображение социокультурных и социально-философских явлений в жизни общества и искусства. Некоторые статьи посвящены разбору режиссерского стиля, построению кадра, функции света и цвета, мизансцены и т.д.

Статьи и книги Майи Иосифовны доступны пониманию самых разных аудиторий. Киноведы найдут там описание творческого поиска и жизненного пути режиссеров (А.А. Тарковского, А.Н. Сокурова и др.), искусствоведческий и психологический анализ актерских работ (М.И. Бабановой, Г. Грюндгенса, М.А. Ульянова и др.). Глубокий научный анализ социально-психологических явлений в американском, европейском и советском обществе будет интересен специалистам в области культурологии и социологии. Широкую аудиторию может увлечь эмоциональное описание действительности, ирония и парадоксальность.

В статьях и книгах М. И. Туровской разворачиваются сюжеты, где время обозначило свою историческую и культурную перспективу. Скрупулезность, внимание к фактам, проницательность часто нацеливают ее исследовательский поиск на ушедшую в прошлое действительность, и особый органичный и ясный стиль оживляют минувшее. Вместе с тем, Майя Иосифовна в своих работах зорко подмечает и еще только зарождающиеся культурные и социальные явления. Раскрытые ею модели психологии киновосприятия массовой аудитории дают основание М.И. Туровской сделать заключения о моральном состоянии общества. К примеру, она

анализировала проявление у публики 1960-х неосознанных мотивов желания походить на героев-бунтарей или на супер-агентов типа Джеймса Бонда как целостную картину изменяющегося общественного сознания.

Статьи Майи Иосифовны написаны в разных жанрах. В книгах, представляющих собой сборники статей, объединенных тематикой и культурно-историческим контекстом, содержатся рецензии на фильмы, очерки литературных биографий, обзоры происходящих в литературе, кино и театре событий. Автор объединила многие свои статьи общим названием жанра – «портрет текущего мгновения» [Туровская, 1987, с.6].

Известно, что «высоколобая» критика часто полностью отворачивается от так называемого «ширпотреба», или, напротив, разносит в пух и прах опусы «масскульта». Однако на страницах статей и книг Майи Иосифовны нет злой критики в адрес «низких» жанров. Скорее наоборот, отмечается их закономерность, а преобладание в массовом кинематографе эффекта сенсационности и зрелищности понимается как признак и отражение культурного и цивилизационного кризиса.

Появление фильма описывается М.И. Туровской как зарождение и развитие музыкальной мелодии: с течением времени все тоньше и ближе становятся отношения мотивов, образов, идей авторов, образуя общее звучание невыразимого словами момента в историческом континууме, в прочной связи культурных явлений. В своих статьях Майя Иосифовна переходит от поэтических образов к культурологическим сопоставлениям и обратно. Ей важно обнаружить не только художественную глубину, но и внутреннее единство явлений, в коих проявляются признаки времени.

Так, сравнивая творчество А.П. Чехова и И.А. Бродского, М.И. Туровская заметила: *«для обеих действительно была нарушившаяся связь времен и нащупывание, если не поиски, этой связи»* [Туровская, 2009]. Здесь обнаружено их глубоко внутреннее сходство, и то качество, которое, возможно, присуще ей самой.

Целостность представления, основанного на глубоком и тонком понимании психологии персонажей и культурных явлений – главный аргумент для Майи Иосифовны. Ее догадки и предположения удивительны в своей пронзительности. Уже само по себе понимание внутренней витальной сущности рассматриваемых феноменов определяет достоверность сделанных М.И. Туровской заключений и выводов.

Выбор тем для исследований явно определился ее интересами, а вовсе не требованиями редакций, или конъюнктурными реалиями: духовный кризис социума, тоталитаризм, потребность человека и общества в мифах, роль медиа в формировании мифологии, дедрамматизация, сенсационность, условность искусства, взаимовлияние искусства и аудитории, взаимодействие культур (классической и субкультур), эскэйпизм и роль массовой культуры в отчуждении человека... На исчерпываемый перечень тем творчества М.И. Туровской мы не претендуем, но даже из этого

короткого тематического списка видна многогранность ее таланта и широта научных интересов.

Так, на примере героев игрового кинематографа в контексте общественных моральных норм и психологии личности Майей Иосифовной исследуется тема духовного кризиса общества, когда герой *«демонстративно отвернулся от всякой нормативности: духовной, физической, нравственной, бытовой»* [Туровская, 1971, с. 81]. По мнению М.И. Туровской, типология современного героя характерна для таких явлений, как *«распад реальных жизненных связей, падение градуса общественной морали, исчерпанность идеалов»* [Туровская, 1971, с. 87]. На смену романтическим добродетелям классических героев в медиакультуру пришли человеческие пороки, отрыв от корней, отчуждение и одиночество... С другой стороны, мечтой для молодой аудитории становятся гляцевые образы красоты и благоустроенности быта. И здесь Майя Иосифовна еще полвека с лишним назад поставила острый и для нынешних дней вопрос: *но «разве не пугает, что мечта, став реальностью, может оказаться смертоносной?»* [Туровская, 1971, с. 95].

Сегодня, благодаря современным mass media, человек *«продает свой Досуг, с ним и свою личность. Она уравнивается, стандартизируется, программируется, перестает существовать»* [Туровская, 1971, с.157]. Личность, увязшая в прагматических, утилитарных отношениях, испытывает потребность заявить каким-то образом своем существовании. Чтобы почувствовать себя живой, она в отчаянии бросает свои протесты устоям и традициям общества, кричит о своем негодии непонятной отчужденностью, бунтует вместе с несогласными. Испытываемые при этом экстаз и экзальтация дают временное ощущение витальности: отсюда и немотивированность преступлений и насилия, совершаемых нередко совсем юными людьми.

С другой стороны, М.И. Туровская не раз подчеркивала, что борьба за счастье и любовь в пространстве, опустошенном слабостью человеческого духа, может приобретать мощное драматургическое звучание. Один из главных смыслов в искусстве – поиски идеального начала в человеке. Вот художники и задаются вопросами: Откуда оно? И как осуществимо в жизни? И осуществимо ли?

Так, тема смысла искусства раскрывается М.И. Туровской на примере актерского дарования М.А. Ульянова и сюжета в повести Шолом-Алейхема «Тевье-молочник». Майя Иосифовна увидела в ульяновской трактовке Тевье-молочника фольклорность, национальную характерность, отражающую народную судьбу. М. Ульянов был *«задуман... для добротной и полезной физической и умственной работы. В нем есть крепкая сколоченность мастерового человека и въедливость технаря»* [Туровская, 1987, с. 105]. Именно эти свойства характера проявились в простой и тяжелой крестьянской жизни Тевье-молочника, его душевных борениях: ударам судьбы он отвечает терпением, сохраняя чувство юмора и любопытство к жизни. Природная внутренняя сила и «крепкая сколоченность» М. Ульянова помогают герою

выстоять, когда рушатся неумолимым ходом истории устои и быт патриархальной семьи – основа миропорядка. Уходит из жизни что-то важное, *«уходит под воду Матера Распутина», обитателям Анатовки Шолом-Алейхема «нет больше места на родной земле»* [Туровская, 1987, с. 114]. Несмотря на безысходность мира, который часто оживает в нашем театре и кино, в нем есть человеческий идеал, внутренняя доброта и чистота, тщательно скрываемая под покровом бытовой неустроенности и тоски по несбывшему мечтам. «Без права не пессимизм искусство существовать не может», – утверждает М.И. Туровская [Туровская, 1987, с.154], употребляя здесь понятие «пессимизм» не в «житейском», а художественно-эстетическом смысле.

Интересную в культурологическом смысле тему для исследований Майи Иосифовны представили феномен Джеймса Бонда и дедрамматизация детективного жанра, вызванные «упрощением» зрительской аудитории. Детективная разгадка тайны, процесс поиска истины не привлекают «бондиану», на смену им пришло воплощение желания быть покорителем мира. Бонд – персонаж «чистого действия».

Культ Джеймса Бонда появился в противопоставлении юным «мятежникам» 1950-х. Молодые герои зарубежных фильмов того времени, с одной стороны, аккумулировали в себе общественные настроения, а с другой, – катализировали проявление скрытых эмоций аудитории, придавая им осязаемую форму. Майя Иосифовна размышляет о взаимоотношениях аудитории и «бондианы»: *«Бонд – столько же создание своего зрителя, сколь и своих продюсеров. Он тень, отброшенная на экран из зала, цветная, широкоэкранный проекция тайных помыслов и явных соблазнов»* [Туровская, 1971, с. 70].

Майя Иосифовна отметила важную особенность: лица героев, в которых воплощается отклонение от нормативности. Бунтарство стало признаком своего времени. Отменное знание зарубежного кинематографа, культурологическое мышление, развитое чувство художественной формы и интуиция позволили М.И. Туровской увидеть этот признак, когда он только начал проявляться: *«Агент 007 аккумулировал цинизм, накопившийся в недрах усталого общества»* [Туровская, 1971, с.85], он возник, *«когда иссякли не только идеалы, но даже энергия протеста..., когда общество распадается на отдельных индивидуумов»* [Туровская, 1971, с. 91].

Предпочтение подлинным фактам вымысла и жажда отнюдь не возвышающего обмана находят компромисс в понятии «сенсация», феномен которой стал одной из тем для размышления М.И. Туровской. Анализ духовных запросов общества и культурных изменений приводит ее к выводу, что *«сенсация есть способ заставить жизнь врасплох, увидеть ее на изломе... не дожидаясь вмешательства искусства, заостряет свои тенденции до степени символа»* [Туровская, 1971, с.7]. Вот и целью кинематографа и телевидения в конце 1960-х – начале 1970-х годов, замечает Майя Иосифовна, становится сенсационность: *«сенсация – мать мифов, создаваемых с помощью mass media»*, когда

*«факты служат более благодарной почвой для мифотворчества, нежели вымыслы»* [Туровская, 1971, с.8].

Значимой для М.И. Туровской стала тема взаимодействия культур, которую она сумела разглядеть во взаимоотношениях произведений классического, массового искусства и европейских, американских, отечественных аудиторий.

Смена доминирующих мировосприятий, мировоззрений происходит всё быстрее с каждым новым столетием. В бурном двадцатом веке, особенно в его второй половине, эстетические формы и художественные символы менялись стремительно, но они укладываются в общее течение. В 1960-е и 1970-е годы *«"битники", потом "хиппи" создали рок-культуру и поп-культуру, контр-культуру и субкультуры, потеснившие, а к нашим дням в значительной мере оттеснившие культуру традиционную»* [Туровская (а), 1991, с.132].

Эхом смены субкультур стало появление феминистской критики. Получив определенную свободу, *«женское движение приняло в наследство и парадигму, и блестящий, тонкий инструментарий, выработанный леворадикальной критикой ради демистификации буржуазной культуры»* [Туровская (а), 1991, с.133]. Нестабильность общества, укоренившийся в сознании максимализм, свобода выбора ценностных ориентиров – одновременно и результат, и причина культурных преобразований, описанных в статьях и книгах Майи Иосифовны.

В любом обществе важна тема эскейпизма и отчуждения, и здесь тоже велика роль массовой культуры. В одной из работ М.И. Туровская писала, что *«дело же не в том, что в кино показывают, как надо убивать. Дело в том, что mass media в широком смысле продолжают свою работу отчуждения»* [Туровская, 1971, с. 170], массовая (медиа)культура предоставляет отдельному зрителю его собственное ограниченное пространство «свободы», за пределами которого пугающий своей бесконечностью мир. К сожалению, вместе с этой бесконечностью изгоняется за установленные пределы тайна присутствия в жизни смысла, идеала, истины...

Объективная действительность может быть так тяжела, что морально ослабевшие молодые люди находят себе кумиров, чтобы в их ореоле скрыться от нее. Майя Иосифовна пользовалась определением «вакуум», где нет место интимной близости, где можно укрыться от напора высокой скорости, сильного шума, ярких красок, азартных лиц, бесконечных выстрелов.

Массовая культура воссоздает новое культурно-историческое время «общество потребления», «слепо мчащееся в неизвестное будущее» [Туровская, 1987, с. 289]. В фильмах великих итальянских мастеров («Приключение» М. Антониони, «Рокко и его братья» Л. Висконти, «Сладкая жизнь» Ф. Феллини и др.) по-разному выражено ощущение наступившего «духовного вакуума». Общее в эстетике этих произведений в том, что в изображаемой внешне насыщенных и фактурно эстетских сценах из жизни элиты общества проглядывает леденящая пустота

бесчеловечности... По мнению М.И. Туровской, очень точно выразил общий духовный кризис «общества потребления» Т. Уильямс: *«Это был мятеж слабости против силы, убожества против полноценности, греховности (...) против добродетели, индивидуальности (...) против гордого индивидуализма»* [Туровская, 1987, с. 321].

