Медиаобразование

MEDIA EDUCATION

Российский журнал истории, теории и практики медиапедагогики

Russian journal of history, theory and practice of media education

№ 3/2016

Медиаобразование. 2016. № 3.

Российский журнал истории,
теории и практики медиапедагогики

e-ISSN 1994-4195 . ISSN: 1994-4160

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

Журнал включен в следующие базы научных публикаций:

Web of Science – **Emerging Sources Citation Index (ESCI):** Thomson Reuters Master Journal List: MEDIAOBRAZOVANIE-MEDIA EDUCATION http://science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jrnlst/jlresults.cgi?PC=MASTER&Word=mediaobrazovanie
РИНЦ: Российский индекс научного цитирования http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32086
DOAJ: Directory of Open Access Journals https://doaj.org/toc/1994-4195
OAJI: Open Academics Journals Index http://oaji.net/journal-detail.html?number=2113
MIAR: Information Matrix for the Analysis of Journals http://miar.ub.edu/issn/1994-4195 (IF 7.5).
Index Copernicus: http://www.journals.indexcopernicus.com/oeu+34+NEUR+34++12+u,p9119,3.html
Global Serial Directory UlrichsWeb: http://www.ulrichsweb.com/ulrichsweb/
Resource portal UN Alliance of Civilizations Media Literacy Education Clearinghouse: http://www.aocmedialiteracy.org

Учредители

Бюро ЮНЕСКО в Москве,
Ассоциация кинообразования и медиапедагогики России, Таганрогский институт им. А.П.Чехова, МОО «Информация для всех»

Адрес редакции
Статьи для публикации в журнале принимаются по электронной почте.
e-mail: tina5@rambler.ru

Редакционная коллегия:

А.В. Федоров (гл. редактор), д.п.н., профессор, Ростовский гос. экономический университет, Таганрогский институт имени А.П. Чехова.
Л.М. Баженова, к.п.н., экс-зав. лаб. экранных искусств Института художественного образования Российской академии образования (Москва).
О.А. Баранов, к.и., профессор (Тверь).
Б. Бахмайер, д.н., почетный профессор, Кассельский университет (Германия), Лондонский университет (Великобритания).
Е.А. Бондаренко, к.п.н., доцент ВГИКа (Москва).
Д. Бэкингэм, д.н., профессор Университета Лагбороу (Великобритания).
Е.Л. Вартанова, д.ф.н., профессор, декан факультета журналистики, Московский гос. университет.
С.И. Гудилина, к.п.н., ст. н.с., Институт стратегии развития образования Российская академия образования (Москва).
В.В. Гура, к.п.н., профессор, Ростовский гос. экономический университет, Таганрогский институт имени А.П. Чехова.
А.А. Демидов, пред. правления МОО «Информация для всех» (Москва).
Т.Джоллс, президент Центра медиаграмотности (США).
Э. Камареро, д.н., факультет коммуникаций, университет Лойола Андалузия (Испания).
Р. Квин, д.н., профессор, Кёртон университет (Австралия).
Н.Б. Кириллова, д.к., профессор, Уральский гос. университет (Екатеринбург).
С.Г. Корконосенко, д.полит.н., профессор, Санкт-Петербургский университет.
А.П. Короченский, д.ф.н., профессор, Белгородский гос. национальный исследовательский университет.
В. Дж. Поттер, д.н., профессор, Калифорнийский университет, Санта-Барбара (США),
И. Сиярто, д.н., профессор, Эгерский университет (Венгрия).
В.С. Собкин, д.псих.н., профессор, рук. Центра социологии образования Института управления образованием, академик, Российская академия образования (Москва).
К. Тайнер, профессор, Техасский университет (США).
Л.В. Усенко, д.и., профессор (Ростов-на-Дону).
Н.Ф. Хилько, д.п.н., Омский гос. университет.
А.В. Шариков, к.п.н., профессор, Высшая школа экономики (Москва).

Зеркала электронной версии журнала
http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/
http://www.ifap.ru/projects/mediamag.htm
http://mediaeducation.ucoz.ru/load/zhurnal_quot_mediaobrazovanie_quot/6

Информационная поддержка
Портал «Информационная грамотность и медиаобразование» http://www.mediagram.ru
Портал «Информация для всех» http://www.ifap.ru
Портал «Медиаобразование и медиакультура»**:** http://mediaeducation.ucoz.ru/
(Открытая электронная библиотека «Медиаобразование»**,** Электронная научная энциклопедия «Медиаобразование и медиакультура»**).**

Media Education. 2016. N 3 (Volume 50)
Russian journal of history, theory and practice of media education
Founded 2005. Frequency - 4 issues per year (Quarterly)

e-ISSN 1994-4195 ISSN: 1994-4160

Journal is indexed by:

Web of Science – Emerging Sources Citation Index (ESCI):
Thomson Reuters Master Journal List: MEDIAOBRAZOVANIE-MEDIA EDUCATION
http://science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jrnlst/jlresults.cgi?PC=MASTER&Word=mediaobrazovanie
DOAJ: Directory of Open Access Journals https://doaj.org/toc/1994-4195
OAJI: Open Academics Journals Index http://oaji.net/journal-detail.html?number=2113
MIAR: Information Matrix for the Analysis of Journals http://miar.ub.edu/issn/1994-4195 (IF 7.5).
Index Copernicus: http://www.journals.indexcopernicus.com/oeu+34+NEUR+34++12+u.p9119,3.html
Global Serial Directory UlrichsWeb: http://www.ulrichsweb.com/ulrichsweb/
Resource portal UN Alliance of Civilizations Media Literacy Education Clearinghouse:
http://www.aocmedialiteracy.org
Russian Scientific Citations Index http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32086,

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

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

Editorial board:

Alexander Fedorov (Editor), Prof., Ed.D., Anton Chekhov Taganrog Institute, Rostov State University of Economics.
Ben Bachmair, Ph.D., Prof. i.r. Kassel University (Germany), Honorary Prof. of University of London (UK).
Oleg Baranov, Ph.D., Prof., former Prof. of Tver State University.
Larissa Bazhenova, Ph.D., former head of screen study department of Russian Academy of Education, Moscow .
Elena Bondarenko, Ph.D., docent of Russian Institute of Cinematography (VGIK), Moscow.
David Buckingham, Ph.D., Prof., Loughborough University, United Kingdom.
Emma Camarero, Ph.D., Department of Communication Studies, Universidad Loyola Andalucía (Spain).
Alexei Demidov, head of ICO "Information for All", Moscow.
Svetlana Gudilina, Ph.D., Russian Academy of Education, Moscow.
Valery Gura, Ph.D., Prof., Anton Chekhov Taganrog Institute.
Tessa Jolls, President and CEO, Center for Media Literacy
Nikolai Khilko, Ph.D., Omsk State University.
Natalia Kirillova, Ph.D., Prof., Ural State University, Yekaterinburg.
Sergei Korkonosenko, Ph.D., Prof., faculty of journalism, St-Petersburg State University.
Alexander Korochensky, Ph.D., Prof., faculty of journalism, Belgorod State University.
W. James Potter, Ph.D., Prof., University of California at Santa Barbara (USA).
Robyn Quin, Ph.D., **P**rof., Curtin University, Bentley, WA (Australia).
Alexander Sharikov, Ph.D., Prof., faculty of media communication,The Higher School of Economics, Moscow.
Vladimir Sobkin, Acad., Ph.D., Prof., Head of Sociology Research Center, Moscow.
Imre Szíjártó, PhD., Prof., Eszterházy Károly Fõiskola, Department of Film and Media Studies. Eger (Hungary).
Kathleen Tyner, Assoc. Prof., Department of Radio-Television-Film, The University of Texas at Austin (USA).
Leonid Usenko, Ph.D., Prof., former Prof. of South Federal University, Rostov-on-Don.
Elena Vartanova, Ph.D., Prof., Dean, faculty of journalism, Moscow State University.

The web versions of the Media Education Journal:
http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/
http://www.ifap.ru/projects/mediamag.htm
http://mediaeducation.ucoz.ru/load/zhurnal_quot_mediaobrazovanie_quot/6

Information Support:
Portal " Information Literacy and Media Education" http://www.mediagram.ru
Portal "Media Education and Media Culture" http://mediaeducation.ucoz.ru
Portal "Information for All" http://www.ifap.ru

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Актуальные новости	6
Практика медиаобразования	
Подлиняев О.Л., Миндеева С.В. Интегрированное медиаобразование как условие становления медиакомпетентности на примере дисциплины «Математика»	7-15
Демидов А.А., Третьяков А.Л. Сетевая модель центров этико-правового образования и гражданско-патриотического воспитания и центров медиаобразования на базе школьных библиотек: необходимость создания, возможности и реальные перспективы	16-22
Мачении А.А. Собирательный образ школьного учителя в отражении теле/кино/интернет медиапространства	23-48
Медиаобразование за рубежом	
Чумаколенко Н.А. Синтез медиакритики и медиаобразования в процессе обучения школьников и студентов в Италии	49-55
Проблемы медиакультуры	
Федоров А.В. Образ Белого движения в зарубежном игровом кинематографе (1931-2015)	56-74
Федоров А.В. Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989)	75-131
Челышев К.А. Творческий портрет кино/медиакритика А.В. Шпагина	132-140
Горбаткова О.И. Творческий портрет медиакритика и медиапедагога С.Г. Корконосенко	141-151
Горбаткова О.И. Творческий портрет медиакритика Г.В. Кузнецова	152-158
Челышев К.А. Творческий портрет кинокритика и историка кино Вячеслава Шмырова	159-168
Сальный Р.В. Творческий портрет медиакритика Анри Вартанова	169-179
Мурюкина Е.В. Творческий портрет медиакритика А.М. Шемякина	180-189
Мурюкина Е.В. Творческий портрет медиакритика А.А. Тимофеевского	190-198
Горбаткова О.И. Творческий портрет кинокритика С.А. Лаврентьева	199-208
Горбаткова О.И. Творческий портрет кинокритика А.В. Долина	209-216
Книжная полка	
Барсуков В.И. Медиаобразование: новые книги, статьи	217-232

Contents

Actual News	6
Media Literacy Education Practices	
O.L. Podlinyaev, S.V. Mindeeva. Integrated media education as a condition of formation of media competence on the example of "Mathematics" discipline	7-15
A.A. Demidov, A.L. Tretyakov. Network centers model of ethical and legal education and civil-patriotic education and media education centers at school libraries: the need to create opportunities and real prospects	16-22
A.A. Machenin. Image of a school teacher in the reflection of TV / film / Internet media space	23-48
Media Education in the World	
N.A. Chumakolenko. Synthesis of media criticism and media education in the learning process of students in Italy	49-55
Media Culture Problems	
A.V. Fedorov. The image of the White movement in the Western cinema (1931-2015)	56-74
A.V. Fedorov. Movie word: opinion from Soviet view	75-131
K.A. Chelyshev. Creative portrait of film/media critic Alexander Shpagin	132-140
O.I. Gorbatkova. Creative portrait of media critic and media educator S.G. Korkonosenko	141-151
O.I. Gorbatkova. Creative portrait of media critic G..V. Kuznetsov	152-158
K.A. Chelyshev. Creative portrait of film/media critic Vyacheslav Shmyrov	159-168
R.V. Salny. Creative portrait of media critic Anri Vartanov	169-179
E.V. Muryukina. Creative portrait of the media critic A.M. Shemyakin	180-189
E.V. Muryukina. Creative portrait of media critic A.A. Timofeevsky	190-198
O.I. Gorbatkova. Creative portrait of a film critic S.A. Lavrentiev	199-208
O.I. Gorbatkova. Creative portrait of film critic Anton Dolin	209-216
Books shelf	
V.I. Barsukov. Media education: new books, articles	217-232

Актуальные новости

Аннотация. Короткая информация о текущих медиаобразовательных событиях.
Ключевые слова: медиаобразование, медиаграмотность, медиапедагогика.

Actual News

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

Журнал «Медиаобразование» включен в международную базу научных журналов Web of Science

С 2016 года журнал «Медиаобразование» включен в международную базу научных журналов Web of Science:

Web of Science – Emerging Sources Citation Index (ESCI):

Thomson Reuters Master Journal List: MEDIAOBRAZOVANIE-MEDIA EDUCATION
http://science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jrnlst/jlresults.cgi?PC=MASTER&Word=mediaobrazovanie

Включение журнала «Медиаобразование» в данную престижную базу, по мнению руководства Web of Science, означает расширение его влияния, «обеспечение лучшего распространения, цитируемости и большей прозрачности в процессе отбора», дополнение «высококачественными, рецензируемыми изданиями регионального значения и новых научных направлений».