Некоторые работы Майи Иосифовны посвящены теме, которую можно сформулировать как условность искусства. Вхождение в художественный мир, где вещи оживают в своем внутреннем единстве и внутренней движущей силе, дает возможность понять условность искусства, создающую одновременно и вымышленную, и подлинную действительность. О литературной, экранной и кинематографической условности размышляет М.И. Туровская в статье «Чехов-77», где анализируется развитие образов чеховских повестей в театре и кино. При правильно найденной условности в образах театра и кино оживает чеховская атмосфера и мысль, но, конечно, не «сам Чехов», который есть только в своих произведениях: *«театр выделяет из чеховских пьес проблемы. Выпаривает их почти в сухом, порошковом виде. Кино взбалтывает раствор. Его предмет – сама материя жизни героев»* [Туровская, 1987, с. 84].

Еще одна значимая тема исследований Майи Иосифовны – искусство и аудитория, и здесь главное направление ее мысли – проблема влияния массовой экранной культуры на публику, взаимовлияние искусства и реальной действительности.

Существует немало количество искусствоведческих, философских, социологических исследований о мотивах контактов аудитории и медиа. Ученые сходятся, что в целом публика выбирает медиатексты не с тем, чтобы «потрудиться» в поиске художественных смыслов, а для развлечения. М.И. Туровская рассматривает взаимодействие популярных фильмов и зрительской аудитории на другом уровне, тщательно анализируя типологию кино/медиавосприятия.

Конечно, на фоне массовой культуры поэтическое кино выглядит как бы «отрешенным» от реальности, существует в виде «искусства для искусства», не стремящегося к занимательности. С философской, культурологической точки зрения потребность в «поэтическом» кино *«становится особенно ощутима в периоды резких исторических сдвигов... когда логическое разрешение просто невозможно, тогда возникает неотложная необходимость в разрешении поэзии»* [Туровская (б), 1991, с. 19].

Ярчайшие примеры такого кинематографа – фильмы А. Тарковского, о которых Майя Иосифовна написала одну из самых известных своих книг. Отрешенность от скорости современного мира, от давления урбанистических пейзажей и авангардных форм у этого мастера сохраняет духовное напряжение, где живет подлинность. Для восприятия произведений А. Тарковского необходимо «духовное усилие», которое позволяет настроиться на созерцание целостности вещей в их внутренней органической встроенности в естественные ритмы бытия, раскрывающие глубинные



смысловые предназначения. В картинах А. Тарковского в плавных ритмах, приглушенных и, одновременно, насыщенных тонах пульсирует живая жизнь, сохраняемая от тотальной агрессии, бессмысленности, пустоты. Проблема, по мнению М.И. Туровской, и состоит в том, что понимание необходимости сохранения этой живой жизни приходит в особые исторические моменты. И здесь Майя Иосифовна справедливо отмечает, что *«ленты Тарковского не устарели в наше быстротекущее время, когда так скоро отнашиваются моды»* [Туровская (б), 1991, с. 245].

Анализируя немецкое кино 1920-х – 1930-х, работая над документальным фильмом «Обыкновенный фашизм», М.И. Туровская открыла для себя, что «вакуум смысла» и символическое изображение искаленной человеческой природы на экране сформировали своего рода готовность людей к нацизму. Она провела параллель между немецким и советским авангардным кино и нашла для себя еще одну тему для исследования – «человек и тоталитарный режим».

В статье «Когда боги смеются» (2012), посвященной актеру Г. Грюндгенсу, она размышляет о его актерской судьбе, складывающейся в непосредственном взаимоотношении с диктаторским милитаризованным режимом. Пригодность его идеологическим нуждам определяла жизненный путь многих кинематографистов, писателей, художников и других деятелей культуры. Роль актера становилась в каком-то смысле убежищем, эстетический ореол которого оберегал от преследований и расправ. В сплетениях реальных жизненных судеб и художественных предвосхищений исторических событий М.И. Туровской виделась провиденциальность актерской роли. Клаус Манн в «Мефистофеле» создал роль Хендрика Хефгена, которую в реальной жизни исполнит Густаф Грюндгенс, зять автора и прототип главного героя. Через актера «говорит темный оракул истории», – заключает Майя Иосифовна, – подчеркивая, что его чувствительный организм реагирует на окружающий мир как барометр на погоду, ощущая движения идей в исторической атмосфере.

М.И. Туровская рассматривает события медийного процесса через призму идеологических, иконографических форм. Ее интерес отнюдь не сводится к обличению недостатков советской идеологии, а (медиа)критическая мысль направлена на анализ становления мифов, наблюдение за их проникновением в общественное сознание.

Анализируя медиатексты, Майя Иосифовна формулирует понятия, зачастую определяющие метод работы режиссера, оператора, композитора, актера. Зная изнутри киносъёмочный процесс, Майя Иосифовна дает оценку операторской, актерской, сценарной и режиссерской работе, характеризует пространство мизансцен, свет в кадре, мастерство актерской игры, переходя к логике авторской мысли.

Она рассматривает социально-психологические метаморфозы, происходящие в жизни общества и людей, как находки авторов. При этом

М.И. Туровская не столь уж часто использует специальные культурологические и/или искусствоведческие термины. Она в большей степени анализирует социально-психологический контекст проявления человеческой природы, которую разглядел автор, её интересует влияние на сюжет фильма и авторскую позицию социально-политической и культурной ситуации. Она направляет своего читателя от внешних условий к личному выбору авторов, их философскому видению окружающего мира.

Не злоупотребляет М.И. Туровская и метафорами, жаргонными выражениями. Иногда, правда, она может употребить сленг («директриса», «баба»), но он лаконичен и уместен, не носит личного характера и становятся дополнительным штрихом к культурологической оценке социальных явлений или бытовой обстановки.

Нет на страницах ее текстов и высокомерности, всепоглощающей иронической насмешки. В восприятии Майей Иосифовной текущего момента чувствуется уважение и понимание его таким, какой он есть... В статьях М.И. Туровской довольно редки ссылки, цитаты, и когда они есть, то в них выражается суть высказывания цитируемого автора. Анализ медиатекстов по Туровской – это в большей степени размышления об авторских мотивах, структуре образов, художественном подходе и методе. Она анализирует, сравнивает жанровые и сюжетные особенности, ясно и четко указывает на особенности сценариев, выбора актеров, работы оператора (а иногда – и звукорежиссера), чтобы описать главное – авторскую интонацию, настроение, художественную мысль, идею.

В статьях М.И. Туровской встречается понятие «остранение». Используется оно в том же контексте, в котором его понимал В.Б. Шкловский. Понятные и однозначные на первый взгляд вещи приобретают иное глубокое звучание в пространстве духовного единства или отрешенности, значимые проблемы становятся мелкими в планетарном всеобщем масштабе. Метафизический смысл картин достигнут пронизательностью и чуткостью их создателей к историчности момента и культурным изменениям.

Майя Иосифовна использует метафоры, в основном характеризующие философский взгляд авторов на социальные ситуации и культурные явления, эстетическое мироощущение и художественный метод. Об эпизоде из фильма «Зеркало» А. Тарковского, где ветер опрокидывает лампу, буханку хлеба со стола, качает кроны деревьев, она пишет, что автор «мнет это "прекрасное мгновенье" детской приобщенности миру, как скульптор прилежно мнет глину».

М.И. Туровская любит описывать запечатленную в медиатексте действительность, употребляя поэтические выражения. В поэтическом восприятии раскрывается витальная суть бытия. В своих работах она использует примеры из разных областей знаний и сфер человеческой жизнедеятельности. Богатство ее культурологического, исторического,

социологического и искусствоведческого опыта проявлено удивительными примерами и деталями, о которых знают разве что некоторые специалисты.

Майя Иосифовна сохраняет свою авторскую позицию всю свою жизнь. Кажется, что даже закрывшиеся перед ней в период борьбы с космополитизмом двери в университеты и исследовательские институты никак не повлияли на ее творческую деятельность. Интерес к эстетике, кинематографу, культуре был для нее сильнее внешних порой жестоких обстоятельств. Ее наблюдательность, категоричность, интеллигентность и вера в нравственный идеал создавали пространство внутренней свободы. В статье о советской действительности она заметила, что *«лучшая свобода добывается в самом себе»* [Туровская, 2002 (а)].

М.И. Туровская размышляла о русской культуре и о культуре классической, где свобода была следствием способности переживания тайны нашей жизни и веры в человеческий идеал. Рассуждая об общих мотивах в творчестве А.П. Чехова и И.А. Бродского и об их чувстве единства времени, Майя Иосифовна вывела некую формулу, что *«люди позапрошлого века жили под небом; мы существуем в присутствии космоса»* [Туровская, 2009]. Очень тонкое наблюдение, в котором звучит нотка легкого уныния о том, что уходит из нашей жизни тайна...

Документальный фильм «Острова» (ГТРК «Культура», 2009), снятый к 85-летнему юбилею М.И. Туровской, заканчивается ее словами: «у каждого русского... нет жизни, но есть судьба, а у вас (американцев – Р.С.) у всех есть жизнь, а вот с судьбой плохо». Жизненный путь человека становится уникальным, не predetermined, миссионерским, если он следует за идеальными ценностями, а не преследует материальные блага. В последнем случае жизненный путь превращается в однотипный сюжет, утративший красивые и глубокие чувства. Только такими чувствами ведема Майя Иосифовна и в творчестве, и в жизни, благодаря чему и сохраняет внутреннюю свободу уже долгие, долгие годы.

## ***Роман Сальный***

### **Литература**

- Туровская М.И. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991(б). 255 с.
- Туровская М.И. Герои "безгеройного времени" (заметки о неканонических жанрах). М.: Искусство, 1971. 239 с.
- Туровская М.И. Женщина и кино // Искусство кино. 1991(а). № 6. С. 131-137.
- Туровская М.И. Зеркало. Художественный фильм. // <http://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0093.shtml>
- Туровская М.И. Когда боги смеются. 2012. <http://seance.ru/blog/kogda-bogi-smeyutsya/>
- Туровская М.И. О Чехове и Бродском. 2009. <http://magazines.russ.ru/zz/2009/20/tu13.html>
- Туровская М.И. Памяти текущего мгновения: очерки, портреты, заметки. М.: Сов. писатель, 1987. 368 с.
- Туровская М.И. Советский средний класс. 2002. <http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/tur.html>

## А.М. Шемякин

Андрей Михайлович Шемякин родился 12 января 1955 года в Москве. В 1977 году он окончил романо-германское отделение филологического факультета Московского государственного университета, позже – аспирантуру. С 1981 по 1989 годы работал младшим научным сотрудником Института Мировой литературы АН СССР. В 1985 году успешно защитил кандидатскую диссертацию по американской литературе конца XVIII века. С 1989 года стал старшим, а с 2000 года – ведущим научным сотрудником НИИ киноискусства. С 2002 года стал зав. отделом современного отечественного кино НИИ киноискусства. В течение многих лет А.М. Шемякин – автор и ведущий телепередачи «Документальный экран». С 2011 по 2015 годы был президентом Гильдии киноведов и кинокритиков России. К освоенным им профессиям сайт «Кино-театр.ру» относит профессии филолога, культуролога, киноведа, кинокритика, автора и ведущего телевизионных программ, сценариста.

Говоря о важности института кинокритики в современном обществе, А.М. Шемякин отмечает особенности данной профессии: *«Известно, что критиков не любили и не любят, но, когда уважают – хорошо. Дело в том, что сегодня критика воспринимается только с одной стороны – «ругательной», тогда как она дает анализ кино как искусства и анализ общества. За последние годы связь критики с публикой, увы, не усилилась. И во многом потому, что публика сама стала критикой, хотя во мнениях экспертов все же нуждается»* [Шемякин, 2015].

Изучив публикации, интервью, выступления медиакритика, мы считаем, что его труды адресованы различной аудитории:

- *ученому сообществу*: кинокритик принимает активное участие в научных дискуссиях, в работе круглых столов (например, на фестивалях и т.д.), на которых поднимаются важные темы кинематографа (как игрового, так и документального).