В связи с включением журнала «Медиаобразование» в международную базу научных журналов Web of Science, правила публикации статей стали более строгими (см. подробности об этом в конце журнального выпуска).

Братислава 2016: медиатренды и медиакритика

В конце апреля 2016 года в Братиславе завершилась научная конференция Megatrends and Media 2016: Critique in Media, Critique of Media. Ключевыми спикерами конференции были профессор Дэвид Бэкингем (Великобритания) и профессор Александр Федоров (Россия). В конференции участвовали медиапедагоги, теоретики медиа, медиакритики, представители медийной индустрии из европейских стран. Во время торжественной церемонии закрытия конференции Дэвиду Бэкингему и Александру Федорову были вручены почетные награды за выдающийся вклад в медиаобразование.

Практика медиаобразования

Media Literacy Education Practices

Интегрированное медиаобразование как условие становления медиакомпетентности на примере дисциплины «Математика»

О.Л. Подлиняев
доктор педагогических наук, профессор,
Иркутский государственный университет,
С.В. Миндеева
старший преподаватель,
Иркутский государственный университет путей сообщения
pasha15032007@yandex.ru

Аннотация. Требования к подготовке инженеров год от года возрастают. Появляются новые специальности, новые дисциплины, но неизменным остается одно – фундаментальная математическая подготовка студентов технического вуза, которую следует направлять в русло становления медиакомпетентности будущего инженера. Авторы статьи видят решение данной проблемы в интегрированном медиаобразовании с учебной дисциплиной «Математика» в условиях технического вуза. В статье приведен сравнительный анализ, позволяющий сделать вывод о том, что задачи медиаобразования и математического образования совпадают, не только текстуально, но и по смыслу.
Ключевые слова: медиаобразование, медиакомпетентность, математика, фундаментальное образование, интеграция, инженер, технический вуз, студент.

Integrated media education as a condition of formation of media competence on the example of "Mathematics" discipline

O.L. Podlinyaev
Irkutsk State University,
S.V. Mindeeva
Irkutsk State University of Railroads
pasha15032007@yandex.ru

Abstract. Requirements for the training of engineers year-on-year increase. New specialties, new disciplines, but one thing remains unchanged – it is a fundamental mathematical training of students of technical University, which should be sent to the direction of formation of media competence of the future engineer. The authors see the solution of this problem in media education is integrated with academic discipline "Mathematics" in the conditions of a technical

University. The article considers the comparative analysis that allows to conclude that the tasks of media education and mathematics education are the same, not only textually, but also in meaning.
Keywords: media education, media competence, mathematics, fundamental education, integration, engineer, technical university, student.

«Во всем мире в настоящее время развивается инновационное инженерное образование, направленное на формирование у специалистов не только определенных знаний и умений, но и особых компетенций, сфокусированных на способности применения их на практике, в реальном деле, при создании новой конкурентоспособной продукции» [Агранович, 2004, с.11]. Вследствие чего, требования к подготовке инженеров год от года возрастают. Появляются новые специальности, новые дисциплины, но неизменным остается одно – фундаментальная математическая подготовка студентов технического вуза.

Проведя анализ федеральных государственных образовательных стандартов высшего образования некоторых инженерных специальностей, мы выявили, что серьезные требования предъявляются к логическому, пространственному и критическому мышлению будущих инженеров. Этот же момент прослеживается в Доктрине высшего инженерного образования России: «Основой образования должны стать не столько учебные предметы, сколько способы мышления и деятельности, т.е. процедуры рефлексивного характера» [Национальная доктрина инженерного образования, с.13].

Следовательно, математическую подготовку в техническом вузе следует направлять в русло становления медиакомпетентности будущего инженера, а условия для её становления обеспечит дисциплина «математика», т.к. в стандартах нет ни одной дисциплины, которая имела бы прямое отношение к медиаобразованию. Математика, безусловно, нужна инженеру, в инженерном образовании ей отводится значимое место. И для того, чтобы она эффективно выполняла свои обязанности, необходимо, чтобы ее содержание удовлетворяло определенным требованиям, соответствующим инженерной деятельности. Математика обладает обширным педагогическим потенциалом, необходимым для становления медиакомпетентности будущего инженера, и задача преподавания в том, чтобы этот потенциал был реализован в достаточной мере.

Считаем, что медиакомпетентность будущего инженера необходимо формировать на начальном этапе обучения в вузе в процессе обучения общеобразовательным дисциплинам. Особая роль здесь принадлежит математике, которая является универсальным языком для описания предметного мира, развивает творческое, критическое и логическое

мышление, влияет на умственное развитие, стимулирует целенаправленную деятельность и социальное взаимодействие.

На основании всех рассматриваемых нами положений и мнений [Иванова, 2005; Федоров, 2014; Ямушева, 2016], мы формулируем собственное понимание медиакомпетентности будущего инженера, которое определяем следующим образом: «Медиакомпетентность будущего инженера – это интегративное профессионально важное качество личности, определяющее ее способность и готовность действовать в системе «инженер – медиа – общество», способствующей продуктивно осуществлять инженерную деятельность».

Следует сказать, что уже достаточно продолжительное время имеется неоднозначное мнение по поводу термина «медиакомпетентность» со стороны ученых-исследователей: от оптимистического до скептически-отрицательного. Многие ученые занимаются вопросом формирования и развития медиакомпетентности, мы также считаем, что термин «медиакомпетентность» – это интересный и перспективный объект для научного исследования.

Отметим, что само понятие «медиакомпетентность» не нашло своего отражения применительно к обучению студентов в техническом вузе при математической подготовке. Проведённый нами анализ научно-педагогической литературы позволяет заключить, что медиакомпетентность предполагает не только умение работать с информацией (поиск, обработка, анализ, обобщение), а также умение передавать научно-техническую информацию, превращая ее в новый тип знаний, в том числе часто меняющуюся информацию в методических и нормативных документах (постановления, распоряжения, приказы и т.д.), которую инженеры получают из различных СМК. Потребность развития вышеуказанных умений также предполагает переосмысление преподавания фундаментальных дисциплин, в том числе и математики в технических вузах.

Традиционные технологии обучения, построенные на представлении материалов дисциплины на лекции и последующем закреплении их в процессе практических занятий, в настоящее время преобладающая и общепринятая форма преподавания. В то же время, такие технологии обучения не обеспечивают как адекватную передачу нарастающего объема научных и практических знаний по дисциплине, так и формирование у будущих специалистов навыков, отвечающих требованиям современной профессиональной деятельности. Тем более, традиционный метод изложения материала не может дать нужный уровень медиакомпетентности будущим инженерам. Однообразие методов, форм и приемов преподавания

фундаментальных предметов вызывает падение интереса к самому предмету и будущей профессии.

Важным компонентом, обеспечивающим более высокую математическую подготовку с целевой установкой на становление медиакомпетентности будущего инженера, на наш взгляд, является интеграция элементов медиаобразования в учебный процесс математического образования.

Традиционно математическая подготовка студентов технического вуза, в частности бакалавров, состоит из общего (базового) курса математики (1 курс) и специального (профилирующего) (2 курс). Специальный курс математики формируется на основании учебного плана. Общий курс математики становится «фундаментом» для специального курса и общеинженерных дисциплин, где происходит расширение и углубление сферы применения общих математических знаний. Рассмотрим цели изучения математики с точки зрения медиаобразования более подробно, далее объединив в таблицу.

Изучение математики должно быть направлено на формирование умений находить, передавать, воспринимать и принимать информацию, критически ее оценивать. Данное требование практически дословно совпадает с задачами медиаобразования. Общие учебные умения работы с информацией, такие как: умение работать с текстом, графиком, рисунком, понимание языка функций и формул, поиск требуемой информации и ее использование, имеются как в медиаобразовании, так и применительно к математической информации.

На занятии студент воспринимает лекцию преподавателя, старается ее запомнить и понять, записать основную информацию, как правило, в виде математических символов, а далее - выполнить предлагаемые задания, при этом доказывать правильность суждения. Важными для медиаобразования здесь становятся задачи, направленные на умения выделить главное в медийном сообщении, аргументировать собственные высказывания, воспринимать альтернативные точки зрения, высказывать обоснованные аргументы за и против них.

Если на занятии используются аудиовизуальные средства (например, видеофильмы), то в них студенты ищут необходимую информацию, относящуюся к изучаемому материалу, благодаря наглядности образно воспринимают ее и используют в дальнейшей работе.

Таким образом, формирование умений работать с информацией пронизывает весь процесс обучения математике, что сопутствует задачам медиаобразования. Умения, традиционно формируемые у студентов в процессе изучения математики, - лишь часть умений работы с информацией,

которые необходимы будущему инженеру. Такие задания, как подбор информации из медийных источников и сопоставление ее с учебным материалом, определение направленности и цели коммуникации, оставались вне поля зрения математиков-педагогов. Эта часть умений представляет собой автономный по отношению к изучаемому курсу элемент. Именно поэтому и может идти речь об интегрированном медиаобразовании с дисциплиной «Математика». Интегрированное медиаобразование делает связи учебной дисциплины и внешних информационных потоков более выразительными.

Логика рассуждений приводит нас к тому, что задачи медиаобразования и математического образования совпадают, не только текстуально, но и по смыслу. Более наглядно перечень задач представлен в табличной форме.

Таблица 1. Сопоставление задач медиаобразования и математического образования

Задачи медиаобразования	**Задачи математического образования в техническом вузе**
подготовка нового поколения к жизни в информационных условиях	подготовка будущих инженеров к профессиональной деятельности
подготовка к восприятию и интерпретации различной информации; понимать и осознавать последствия воздействия ее на психику	формирование умений находить, передавать, воспринимать и принимать, использовать информацию, критически ее оценивать.
видоизменять форму информации, переводить из одной знаковой системы в другую	умение работать с текстом, графиком, рисунком, понимание языка функций и формул, аналитическое описание
овладевать способами общения на основе невербальных форм коммуникации и с помощью современных информационных технологий	подбор информации из медийных источников и сопоставление ее с учебным материалом, определение направленности и цели коммуникации; умение оперировать максимальным совершенствованием подачи информации
понимать содержание медиатекста, отфильтровывать «шум»; выделять главное в медийном сообщении	запомнить, понять, записать основную информацию и далее выполнить предлагаемые задания
уметь аргументировать собственные высказывания, воспринимать альтернативные точки зрения, высказывать обоснованные аргументы за и против них	знание о полезности, истинности, значимости получаемой информации, об оценке ее достоверности; критическое отношение к существующим способам решения

Проведенное сопоставление дает возможность выделить те основные задачи медиаобразования, которые органично вписываются в дисциплину

«Математика». Реализуя задачи математического образования, автоматически будет происходить реализация задач медиаобразования, вследствие чего могут быть перенесены в профессиональную деятельность будущего инженера.

Интеграция медиаобразования с учебной дисциплиной «Математика» имеет несколько особенностей. Во-первых, содержание медиаобразования включает в себя знания о законах и процессах поиска, распространения, передачи, тиражирования и преобразования информации, перевода из одной знаковой системы в другую (некоторые вопросы, касающиеся технического инструментария сферы массовой коммуникации, изучаются в математике). Во-вторых, это стремительный рост информационных сообщений, содержащих негативное влияние на психику. В-третьих, некоторые разделы математики недостаточно обеспечены средствами наглядности, и в этом могут помочь сообщения СМИ, которые могут выступать дополнительными средствами наглядности при изучении тем.

Известный математик А.Я. Хинчин писал, что «первой характерной чертой математического стиля мышления является доминирование логической схемы рассуждения; второй характерной чертой является лаконизм, т.е. кратчайший путь к цели; следующей характерной чертой является точная расчлененность процесса рассуждения и соблюдение точности математической символики» [Хинчин, 1963]. Вследствие чего А.Б. Ольнева совершенно справедливо замечает: «со стороны потребителей системы образования ожидания её результатов различны. Так, студент качественным будет считать такое образование, которое в большей мере способствует развитию его личностных качеств и окажет благоприятное воздействие на его профессиональную карьеру» [Ольнева, 2007, с.36].

Математика - одно из средств формирования модели специалиста-профессионала, в ней заложены резервы развития профессионального творческого, логического, критического мышления, пространственного воображения. В учебной деятельности при изучении математики формируются необходимые предпосылки развития личности, осознание важности профессии, положительная мотивация, познавательные процессы.

Роль математики в формировании личности уникальна, её образовательный, воспитательный и развивающий потенциал не имеет границ, в связи с этим математике должно быть уделено должное внимание. Значительная функция математического образования – это всесторонне развитая личность будущего специалиста. Е.Ю. Скоробогатых раскрывает потенциал математики следующим образом: «в процессе изучения математики осуществляется интеллектуальное развитие личности, происходит ее обогащение методами отбора и анализа информации,

навыками ясного логического мышления, оперирующего четко определенными понятиями. Кроме того, изучение математики способствует формированию личностных качеств, оно несет в себе черты волевой деятельности, стремление к эстетическому совершенствованию. Знакомство с математикой учит отличать правильное суждение о неправильного, что важно в любой сфере человеческой деятельности, в том числе профессиональной» [Скоробогатых, 2001, с.8].

Все вышесказанное свидетельствует о том, что средствами математики как учебной дисциплины с включением медиаобразовательного компонента, мы можем добиться становления такого, на наш взгляд, значимого качества будущего инженера как медиакомпетентность, которое окажет благоприятное влияние на дальнейшую инженерную деятельность выпускника.

Анализ содержания математического образования с точки зрения возможности интеграции с целями медиаобразования показал, что умение работать с информацией можно развивать на материале почти любой темы. Например, в разделах «векторная алгебра», «аналитическая геометрия», «теория вероятностей» важное место занимает решение задач. Следует отметить, что элементом медиаобразования может быть самостоятельное составление задач. Особый интерес в рамках медиаобразования представляют задачи с использованием чертежей, схем, графиков, рисунков, поскольку при этом формируется умение переводить информацию из одной знаковой системы в другую [Соколова, 2004, с.43].

Для математики важно понимание языка формул, функций с последующим их использованием. При недостающей учебной информации студенты обращаются к учебнику или энциклопедии, где находят ответы на поставленные вопросы. Во время демонстрации учебного фильма у студента развивается умение находить информацию, относящуюся к изучаемому материалу, а благодаря наглядности легко воспринимать информацию и использовать сформированный образ в дальнейшей учебной деятельности. Таким образом, формируется умение работать с информацией, которое пронизывает весь процесс обучения математики. Умения, традиционно формируемые у студентов в процессе изучения математики, лишь часть тех умений работать с информацией, которые необходимы будущему инженеру в инженерной деятельности.

Конечно, само по себе знание математики в чистом виде не гарантирует успешного становления медиакомпетентности будущего инженера, тем более, что знания как единственная цель учебного процесса утратили свою значимость, а вот целенаправленное включение медиаобразовательной компоненты в процесс обучения математики будет

способствовать ее становлению. Это верно подмечает О.И. Шевчук: «интеграция медиа в организованный процесс обучения – залог повышения качества обучения и формирования медиакомпетентной личности, способной оценивать влияние СМК на общество» [Шевчук, 2013, с.40].

Однако интеграция медиаобразования с дисциплиной «Математика» должна соответствовать методической теме данной дисциплины, при этом цели учебного предмета не уходят на задний план. Не вызывает сомнения, что учебный предмет выиграет, благодаря нововведению.

Введение в действие федерального государственного образовательного стандарта напрямую связано с уяснением методологических принципов современного высшего инженерного образования. Это важно, так как эти принципы определяют место учебной дисциплины в общей подготовке квалифицированного специалиста. Рассуждая на эту тему в отношении учебной дисциплины «математика», считаем, что накоплен богатый педагогический потенциал, который может быть эффективно использован для становления медиакомпетентности будущего инженера.

Ставя перед собой соответствующие этой задаче цели, мы направили дисциплину «Математика» в русло современных педагогических инноваций. Считаем, что при таком подходе достигается понимание математики, как учебного предмета, ее прикладного, культурного значения, обогащается мотивационная сфера, создаются условия для интеграции математики и медиаобразования.

Литература

Агранович Б.Л., Соловьев М.А., Чучалин А.И. Инновационное инженерное образование // Инженерное образование. 2004. № 1. С.11-14.

Иванова Л.А. Медиаобразование как педагогический феномен // Сибирский педагогический журнал. 2005. №1. С.70-79.

Национальная доктрина инженерного образования. aeer.cctpu.edu.ru›winn/doctrine/doctrine.doc

Ольнева А.Б. Вариативный подход к математическому образованию в техническом вузе: Дис. … докт. пед. наук. Астрахань, 2007. 362 с.

Скоробогатых Е.Ю. Педагогические условия повышения качества обучения математике в техническом вузе (на примере экономических дисциплин): Дис. …канд. пед. наук. Калининград, 2001. 152 с.

Соколова Н.Ю. Использование компонентов медиаобразования при изучении квантовой физики: Дис. …канд. пед. наук. М., 2004.189 с.

Федоров А. В. Медиакомпетентность молодежи: стихия или… // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык» — международный информационно-аналитический журнал. 2014. № 1. http://ce.if-mstuca.ru/?page_id=292

Хинчин А.Я. Педагогические статьи. М., 1963. 204 с.

Шевчук О.И. Медиаобразование в техническом высшем учебном заведении (на примере Национального технического университета Украины) // Медиаобразование. 2013. № 1. С.40-43.
Ямушева (Григорьева) И.В., Мурашкина Н.А., Никитина Е.А. Теоретическое осмысление эволюции и практики медиаобразования Восточной Сибири (вторая половина XX века) // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык» — международный информационно-аналитический журнал. 2016. № 1. http://ce.if-mstuca.ru/index.php/2016-1

Reference

Agranovich, B.L., Soloviev, M.A., Chuchalin, A.I. The Innovative engineering education // Engineering education. 2004. No. 1. Pp. 11-14.
Amusia (Grigorieva), I.V., Murashkina, N.A., Nikitina, E.A. Theoretical understanding of the evolution and practice of media education in Eastern Siberia (second half of XX century) // Crede Experto: transport, society, education, language" — an international information and analytical journal. 2016. No. 1. http://ce.if-mstuca.ru/index.php/2016-1
Fedorov, A.V. Media competence of young people: the power or... // Crede Experto: transport, society, education, language" — an international information and analytical journal. 2014. No. 1 http://ce.if-mstuca.ru/?page_id=292
Ivanova, L.A. Media education as a pedagogical phenomenon // Siberian pedagogical magazine. 2005. No. 1. Pp. 70-79.
Khinchin, A.Y. Pedagogical articles. Moscow, 1963. 204 p.
National doctrine of engineering education. aeer.cctpu.edu.ru›winn/doctrine/doctrine.doc
Olneva, A.B. Variational approach to mathematical education in a technical College. Ph.D. dis. Astrakhan, 2007. 362 p.
Shevchuk, O.I. Media education in technical higher educational institution (on the example of the National technical University of Ukraine) // Media Education. 2013. No. 1. P. 40-43.
Skarabahaty, E.Y. Pedagogical conditions of enhancing the quality of teaching mathematics in technical universities (on the example of economic disciplines). Ph.D. dis. Kaliningrad, 2001. 152 p.
Sokolova, N.Y. The use of components of media education in the study of quantum physics. Ph.D. dis. Moscow, 2004. 189 p.

Практика медиаобразования

Media Literacy Education Practices

Сетевая модель центров этико-правового образования и гражданско-патриотического воспитания и центров медиаобразования на базе школьных библиотек: необходимость создания, возможности и реальные перспективы

А. А. Демидов
научный сотрудник Центра экономики непрерывного образования, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
эксперт, Агентство стратегических инициатив,
председатель правления, Межрегиональная общественная организация в поддержку построения информационного общества «Информация для всех», Москва
demidov@ifap.ru
А. Л. Третьяков
ведущий специалист Центра информационной поддержки научных исследований, Северо-Западный институт управления - филиал Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации,
магистрант 1 курса библиотечно-информационного факультета, Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
директор представительства, Межрегиональная общественная организация в поддержку построения информационного общества «Информация для всех» в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург
andltretyakov@gmail.com

Аннотация. Авторы, рассматривая необходимость создания сетевой модели центров этико-правового образования и гражданско-патриотического воспитания, а также центров медиаобразования, акцентируют внимание на то, что на сегодняшний день подобные структуры могут быть созданы (как один из вариантов) на базе библиотек образовательных организаций. Описаны краткие исторические аспекты медиаобразования. Отмечено, что правовое просвещение может осуществляться (как вариант) посредством обозначенных выше центров на базе школьных библиотек. Описан опыт создания подобного модельного центра.

Ключевые слова. Этико-правовое образование, гражданско-патриотическое воспитание, медиаобразование, центр, школьная библиотека, медийная и информационная грамотность, неформальное образование, ФГОС, сетевая модель.

Network centers model of ethical and legal education and civil-patriotic education and media education centers at school libraries: the need to create opportunities and real prospects

A. A. Demidov,
Researcher at the Center of Continuing Education of the economy,
Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of Russian Federation, Expert, Agency for Strategic Initiatives,
Chairman, Interregional public organization in support of building the information society «Information for All», Moscow
demidov@ifap.ru
A.L. Tretyakov,
Leading expert of the Center of information support of scientific research, North-West Management Institute - a branch of the Russian Academy of National Economy and Public Administration President of the Russian Federation,
1st year undergraduate Library and Information Department,
St. Petersburg State Institute of Culture,
director of the office, Interregional public organization in support of building the information society «Information for All» in St. Petersburg, St. Petersburg
andltretyakov@gmail.com

Annotation. Authors, considering the need to create centers of the network model of ethical and legal education and civic and patriotic education, and media education centers, emphasize the fact that to date, such structures can be created (as an option) on the basis of libraries of educational institutions. Authors described briefly historical aspects of media education. It was noted that legal education can implemented (as an option) through centers at school libraries mentioned above. The experience of creating such a model center.
Keywords. Ethical and legal education, civil-patriotic education, media education center, school library, media and information literacy, non-formal education, network model.

Первая в мире учебная программа по медиаобразованию была разработана знаменитым канадским ученым Маршалом Маклюэном (M. McLuhan) в 1959 году для учащихся 11 класса школ Торонто. До этого не существовало целостной концепции и системы медиаобразования − до конца 50-х годов XX века образование на материале киноискусства, прессы, телевидения, радио и т. д. существовало в виде автономных направлений и программ, в развитии которых специалисты из дореволюционной России и СССР принимали самое активное участие.

С 1960-х годов ЮНЕСКО активно поддерживает и продвигает во всём мире концепцию медиаобразования, которое рассматривалось как процесс развития личности в основном с помощью и на материале СМИ с целью

формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умения полноценного восприятия, интерпретации, анализа и оценки медиатекстов, обучения различным формам самовыражения при помощи медиатехники [Медийная, 2016].

Обретённая в результате этого процесса медиаграмотность помогает человеку активно использовать возможности информационного поля − телевидения, радио, видео, кинематографа, прессы, Интернета [Федоров, 2004, 2005].

Рекомендации по развитию медиаобразования, выработанные в ходе конференции ЮНЕСКО**,** прошедшей в Вене в 1999 году заложили основы для развития медиаобразования во всем мире, декларируя, что медиаобразование обеспечивает человеку знание того, как:

- анализировать, критически осмысливать и создавать медиатексты;
- определять источники медиатекстов, их политические, социальные, коммерческие и/или культурные интересы, их контекст;
- интерпретировать медиатексты и ценности, распространяемые медиа;
- отбирать соответствующие медиа для создания и распространения своих собственных медиатекстов и обретения заинтересованной в них аудитории;
- получить возможность свободного доступа к медиа, как для восприятия, так и для продукции [Цит. по: Минбалеев, 2007, с. 14].

Положение о том, что медиаобразование - часть основных прав каждого гражданина любой страны мира на свободу самовыражения и права на информацию и является инструментом поддержки демократии, определяет и место, и роль медиаобразования в развитии гражданского общества и правового государства, особенно в киберпространстве [Педагогические…, 2016].

Особо следует отметить, что применение медиаобразования для просвещения населения в вопросах, касающихся авторских прав при использовании медиа и важности соблюдения прав на интеллектуальную собственность, в том числе в Интернете, по проблемам защиты персональных данных и конфиденциальной информации от несанкционированного доступа и права на самостоятельный выбор информации - тоже важный аспект, который вполне корреспондируется с тематикой этико-правового образования.