Анализируя программу и концепцию кинофестиваля «Лучезарный ангел», А.М. Шемякин отмечает, что из года в год *«позитивные тенденции прошлых фестивалей мы старались усилить. Но конкурс XI Международного кинофестиваля «Лучезарный Ангел» структурно стал более целевым, а панорамная внеконкурсная программа – более разнообразной. То есть фестиваль сейчас сосредотачивается на проблеме духовных ценностей, но таким образом, чтобы все, что вокруг так или иначе возникает и то, что к заявленной теме может не относиться, чтобы оно тоже как фон, как контекст оставалось, чтобы люди могли сравнивать. Режиссеры, которым важно сохранение и возрождение духовных ценностей, показываются на конкурсе, а вне конкурса фильмы о том, как сохранить добро, как найти положительного героя, где искать, что мешает в поиске. Соотношение между тем и другим очень важно именно на этом фестивале. Раньше у нас основная программа была более разнообразная, но немножко растопыренная, а сейчас мы вместе с Экспертным советом стараемся, чтобы фестиваль начал выполнять в прямую свою общественную миссию по консолидации людей»* [Цит. по: Лозинский, 2014].

- *профессионалам в области кинематографа* (анализ современного киноискусства, роли медиакритики, ее смыслового компонента). А.М. Шемякин отмечает весьма ошутимый кризис внутри профессионального сообщества кинематографистов и кинокритиков: *«Отношения наших критиков с режиссерами осложнились по простой причине: режиссеры решили, что снимают кино для народа, а критики – не народ. В последний год стал слышать упреки в адрес кинокритиков: «Что же вы молчите? Почему «ушли» в другие профессии?».* Действительно, одни критики занялись фестивальным менеджментом, другие – стали писать рецензии только в Фейсбук. *Что касается последнего, то не от хорошей жизни»* [Шемякин, 2015].

А.М. Шемякин остро чувствует снижение влияния кинокритики на кинематограф, отмечая, что сегодня оно незначительное, преимущественно, выражается в призах, вручаемых на кинофестивалях. По его мнению, *«эту ситуацию нельзя изменить нажимом или давлением. Проблема, скорее, внутренняя, и чтобы вернуть уважение или заслужить новое, необходимо писать именно о кино, а не о том, что происходит вокруг кино, в связи с кино и так далее... Замечу, что когда критику любят, это уже не критика»* [Шемякин, 2015].

- *массовой аудитории.* При этом хочется отметить, что под нею А.М. Шемякин подразумевает людей думающих, обладающих определенными знаниями в области культуры вообще и кинематографа, в частности. Об этом говорит стиль подачи материала читателям, предполагающий рассуждения, стремление к диалогу. Например, говоря о роли А. Хичкока в истории кино, медиакритик пишет: *«Может, все дело в общей усталости кинематографа и его творцов, явные признаки которой как раз обилие стилизаций и безудержное цитирование всего и вся, а не только мультимедийной конкуренция, - в конце концов, кино и ТВ – это же сообщающиеся сосуды! И не одного Хичкока перепевают, другим тоже достается... Но вот в чем штука: Хичкок, действительно, сейчас видится самым необходимым из всех гениев мирового кино. Его и гением-то называешь с опаской, он прежде всего – мастер, и в то же время – мощнейший стимулятор авторской фантазии. Эпоха повальной рефлексии, самоедства культуры, - неременный признак конца века, в свою очередь, подходит к концу. Дело за теми, кто отважится быть «заодно» с Хичкоком и в его раскованности, и в железной самодисциплине, и в еще не исчерпанных творческих идеях»* [Шемякин, 1999].

А.М. Шемякину удается преподнести потенциальным читателям статьи информацию не в готовом виде, зачастую подразумевающим менторство, знание истины, которая с обреченной усталостью доносится до публики. Он излагает свои мысли в виде рассуждений, предлагающих аудитории включиться в диалог.

Массовая аудитория, для которой пишет свои статьи, рецензии, дает интервью А.М. Шемякин, безусловно, обладает такими качествами как образованность, способность критически осмысливать информацию, определенным набором нравственных, эстетических ориентиров. Так, в интервью И. Лозинскому, кинокритик подчеркивает, что важно *«создавать профессионального зрителя – так же, как учат читать, чтобы человек мог понять ту или иную книгу»* [Цит. по: Лозинский, 2014]. Для этого он, например, в рамках кинофестиваля «Лучезарный ангел» ведет программу «Зримая святость»,

цель которой показать, что искусство нуждается в собеседнике, чтобы поговорить с ним о духовных ценностях. А.М. Шемякин отмечает, что названием программы послужила фраза из статьи Г.С. Померанца об Андрее Тарковском.

Размышляя о современной аудитории, медиакритик подчеркивает, что нужна долгосрочная и планомерная работа, направленная на изменение потребностей в области масс-медиа. То есть по сути А.М. Шемякин говорит о медиаобразовании отечественных зрителей. Вот как он описывает свой опыт медиаобразовательной деятельности на кинофестивале «Лучезарный ангел»: *«Современный зритель увидел, что было качественное кино, и не кино об абстрактном добре, о том, что волнует многих. Славу Богу, есть те, кто это еще помнят, они не потеряны для нас. В первый день на показ пришло 12 человек, на второй – 30, на третий – 40... Нам это уже удалось сделать в Екатеринбурге, где сначала был пустой кинотеатр, по которому мыши бегали, а спустя три года сформировалась своя аудитория. Подобное сделали кинематографисты и интеллектуалы во Франции, и в 60–70-х появилась Новая волна, проломившая брешь в стене коммерческого кино. У него появилась своя аудитория не только на родине, но и по всему миру»* [Цит. по: Лозинский, 2014].

А.М. Шемякина отличает оперативность реакции на происходящие в медийном мире события, мероприятия. Сюда можно отнести:

- рецензии на фильмы, публикующие в журналах и на сайтах;
- очерки о кинофестивалях, например, о «Белом слоне», «Лучезарном ангеле» и др.;

- интервью с медийными персонажами, представителями культуры и искусства. Так, А.М. Шемякин взял интервью у известного кинокритика, киноведа М. Черненко [Шемякин, 2004];

- рецензии на книги о киноискусстве. Примером можно назвать рецензию на монографию А. Хренова «Маги и радикалы. История Американского авангарда». Вот какую характеристику дает ей А.М. Шемякин: *«Такой книги у нас еще не было... Это не просто фундаментальное исследование экспериментальных авангардных фильмов, то есть малоизвестного у нас и огромного пласта кинематографа США... Но долой политкорректность! Уважение к коллеге — отнюдь не ритуальное, оно побуждает к тому, чтобы, не претендуя на всеобъемлющую оценку сделанного им (для этого хотя бы фильмы, им описанные, надо посмотреть, а где?), выделить ключевые проблемные поля этого в высшей степени необычного, при всем его академизме, текста. Ибо перед нами фактически история американского, а отчасти (применительно к 1920-м годам) и европейского кино, увиденная с точки зрения авангарда, который, вообще-то говоря, есть целостная мироконцепция, при всех ее инвариантах»* [Киноведческие записки, 2005]. Даже в данном отрывке прослеживается заинтересованность автора монографией, его восхищение проведенным А. Хреновым исследованием, а в большей степени – его результатом.

А.М. Шемякина отличает разнообразие используемых жанров, что может считаться одним из показателей высокого уровня профессионализма. Его творчество находит выражение в виде: аналитических статей о

явлениях, процессах, событиях (прошлого и настоящего) в кинематографическом мире, сообществе; заметок, комментариев на кинематографические темы; интервью; бесед с персонами медийной сферы; кинообзоров, очерков о кинематографических событиях, рецензий на фильмы и т.д.

Отдельное место в перечисленных жанрах, у А.М. Шемякина занимают аналитические статьи, где он стремится подвести методологическую основу под современное отечественное кино, изучить тенденции развития кинематографа в мире, в странах Восточной Европы, понять происходящие исторические процессы, взаимосвязи в киноискусстве и пр.

Рассуждая о киноискусстве в Европы и его центральных идеях, он ставит перед участниками круглого стола в Белых Столбах вопрос: *«Существует ли сегодня кинематограф Центральной Европы как пространственно-временной континуум или эти замечательные страны побежали каждая в свою сторону?»* [Круглый стол, 2004].

В статье «Иероглиф «Япония. Японский след в советском кино от «Оттепели» до Сокурова» А.М. Шемякин рассматривает возможные влияния японского кинематографа на советских/российских режиссеров. Он пишет: *«Сознаю, что эти заметки будут страдать заведомым эмпиризмом. И не только потому, что проблема, обозначенная в подзаголовке, еще никем всерьез не поставлена. Дело в другом: на данном этапе сама ее «локализация», точнее, сведение многообразных и разнонаправленных влияний японской культуры на культуру позднесоветскую к чисто кинематографическим параллелям, представляется преждевременным. Важнее обнаружить следы самого присутствия Японии как возможного собеседника (пока еще не провиденциального) на том историческом этапе самопознания общества, когда самоопределение обитателей советской Утопии во времени и пространстве становилось делом неотложным»* [Шемякин, [http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/6\\_13.pdf](http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/6_13.pdf)].

Необходимо отметить, что А.М. Шемякин четко и обосновано выносит аналитические оценки:

- *фильмам.* Так, в рецензии на фильм «Московская элегия» А. Сокурова, медиакритик особое место отводит оценке кинокартины кинематографической общественностью, отмечая ее необъективность. По его мнению, она была обоснована рядом обстоятельств: *«к тому времени, когда Александр Сокуров снял «Московскую элегию», миф судьбы Андрея Тарковского уже сложился: рождение, изгнание, болезнь, смерть и — уже окончательно — посмертное признание гения, искупившего на чужбине грехи Отечества. И все это присутствует в фильме Сокурова. Его фабула — жизнь в эмиграции. Его сюжет — прощание с художником, олицетворявшим в российском искусстве традицию и одновременно — в силу известной парадоксальности советского опыта — ставшим обновителем художественных идей, лидером эстетического сопротивления, либеральным знаменем и так далее. Сними Сокуров такой фильм сейчас — можно не сомневаться в его успехе. «Московская элегия» свободна от назидательного и обличительного пафоса и, стало быть, — естественно биографична. Но тогда возникло скорбное недоумение. С настойчивостью говорили даже не столько о неудаче фильма, сколько о*

несоответствии моменту. Имя Тарковского еще было под неофициальным запретом. Его фильмы — тоже неофициально — только начинали робко появляться в окраинных кинотеатрах Москвы и Ленинграда. Интеллигенция была озабочена подсчетом потерь, а Тарковский был в тот момент потерей самой горькой» [Шемякин, 2011];

- кинофестивалям. В качестве примера приведем ответ А.М. Шемякина на вопрос журналиста: «Если начистоту, есть ли реальный вес у «Белого слона»?» — «К счастью, кино становится многоплановым, и в этом смысле призы начинают играть роль «маячков». Нравится или не нравится решение жюри — с этим можно спорить, но игнорировать уже нельзя. За каждым выбором стоит большая аналитическая работа, и это оценить картину совсем не просто. А сейчас у многих такое ощущение, что в отечественном кино все прекрасно, а критика — этакий междусобойчик. Не могу сказать, что мы безгрешны, но осознанно идем на серьезный риск — выносим вердикт современности. Довольно страшно быть обруганными потомками и услышать в свой адрес: «Да эти критики ничего не понимали!» [Шемякин, 2015];

- медийным персонажам и пр. Например, анализируя работу А. Быстрова в фильме Ю. Быкова «Дурак», А.М. Шемякин отмечает, что его номинация на «Лучшую мужскую роль» премии «Белый слон» не случайна: «Артем Быстров, безусловно, открытие, и я буду очень рад, если он получит нашу награду. На мой взгляд, он ее достоин. Очень трудно играть так называемого «коллективного героя», в котором сосредоточены лучшие черты народа. По определению герой не должен выбиваться из общей среды, но при этом быть героем. Во многом из-за точного выбора актера на главную роль фильм «Дурак» так сильно прозвучал. Предыдущий фильм Юрия Быкова «Майор» как произведение киноискусства был более высоким, но такого резонанса как «Дурак» не имел. Это заслуга режиссера — правильно выбрать артистов» [Шемякин, 2015].

Структура статей А.М. Шемякина соответствует общим логическим принципам, а приемы подачи материала — поставленным целям. На их достижение направлено и использование средств художественной выразительности, находящее выражение в заголовках статей, метафорах, сравнениях и пр.

Так, в рецензии на фильм В. Абдрашитова «Время танцора» уже в самом заголовке «Ясность смутного времени» присутствует неоднозначность, которая призвана внести некоторую интригу, пробудить интерес читателей. Во введении автор, рассуждая о кинокартине, обращает внимание аудитории на проблеме «связки» кинематографистов со своими зрителями: «Решительно не могу вспомнить, когда Абдрашитов и Миндадзе почувствовали, что аудитория перестает их понимать. Пытаются, но не может. Круг не сузился, интерес не ослабел. Пусть время радикально переменилось, но что-то уж больно быстро отлилось в новые застывшие формы» [Шемякин, 1997].

И здесь А.М. Шемякин представляет читателям свою оценку фильма: «Во «Времени танцора», которое я считаю самой значительной работой Абдрашитова и Миндадзе со времен «Охоты на лис», вновь заданы жесткие социальные параметры. Будто на шахматной доске расставлены фигуры, а уж как сложится партия — посмотрим. Но при очевидной символичности сюжета — полная ясность повествования без подтекста. Ясность, от которой не знаешь, куда деваться — проще



не понимать, разыгрывая прежнюю драму некоммуникабельности. Вытанцовывая ее» [Шемякин, 1997].

В финале рецензии автор подходит вместе со своими читателями не к ответам, а к вопросам: *«Как нащупать реальные отношения с собственным ампутированным прошлым, от которого только и остается, что рассказ? Как уйти в новую мечту, если воплощенное желание жить — это кабак, названный именем погибшего друга?»* [Шемякин, 1997]. Таким образом, он предлагает аудитории вдумчивую трактовку фильма «Время танцора», задает «опорные точки» в кинопроизведении, обозначает проблематику, дискуссионные темы.

В своих публикациях А.М. Шемякин часто использует эпиграфы, которые помогают сконцентрировать основную идею текста. Например, к рецензии на монографию А. Хренова «Маги и радикалы. История Американского авангарда» в качестве эпиграфа А.М. Шемякин приводит слова Шарля Бодлера: *«Нелепица — благодать усталых людей»*, что позволяет сконцентрировать информацию вокруг основной темы, даже задать некоторую полемичность.

В своих рецензиях медиакритик стремится через главных персонажей фильмов выйти на понимание целей, смысла жизни как отдельных людей, так общества в целом, обозначить философскую глубину (если таковая имеется). Под одной из важнейших ценностей человека А.М. Шемякин понимает совесть, которая, согласно его мнению, помогает формировать моральные, нравственные, этические ориентиры личности.

Для того чтобы подтвердить это, приведем отрывки из рецензии А.М. Шемякина на фильм А. Германа «Проверка на дорогах»: *«Писали: глаза выдают муку интеллигента. А так — все натурально: шапка со звездочкой, обмотки, сутулость, ватник, говорок. Искали характерность. Но Быков-то освободился от нее — как освобождаются от старой кожи, когда все посторонние мотивировки — самообман, и ты наедине с голой совестью. Больше ничего. Командир партизанского отряда Локотков должен поверить человеку, которому веры быть не должно. По определению. Перебежчик надел чужое платье — и стал бывшим своим. Хуже врага, и взывает к вере. Быков играет неизбежность веры — не в человека, а человеку. И получается, что верить или не верить — выбора нет... Театральность была в крови у эпохи. Ее изжили восьмидесятые. И только у Германа ей дана была после шестидесятых другая точка отсчета: быть нам или не быть»* [Шемякин, 2013]. Очевидно, что в последнем предложении автором выносятся высокая оценка не только рецензируемому фильму, но и режиссеру, его личностным качествам, ощущению чувств, мира и т.д.

Отметим, что в кинокритических публикациях автора ярко проявляется его политическая, этическая, эстетическая позиция. Чтобы доказать данное утверждение, обратимся к интервью З. Кошелевой с А.М. Шемякиным о Екатеринбургском фестивале «Россия». Рассуждая о роли и значении документального кино, интервьюер отметила сложность, связанную с поиском денег на политизированную картину. А.М. Шемякин ответил следующее: *«Во-первых, деньги найти можно, а во-вторых, социальный заказ определенно есть. Я же говорю не об агитке, а об анализе ситуации. Современное*

*общественное мнение формируется по телевизионному принципу постоянной смены информации, а документальное кино могло бы попытаться предложить зрителю анализ современности. И, быть может, пришло время вспомнить традиции 20-х годов, когда события, точнее, система событий, воспринимались не как повод для утверждения тех или иных мифологем, а интересовали и художника, и зрителя сами по себе» [Шемякин. Екатеринбург, 2003].*

В данном интервью переплелись этическая, политическая, эстетическая позиции автора, которые нашли отражение в проводимой им параллели: от оценки конкретного фестиваля документального кино к проблеме документалистики в целом, определении векторности ее развития, имеющемуся отечественном историческом опыте.

Отметим, что в публикациях А.М. Шемякина видна авторская позиция, обоснованная его статусом медиакритика, воспринимающего произведения медиакультуры не только как эстетическое, но и как социальное явление.

А.М. Шемякин в своих публикациях убедительно доказывает, что анализ и формирование собственной оценки по поводу кинопроизведения, медийного события и пр. должны включать изучение взаимоотношений медиа и социума. Такая профессиональная позиция позволяет ему высказывать свое отношение к фильмам, мероприятиям, персонам медийной сферы, не всегда идентичное мнению других медиакритиков.

Так, в интервью З. Кошелевой о необходимых условиях существования и развития фестиваля документального кино в Екатеринбурге, он отмечает, что *«должна расширяться работа отборщиков, нужно находить средства для того, чтобы приглашать картины хотя бы из так называемого ближнего зарубежья, а хоть бы и из дальнего... Стоит устраивать ретроспективы региональных студий, которые грозят совсем исчезнуть с лица земли. То есть, попросту говоря, фестиваль нуждается в реструктурировании. Правда, я пока не вижу воли к изменению. Сейчас у меня ощущение, что в первую очередь необходим во много раз более жесткий отбор, невзирая на лица и чины. Эта моя позиция у части коллег вызывает неприятие, но без этого фестиваль перестанет быть не только профессионально интересным, он просто потихоньку сойдет на нет» [Шемякин. Екатеринбург, 2003].*

Для А.М. Шемякина важно, чтобы медийный продукт и внутренний мир его автора находились в гармонии, а творчество обладало эстетическим, нравственно-этическим потенциалом для зрительской аудитории.

Мы считаем, что творчество кинокритика А.М. Шемякина способствуют решению следующих задач медиаобразования:

- воспитание хорошего эстетического восприятия, вкуса, понимания, оценки художественного качества медиатекстов;
- развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к 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;
- получение аудиторией знаний по истории медиа, по истории медиакультуры;
- получение аудиторией знаний по теории медиа и медиакультуры.

Мы полагаем, что творчество А.М. Шемякина направлено на реализацию следующих функций медиакритики: аналитической, информационно-коммуникативной, просветительской/образовательной, регулятивно-корпоративной, эстетической, художественной и, безусловно, этической.

Андрей Михайлович говорит (через рецензии, статьи, интервью, телепередачи «Документальный экран» и пр.) со своим читателем «на равных», не допуская, зачастую обидного поучительства, но в тоже время не стремясь быть излишне простым и понятным всем и каждому, не заискивая перед аудиторией. К необходимым качествам своих читателей А.М. Шемякин относит самостоятельность мышления, владение определенными знаниями в области кинематографа, нравственные принципы.

***Елена Мурюкина***

#### **Литература**

- Кинотеатр.ру. <http://www.kino-teatr.ru/search/4687447/391149/>.
- Круглый стол в Белых Столбах, январь 2004 г. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/319/>.
- Лозинский И. Интервью с Андреем Михайловичем Шемякиным. 2014. <http://luchangela.ru/intervyu-s-andreem-mihajlovichem-shemyakiny-m.html>.
- Шемякин А.М. Американский киноавангард: история или нескончаемое начало? <http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/320-327.pdf>.
- Шемякин А.М. Если критику любят, это уже не критика. 2015. <http://www.vm.ru/news/2015/02/02/andrej-shemyakin-esli-kritiku-lyubyat-eto-uzhe-ne-kritika-277545.html>
- Шемякин А.М. Заметки практика. Екатеринбург-2003. <http://kinoart.ru/archive/2004/07/n7-article15>.
- Шемякин А.М. Иероглиф «Япония». Японский след в советском кино от «Оттепели» до Сокурова // Киноведческие записки. [http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/6\\_13.pdf](http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/6_13.pdf).
- Шемякин А.М. Интервью с Мироном Черненко. 2004. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/318/>
- Шемякин А.М. Московская элегия. 2011. <http://kinocenter.ruh.ru/article.html?id=687226>
- Шемякин А.М. Проверка на дорогах. 2013. [http://seance.ru/blog/reviews/proverka\\_na\\_dorogah\\_german/](http://seance.ru/blog/reviews/proverka_na_dorogah_german/)
- Шемякин А.М. Собрание рецензий на сайте журнала «Сеанс». <http://seance.ru/author/shemjakin/>
- Шемякин А.М. Три вещи, которые я не знаю о нем. 1999. <http://kinocenter.ruh.ru/article.html?id=687225>
- Шемякин А.М. Ясность смутного времени // Сеанс. 1997. № 16. <http://seance.ru/n/16/rfc/yasnost-smutnogo-vremeni/>

## В.Ю. Шмыров

Когда речь заходит о современном кинематографе, большинство зрителей сразу вспоминает о последних новинках западного и отечественного киноискусства. Премьерные кинопоказы и блокбастеры молодежь активно обсуждает в социальных сетях, с удовольствием ходит на премьеры, благо, современные кинотеатры открыты в каждом городе.

Что касается фильмов, вышедших на экраны давно, то их, в основном, современная аудитория видит по телевизору и на интернетных сайтах. Наиболее известные и часто транслируемые фильмы из этого списка – «Девчата», «Весна на Заречной улице», «Бриллиантовая рука», «Иван Васильевич меняет профессию» и некоторые другие. О многих фильмах прошлых лет, которые не были столь популярны у массовой аудитории, большинство современных зрителей даже не знает. В связи с этим актуализируется интерес к изучению творчества российских профессиональных знатоков кино – медиакритиков и киноведов. И один из известных профессионалов в данной области – Вячеслав Юрьевич Шмыров.

В.Ю. Шмыров – известный киновед, кинокритик, продюсер, член Российской академии кинематографических искусств «Ника», инициатор и куратор многих культурных проектов, связанных с кинематографом. Он родился на Южном Урале, в Челябинске 5 октября 1960 года. После окончания школы уехал учиться в Свердловск (ныне Екатеринбург), где получил образование филолога и журналиста в Уральском государственном университете имени А.М. Горького.

Увлечение кинематографом определило дальнейшую судьбу будущего кинокритика и идеолога кинопроцесса (как называли его коллеги). В восьмидесятые годы В.Ю. Шмыров стал студентом сценарно-киноведческого факультета ВГИКа, где не только постигал азы кинокритики и сценарной драматургии в мастерской Е. Д. Суркова и Л. Х. Маматовой, но и стал *«одним из застрельщиков революции во ВГИКе – едва ли не самого шумного отголоска Пятого съезда»* [Марголит, 2001].

После окончания ВГИКа профессиональное становление Вячеслава Юрьевича продолжилось в НИИ киноискусства, где он несколько лет работал научным сотрудником. В конце 1980-х ему была присуждена премия Союза кинематографистов СССР за статью «В поисках прошлого».

В публикационных материалах В.Ю. Шмырова можно выделить различные виды медиакритики [Короченский, 2003]:

- академическую (целевой аудиторией которой выступают медиакритики и журналисты, а специалисты в области медиасферы), куда можно отнести публикации автора, посвященные осмыслению медиасферы;
- профессиональную – публикации, адресованные профессионалам медиасферы;

- массовую, к которой можно отнести статьи, интервью, книги В.Ю. Шмырова, предназначенные всем любителям кино

В начале 1990-х В.Ю. Шмыров стал директором культурных программ столичного Киноцентра, где демонстрировались и обсуждались фильмы многих молодых начинающих тогда свой творческий путь кинематографистов. В 1992 году он выступил инициатором и организатором акции «Неворованное кино», организованной в Москве под руководством кинорежиссера А.С. Кончаловского и направленной против кинопиратства в нашей стране. Данная акция была очень важным шагом к построению цивилизованных отношений к произведениям кинематографического искусства в условиях стихийно развивающегося рынка разного вида услуг, в том числе – и видеопрокатных. Так, уже через год, в 1993 году, одним из важных итогов этой акции стало составленное участниками обращение к правительству Российской Федерации «О создании специальных властных структур (судов, агентств), с помощью которых государство должно осуществлять «учет и контроль» соблюдения авторских прав в кино- и видеопрокате» [Титов, 1993]. Проявив себя на руководящем посту в Федерации кино клубов России, медиакритик и киновед В.Ю. Шмыров стал (с 1999 года) главным редактором журнала «Кинопроцесс» (получившего премию «Золотой овен» в 2000 году).