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

медиаобразования в связи с информационно-телекоммуникационными технологиями, так и в связи с необходимостью развития в России неформального и информального образования [Демидов, 2015, с. 480].

В свою очередь, Российская Федерация также озадачилась вопросами и медиаобразования и организации доступа к правовой информации, в том числе для целей формирования правовой культуры населения.

В принятой в 2008 году Концепции долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года отмечено, что вторым направление раздела «Информационно-коммуникационные технологии» является повышение качества образования, медицинского обслуживания, социальной защиты населения, содействие развитию культуры и средств массовой информации на основе информационно-коммуникационных технологий, в том числе, расширение использования информационных и телекоммуникационных технологий для развития новых форм и методов обучения, в том числе дистанционного образования и медиаобразования. В разделе Концепции 2020 по тематике культуры развитие сети центров доступа к правовой и иной социально значимой информации на базе библиотек также заявлено в качестве приоритета. Данное направление продублировано в принятой в том же году Стратегии развития информационного общества, но с несколько иным названием инфраструктурных элементов – центров общественного доступа (ЦОД) на базе тех же публичных библиотек [Демидов, 2016, с. 26].

Возвращаясь к тематике медиаобразования, отметим, что его цель - ся формирование у молодёжи критического отношения к медиаконтенту, превращение детей и молодежи в креативных (творческих) медийных пользователей: как после окончания учебного заведения (школы, университета), так и на протяжении всей жизни в процессе неформального и информального образования. Это приобретает особую важность ещё и потому, что в современном обществе родители и все лица, осуществляющие процесс образования и воспитания, всё меньше могут контролировать доступ детей к электронным средствам массовой коммуникации – телевидению, форматному радио, Интернету, компьютерным играм.

Предполагается, что создаваемые на базе библиотек образовательных организаций центры этико-правовой и иной социально значимой информации и медиаобразования смогут посодействовать в реализации Федеральных государственных образовательных стандартов, а также в решении вопросов информационного обслуживания как одарённых школьников и учителей, так и детей, попавших в трудную жизненную ситуацию, в том числе – вступивших в конфликт с законом.

Создаваемые центры станут площадками по информационно-ресурсной поддержке и продвижению в сетевом формате всей линейки инструментов для реализации Концепции-2020, утверждённой распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 мая 2015 года № 996-р Стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года, указов Президента Российской Федерации от 1 июня 2012 г. № 761 «О Национальной стратегии действий в интересах детей на 2012-2017 годы» и от 29 октября 2015 года № 536 «О создании Общероссийской общественно-государственной детско-юношеской организации «Российское движение школьников», Государственной программы Российской Федерации «Развитие образования на 2013-2020 годы» и ряд других документов.

Для целей комплексного решения задач создания инфраструктуры, формирования информационных и человеческих ресурсов в рассматриваемой области могут быть применимы уже апробированные, систематизированные и переведенные в формат свободного доступа ресурсы [подробнее об этом см. в: Демидов, Третьяков, 2016].

Отметим, что первый **модельный** центр этико-правовой и иной социально значимой информации и медиаобразования был создан в 2012 году на базе библиотеки школы № 2 Василеостровского района Санкт-Петербурга. Ранее, в 2009 году, подобный школьный центр был создан на базе школы № 7 города Копейск Челябинской области. На базе Калужского государственного педагогического университета в рамках II Оптинского форума в 2007 году был открыт первый в России центр доступа к социально значимой информации, ориентированный на развитие духовно-нравственной компоненты [Третьяков, 2016, с. 49].

Важным фактором может и должен стать вектор по развитию правового просвещения в школе в контексте развития школьной медиации/школьных служб примирения. Данное направление можно рассматривать как некую медаль с двумя сторонами – правовым просвещением, как теоретической части процесса социализации в условиях правового государства и информационного общества, и – школьной медиацией, которую можно и нужно рассматривать как практикализацию полученных знаний в области права, коммуникации, навыков критического мышления.

Фактически школьная медиация – это вектор по формированию знаний и опыта общения в будущем с судебной системой. Если иметь в виду, что школьные парламенты и правительства, а также молодежные ячейки парламентских партий и традиционных конфессий, как и школьный бизнес, в том числе в связи с развитием школьного социального проектирования, социального предпринимательства, добровольчества и благотворительности

уже существуют, то формирование системных решений по созданию школьных служб примирения приведет к началу формирования места и роли судебных процедур в жизни будущего гражданина своей страны – через внесудебные процедуры и формирование навыков примирения [Этико-правовое, 2016].

В заключении отметим, что описанные выше возможности создаваемой сетевой модели центров этико-правовой и иной социально значимой информации и медиаобразования на базе школьных библиотек, безусловно, новый вектор реализации ФГОС. В частности, важный аспект - формирование у школьников знаний, умений и навыков в области правового просвещения с использованием средств медиаобразования, которое здесь выступает как посредник, проводник и двигатель всей системы – информационно ресурсной платформы.

Современному школьнику, как и всем участникам образовательного процесса, в условиях развития информационного общества и правового государства медиаобразовательные технологии предоставят как новые инструменты для самопрезентации и социализации, так и новые возможности в обучении, социальном проектировании, социальном предпринимательстве и развитии добровольчества. Создаваемые центры этико-правового и гражданского образования и воспитания, сопряженные с центрами медиаобразования на базе библиотек образовательных организаций, станут своеобразными точками бифуркации в социальной сфере, усиленными сетевым эффектом и послужат в качестве инновационного инструмента для реализации профильных ФГОС [Третьяков, 2016, с. 402].

Литература

Демидов А.А., Третьяков А.Л. Центры этико-правовой информации и медиаобразования на базе школьной библиотеки – новация в реализации ФГОС и инфраструктура для развития информационно-правовой культуры детей и молодёжи // Медиаобразование. 2016. № 2. С. 21-33.

Демидов А.А., Федоров А.В. Неформальное, информальное образование и медиаобразование: политика и практика для целей развития критического мышления и формирования информационной безопасности личности // Информационное поле современной России: практика и эффекты: сб. ст. XII Междунар. науч.-практ. конф., 15-17 дек. 2015 г. / под ред. Р. П. Баканова. Казань, 2015. С. 475-481.

Медийная и информационная грамотность: https://www.facebook.com/groups/295672907171311

Минбалеев А. В. Роль медиаобразования в формировании информационно-правовой культуры современной молодёжи // Медиаобразование. 2007. № 1. С. 12-16.

Педагогические аспекты формирования медийной и информационной грамотности. http://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214708.pdf

Проект «Формирование этико-правовой культуры и толерантности участников образовательного процесса с использованием средств медиаобразования»: http://www.ifap.ru/pr/2009/090910a.htm

Третьяков А.Л. Инновационная модель школьного центра правовой и иной социально значимой информации // Бюллетень науки и практики. 2016. № 4. С. 261-267. http://www.bulletennauki.com/#!tretiakov/d2pws

Третьяков А.Л. Правовое просвещение на базе районного центра информации // Академия профессионального образования. 2015. № 10. С. 48-54.
Третьяков А.Л. Школьная библиотека как центр формирования информационно-правовой культуры обучающихся // Проблемы педагогической инноватики в профессиональном образовании: матер. 17-й Междунар. науч.-практ. конф. Санкт-Петербург, 2016. С. 401-405.
Федоров А.В. Медиаобразование и медиаграмотность. Таганрог, 2004. С. 49-50, 144.
Этико-правовое образование детей и молодежи в обществе знаний: http://www.ifap.ru/projects/elias.htm.

References

Demidov, A.A., Tretyakov, A.L. Centers ethical and legal information and media education based on school library – an innovation in the implementation of the FGOS and the infrastructure for the development of information and legal culture of children and young people//Media Education. 2016. № 2.
Demidov, A.A., Fedorov, A. Informal, informal education and media education: policy and practice for the purpose of development of critical thinking and the formation of the information security of the person // Information field of modern Russia: Practice and effects. Kazan, 2015.
Ethical and legal education of children and youth in the knowledge society http://www.ifap.ru/projects/elias.htm
Fedorov, A.V. Media Education and Media Literacy. Taganrog, 2004.
Media and Information Literacy https://www.facebook.com/groups/295672907171311
Minbaleev, A.V. The role of media in shaping the information and the legal culture of today's youth // Media Education. 2007. № 1.
Pedagogical aspects of formation of media and information literacy: http://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214708.pdf
The project «Formation of ethical and legal culture of tolerance, and the participants of the educational process with the use of media education». http://www.ifap.ru/pr/2009/090910a.htm
Tretyakov, A.L. Innovative model of school the center of legal and other socially significant information // Bulletin of science and practice. 2016. № 4. http://www.bulletennauki.com/#!tretiakov/d2pws
Tretyakov, A.L. Legal education on the basis of the regional center of information // Vocational Education Academy. 2015. № 10.
Tretyakov, A.L. School Library as a center of information and formation of legal culture of students // Problems of pedagogical innovation in vocational education. St. Petersburg, 2016.

Практика медиаобразования

Media Literacy Education Practices

Собирательный образ школьного учителя в отражении теле/кино/интернет медиапространства

А.А. Маченин
кандидат педагогических наук,
Режиссер Медиацентра НИУ Высшая школа экономики,
Член Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России (Москва)
machenin@yandex.ru

Аннотация: Образ современного учителя. Что значит образ учителя для современных школьников, родителей и самих учителей? Как медиа отражают образ педагога? Сегодняшие медиа, к сожалению, представляют образ учителя, педагога, детского наставника далеко не с лучшей, а иногда с отрицательной и даже шокирующей стороны.
Ключевые слова: образ современного учителя, новости, чрезвычайная ситуация, кинематограф, психология, экран, медиабезопасность, кинообразование, медиаобразование.

Image of a school teacher in the reflection of TV / film / Internet media space

Dr. A.A. Machenin
Director of video editing, media center, HSE,
member of Russian Association for film & media education Russia (Moscow)
machenin@yandex.ru

Abstract: The image of the modern teacher. What is the image of the teacher for students, parents and teachers themselves? What is media reflection about the image of the teacher? Modern media, unfortunately, represent the image of the teacher is far from the best, and sometimes negative, and even shocking part.
Keywords: image, teacher, news, TV, series, cinema, screen safety, media education.

«*Учительство не утраченное искусство, но уважение к учительству утраченная традиция*».
Жак Барзэн

Введение. Школьный учитель… Какой образ рисует нам наше воображение? Какие эмоции вызывают воспоминания школьных лет: доброе лицо, умные и воодушевлённые глаза, сильные и одновременно слабые, покрытые меловой пылью, руки. Постоянная озабоченность порядком в классе и предметной успеваемостью лоботрясов и двоечников... Но это наше, давно ушедшее время…

А каков образ современного учителя для современного школьника? Попробуем ответить на этот вопрос.

Чтобы сразу погрузится в проблему исследования, проведем простейший, но весьма показательный аналитический эксперимент. Технология его проста, и каждый читатель может перепроверить наши данные в любое время и с любого устройства, имеющего подключение к сети интернет. Итак: пишем в поисковой строке модного среди наших школьников медиахостинга YouTube.com ключевое слово «Учитель» и смотрим, какую информацию нам выдает эта система.

Первый интересный результат: общее количество упоминаний слова «Учитель» примерно 10 900 000.

И вот предлагаемый нам «топ» десяти первых видеоновостей:

1) «Учитель в Minecraft» - Мини-Игры | ShurikWorld - виртуальная компьютерная ролевая Online-игра организованная по принципу "Полицейские и террористы" транспонированная в условия общеобразовательной школы "Учитель и ученики". Видео загружено 2 года назад, 4 396 719 просмотров;

2) «Агрессивный учитель английского языка» | BeautifulInternet - скрытная съемка реальной сцены, где маленькая девочка дает отпор агрессивному учителю. Загружено 3 года назад, 524 254 просмотра;

3) «Учитель в законе - (1-3 сезоны)» | Сила Трёх - телесериал про жизнь уголовников. Загружено 1 года назад, всего просмотров 9 676 раз;

4) «В Казахстане учитель избил троих учеников старшего класса: видео» | News Today - новостной сюжет по трагическому событию в Казахской школе. Загружено видео 3 месяца назад, 214 236 просмотров;

5) Телесериал «Интерны». - курьезные истории студентов-медиков и их кураторов в обычной российской больнице. Загружено 1 год назад (14 сезонов), всего просмотров 15 678;

6) «Учитель математики, побившая школьника, набросилась и на журналистов» | KTKnews. - новостной сюжет об очередном трагическом событии в школе. Загружено 8 месяцев назад, 706 062 просмотра;

7) «Учитель борется с учеником, который его достал)» | Анастасия Псарева. - скрытная съемка реальной сцены, где мальчик дерётся с учителем физкультуры. Загружено 2 года назад, 717 750 просмотров;

8) «Маша и Медведь - Учитель танцев» - многосерийная, агрессивная современная интерпретация доброй сказки "Машенька и Медведь". Загружено 1 год назад и 128 216 281 просмотров;

9) «Роман Олегович. Учитель опаздывает» в рубрике "В вуз не дуем!" – издевательская интерпретация Российского учебного процесса в высшей школы от

телевизионной шоу-труппы «Уральские пельмени». Загружено видео 1 год назад, всего 393 941 просмотр;

10) «Злой учитель (слабонервных не смотреть)» - ТОП 5 Лучшая видео подборка самых злых учителей. Загружено 6 месяцев назад, всего просмотров 19 542.

Заметим, что в ТОП-10 видеоновостей, по версии YouTube.com, вошли исключительно агрессивные, негативные и асоциальные по характеру, но наиболее активно просматриваемые, рейтинговые видеоматериалы.

Попробуем дать общий комментарии на этот популярный видеоматериал и посмотрим, что изображено на этих видео.

Итак, жестокая развлекательная компьютерная игра с террористическим подтекстом, телесериалы, юморески, видеосюжеты, уничижающие российских педагогов и студенчество… На основе представленных примеров современной медиасреды школьника достаточно чётко вырисовываются определённые образы и наглядные черты – как российского учительства, так и образовательной системы в целом.

Через молодёжные информационные, образовательно-интерактивные и игровые форумы, а также через группы в социальных сетях (Facebook, Вконтакте, Одноклассники и Мой Мир) мы провели анонимный опрос школьников от 12 до 17 лет (7-11 класс) по двум важным для нас вопросам:

1. Есть ли у вас в школе любимый учебный предмет, учитель и почему?
2. Хотели бы вы в будущем связать свою судьбу с профессией учителя и почему?

Было опрошено более 500 российских респондентов-школьников. Результаты получились весьма удручающими: только 5% респондентов признались в своей любви к школьным предметам и только 12 человек (2%) признались в своих симпатиях к учителям, классным руководителям, репетиторам и т.д. Многие из опрошенных отметили, что не видят в своих учителях «героев их времени», профессиональных наставников, образцов для подражания.

Отвечая на вопрос о возможной ориентации на педагогические профессии, школьники в качестве факторов их неприятия выделили непрестижность, экономическую неоправданность. Правда, некоторые старшеклассники рассматривали поступление в педагогический вуз с целью отсрочки от армии.

Среди опрошенных были ребята, чьи родители работают учителями. Но они не изъявили желания идти по профессиональным стопам родителей.

Подобное исследование мы уже проводили в 2010 году, и мы констатируем существенное снижение престижности и популярности положительного образа учителя и учительской профессии среди школьников и их родителей.

Попробуем разобраться, в чем причины и следствия подобного отношения. Но сначала посмотрим, как эта проблема трактуется на государственном уровне.

23 декабря 2015 года состоялся очередной Госсовет правительства РФ под руководством президента РФ. На нем, в честности, говорилось о реализации федеральных и региональных проектов «Современное образование», «Доступная интернет среда» и «Электронная школа». Шла речь и об актуализации кино/медиаобразования, в контексте опасных тенденций общей информационной, и как следствие, культурной и этической неграмотности современных школьников и педагогов.

Одним из первых, слово попросил Министр образования и науки РФ. Д.В. Ливанов, который отметил, что «*реальное улучшение социального самочувствия учительства требует и моральной поддержки. Очень важно, чтобы образ педагога позитивно воспринимался в обществе: нужны хорошие фильмы об учителях, публикации в средствах массовой информации о лучших представителях учительской профессии, чтобы она и дальше привлекала успешных молодых людей. Мы издаём ежегодно лучшие советские фильмы об учителях, распространяем их по школам, но очень важно, чтобы появлялись и новые фильмы. Здесь необходима популяризация в средствах массовой информации успешных школьных практик».*

Много говорилось и о важности активной и безопасной образовательной работы в сети интернет, а особенно в социальных сетях, где часто проводят свободное время школьники. Особо отмечалась острая необходимость в разработке практико-предметных образовательных компетенций у современного учителя для работы в интерактивных виртуальных областях.

Дали слово и непосредственному школьному практику, представителю учительской профессии: преподавателю самарской гимназии №1, победителю конкурса «Учитель года России – 2015» С.С. Кочережко. Он подчеркнул: *«Чтобы выпускники вузов и педколледжей не боялись прийти в школу, нужно формировать положительный образ школы и положительный образ учительства в обществе. В связи с этим хотелось бы выразить пожелание, чтобы в СМИ показывалось не только плохое и скандальное про школу, но и хорошее. Ведь учительская профессия – самая светлая и важная. Поэтому совсем не трудно показать что-нибудь хорошее об учительстве».*

Таким образом, можно констатировать, что проблема положительного имиджа педагогов – как в жизни, так и медиа – осознается как на министерском, так и на «низовом» уровнях.

И все-таки: каков образ учителя в представлениях современных новостных медиа России?

Говоря о форме подачи новостной информации отметим явную закономерность: чем независимее, свободнее и "демократичнее" медиа, тем более жёстче и радикальнее подаётся (продаётся) зрителю событийная

информация (новость). Более того, чтобы информационная ценность (новостная или рейтинговая стоимость) была большей, многие информагентства позволяют себе «пожертвовать» этическими и эстетическими общечеловеческими и профессиональными журналистскими принципами, нормами и законами. А иногда для усиления мотивации жаждущего обывательского зрительского интереса, событийная новость дополняется ложными, высокотехнологичными, смоделированными, смонтированными подставными событийными деталями.

Если классифицировать саму форму отрицательного информационного повода (новости), то можно разделить подачу сообщения на четыре степени информационной привлекательности (давления):

1. Лёгкая форма информационной привлекательности (давления) предполагает обобщённую, сухую констатацию фактов обстоятельств, включая общий анализ вероятных событий повлекшие столь негативные последствия.

2. Средняя форма информационной привлекательности (давления) предполагает использование ряда более предметных деталей в описании обстоятельств и частичного эмоционального подтекста в содержания описания новости.

3. Тяжелая форма информационной привлекательности (давления) предполагает активное использование излишне реалистичных деталей в описании обстоятельств, а также, обязательное эмоциональное, критическое отношение и довольно резкие оценочные суждения автора (редактора или корреспондента).

4. Сверхтяжелая форма информационной привлекательности (давления) предполагает особо жестокий и циничный информационный формат подачи информации, а также подложные и сфабрикованные детали и доводы, вызывающе острый мотивационный интерес.

По технологии «поиск по тегам» мы просканировали интернет на предмет упоминания новостей, в содержании которых есть слова: «учитель», «школьник», «школа». Поисковая система Яндекс выдала нам более миллиона совпадений по каждому из задаваемых тегов. И в большинстве случаев эти слова возникали в негативном, скандальном или криминальном информационном контексте.

Например, в феврале 2016 года в одной из московских общеобразовательных школ четвероклассник ударил учительницу. В том, каковы причины, мотивы и следствия этого события, должны, разумеется, разобраться компетентные государственные официальные органы.

Но медиа не желают ждать никакого расследования происшествия, а выдают эту новость немедленно.

Уже на следующий день после случившегося эту новость публикует медиапортал Lifenews.ru под хлёстким и жестким заголовком: «В Москве школьник жестоко избил учительницу за замечание».

Дальше больше: к 11:30 эта информация уже стоит в «топе» пяти самых популярных (горячих) новостей поисковой сети Яндекс. К 12:00 данную новость уже «перепостили» более 30 телевизионных, печатных и электронных СМИ. Только в интернете с этой информацией познакомились около 90000 пользователей, из которых, 116 человек выразили своё отношение к случившемуся в комментариях. К 20:00 об этой же новости рассказали уже более 60-ти разноформатных медиа, она набрала более 300 тысяч просмотров в интернете и 340 довольно жестких комментариев.

Исходный заголовок: *«В Москве школьник жестоко избил учительницу за замечание»* мы относим к средней степени информационной привлекательности в формате подачи новостной информации. Есть заголовки и «потяжелее»: НТВ (17:19): *«В Москве четвероклассник избил учительницу подлокотником от дивана»,* Дни 24 (14:03): *«Замечание учителя не понравилось школьнику 4-го класса; в результате, он начал бить её подлокотником от дивана».*

Удивление вызывает и свободное использование некоторыми СМИ и информагентствами данных частного характера. Так в указном выше случае, не называя фамилию школьника, многие информагентства открыто публикуют номер школы, где работает пострадавший педагог, её возраст, фамилию имя и отчество, а также её фотографию с официального сайта школы.

Отметим также, что в этот же день медиа РФ выделили ещё три события связанных со школьной тематикой: «В Королеве, по вине учителя физкультуры, от упавшей глыбы льда пострадала школьница», «Восьмиклассница в Саранске покончила с собой из-за несчастной любви» и «Школу в Москве эвакуировали из-за угрозы взрыва. Учеников и преподавателей вывели из здания». Обзор этих событий, также как и с новостью о «буйном четвероклашке», подробно освещается на электронных ресурсах десятка информагентств, обсуждался, перепостился и ретранслировался с неимоверной скоростью по многим отечественным и зарубежным современным СМИ, а также в информационных и социальных сетях интернета.

Мы решили проверить, какова доля хороших новостей про школу, школьников и учителей в отдельно взятом современном новостном агентстве. Для этого мы выбрали медиапортал LifeNews.ru.

Наш мониторинг показал, что только за последние несколько недель, новостных сюжетов, объединённых словом «учитель», журналисты

LifeNews.ru собрали более 25, из них с положительным содержанием только одно: *«Педагоги выучили цыганский, чтобы понимать учеников».*

При этом новостных сюжетов, объединённых тегами «школа», «учительница» и «ЧП в школе», на медиапортале собрано более 300. Из них с положительным содержанием менее 2% (например: *«10-летний школьник разработал IT-программу для двоечников», «Российские ученые разрабатывают новый учебник по военной истории России», «Тульских школьников научат оказывать помощь команде космического корабля», «В России начинается новый учебный год»).*

В результате более детального анализа можно разбить все негативные сообщения на 7 основных блоков, где объектами чрезвычайных ситуаций являются как учащиеся и их родители, так и учителя, педагоги системы дополнительного образования и административный аппарат общеобразовательных учреждений:

1. Проблемы с общей безопасностью учебного процесса (травмы и смерть по неосторожности). *Объекты:* учащиеся и их родители, а также учителя и административный аппарат школы.

Примеры: *«МЧС не приняло к 1 сентября 2,5 тыс. школ». «В школе разлили канистру с азотной кислотой». «В Татарстане уволили школьного физрука, судимого за хранение наркотиков». «Жвачку назвали причиной смерти школьницы на уроке физкультуры». «В Уфе третьеклассник умер на уроке физкультуры». «Старшеклассник, игравший в молодежной команде по хоккею, упал в спортзале и умер, не приходя в сознание». «Ученик 10-го класса скончался на тренировке из-за внезапной остановки сердца». «В Приморье рухнула стена школьного спортзала». «В Курганской области ураган снес крышу средней школы прямо во время занятий». «Ученика начальных классов ударило током в школьной столовой в Москве». «Пермскую школу, где отравилось 125 детей, закрывают на карантин». «Более 40 детей отравились в школьной столовой в Перми». «В столичной школе 13-летнюю девочку облили ртутью». «Потолок обрушился на детей в школе на Урале». «Школьнику сломали шею в игре на перемене». «Завуча осудят за выбитый глаз школьника». «Учитель поджег себя во время опыта по химии». «В московской школе 19 детей отравились водой».*

2. Драки и факты морально-психологического насилия в образовательных учреждениях. *Объекты:* учащиеся/учителя и учащиеся/учащиеся.