Все эти годы Вячеслав Юрьевич по-прежнему много писал о кино. Его работы, опубликованные в журналах «Искусство кино», «Сеанс», «Экран», «Киносценарии», «Театр», «Огонек», в газетах «Культура», «Литературная газета», обращены как к широкой аудитории, так и профессионалам.

В своих публикациях, интервью, книгах, творческих встречах, В.Ю. Шмыров рассказывает о творчестве актеров и режиссеров, знакомит широкую аудиторию, всех, кому интересен мир кино, с историческими проблемами отечественного киноискусства.

Так, в одной из своих статей В.Ю. Шмыров обратил внимание читателей на особенности представления в советском кино характеров главных героев таких, казалось бы, разных фильмов: «Золотой теленок» (по одноименному произведению И. Ильфа и Е. Петрова, режиссер М. Швейцер) и «Начальник Чукотки» (режиссер В.Мельников): *«Авантюризм профессиональный у Остапа Бендера и авантюризм природный у "начальника свободной Чукотки" Бычкова противоположны "по своим целям и задачам". Но в этом авантюризме, таком бесшабашном и таком гротесковом, теплится на удивление не выказанная ностальгия по иным мирам и иному существованию. Только у одного – в эйфории романтического индивидуализма, а второго – романтического коллективизма»* [Шмыров, 1993].

Нужно сказать, что отражение характеров и судеб актеров и их ролей в фильмах – одна из центральных проблем в творчестве В.Ю. Шмырова. К примеру, героиня фильмов 1930-х годов – веселая и шустрая пионерка Леночка из картин А. Кудрявцевой и К. Минца «Разбудите Леночку (1934)

и «Леночка и виноград» (1936), где заглавную роль сыграла великолепная актриса Янина Жеймо, стала одним из самых ярких образов: сначала немого, а потом – и звукового кино для детей. В.Ю. Шмыров пишет: *«Совершенно невероятное в советских условиях появление эксцентрической маски Жеймо, типологически вполне сопоставимой с масками Чаплина и Ллойда, братьев Маркс и Китона, имеет свое объяснение: в то время, как всю разворачивалась борьба за "большое советское киноискусство", резервуаром здоровой и естественной кинематографичности оставалось идеологически (пока) не охваченное детское кино. К тому же немое, то есть рассчитанное для показа сельскими киноустановками. Тут-то и шалила "формалистическая" школьница Леночка»* [Шмыров, 1993].

Продюсерская деятельность В.Ю. Шмырова в 1990-х была связана с осуществлением крупных культурных проектов. Один из них был посвящен юбилею кинематографического искусства. Этим проектом стал киноальманах, где вместе с В. Шмыровым в роли продюсеров выступали Ю. Мороз и М. Трубина. Альманах представлял собой «парафраз на первые люмьеровские фильмы («Кормление ребенка», «Политый поливальщик», «Прибытие поезда» и др.) и состоял из четырех новелл, который сняли молодые режиссёры А. Хван, Д. Месхиев, А. Балабанов и В. Хотиненко. В 1995 году альманах «Прибытие поезда» получил Приз кинопрессы в номинации «Лучший фильм года».

Важная роль в исследованиях В.Ю. Шмырова отводится историческим аспектам кинематографической аудиовизуальной культуры, тем фильмам, которые были когда-то положены на полку, вовсе запрещены к показу в советский период, или попросту прошли по экранам почти незамеченными публикой и были забыты.

О таких раритетах В.Ю. Шмыров пишет статьи, рассказывает на встречах с кинозрителями и в интервью. К примеру, один из материалов кинокритика посвящен «Самостоятельной жизни» (1992) В. Каневского, удостоенной приза «Золотая камера» Каннского фестиваля [Шмыров, 1993]. Этот фильм стал продолжением автобиографической кинокартины «Замри—умри—воскресни» (1989), также малознакомый широкой зрительской аудитории. Как пишет В.Ю. Шмыров, фильм «Самостоятельная жизнь» был показан *«единственный раз в России два года назад (и то на территории французского посольства), так и не стал объектом возжеланий киноманов, и сегодня почти никем не вспоминается»* [Шмыров, 1993]. В этом фильме, утратившем *«лирическую неопределенность»*, в отличие от предыдущего фильма В.Каневского, *«разрыв между материалом и образностью, натурализмом и эпическим началом уже настолько увеличился, что на грани распада оказался сам сюжет, формально продолжающий историю героя-подростка из первого фильма, но внутренне, как оказалось, совершенно необязательный. Фильм три или четыре раза пытается прийти к своему завершению, но все нагнетает экзотические подробности из полулагерного-полупровинциального сибирского быта»* [Шмыров, 1993].

О запрещенных и утраченных отечественных фильмах, снятых в период с 1924 по 1953 год, повествует книга В. Шмырова и Е. Марголита «Изытое кино», увидевшая свет в 1995. Кстати, за эту книгу ее авторы

были награждены в 1995 году призом кинопрессы «Лучшему киноведе года». А в 2006 году активная киноведческая и общественная деятельность В.Ю. Шмырова была отмечена почетным призом Фестиваля архивного кино «Белые столбы»: «За личный вклад в отечественную киножурналистику».

Важный аспект творчества В.Ю. Шмырова – портреты отечественных режиссеров – знаменитых и начинающих. Сюда можно отнести материалы, представленные медиакритиком в журнале «Сеанс» (рубрика «Режиссер. Фильм. Критик»). Наш интерес привлекли и дискуссионные вопросы, которые поднимались в данной рубрике. Например, в ходе обсуждения творчества режиссера Алексея Балабанова, снявшего целый ряд резонансных фильмов [«Брат» (1998), «Брат-2» (2000), «Жмурки» (2005) и др.].

Характеризуя творчество А. Балабанова, В. Шмыров отмечает ключевую роль фильма «Брат» в творчестве режиссера. Он считает, что *«после «Брата» выяснилось, что почему-то именно Балабанов – человек, вышедший из недр академического образования, знающий два языка и прекрасно разбирающийся в материальной среде начала века – именно он сумел сделать фильм, который не только интересен так называемой кинематографической общественности, но стал культовым у молодежи»* [Шмыров, 1999].

Вместе с тем, не менее широко известный фильм А. Балабанова «Жмурки» оценивается кинокритиком иначе: *«Жмурки» – передышка большого мастера. Вроде бы в них угадываются монтажные ходы «Брата», контрастные монтажные стыки, аранжированные современной музыкой. Но это картина безгеройная, что для Балабанова не вполне нормально. Наверное, это здорово и смешно, когда собирается созвездие самых известных, самых талантливых и самых интересных актеров, и всем им раздаются роли либо убийц, либо убитых. Но, к сожалению, конкретно в «Жмурках» дальше капустника дело не идет – история элементарно теряется на фоне актерских бенефисов»* [Шмыров, 2006].

В числе самых известных режиссёров, с творчеством которых связана деятельность В.Ю. Шмырова, – легендарный постановщик культового сериала «Семнадцать мгновений весны» Татьяна Лиознова. Вячеслава Шмырова и Татьяну Лиознову связывала многолетняя дружба. После ее кончины В.Ю. Шмыров стал организатором вечеров памяти режиссера, делился очень теплыми воспоминаниями о ней. Так, в одном из интервью он отмечал: *«Лиознова – человек, очень жесткий в работе. Актрис и актеров среди ее близких друзей никогда не было. У нее была истинно режиссерская стать, и она понимала, что она – художник, а актеры для нее – краски»* [Цит. по: Нечаев, 2011].

Трудно переоценить значение творчества В.Ю. Шмырова как историка и знатока отечественного кино. В своих статьях, интервью, на творческих встречах, заседаниях круглых столов, он задается целым рядом значимых вопросов, которые касаются исторических тенденций и проблем современного российского кинематографа.

Приведем небольшой пример такого подхода, который, на наш взгляд, заслуживают обсуждения не только в профессиональной среде медиакритиков, но и на медиаобразовательных занятиях в студенческой

аудитории: *«Почему в 1960-е нам хватило 2–3-х шагов, чтобы стать лидерами кинематографического процесса, а теперь нам не хватает и двадцати лет, чтобы опять стать членами этого киносообщества? Может быть, дело не только в нас, но и в том, что само сообщество стало совершенно другим... Мы подтягиваемся к мировому кинопроцессу, снимая «Ночной дозор» или «9 роту». Идем по пути паллиативов, что мне кажется самым обидным, тревожным и заслуживающим серьезного разговора. Что происходит с нашим кино? Почему опыт одной свободы оказался продуктивным, а опыт другой – нерациональным?»* [Цит. по: Чернышова, 2006].

Как нам представляется, мнения и вопросы профессионального медиакритика и знатока кинематографического искусства могут быть очень полезны нынешним студентам при анализе аудиовизуальных медиатекстов, выполнении творческих проектов. Эти материалы позволяют научиться образным языком описывать мир кино, находить, выделять и распознавать символы и знаки медиатекста, которые, может быть, с первого взгляда трудноразличимы для непрофессиональной аудитории.

Вопросы отечественного кинопроката – еще одна тема, представленная в творчестве В.Ю. Шмырова. Участвуя в многочисленных дискуссиях, разворачивающихся на страницах журналов, в телепрограммах, на творческих встречах деятелей кинематографа, Вячеслав Шмыров, высказывает мнение о фильмах отечественного кинопроката, дает очень четкие оценки отечественным фильмам, процессу развития кино. Например, В.Ю. Шмыров считает, *«что про русский блокбастер говорить еще рано. Пока есть всего лишь несколько худо-бедно спланированных проектов. Те, что связаны с Первым каналом, пожалуй, наиболее продуманны. Но все результаты достаточно случайны. Никакой художественной феноменальности в них нет. Резонанс же связан именно с тем, что наше телевидение, осознав, что рекламное время приносит не меньше денег, чем сбор от проката, активно занялось кинопрокатом»* [Шмыров, 2005].

В разные годы В.Ю. Шмыров был членом жюри целого ряда кинофестивалей: МКФ в Коттбусе (Германия), «Кинотавр» (Сочи), стран СНГ и Балтии «Киношок» (Анапа), «Окно в Европу» (Выборг) и др. В начале 2000-х годов Вячеслав Юрьевич начинает активную работу в качестве художественного руководителя и генерального продюсера нескольких фестивалей отечественного кино. А с 2003 года становится худруком и продюсером фестиваля отечественного кино «Московская премьера» (президент – народный артист СССР А.В. Баталов). В 2009 году за реализацию этого проекта Виталий Юрьевич был награжден премией Москвы. С 2005 года Вячеслав Шмыров становится продюсером еще одного фестиваля отечественного кино – «Премьера Подмосковья» (президент – народный артист РФ Д.В. Харатьян).

О масштабности такого рода культурного мероприятия, как, к примеру, фестиваль «Московская премьера», могут свидетельствовать следующие цифры. За 12 лет существования фестиваля, где в качестве фестивальных площадок представлены такие солидные кинотеатры и киноцентры как Дом кино, «Художественный», «Космос», киноклубы «Эльдар», «Фитиль» и др., *«состоялось около 900 премьерных показов фильмов*



*разных форматов, прошло свыше 600 благотворительных сеансов, на которых побывало около 350 тысяч зрителей» [Шмыров, 2012].*

В одном из интервью В.Ю. Шмыров, рассказывая уже о десятом фестивале «Московская премьера», отметил, что время проведения фестиваля (конец августа – начало сентября) выбрано организаторами неслучайно: начинаясь в День российского кино, фестиваль длится до празднования дня Москвы. В этот период, как считает В.Ю. Шмыров, организаторы стараются *«пока зрители не вовлеклись в какие-то большие рекламные процессы, показать им те фильмы, которые, на наш взгляд, сегодня недооцениваются прокатом и, скорее всего, – сейчас я говорю про наш 10-летний опыт – не будут прокатом достаточно оценены. А нам кажется, что для людей с хорошим вкусом, образованных, с хорошим кругозором эти фильмы следовало бы посмотреть»* [Шмыров, 2012].

«Московская премьера» в рамках многочисленных программ ежегодно демонстрирует игровые, анимационные, документальные кинокартины для самых разных категорий зрительской аудитории. Отбором фильмов занимаются профессиональные киножурналисты. Так, к примеру, участвуя в программе «Великолепная семерка», зрители имеют возможность увидеть так называемые «фильмы для всех», а программа «Арт-линия» адресована уже более искушенному зрителю, способному оценить «неформатные фильмы» (куда относятся анимационные, арт-хаусные фильмы разной протяженности, в том числе – и студенческие работы молодых начинающих режиссеров), которые не встретишь в репертуаре обычного кинотеатра. Побывав на фестивале отечественного кино, почитатели киноискусства имеют возможность увидеть не только самые яркие и заметные кинопремьеры, но и довольно старые, давно сошедшие с экранов отечественные кинофильмы.