Примеры: *«В Москве школьник жестоко избил учительницу за замечание». «Школу в Кемерово проверяют из-за избиения ученика на уроке физкультуры». «Мать школьника, ранившего ножом учителя физкультуры, извинилась за сына». «Руководителя оркестра детской школы искусств жестоко избил коллега». «Семья убитого учителя подала в суд на отца «школьного стрелка». «Учительнице, приводящей в школу дочь с синдромом Дауна, учинили травлю». «Директор школы убит под Махачкалой». «В Можайске школьники устроили поножовщину». «Ученика убили в школьной драке под Ростовом». «Педагога обвинили в натравливании детей на ученика». «Под Нижним Новгородом 24 ученика пострадали из-за перцового баллончика». «В Москве учитель пытался задушить дразнившего его ученика». «Пятиклассник потерял память после удара учителя». «Школьники записали на видео издевательства учителя над первоклассницей». «В*

Петербурге школьный учитель оскорбляет детей и кричит на них матом». «На директора школы завели уголовное дело за избиение второклассника». «Житель Мытищ жестоко избил школьника за насмешки над своим сыном». «В Москве школьница воткнула шило в грудь однокласснику на уроке труда». «В Московской области школьник убил охранника». «Подросток, убивший ручкой одноклассника, стоял на учете у психиатра». «На учителя, заклеивавшего детям рот скотчем, завели уголовное дело». «На директора школы в Петербурге завели дело за избиение учеников». «На Кубани школьники сняли избиение подростка на видео».

3. Факты и свидетельства сексуальных отношений и насилия сексуального характера в образовательных учреждениях. *Объекты:* учащиеся/учителя и учащиеся/учащиеся.

Примеры: *«В Москве учитель географии растлевал двоих школьников». «СК проверяет школу, где сняли порно с учеником». «Уволенный за домогательства учитель обвинил школьницу в связях с ДАИШ». «Учительница, выложившая в Сеть откровенные фото, попала в спецприемник». «В Петербурге учителя пытаются скрыть секс-скандал со школьниками». «Школьники и педагоги в Москве собирают подписи в защиту учителя-педофила». «Отличница ушла из школы после стриптиза на уроке». «Голая училка» отказывается увольняться из школы». «Учительница рисования Московской школы обвинила своего ученика в секс-домогательствах».*

4. Коррупция в образовательных учреждениях. Поборы при зачислении, учёбе и экзаменах, а также сбор средств на нужды учреждения (класса): подарки, учебники, ремонт и т.д. *Объекты:* учащиеся и их родители, а также учителя и административный аппарат школы.

Примеры: *«Директора ялтинской школы, устроившего вместо занятий банкет, уволили». «Директор школы присвоила 500 000 рублей». «Директор школы вымогала деньги уставом». «Закрыто дело директора школы, укравшего 208 млн». «Элитную школу винят в поборах с родителей на 6 млн». «Школу ликвидируют после коррупционного скандала». «Задержан учитель, решавший задачи за деньги».*

5. Этические проблемы в школьной практике: на уроках литературы, истории, музыки, хореографии и т.д. *Объекты:* учащиеся и их родители, а также учителя и административный аппарат школы.

Примеры: *«Танец оренбургских «Пчёл». Российское дополнительное образование, взгляд через западную танцевальную культуру соблазнения (Тверкинг)». «Детские конкурсы красоты – благо или зло». «Школьницам грозит дело за фотосессию на кладбище». «Ученики элитной школы устроили пьяный дебош на Хэллоуин». «Учительницу требуют уволить из-за поста в соцсети».*

6. Факты суицида школьников из за результатов экзаменов и неразделённой любви. *Объекты:* учащиеся, родители и учителя.

Примеры: *«Школьник повесился после расставания с подругой». «Отличница покончила с собой после слухов о несданном ГИА». «Родители спустя год обнаружили предсмертное послание сына-самоубийцы». «12-летняя девочка выбросилась из окна школы в подмосковном Пушкино». «Школу проверяют из-за ученика, прыгнувшего из окна». «Шестиклассник повесился из-за несчастной любви». «Ученики устроили перестрелку в школе из-за девушки». «Восьмиклассница в Саранске покончила с собой из-*

за несчастной любви». «В Москве задержали учительницу за попытку довести школьника до суицида».

7. Заложники и терроризм в общеобразовательных школах. *Объекты:* учащиеся, учителя и административный аппарат школы.

Примеры: *«У учеников школы, где нашли муляж бомбы, снимают отпечатки пальцев». «В школе Ангарска неизвестный открыл стрельбу по ученикам». «У отца детей, заложивших муляж бомбы в школе Карабаша, отнялись ноги». «Школу в Москве эвакуировали из-за угрозы взрыва. Учеников и преподавателей вывели из здания». «Под Челябинском эвакуирована школа из-за пакета со взрывчаткой». «Мужчина устроил стрельбу в гимназии в Волгоградской области». «Газ в московской школе распылила одна из учениц». «У облитой кислотой учительницы сожгли дом». «Ученики устроили взрыв в школе». «Террорист "заминировал" школу в Москве».*

Итак, благодаря оперативной профессиональной работе многочисленных корреспондентов и редакторов современных телевизионных/радио/интернет каналов, десятки свидетельств аморальных, жестоких и трагических событий в школах ежедневно трансформируются в сотни и тысячи новостных интерпретаций, будоражащих российскую общественность новыми «увлекательными» подробностями. И это во многом определяет образ современного школьного учителя и школы.

Ужас в том, что такие темы как «Лучший учитель или ученик», «Победы на школьных олимпиадах», неактуальны и неинтересны для современных СМИ. Рейтинги и индексация цитирования агентства или телеканала увеличиваются за счёт негатива, такие медиаматериалы отлично продаются, что часто мотивирует школьников снимать на видео свои «геройские» поступки.

Обратимся теперь к тому, как образ современного российского учителя и школьная жизнь в целом трактуется в кинофильмах и телесериалах.

Приступая к обзору кинофильмов, заметим, что анализ и оценки рассматриваемого нами медийного материала зависят от возрастных аудиторных ограничений: 0+, 6+, 12+, 14+, 16+ и 18+ соответственно. Чем ниже возрастное ограничение, тем большей аудитории зрителей рекомендован тот или иной киноматериал (для просмотра младших, средних и старших школьников).

Кинематограф очень популярен среди разновозрастных детско-юношеских аудиторий российских школьников и их родителей. 95% аудиовизуальной, воспитательно-нравственной ассоциативной и правило-поведенческой базы школьник потребляет именно из кино. В современном медиапространстве наблюдается колоссальное перенасыщение вредными и даже опасными как для детей (школьников), так и для взрослых, низкопробными, но высокотехнологичными киноматериалами.

Если обратиться к школьной тематике, то мы видим, что большинство из недавних российских лент, рассказывающих о жизни современных школьников и учителей, несут в себе ярко выраженный негативный заряд, создавая негативный образ учителей (педагоги очень часто выглядят персонажами неинтеллектуальными, жестокими, коррупционными, склонными к алкоголю и т.п.) и школьников, школы в целом.

Примеры: «Все умрут, а я останусь» (Россия/2008/18+/Драма).Бюджет: $400 000. Кассовые сборы в России: $235 780. Рейтинг: 5.713 46 918 IMDb: 6.60 (1476). «Каникулы строгого режима» (Россия/2009/0+/Драма/Приключения/Комедия) Бюджет: $5 000 000. Кассовые сборы в России $17 566 040 (547 088 862 рублей). Зрителей 3 401 348. Рейтинг: 7.099 68 779 IMDb: 6.60 (1763), «Географ Глобус пропил» (Россия/2013/16+/Драма) Рейтинг: 7.415 63 432 IMDb: 7.50 (2158). Бюджет: $6 000 000 Кассовые сборы в России $4 257 638 (138 160 369 рублей). Зрителей 576 874**,** «День учителя» (Россия/2013/12+/Драма) Рейтинг: 5.090 355 IMDb: 5.30 (18). Бюджет: $3 400 000 Кассовые сборы $2 050 000, «Выпускной» (Россия/2014/18+/Комедия) Рейтинг: 3.880 18 111 IMDb: 4.00 (131) ожидание: 34% (5453). Бюджет $8 340 000 Кассовые сборы в России $4 252 271 (171 893 887 рублей), зрителей 793 350, «Кутис» (Россия/США/2014/18+/Ужасы/Комедия) Бюджет 17 400 000 руб Кассовые сборы 14 235 104 руб. Рейтинг: 4.654 4881 IMDb: 5.60 (11 357). «Училка» (Россия/2015/12+/Драма/Боевик/Криминал) Рейтинг: 6.256 730 IMDb: 6.20 (24) ожидание: 93% (1471) Бюджет 23 000 000 рублей. Кассовые сборы в России 16 178 475 рублей, зрителей 75 039.

Как правило, в представленных фильмах подробно показывается неэтичное поведение как школьников, так и взрослых (учителей). Образ «героя-учителя» нередко связан с жестокостью, развращённостью. Активно используется грубая, иногда нецензурная лексика.

Этот подход существенно отличается от фильмов советского периода на школьную тематику, где также были представлены сложные социальные проблемы*:* «Чучело» (Драма, 1983); «Выскочка» (Драма. Комедия, 1978); «Когда я стану великаном» (Комедия, 1997**);** «Вам и не снилось» (Мелодрама, 1981); «Розыгрыш» (Мюзикл. Мелодрама, 1977); «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964\СССР\6+\Комедия\Семейный) Рейтинг: 8.278 63 132 IMDb: 8.30 (1348); «Доживём до понедельника» (СССР/1968/0+/Драма) 8.091 16 910 IMDb: 8.00 (591).

Современный российский кинематограф, к глубокому сожалению, всецело поддерживает западную систему «школьных кинематографических ценностей» и, начиная с 1999 года, всё чаще рассказывает о школе в жанре фильмов ужасов, триллеров и низкопробной фантастики (к примеру: «Зомби каникулы» и т.д.).

Широкую популярность у современной молодёжи сегодня имеют телесериалы на школьную и образовательную тематику.

Примеры: «Школа». Телесериал (Россия/2010/16+/1 сезон/Драма) Рейтинг: 4.622 28 240 IMDb: 6.60 (390). Произведён при поддержке с последующей телетрансляцией на «Первом канале». «Физрук». Телесериал (Россия/2014/16+/3 сезона/Комедия) Рейтинг: 7.508 40 093 IMDb: 7.50 (778). Произведён при поддержке с последующей телетрансляцией на канале СТС. «Закрытая школа». Телесериал (Россия/2011-

2012/16+/Комедия) Произведён при поддержке с последующей телетрансляцией на канале ТВ3. «Учителя». Телесериал (Россия/2013/12+/1 сезон/Мелодрама) Рейтинг 6.699 1266. Произведён при поддержке с последующей телетрансляцией на канале СТС. «Ранетки». (Россия/2008-2010/12+/Телесериал/5 сезонов/Комедия/Драма) Рейтинг: 2.565 24 091 IMDb: 2.30 (139). «Универ» (Россия/2008-2011/16+/Телесериал/5 сезонов/Комедия) и «Универ. Новая общага» (Россия/2011/16+/Телесериал/2 сезона/Комедия). Рейтинг: 5.796 42 556 IMDb: 5.90 (360) Бюджет более $10 000 000. Произведён при поддержке с последующей телетрансляцией на канале ТНТ. «Школа Монстров: Призрачно (ТВ)». Мультсериалдля самых маленьких и не только. (США/2010-2015/Семейный) Рейтинг мультфильма: 6.568 295 IMDb: 5.50 (300).

В качестве примера анализа приведем характерный отзыв на сериал «Физрук» (Д.Сварг, kinopoisk.ru): «*Судя по последним тенденциям нашего кинематографа, культ быдла начинает возвращаться. Необразованный бандюк их 90-х становится кумиром для молодого поколения. И это в 21 веке, когда в развитых странах делают упор на образование и семейные ценности, в России решили сделать все наоборот. Взрослый мужик, который ничего не умеет, кроме как «колотить понты» перед неокрепшими умами, становится учителем старших классов и тут же начинает насаждать свои понятия среди школьников, при этом учителя его поддерживают и считают образцом мужественности. И не важно, что главный герой туп, как пробка и наступает на одни и те же грабли с упорностью барана, таранящего новые ворота. Не важно, что сюжет высосан из пальца, главное, что он нравится толпе, и она ставит этому недошедевру 7,5… Из этого выходит один печальный вывод, чем ниже развитие общества, тем больше будут востребованы такие фильмы. Больше сказать нечего, так как после просмотра остается один негатив, а выливает его сюда не имеет смысла».*

Стоит добавить, что в этом году будет снято продолжение столь «увлекательнейшего» сериала под названием «Физрук спасает Россию» (!?!). Вероятно, это будет действительно «спасательная» операция России от культурных и морально-эстетических устоев здравого человека (современного школьника).

Далее нам хотелось бы затронуть тему образа современной семьи на российских кино/телеэкранах.

В одном из предыдущих исследований, просвещённых анализу российского, советского и западного анимационного медиаматериала, мы писали о том, насколько плохо показан образ семьи и материнства, ценности родительства и детства в популярных мультфильмах.

Увы, на современном западном и российском телевидении и в кинематографе активно раскручивается масштабное продвижение и популяризация неполной семьи. Основной упор делается на искоренении привычного нам женственного и заботливого образа матери и каких либо истинных качеств материнства. Всё больший развлекательный акцент делается на шуточном, а порой и аморальном отношении детей к своим родителям и наоборот. Особенно часто показывается современная «асоциальная мать», легко бросающая семью и детей ради профессиональной

карьеры, новой «любви» и материальных благ. Демонстрируется и безответственное отцовство.

Примеры: «Семейный бизнес» (Россия/Телесериал/2014/2 сезона/16+/комедия/семейный) Рейтинг 7.170 1801 IMDb: 3.20 (22). «Папины дочки» (Россия/Телесериал/2007 – 2013/20 сезонов/детский/комедия/семейный) Рейтинг: 5.659 33 931 IMDb: 5.60 (101). «Два отца и два сына» (Россия/Телесериал/2013 – 2014/2 сезона/ комедия/семейный) Рейтинг: 5.795 2704 IMDb: 7.80 (29). «Детка» (Россия/Телесериал/2011/1 сезон/16+/комедия/музыка) Рейтинг: 6.175 2347. «Кто в доме хозяин?» (Россия/Телесериал/2006 – 2008/1 сезон/комедия/семейный) Рейтинг: 4.157 12 413. «Маша и Медведь». Мультсериал (Россия/2009-2015/2 сезона/0+/Комедия) Рейтинг: 7.253 15 076. Телеканал «Карусель».

Этот российский мультсериал мог быть достойным продолжением советского мультика «Машенька и медведь», созданного в 1960 году, но в итоге получилась примитивная, многократно повторяющаяся история воспитания отцом одиночкой (медведем) весьма современной, капризной и самовлюбленной «дочери». Приведем характерный критический отзыв на сайте kinopoisk.ru (автор iris2302): «*Да простят меня фанаты этого мультика. Во-первых, я всей душой возненавидела это маленькое белобрысое чудовище, которое ломает, портит, крушит всё, что попадается у неё на пути, и отравляет жизнь медведю. Во-вторых, я просто не переношу жестокие мультфильмы типа «Тома и Джерри», где юмор на уровне «зверюшка ударилась, ей больно — как смешно!», «обозвал, избил, испортил, украл — как смешно!». Маша — то же самое. Я смотрела всего 2 или 3 серии, но они меня неприятно удивили. Весь этот ажиотаж, оказывается, вокруг маленькой самовлюблённой девочки, которая разрушила дом медведю, выпустила пчёл, и отправила на верную смерть Деда Мороза! И какие из этого может сделать выводы маленький ребёнок, который фанатично смотрит этот мультик и смеётся от души? Не удивляйтесь, когда он пойдёт рушить вашу квартиру и пинать кошек. Покажите ему лучше старые добрые детские мультики с Котёнком по имени Гав и другими. Покажите Пиксар с его Валли, Вверхом и Историей игрушек. Покажите ребёнку добро! И упаси Боже моего будущего ребёнка от таких мультфильмов».*

К зрительскому отзыву о мультсериале «Маша и Медведь» добавим очень важную и во многом определяющую деталь. Подобный типаж активного, непослушного, а главное невоспитанного ребенка-дошкольника, по отношению к окружающим и старшим людям (родителям и учителям), на российском телевидении сегодня очень популярен. Обратите внимание, как показан образ современной семьи (и особенно ребёнка-дошкольника) в содержании сюжетных линий рекламных телевизионных роликов: реклама сока «Моя Семья» – «Стыдно !?, но очень вкусно» и рекламы печенья «Oreo» где в открытую пропагандируется детская жадность, бескультурье, непослушание, неуважение к взрослому и даже обман и воровство, пусть и в игровой, комичной форме.

Даже в таком формате как телевизионная реклама программируется привлекательная концепция одинокого отцовства и критичное отношение к материнству (к маме): Сок «Моя Семья», печенье «Oreo», мобильный

оператор «МегаФон – "Оксюморон"», сеть магазинов электроники «Эльдорадо», пироги «Др. Откер - Папа научился печь» и т.д. В рекламных сюжетах все больше разыгрываются довольно пикантные ролевые ситуации, где родитель (преимущественно мужчина) и дети (как правило, девочки), не доверяют и обманывают друг друга и общаясь, относятся к собеседнику как к предмету, вещи, которую можно поменять на новую, если старая надоела или сломалось. К примеру, реклама магазина «Эльдорадо», где папа пугает малыша: «Будешь баловаться, поменяю на нового …». Более того, при рекламе услуги «утилизации» старой техники при покупке новой, рекламная компании магазина «Эльдорадо» также прибегает к демонстрации семейной сцены, где уже сын пугает своего отца, что если тот не сможет с ним играть в видеоигры, то по программе утилизация мальчик поменяет его на нового. Что тут добавишь?

Если в рекламе показана полная семья, то образ матери воспринимается как обслуживающий персонал: кухарка, посудомойка, уборщица, или вообще объект для издевательств: как в рекламе спрея «Риностоп»: "У мамы рот не закрывается … не на минуту". Или реклама мази «Долобене» Воронины: "…Вера, ты одна у нас старая осталась…"».

Удивительно, насколько свободно, открыто и «демократично» демонстрируется привилегированность асоциального и материального над этическими, эстетическими и моральными ценностями. Взаимоотношения ребёнка (школьника) и родителя (учителя) строятся на обмане, неуважительности по отношению к друг другу, на принципах «кто успел тот и съел» и т.д.

Рекламных роликов с агрессивными и, мягко говоря, неадекватными персонажами-учителями тоже немало. Как правило, в рекламной сфере эксплуатируются такие общечеловеческие, проблемные состояния современного учительства, как физическая и психологическая перегруженность, усталость, стресс, а с ними, излишняя раздражительность и агрессия: "Много приходится стоять и говорить? ... вам поможет мазь для ног и пилюли для горла. В классе шум и гам? ... примите чудо таблетку "от головы. Вы бедны и получаете маленькую зарплату? .... играйте в online-казино и вам обязательно повезет!" и т.д. и т.п.

Одним из самых популярных, антисоциальных и аморальных рекламных роликов, где открыто демонстрируется прямая агрессия учителя общеобразовательной школы по отношению к ученику, крутился в эфире центральных развлекательных телеканалов в период с середины 2014 до начала 2015 года, представляя товар кондитерской компании Чупа Чупс: «Пустой школьный класс, учитель в очках хочет наказать школьника за непослушание и просит развернуться, чтобы ударить его по попе указкой... и

тут, плюшевое лицо на штанах ученика начинает петь … учитель в недоумении ... Конец». Лозунг сюжета соответствующий: "Смотри на жизнь проще!".

Некоторые рекламщики, продавцы "счастья", наоборот, показывают современного учителя в образе вечно скучающего, алчущего моментальной наживы бездельника, предлагая учителю, во время хода экзамена, контрольной, лабораторной или перемены поиграть в online-казино, продать что не будь ненужное, или наоборот, что-то купить, заказать пиццу или пончики и т.д.

Заметим, что сегодня, эфирная телевизионная или интернет-реклама все больше относится к обязательному, принудительному формату просмотра и, как правило, не даёт потенциальному зрителю возможности предварительно решить для себя, хочет он смотреть её или нет. Если ранее рекламный блок включался исключительно только после обязательной графической отбивки с надписью "далее реклама", и зрителю давалось от 3 до 5 секунд на принятие решения смотреть рекламу или переключить, то сейчас все больше, телеканалы используют технологию всплывающей рекламы, либо неожиданно, без предупреждения делаются стоп-кадры непосредственно по ходу фильма. Конечно, это происходит на самом важном, интересном и динамичном месте сюжетного развития, где и продают товар рекламодателя: "Вам страшно? Примите ...!".

В интернете контекстная реклама использует ещё более агрессивные технологии. На многих интернет порталах полностью блокируется функция контакта с текстовым, аудио или видеоматериалом, пока вы не просмотрите от 15 до 25 секунд рекламного информационного блока.

Представим перечень российских телесериалов и телепрограмм уничижающих и развращающих детей и подростков (школьников) и при этом весьма активно производящиеся и транслирующихся по различным телеканалам России. Здесь, как правило, в эпизодах можно также увидеть отрицательные образы современного учительства: «ДеФФчёнки», «Реальные пацаны», «Зайцев + 1», «Hezлоб», «Легко ли быть молодым? », «СашаТаня», «Озабоченные», «Озабоченные, или Любовь зла» и т.д. Плюс телепередачи: Дом 2, Comedy Club, Comedy Battle, Comedy woman и т.д. В содержаниях подобного киноматериала и «молодёжных» телепрограмм заведомо программируются аморальные поведенческие межполовые взаимоотношения, закладываются ложные характеристики таких понятий как любовь и дружба, взаимопонимание и сострадание, духовное и материальное и т.д.

Особо аморальными и издевательскими прецедентами выглядят телевизионные форматы «шоу», где используется актерский труд реальных

детей как среднего и старшего школьного возраста, так и дошкольников. Современные шоумены, в качестве сценического образа любят показывать именно детсадовскую или школьную тему, но с подтекстом унизительной глупости, безнаказанности, пошлости и разврата. К примеру, программа 1-го канала «Вечерний ургант» использует детей дошкольного возраста в типичной подложной, издевательско-комичной рубрике "Взгляд снизу". Детки здесь маленькие, они привыкли доверять взрослым и никак не подозревают «подвоха». Пользуясь этим, телеведущий задает малышам сложные, порой аморальные вопросы о жизни звезд шоубизнеса, о желтых сплетнях и пр.

Говоря о жестоком отношении к детству и учительской профессии нужно упомянуть и о «телевизионном творчестве» команды шоуменов «Уральские пельмени», которые с 2012 года раскручивают на канале СТС, серию комичных и аморальных эпизодов под названием «Отцы и Эти», «Детский сад в 18 лет», «Детский хор – Гори оно все конем» объединив это в незамысловатую рубрику «Детское». В каждой программе мужчины пудрятся, красятся и переодеваются в женские учительские платья. Взрослые женоподобные мужики разыгрывают событийные сцены из жизни детских садов, школ и институтов, но делают это в жестоко-комической и педофилической форме (например, учительница пристает к ребенку).

Самое печальное, что разыгрываются сцены жестоких, развратных и аморальных сцен между учителем-воспитателем и учеником-воспитанником. Делается это в присутствии реальных дошкольников и школьников выступающих в качестве массовки. Дети улыбаются, отвечают на весьма пикантные, сложные вопросы, подыгрывают переодетым "героям" согласно сценарию, стараются и очень, очень волнуются. Ведь представление идёт на большой сцене, перед многотысячным хохочущим в захлеб зрителем концертного зала, а также, в прямом эфире многомиллионной зрительской аудитории развлекательного молодежного телеканала СТС.

Очень, очень, очень печально! И мы хотим, чтобы наш ребёнок, после просмотра таких передач уважал взрослых? Своих родных и близких? Своего школьного воспитателя, учителя и классного руководителя?

Заметим, что многие подобные форматы провокационных, развращающих и одновременно развлекательных "молодёжных" телевизионных сериалов, телепрограмм и ток-шоу полностью куплены, либо скопированы с западных аналогов.

Если раньше телеканалы, массово демонстрирующие материалы провокационного толка, можно было пересчитать на пальцах одной руки, то сейчас идет их тотальное распространение. К примеру, телеканал ТВ3 в "колдовском" телесериале «Гадалка» показывает историю о том, как

обычные, среднестатистические российские школьницы с помощью волосяной куклы и заговорного проклятья используют магию «вуду». По сюжету, школьницы наводят порчу на своего классного руководителя, чтобы сорвать школьную контрольную. А на телеканале «Доверие» показали американскую драму «Учитель английского», где рассказывается история глубокого одиночества школьной учительницы и ее секс с учеником непосредственно на учительском столе в классе, а также последующую публичную реакцию школьников на размещенное в соцсети видеозаписи этого события…

В одном из эпизодов многосерийного фильма «Оставайся навсегда» (Россия, 2015, 12+), транслируемый и произведённый каналом «Россия-1», демонстрируется сцена прямого вымогательства директором школы денег на ремонт «…или ещё на что ни будь…».