Кроме того, что нам кажется очень важным, в рамках «Московской премьеры» существует специальный проект для детской аудитории «Наше новое детское кино», где, как отмечает В.Ю.Шмыров, есть анимация, короткий метр и игровые фильмы [Шмыров, 2012]. А что касается фильмов для детей, то эта тема хорошо знакома Вячеславу Юрьевичу, который несколько лет занимал пост главного редактора и зам. директора по творческим вопросам и связям с общественностью Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького, работал директором Российского агентства «Информкино».

В настоящее время фильмов для детей в нашей стране снимается не так много, и такой формат, как фестиваль, позволяет юной аудитории не только познакомиться с интересными произведениями кинематографического искусства, но и получить представление о социальных, психологических, эстетических аспектах экранной культуры. К тому же, как считает В.Ю. Шмыров, отечественный прокат *«совершенно не похож на те модели, которые есть в Европе или в Америке. У нас, в основном, сегодня прокат подростковый. Именно подростковые вкусы начинают определять вкусы и*

*владельцев кинозалов, и прокатчиков. ... Кино было и остается самым недорогим, интересным времяпрепровождением. Для молодежи это способ знакомств» [Шмыров, 2012]. В этом смысле кинофестиваль может рассматриваться не только как способ молодого поколения занять свободное время, но и стать важным медиаобразовательным средством, способствующим развитию творческого воображения, расширения кругозора, обучению умениям юной киноаудитории анализировать аудиовизуальные медиатексты разных видов и жанров.*

Развитие хорошего кинематографического вкуса юной аудитории, умение распознавать не только фабульную нить, но и контекст кинопроизведения всегда были и остаются неизменно актуальными задачами кино/медиаобразования. Эти задачи в разные годы решали кинофакультативы в школах, киноклубы, кинокружки, кино-, а затем видео/медиацентры.

Что является ключевым звеном этого развития: семейное воспитание, уровень внутренней культуры или медиаобразовательные занятия? Скорее всего – все эти (и многие другие) факторы, так или иначе, влияют на то, какие фильмы предпочитает человек, какие телепрограммы он смотрит по телевизору, какие сайты выбирает в интернете, какие DVD-диски и файлы хранит в домашней коллекции.

И здесь очень верным нам кажется представление о том, что воспитание кино/медиакомпетентности молодого поколения выступает одной из важных проблем не только медиаобразования, но и медиакритики. Так, по мнению В.Ю. Шмырова, современная *«молодежь очень отзывчива, когда читает слова «академия», «киношкола»... Сколько людей стоит за этими вывесками обычных кружков имени Ивана Ивановича, которые не могут научить, но зато умеют себя хорошо подать, преподать ...» [Шмыров, 2012].*

И в этой связи важную задачу развития медиакомпетентности аудитории может сыграть создание медиацентров и музеев кино, проведение фестивалей и кинопоказов. В качестве примера В.Ю. Шмыровым приводится деятельность московского музея кино, который функционировал при киноцентре на Красной Пресне, *«всегда имел забитые залы, всегда имел молодежь, которая очень интересовалась развитием кинематографической мысли и тех или иных художественных тенденций» [Шмыров, 2012].*

Хочется отметить и то, что Вячеслав Юрьевич внес свой вклад и в развитие современной кино/медиаэтики – как инициатор и научный руководитель создания Библиотеки киноискусства имени С. М. Эйзенштейна в Москве, где в течение многих лет проходили не только показы фильмов, но и встречи с мастерами экрана.

Также для медиаобразовательного процесса представляют интерес мастер-классы, творческие встречи, лекции В.Ю. Шмырова на ретроспективных кинопоказах, премьерных экспериментах и студенческих фильмах молодых российских режиссеров.

Сегодня, когда все стали потребителями различного рода услуг, в том числе – услуг информационных и социокультурных, значительная часть молодежи перешла в разряд «пропущенного поколения», о котором В.Ю. Шмыров в одном из интервью говорит так: *«поколение, которое воспитывалось на видеокассетах. Я не говорю о том, ах, какое было плохое американское кино. Оно тоже было разное. И сейчас оно очень разное, и очень много хорошего в американском кино. Но они смотрели не на большом экране, они смотрели фильмы, которые уже искорежены тем, что есть какая-то плохая пленка с плохим качеством. У них ушло это чувство киноманства. Они стали с фильма считывать информацию и только. О чем этот фильм? Слово «о чем» еще предполагает некий художественный мир, некую картинку, некое изображение, атмосферу, в которую погружает режиссер. Это ушло. Потому что, если бы это присутствовало, был бы интерес к более широкому киноконтексту. Это первое положение. Второе положение – у нас сегодня в государстве слишком много сферы культуры выставлено на рыночное взаимодействие. Нельзя ребенка в шесть лет спрашивать, идти ли ему в музыкальную школу или пойти гулять с друзьями. Наверное, все-таки для чего-то существуют и семейный уклад, и семейные традиции»* [Шмыров, 2012].

Очевидно, что вопросы развития медиакомпетентности подрастающего поколения невозможно решить отдельными уроками эстетического воспитания, занятиями киноклуба или проведением бесед с родителями. И в этой связи представляется справедливым мнение о том, что в настоящее время необходимой задачей медиаобразования выступает расширение участия *«академических кругов, ученых, специалистов в различных областях (педагогов, социологов, психологов, культурологов, журналистов и др.), учреждений культуры и образования, общественных организаций и фондов с целью развития медиаграмотности / медиакомпетентности граждан, в создании организационных структур, способных выполнять весь спектр задач медиаобразования в сотрудничестве с медиакритиками»* [Федоров, Левицкая, 2015, с. 29].

### **Кирилл Челышев**

#### **Литература**

- Вячеслав Шмыров, генеральный продюсер Московского фестиваля отечественного кино // Международная жизнь. 2012, 22.08. <https://interaffairs.ru/news/show/8702>
- Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов: Изд-во Ростов. ун-та, 2003. 284 с.
- Марголит Е. Вячеслав Шмыров // Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. III. СПб.: Сеанс, 2001.
- Марголит Е.Я., Шмыров В.Ю. Изъятое кино. 1924 – 1953. М.: Госфильмофонд России, ВНИИК, Киноцентр, Дубль-Д, 1995.
- Нечаев А. Вячеслав Шмыров, друг Татьяны Лиозновой: «Она пасовала только перед Дорониной» // Комсомольская правда. 2011. 08.10. <http://www.rostov.kp.ru/daily/25767/2751911/>
- Титов А. Московские организаторы стремились к "гамбургскому счету" // Коммерсант. 1993 № 203. <http://www.kommersant.ru/doc/62735>.
- Федоров А.В., Левицкая А.А. Синтез медиаграмотности и медиакритики в современном мире: результаты международного экспертного опроса // Медиаобразование. 2015. № 3. С. 9-31.
- Филиппова Т. «Дни Балабанова»: осмыслить кинематограф 90-х // Екатеринбург: Ельцин центр, <http://yeltsin.ru/event/dni-balabanova-osmyslit-kinematograf-90h/>.

Чернышова М. «...Эхо "оттепели" огромно...». Стенограмма Круглого стола // Киноведческие записки. 2007. № 77. <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1019>

Шмыров В.Ю. Жизнь с Мавзолеем // Сеанс. 1993. № 8. [http://2011.russiancinema.ru/index.php?q\\_string=шмыров](http://2011.russiancinema.ru/index.php?q_string=шмыров).

Шмыров В.Ю. Переведи меня через майдан... Жмурки // Сеанс, 2006. № 27/28. <http://seance.ru/n/27-28/perekrestok-2/balabanov/jmurki/#79>.

Шмыров В.Ю. Портрет. Алексей Балабанов // Сеанс. 1999. № 17/18. <http://seance.ru/n/17-18/portret-4/2505/#79>.

Шмыров В.Ю. Что такое русский блокбастер? // Сеанс, 2005. № 23/24. <http://seance.ru/n/23-24/filmyi-proekt-russkiy-blokbaster/seansu-otvechayut-8/#79>.

## А.В. Шпагин

Известным российским кинокритиком, историком кино, актером, продюсером Александром Владимировичем Шпагиным опубликовано более четырехсот статей, посвященных отечественному и зарубежному киноискусству. В разные годы работы А.В. Шпагина печатались в таких изданиях как «Искусство кино», «Советский экран», «Экран и сцена», «Советская культура», «Литературная газета», «СК-новости» и др.

Александр Шпагин родился 13 декабря 1969 года в Москве. Профессию киноведа осваивал на сценарно-киноведческом факультете во Всероссийском государственном институте кинематографии (ВГИК), в мастерской Е. Громова, М. Власова и А. Медведева. После окончания ВГИКа А.В.Шпагин работал научным сотрудником Научно-исследовательского института киноискусства, был редактором журнала «Стас».

Творчество А.В. Шпагина многогранно. Он часто выступает на телевидении и радио, проводит мастер-классы для начинающих режиссеров, пишет книги и статьи по киноведческой тематике, снимается в фильмах. Живой интерес зрителей представляют творческие вечера, организованные Александром Владимировичем в Доме Кино, в Московском доме национальностей, на церемонии «Телефорума-99» и т.д.

Деятельность А.В. Шпагина тесно связана с кинопрессой, с кинематографом, с радио и телевидением. С 1991 года он был автором ток-шоу «Знай наших!» на РТР. Кстати, это шоу стало первой в стране телекиновикториной, которая регулярно собирала перед телеэкраном любителей и знатоков кино и телевидения разных поколений.

С 1996 года профессиональная деятельность А.В. Шпагина продолжилась в качестве продюсера телекомпании РЕН-ТВ. Будучи руководителем отдела Российского кинопоказа, Александр Владимирович в 1997 году начал выступать в роли автора и ведущего кинопрограммы «Премьера, которой не было». Эта программа была посвящена знакомству телезрителей с неизвестными шедеврами отечественного кино, по тем или иным причинам, не дошедшими до массового российского зрителя в разные годы. С 1997 по 1998 годы, благодаря передаче «Премьера, которой не было», *«было показано более ста подобных фильмов. Появились они и на других экранах – на фестивалях «Кинотавр» и «Окно в Европу», а также на форумах и творческих смотрах в Венгрии, США, Германии, Италии, Англии, Франции. Отсмотр всех фильмов советского кино продолжается, и каждый год приносит А. Шпагину все больше и больше новых открытий»* [Киностудия Радуга, 2006].

Цель знакомства широкой аудитории с неизвестными кинокартинами определяется в одной из статей А.В. Шпагина: *«История – живой организм. И история кино в том числе. Развеивать мифы безумно сложно. Но необходимо. Помню, когда я в первый раз на какой-то конференции в Доме кинематографистов сказал о том,*

*что хорошо было бы провести такую ретроспективу неизвестных или малоизвестных картин на фестивалях, много раздалось раздраженных голосов. Меня упрекали в том, что я хочу скинуть с пьедестала признанные фильмы и признанных мастеров. Да никого я не хочу скинуть. Я хочу просто, чтобы они немножко подвинулись на своем пьедестале и чтобы рядом с ними стало нечто, что помогло бы воссоздать реальную картину - не однозначную, не мифологическую и застывшую, а живую и парадоксальную, чтобы люди знали: было и то, и другое, и третье... Мы слишком долго жили в мифологическом времени, навязанном официальной историей кино» [Шпагин, 1998].*

В традиционном медиаобразовательном процессе еще со времен кино клубов существует такая форма работы, как вступительное слово перед фильмом. Известно, что от вступительного слова (или так называемой «установки на восприятие») во многом будет зависеть впечатление о том фильме, который будут смотреть зрители. На самом деле – рассказать о кинокартине и ее создателях – задача непростая, так как нужно не просто заинтересовать аудиторию предстоящим просмотром, но и познакомить с новыми и интересными фактами. Словом, для этого нужно быть не только хорошим оратором, но и знатоком кино...

Выступая перед зрителями в своих программах и интервью, А.В. Шпагин блестяще справляется с этой непростой задачей, чем вызывает заслуженное уважение зрительской аудитории. Представим лишь несколько оценок, оставленных телезрителями на странице Александра Владимировича на сайте «Кино-театр. ру»:

*«Спасибо Александру Владимировичу за цикл передач о создании советских киношедевров, где он выступил в качестве интересного рассказчика». «Рада каждой возможности услышать вступительное слово перед фильмом именно Александра Владимировича. Высокий профессионализм, интересный рассказчик и просто красивая русская речь, такое можно было увидеть и услышать только в старые добрые времена. Хотелось бы, чтобы встречи со зрителями носили более постоянный характер, а не от случая к случаю. Что надо смотреть, какие передачи, чтобы послушать Александра Владимировича?» [http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/star/4920/forum/#s1562672].*

Высокий профессионализм и энциклопедические знания Александра Владимировича Шпагина отмечают читатели, зрители, коллеги-киноведы. В 2004 он стал обладателем премии Гильдии киноведов и кинокритиков. Д. Савельев, говоря о новейшей истории российского кино, так характеризует творчество А.В. Шпагина: *«Александр Шпагин предпочел киноведение. Совсем немодное, сосредоточенное и кабинетное (если подразумевать под кабинетом в первую очередь просмотровый зал). Мысленно огородив территорию для археологических изысканий — "неизвестное" советское кино шестидесятых годов с примыкающими к ним поздними пятидесятыми и ранними семидесятыми, — он принялся бурить почву с жарким азартом и добурился до титула уникального специалиста в своей области. Ходячего справочника, готового выдать мгновенный и избыточно исчерпывающий ответ на вопрос по теме. Фильмы второго, восьмого и двадцать пятого ряда он помнит лучше, чем иной из коллег — классику. Давно забытых режиссерами и зрителями актеров знает наперечет» [Савельев, 2001].*

А.В. Шпагин известен российскому зрителю не только как телеведущий и медиакритик, но и как сценарист и киноактер. С 1993 года

А.В. Шпагин снимается в целом ряде фильмов и сериалов драматического комедийного, мелодраматического жанров. В качестве киноактера Александр Шпагин принял участие в 39 проектах.

Оценка актерского мастерства А.В.Шпагина отражается в теплых комментариях зрителей. Вот некоторые из них:

*«Посмотрели (с друзьями) «Шапито...», увидели вас, были поражены. Ваш персонаж смешной и драматичный одновременно. И вообще было ощущение присутствия родного человека....». «Александр, хотел бы выразить вам благодарность за проделанную вами работу в фильме "Шапито-Шоу"! Вот честно, ваш персонаж, а особенно его танец, у меня вызвали наибольшие симпатии из всего и так колоритного состава картины) Наиболее абсурдистско-комичный и неожиданный вышел номер, на мой взгляд. По словам Сергея Лобана, вся хореография в фильме была поставлена вами, а это один из коньков "Шапито-Шоу" как таковых. Спасибо ещё раз, всех благ!* [<http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/star/4920/forum/#s1562672>].

Тематика публикаций, выступлений в телепроектах и интервью А.В. Шпагина касается самых разных проблем кинематографа. Большинство медиакритических работ А.В. Шпагина направлено на широкую аудиторию: от профессиональных журналистов до обычных любителей кинематографа.

Обращение к вечным проблемам киноискусства сопровождается у него интересными философскими размышлениями о кино, о времени, о себе... Образность, живая подача материала не оставляет равнодушными многочисленных поклонников «десятой музыки». Здесь можно полностью согласиться с мнением Д. Савельева о том, что *«температура его чувств и впрямь высока, чего он не умеет и не хочет скрывать ни в речи письменной, ни в речи устной (его вступительное слово перед показом очередного фильма из фирменной фестивальной ретроспективы "Премьера, которой не было" аудитория ценит не меньше, чем сами раритетные фильмы, каковые он выуживает из пыли хранилища)»* [Савельев, 2001].

В одной из своих работ А.В.Шпагин пишет: *«Если ты задумал метафизическую притчу (пусть и в предельно легкой форме), желательно прояснить глубинные причины происходящего. Или показать, или хотя бы намекнуть об истоке этой вседозволенности – может быть, социальном, может, метафизическом, может, и чисто психологическом. Но в идеале мы должны с героями пройти путь до конца – от Истока к Воздаянию – только тогда притча по-настоящему работает. Еще хуже, что зритель порой вообще не понимает, что, а главное, зачем все это происходит на экране»* [Шпагин, 2011].

В самом деле, после просмотра фильма, большая часть обычных зрителей запоминает сюжет и смену событий, некоторые задумываются над судьбой героев, «примеряя» на себя то, что с ними произошло, пытаюсь найти причины произошедшего, а вот разгадать сложную загадку – какие мысли и идеи вложил автор в тот или иной фильм – это и вовсе задача трудная. Именно поэтому развитие полноценного медиавосприятия выступает одной из важных и актуальных задач современного медиаобразования.

В развитии медиавосприятия в медиаобразовательном процессе важен именно анализ аудиовизуальных медиатекстов, знакомство с аналитическими материалами профессиональных медиакритиков. Изучение на медиаобразовательных занятиях материалов профессиональных

медиакритиков, как нам представляется, имеет важное значение для студенческой аудитории, так как позволяет ознакомиться со спецификой их языка, глубже проникнуть в суть происходящего на экране, понять авторскую идею фильма, ознакомиться с наиболее интересными фильмами, которые анализируют профессиональные критики, способствует развитию умений анализировать аудиовизуальные медиатексты, расширяет и углубляет знания по истории и теории медиакультуры.

В постановке проблем в материалах медиакритика А.В. Шпагина прослеживается тесная взаимосвязь кинематографа с жизнью общества. Неслучайно автор считает, что *«кино – едва ли не наилучший показатель сознания общества - во всяком случае самый наглядный и четкий, ибо именно в кинематографе это сознание воплощалось максимально ярко, буквально проецируясь на экран - причем не только в сюжетных, но и в подсознательных, метафизических, онтологических формах (что самое ценное)»* [Шпагин, 2012].

Реализация аналитической, просветительской, образовательной, эстетической, художественно этической функций осуществляется в многочисленных аналитических обзорах и рецензиях А.В. Шпагина.

Если рассматривать многочисленные рецензии данного медиакритика, то можно заметить, что большинство из них посвящены произведениям отечественного кинематографа, фильмам российских режиссеров. Рецензии А.В.Шпагина – это рассуждения не только о фильмах: плохих и хороших, талантливых и бездарных. Это раздумья о жизни, о людях, живущих в сложном и неоднозначном мире. Рассуждения эти заставляют зрителей задуматься над смыслом жизни, еще раз обратиться к поиску истинных ценностей, которые так часто заменяются иллюзией. *«Вседозволенность, отсутствие веры хоть во что-то светлое, глобальная пустота в душах... Серьезные проблемы. В чем их причина, где исток?»* [Шпагин, 2011].

Что касается аргументации аналитических оценок, то в рецензиях А.В. Шпагина также можно заметить тесную взаимосвязь с реальной жизнью людей, с событиями, которые происходят с каждым из них.

В качестве примера можно привести фрагмент из рецензии А.В.Шпагина *«Смерть капитанов грез (о фильме "Бегущая по волнам")»*: *«Удивительная лента. Сегодня она воспринимается как внятная, просчитанная аллюзия на те события, которые происходили в реальности. Здесь впервые осмыслена романтическая утопия, которой грезил шестидесятники, – та, что в итоге напоролась на каменную стену, упавшую на весь советский мир после чехословацких событий 68-го. И это был конец свободы. И выхода из сложившейся ситуации не было. И нужно было жить, но жить как-то иначе»* [Шпагин, 2011].

Кроме того, анализ рецензий и статей А.В. Шпагина позволяет нам заключить, что в материалах автора можно проследить ярко выраженную этическую авторскую позицию. Так, характеризуя отечественные фильмы 1960-х, А.В. Шпагин отмечает: *«Те фильмы сегодня способны вызвать у зрителя душевный отклик, потому что они говорят о вечных человеческих проблемах. Более того, чем глубже они порой погружены в быт, за что их упрекали в "мелкотемье", тем они сегодня своевременнее, потому что с них спала идеологическая пелена»* [Шпагин, 1998].



Проблемы отечественного кинематографа выступают одной из главных тем не только в статьях и рецензиях, но и в интервью А.В.Шпагина на телевидении и радио.

К примеру, интервью ведущего В. Дымарского на радиостанции «Эхо Москвы» с А. Шпагиным, посвященное киноинтерпретациям темы Великой отечественной войны, позволяет расширить границы знаний об истории советского кинематографа.

Тематика Великой отечественной войны становится предметом обсуждения и на лекциях, и в мастер-классах Александра Шпагина [<https://www.youtube.com/watch?v=S197NR61tIU>].

Если рассматривать работы А.В. Шпагина на радио, то можно заметить, что они также посвящены произведениям кинематографа, анализу фильмов режиссеров разных лет, теме музыки в кино и т.п.

Так, один из проектов, подготовленных радио «Культура», автором и ведущим которой был А.В. Шпагин, был посвящен теме музыки в советском кино. Проект знакомит слушателей с творчеством одного из ярчайших композиторов XX столетия – И. Шварца, написавшего музыку к таким известным и неизменно любимым российскими зрителями кинофильмам как «Белое солнце пустыни», «Сто дней после детства», «Дерсу Узала», «Звезда пленительного счастья» и др. [Шпагин, 2014].

Творчеству советских режиссеров посвящены не только статьи в кинопрессе и программы, но и книги А.В. Шпагина. Примером здесь может служить монография о режиссере Самсоне Самсонове, известном кинозрителям по фильмам «Оптимистическая трагедия», «Попрыгунья», «Арена», «Чисто английское убийство и др. Книга о С. Самсонове, содержащая множество интересных фактов о жизни, режиссерском таланте и кропотливой работе над фильмами, была написана Александром Шпагиным совместно с дочерью известного режиссера Екатериной Тиханович.

В разделе «Арена жизни Самсона Самсонова», А.В. Шпагин предлагает вниманию читателя рассказ о жизни и творчестве этого известного советского режиссера, отмечая тесную взаимосвязь творчества Самсонова с эпохой в которой он жил и работал: *«обычно непонятые художники слишком забегают вперед... Самсонов – нет, каждый его фильм во многом матрица именно той эпохи, когда он был создан»* [Тиханович, Шпагин, 2013].

Изучение истории и теории медиакультуры в рамках учебных курсов включает знакомство с аналитической, просветительской, образовательной, эстетической, художественно этической функций медиакритики. И этому, как нам кажется, могут тоже помочь работы А.В. Шпагина.

Так, в статье «Религия войны. Субъективные заметки о богоискательстве в кинематографе о войне» [Шпагин, 2005], автором исследуются проблемы фильмов военной тематики, роли героя, смысла жизни, поисков вечных истин. К примеру, характеризуя фильмы о войне, вышедшие в 50-х годах XX века, А.В. Шпагин констатирует: *«нет*

рефлексирующей личности, есть индивидуум, вырванный из толпы. Но именно индивидуум, «один из нас», сформирует кинематографическую ноосферу 50-х. Ключевым словом станет «душевность», хотя надо бы говорить о духовности — как-никак горный мир на экране разверзлся. Но (вот типичная примета наивного сознания!) душевность — доброта, открытость навстречу бытию — будет являться своего рода защитой от всего того, чего касаться опасно, что еще пребывает под властью табу, без права быть не то что названным — едва обозначенным. Великой метафорой смятения перед неведомым — рождением личности — являлись главные фильмы конца 50-х — начала 60-х годов. Неизвестное воплощалось во внешних формах — формах испытания. Код движения был общим — от частной судьбы к судьбе народной, растворение в чем-то неведомом, безличном, прекрасном (ведь именно так это трактовалось в те годы!). В чем-то до конца не ясном и авторам, и зрителям, и критикам тех лет» [Шпагин, 2005].

В 1960-х представление о войне в фильмах отечественных режиссеров изменилось. Анализируя «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, А.В. Шпагин отмечает: «Оглядываясь на военные годы из своего далека, шестидесятники не впадали ни в умиление (как пятидесятники), ни в экстаз». Картины о войне, снятые в 1960-х — это осознание разрушения и смерти: «раздавленные коляски и велосипедисты, обнаженные манекены на руинах аловско-наумовской Германии вопили о противоестественности бытия, разорванного кровавым хаосом войны» [Шпагин, 2005]. И в то же время, война в кинематографе 1960-х «была драматической, но не трагической, героической, но не страшной. Ибо вокруг были свои, и их становилось все больше — человеческая масса вливалась в некий осмысленный космос, и не столько твоя душа вбирала в себя все его беды и тяготы, возвышаясь и вырастая, сколько ты сам становился малой частью единой вселенной, и без тебя мир был неполон» [Шпагин, 2005]. Так, анализируя фильмы военной тематики разных десятилетий, А.В. Шпагин позволяет зрителям лучше вникнуть в суть символов и знаков, авторского замысла, проблемы героев.

В другой обзорной статье А.В. Шпагин очень интересно и живо рассуждает на тему успеха в кинематографе. Статья «Цена успеха в советском кино» [Шпагин, 2012] читается на одном дыхании, полна остроумных сравнений, метафор, написана ярким, эмоциональным языком. Структура статьи представляет собой историко-аналитический обзор отечественных фильмов, начиная с 1920-х годов, «когда советский кинематограф только нащупывал свои пути, а вместе с ним их нащупывала и насыщающая реальность» [Шпагин, 2012].

Приведем небольшой отрывок из этой статьи. Как известно, главной темой в молодом советском кинематографе 1920-х были революционные события, где успех приравнивался в борьбе за великую идею: «индивидуальностей вообще нет — или вожди масс, или представители оных, характера не имеющие и долженствующие в итоге обрести себя, влившись в общую толпу, направленную на генеральную линию бесконечной борьбы и смерти. Или, не дожив до слияния с массами, погибнуть, принести себя в жертву на алтарь Молоха, как герои фильмов «Мать» или «Земля». И, соответственно, только подобным образом добиться подлинного жизненного успеха. Успех в жизни достигается здесь только смертью, гибелью» [Шпагин, 2012].

К другой категории автор относит фильмы, рассказывающие о жизни простых людей, которым несказанно повезло, благодаря, например,

счастливному случаю. Эти фильмы далеки от идеологии, и повествуют «о частной жизни самых что ни на есть простых людей, живущих своими мелкими простыми проблемами вопреки всем социальным тревоблениям и коллизиям. Да еще и выигрывающих, добывающихся успеха! Только выигрывают они благодаря билету Государственного займа, и фильмы эти — «Закройщик из Торжка», «Девушка с коробкой» — сняты по заказу оного. Получается, что человек 1920-х годов может начать жить своей простой «мещанской» жизнью, только если получит карт-блани на нее от государства. В виде некоего волшебного билета, который — ну разумеется! — выиграет и принесет счастье. Однако билетов, как «пряников сладких», явно не хватит на всех, а потому и зажить своим скромным человеческим счастьем в стороне от идеологии смогут лишь избранные — те, кому выпала счастливая фортуна, инспирированная государством диктатуры пролетариата» [Шпагин, 2012].

Итак, книги, лекции, выступления, рецензии А.В. Шпагина не только о фильмах: плохих и хороших, талантливых и бездарных. Это размышления о жизни, о нас самих, живущих в сложном и неоднозначном мире. Рассуждения эти заставляют зрителей задуматься над смыслом бытия, еще раз обратиться к поиску истинных ценностей, которые так часто заменяются иллюзией.

Знакомство с творчеством А.В. Шпагина, адресованным как профессионалам медиасферы, так и любителям кино, в значительной мере способствует решению задач медиаобразования. Изучение и анализ творчества данного медиакритика может способствовать решению таких задач как: воспитание хорошего эстетического восприятия, вкуса, понимания, оценки художественного качества медиатекстов; развитие аналитического, критического мышления, автономии личности по отношению к медиа, развитие способностей аудитории к восприятию, пониманию и анализу языка медиатекстов; развитие способностей аудитории к моральному, нравственному, психологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры; получение аудиторией знаний по истории медиа, по истории медиакультуры.

### **Кирилл Челышев**

#### **Литература**

- Киностудия Радуга. 2006. [http://www.radugafilm.ru/kz\\_shpag.htm](http://www.radugafilm.ru/kz_shpag.htm)
- Савельев Д. Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. III. СПб: Сеанс, 2001. [http://old.russiancinema.ru/template.php?dept\\_id=15&e\\_dept\\_id=1&e\\_person\\_id=1076](http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=1076).
- Тиханович Е., Шпагин А. Самсон Самсонов. Вдохновенный романтик. М.: Белый город, 2013.
- Шпагин А.В. История кино — живой организм // Искусство кино. 1998. № 2. <http://kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article18>
- Шпагин А.В. Религия войны. Субъективные заметки о богоискательстве в кинематографе о войне // Искусство кино. 2005. № 6. <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article12>
- Шпагин А.В. Смерть капитанов грез (о фильме "Бегущая по волнам"). 2011. <http://www.cinematheque.ru/post/146007>
- Шпагин А.В. Музыка в советском кино. Исаак Шварц. 2014. <http://abook-club.ru/forum/index.php?showtopic=61068>

Шпагин А.В. Надежда на "Бабло". 2011. <http://www.cinematheque.ru/post/145864>  
Шпагин А.В. Неадекватные люди (о фильме "Вдребезги"). 2011.  
<http://www.cinematheque.ru/post/145736>  
Шпагин А.В. Цена успеха в советском кино // Отечественные записки. 2012. № 5. <http://magazines.russ.ru/oz/2012/5/22sch.html>

## Заключение

Огромное значение средств массовой коммуникации в жизни нынешнего российского общества парадоксальным образом сочетается с недостаточной развитостью отечественной медиакритики, тогда как она (рассматриваемая как особая область журналистики), призвана анализировать актуальные творческие, профессионально-этические, правовые, экономические и технологические аспекты информационного производства в медиа и тем самым повышать уровень медиакомпетентности и аналитического мышления широкой аудитории разного возраста.

В России немало талантливых медиакритиков-практиков, однако далеко не все они (в отличие от тех, о ком мы рассказали в этой книге) способны на весомые теоретические обобщения.

В принципе ясно, почему развитие (независимой) медиакритики и медиаобразования не получало официальной поддержки в советские времена. Власть была заинтересована в том, чтобы массовая аудитория (как взрослая, так и школьно-студенческая) как можно меньше задумывалась по поводу целей и задач создания того или иного (особенно «государственно значимого») медиатекста. Преобладание некомпетентной в медиасфере публики всегда открывало широкий простор для манипуляций в прессе, на радио и ТВ.

Сегодня положение медиакритики и медиаобразования в России существенно изменилось. «Медиакритика, – пишет А.П. Короченский, – изучает и оценивает не только творчество создателей медийных произведений и содержание СМИ, но также «движущийся» комплекс многообразных взаимоотношений печатной и электронной прессы с аудиторией и обществом в целом. Это позволяет определить предмет медиакритики как актуальное многоаспектное социальное функционирование средств массовой информации» [Короченский, 2003, с. 32].

Исходя из этого определения, А.П. Короченский четко выделяет базовые функции медиакритики (информационно-коммуникативную, познавательную, коррекционную, социально-организаторскую, просветительскую, коммерческую) и формулирует основные задачи медиакритики: познание информационного производства; изучение и изменение общественного восприятия медийного содержания и представлений о внешнем мире, складывающихся в сознании аудитории СМИ; оказание влияния на отношение публики к медиа, формирование определенной общественной культуры изучения и оценки деятельности масс-медиа, развитие духовного мира аудитории; содействие развитию и совершенствованию творческо-профессиональной культуры создателей

медиа-текстов; социальной среды функционирования средств массовой информации и т.д. [Короченский, 2003, с. 32].

Последнее, на наш взгляд, приобретает особую значимость в связи с тем, что российская аудитория все с меньшим доверием относится к средствам массовой информации. Если в середине 1990-х сообщения массовой медиа были весьма авторитетными для 70 % россиян [Вартанова, 2002, с. 23], то к 2012 г. доверие публики к наиболее популярному СМК (телевидению) снизилось до 57 % [РИА Новости, 2013].

Полагаем, причиной такого снижения уровня доверия стало не только обилие низкопробных телепередач, но и – в какой-то степени – влияние медиакритики на читателя/слушателя/зрителя, которая, благодаря интернету, становится более доступной для населения, все больше осознающего манипулятивный характер многих медиа-текстов.

На основе анализа многочисленных источников А.П. Короченский систематизирует наиболее распространенные манипулятивные элементы современных СМИ: схематизм, упрощение; тождество логического и алогического; деформированность отражения; отсутствие четко выраженных критериев различения поверхностных и глубинных взаимосвязей; ссылки на традицию, авторитет, прецедент, нормативность, божественную волю; синкретизм эстетико-образных, этико-регулятивных и собственно познавательных элементов мифа; воспроизведение многосложной картины мира через мифические бинарные оппозиции («добро-зло», «свой-чужой»); претензия на единственно верное внеисторическое объяснение явлений действительности и на абсолютную правильность практических действий, вытекающих из этого объяснения; оценочно-ориентирующий характер медиа-текстов; преднамеренность создания и др. [Короченский, 2003, с. 83-84].

Так что сегодня медиакритика обладает значительным потенциалом в плане поддержки усилий образовательных и просветительских институтов в развитии медиакультуры аудитории. Стоит подчеркнуть, что у медиакритики и медиаобразования немало общего, ведь одна из важнейших задач медиаобразования как раз и заключается в том, чтобы научить аудиторию не только анализировать медиа-тексты любых видов и типов, но и понимать механизмы их создания и функционирования в социуме.

Более того, британские медиапедагоги [Бэзэлгэт, 1995 и др.] среди шести ключевых понятий медиаобразования выделяют как раз «агентство» (имеется в виду всестороннее изучение, анализ того, как работает структура, создающая медийные сообщения, с какими целями она создает тот или иной медиа-текст и т.д.), «язык медиа» (здесь предусматривается изучение особенностей языка медиа-текста), «репрезентация» (понимание того, как то или иное «агентство» представляет реальность в медиа-тексте) и «аудитория медиа» (тут предусматривается анализ типологии восприятия аудитории, ее степени

подверженности воздействиям со стороны «агентства» и т.д.). Собственно, те же ключевые понятия медиа анализирует и медиакритика, обращаясь при этом как к профессиональной, так и к самой широкой аудитории.

Вот почему так важна прочная связь между медиакритикой и медиапедагогикой.

Отмечая, что в англоязычной литературе термин *media criticism* применяется как для обозначения научного анализа деятельности масс-медиа в академических трудах, так и для «оперативного анализа» актуальных проблем функционирования СМИ [McQuail, 2010; Masterman, 1997], мы сконцентрируем внимание именно на этом варианте медиакритики.

Мы согласны с А.П. Короченским: нужен тщательный психологический, культурологический и социологический анализ медиатекстов развлекательной массовой культуры на предмет выявления встроенных в их содержание социально ущербных идей, культурных и поведенческих стереотипов. В самом деле, телешоу, подобные «Дом-2», «закрепляют в массовом сознании представления о принципиальной невозможности совершенствования якобы низменной человеческой природы, о сводимости мотиваций всех поступков людей к воздействию простейших инстинктов, о нравственной допустимости и социальной легитимности применения аморальных методов (клеветы, травли, закулисных сговоров) для подавления и устранения людей, оказавшихся препятствием на пути к успеху» [Короченский, 2003, с. 83–84].

Рассматривая медиаобразование как долговременную общественно-просветительскую работу, направленную не только на школьников и студентов, но и на взрослую аудиторию, можно говорить о непрерывном развитии в обществе культуры адекватного восприятия медийных сообщений (статей, радио/телепередач, фильмов, интернетных сайтов и т.д.) и самостоятельной оценки феномена медиа с учетом демократических и гуманных идеалов и ценностей.

Целесообразным представляется расширение участия академических кругов, специалистов в различных областях (педагогов, социологов, психологов, культурологов, журналистов, медиакритиков), учреждений культуры и образования, общественных организаций и фондов с целью развития медиакомпетентности граждан, в создании организационных структур, способных реализовывать широкий спектр задач медиаобразования.

#### Литература

Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 2003. 284 с.

РИА-новости. 2013. 26.03.2013. <http://ria.ru/society/20130326/929117516.html>

# Медиакритика в России: портреты \*

## Монография

*Электронное издание*

*\* Исследование, на основе которого написана данная монография, выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Название проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов». Научный рук. проекта – А.А. Левицкая.*

### Авторский коллектив:

**Левицкая Анастасия Александровна**  
**Федоров Александр Викторович,**  
**Мурюкина Елена Валентиновна**  
**Сальный Роман Викторович**  
**Горбаткова Ольга Ивановна**  
**Челышев Кирилл Александрович**

Медиакритика в России: творческие портреты / Под ред. А.А. Левицкой. М.: МОО «Информация для всех», 2016. 288 с.

[http://mediagram.ru/netcat\\_files/99/123/h\\_5c10d90ef655a5406f6134073e7daf36](http://mediagram.ru/netcat_files/99/123/h_5c10d90ef655a5406f6134073e7daf36)

Издательство МОО «Информация для всех»

Почтовый адрес: Россия, 121096, Москва, а/я 44

Е-mail [contact@ifap.ru](mailto:contact@ifap.ru)

<http://www.ifap.ru>