И это взамен советских кино/телесюжетов, где образ учителя в основном был эталоном доброты, ответственности, профессионализма и самопожертвования ради блага других, не своих, но родных ему детей (школьников).

Справедливости ради нужно упомянуть об одной современной киноленте, показывающей, пусть и немного наивный в своей любви к музыке и детям, но профессиональный и творческий, хороший образ современного учителя («Учитель музыки». Украина/2008/12+/Мелодрама).

Интересное наблюдение: советский минисериал «Большая перемена», рассказывающий о молодом преподавателе вечерней школы и его учениках, взрослых, уже работающих на заводах молодых людях, в жанре мелодрамы и комедии, ярко и в целом позитивно рассказывал о любви, семье, уважении к родительству и учительству. Явно нацеленный на взрослую целевую аудиторию зрителей, он отлично смотрится и в детско-юношеских, истинно школьных зрительских аудиториях. И по праву сайтом kinopoisk.ru ему присвоено ограничение 0+.

Для сравнение, российскому фильму «Каникулы строгого режима» сайт kinopoisk.ru также присвоил ограничение 0+, хотя по существу это скорее ошибка, так как это фильм про персонажей-убийц и уголовников, обманом пытающиеся уйти от уголовного преследования, устроившись каким-то чудом вожатыми в детском оздоровительном лагере… Рекомендовать подобный сюжет детям возраста 0+ как минимум непрофессионально и медиабезграмотно!

Мы считаем киножурнал «Ералаш» действительно интересным сатирическим медийным продутом о школе, школьниках, учителях. Но недавно прошла новость, что в режиссёр скандального телесериала «Школа» Гай-Германика начнёт режиссировать и «Ералаш». Чем плох «Ералаш»

сейчас, непонятно… Возможно не достаточно циничен??? Жаль его, хороший был киножурнал!!!

Итак, Существует качественная, моральная и эстетическая разница между кино/телепродукцией СССР и РФ. В современной России прослеживается явное тяготение медиа к пропаганде безнравственности родителя, учителя и представителя административного аппарата школы, так и непосредственно самого ребёнка ("Физрук"; "Выпускной"; "Кутикус"; "Каникулы строгого режима"; "Учителя"; "Географ глобус пропил"; "Все умрут, а я останусь") и т.д.

Кинематограф очень популярен среди разновозрастных детско-юношеских аудиторий, и в связи с этим позитивный образ «учительства» очень важен. Однако, практически во всех российских фильмах профессия учителя рассматривается с точки зрения преобладающей аморальной и/или коррупционной мотивации человека («педагога») ("Физрук"; "Выпускной"; "Кутикус"; "Каникулы строгого режима"; "Учителя"; "Географ глобус пропил"; "Все умрут, а я останусь"; "Училка"; "Универ, новая общага"; "Интерны") и т.д.

Современное производство художественных фильмов для кинотеатров – дорогостоящий процесс. На производство тратятся как частные, так и государственные (бюджетные) средства. Но, фильмы о «плохих» школьниках и учителях, как правило, проваливается в прокате, их съемочный бюджет значительно превышает кассовые сборы ("Выпускной"; "Кутикус"; "Каникулы строгого режима"; "Учителя"; "Все умрут, а я останусь"; "Училка"; "Школа", "День учителя") и т.д.

Очередная закономерность, переходящая в логическую последовательность: советские фильмы о школе сняты в жанрах драмы и мелодрамы, комедии, приключений. Современные российские (да и западные) фильмы о школе - натуралистические драмы, издевательские и пошлые комедии, жестокие триллеры, ужасы и т.д.

Коррупционные, аморальные и бесчеловечные российские школьные теле/киноистории как под копирку повторяют реальные новостные примеры и события, участниками которых всё чаще становятся реальные учителя и ученики.

Увы, не лучше образ учителя и школы и в игровых медиасредах. С новыми технологиями в компьютерной электроники мы получили новый, особый виртуальный мир программируемой реальности, построенный на легко управляемой животной рефлексии при восприятии ярких, громких и динамично двигающихся объектов, характеристических ролевых игровых пространств. При этом основная сюжетная линия базируется на

примитивизме, страхе, открытой жестокости, невежестве, развлекательной аморальности, убийствах, убийствах и ещё раз убийствах.

Говоря о современных реальных, а особенно виртуальных игровых медиапространствах разновозрастных школьников, хотим мы этого или нет, мы вынуждены всё чаще поднимать темы, связанные с этическим, эстетическим восприятием и прямым, пусть и виртуальным соприкосновением ребёнка (школьника) с таким физическим состоянием человека, как смерть (убийства, суициды и пр.).

Не так давно, в рамках медиа экологического исследования сетевых игровых медиапространств школьников «Две стороны ролевого героизма в современных Online играх: жестокий правитель или убийца одиночка» мы проводили очередной социальный опрос школьников на тему «Образ смерти в реальной и виртуальной досуговой деятельности школьников». Опрос проводился как в виртуальной среде (в молодёжных социальных сетях, на образовательных и игровых интернет форумах), так и в реальных школьных аудиториях центрального региона России.

В отличии от соцопроса по теме «Любимый учитель и школьный предмет», опрос на эрудицию в виртуальных игровых пространствах был интересен и обоюдно полезен именно в формате личной коммуникации, общении со школьниками в актовом зале или классе. Проводя подобные, казалось бы, безоценочные опросы по тематическим направлениям, отражающим интересы и увлечения, близкие по духу современному школьнику, мы увидели, что здесь ребята чувствовали большую раскованность при высказывании своих предпочтений. К тому же, в такие моменты, очень многое зависит и от опрашиваемого исследователя. Прежде всего, именно от него зависит и правильность задаваемого вопроса и, соответственно, уровень мотивации ребят на более честные, объективные, детальные и расширенные ответы.

В опрос вошли пять последовательно задаваемых вопросов:

1) Какими бывают современные виртуальные игры и игровые пространства, и кто из вас может назвать себя активным сетевым геймером?

2) Какое количество убийств противника в компьютерной игре совершаете вы, и сколько раз противник, убивает вас за один игровой сет (временной режим битвы)? Сколько сетов вам приходилось максимально выдерживать в сутки или более (личный рекорд)?

3) Как визуализирован факт убийства (смерти) в виртуальных игровых пространствах?

4) Бывают ли реальные игровые аналоги современных виртуальных компьютерных игр? (Ролевые квесты, Зарница, Казаки и разбойники, Пейнтбол).

5) Какие вы знаете реальные и виртуальные игровые пространства, где игровой процесс не ведёт к обязательной, неминуемой смерти главного героя, игрока? (шахматы, пазлы, лего).

По результатам опроса 84% ребят младшего школьного возраста (1-5 классы) хорошо знают различные анимационные и вполне реалистичные игровые платформы, из них каждый второй играет в компьютерные игры регулярно, от 20 минут до 2 часов в день. В выходные дни время, проводимое в виртуальной игровой реальности, увеличивается многократно. По содержанию и признакам ребятами были названы мультяшные автомобильные гонки и авиасимуляторы, анимационные стреляли и динамичные «бегалки» типо Sonic и Lego Star Wars.

Большую активность проявляли девочки, заявляя о множестве весёлых кукольных игр, где главными герои - их кумиры из современных телевизионных мультсериалов: «Русалочка», «Барби», «Монстры Хай», «Розовые пони», Маша из российского мультсериала «Маша и Медведь» и т.д. В играх ими можно управлять, переодевать, кормить, красить макияж и т.д.

Мальчики говорили в основном про гонки и «стрелялки», хотя были и те, кто с увлечением рассказал о переодевании и расчёсывании виртуальной Барби и полётах на розовых пони. Отвечая на вопросы: «Что обычно происходит с героем, и чем закачиваются ваши игры для «мультяшного» героя?», ребята вспоминали, что его бьют, он проваливается в пропасть, его ловят «зомби» и космические «пришельцы». А далее просто происходит перезагрузка героя и чувство досады за непройденный игровой уровень: жалко, грустно, печально и т.д. Говоря про тему школы и учителя в компьютерных играх, ребята встречали учителей как объект для переодевания, косметического «накрашивания», лечения каких либо виртуальных ран (угри, прыщи) и в редких случаях, рисования чего либо на доске и т.д.

Игровые платформы про школу: «Школа монстров», «Мир Диснея», «Маша и Медведь», «Моя учительница. Одевалка», «Сделайте модной свою учительницу», «Макияж для новой учительницы», «Барби: Лучший учитель рисования», «Беременная Эльза. Школьный учитель» и т.д.

Ошеломляющий показатель: 97% опрошенных ребят среднего школьного возраста (6-9 классы), как мальчиков так и девочек, рассказали, что знают и регулярно играют во всевозможные виртуальные компьютерные игры. Среднее игровое время согласно опросу, составило от 1 до 9 часов в день, без перерыва на обед и прогулки с друзьями (так как друзья тоже играют). Были свидетельства респондентов о беспрерывных 27-ми и 39-ти часовых играх в каникулярное время. Наиболее популярные игры:

автогонки, групповые и одиночные «стрелялки», драки и аркадные баталии и т.д.

Виртуальных убийств и смертей героя в среднем назывались от 50 до 250 раз за 15 минутный период игрового «сета». Визуальными признаками фактов смерти назывались сильное покраснение и затемнение экрана компьютера, характерные звуковые эффекты попадания пули в героя и удары, голосовые характеристические человеческие звуки.

Ещё важное замечание, что здесь мы впервые услышали особую языковую (лингвистическую) геймерскую терминологию: «шутер», «хорор», высокий «лейвел», мало «хелсов», «боты», «аккаунт», сбор «манны», «слить» противника, устранить «баги» через инсталлер «мода» и т.д.

Также ребята рассказали нам о десятках игровых порталов, где существует множество тематических игровых пространств, рассчитанных исключительно на агрессивный, антисоциальный и аморальный энергетический выплеск (разрядку). И самое страшное, что именно здесь массово программируются и пропагандируются всевозможные сюжетно-ролевые, школьные сцены с непосредственно учительским участием в качестве жертвы для унижение и жутких физических издевательств. Много виртуальных компьютерных игр с явным сюжетно-сексуальным, издевательским и даже педофилическим подтекстом.

Игровые платформы про школу: «Minecraft», «Не бей своего учителя», «Разозлить учительницу», «Boos2», «Сумасшедший учитель», «Уличная хватка: Самая красивая учительница», «Смазливая учительница Нина», «Плохой учитель», «Макияж для горячей учительницы» и т.д.

Старшеклассники (10-11 классы), также как и средние школьники, показали хорошую осведомлённость в современных реальных и виртуальных игровых платформах, но при подсчёте показателя игровой активности выявился резкий спад как регулярного (ежедневного), так и нерегулярного взаимодействия с игровыми платформами в часы досуга.

48% ребят старшей ступени школы активно играют во всевозможные компьютерные игры, из них более двух третьих - представители мужской половины. У девочек старшеклассниц активность чуть больше 17-20%. Факты виртуальных физических убийств и смертей своего героя в среднем назывались от 25 до 100 раз за 15 минутный период игрового «сета», что говорит о большей бережливости к жизненному циклу своего героя и противника. Старшеклассники предпочитают более умные игры, агрессивные и кровавые игры в ответах, практически не фигурировали. Назывались игры с элементами детально просчитанной стратегии и экономического планирования.

Игровые платформы про школу: «SimCity», «Minecraft», «Пара-па-па - Город танцев», игра созданные по сценариям кинофильмов «Плохой учитель» и «Плохой

учитель 2» и т.д.

Уже по первым ссылкам на информационные реальные и виртуальные игровые пространства в сети интернет мы встречаем колоссальное количество детских, рассчитанных исключительно на целевую потребительскую аудиторию дошкольного и младшего школьного возраста. Подавляющее количество подобных игровых ресурсов полностью соподчинены теме школы и непосредственно, служат формированию собственного видения образом школьного учителя.

К примеру, разные зарубежные и российские продюсерские организации, занимающаяся продвижением и распространением на территории России развлекательных, а сегодня и образовательных торговых марок (бренда) таких как «Школа Монстров «*Monster High*» или «Маша и Медведь» предлагают не только читать комиксы и смотреть мультсериалы, но теперь и с помощью одноимённых игровых платформ выступить в роли ученика или учителя смертоносной, но такой «позитивной» школы монстров или непослушной, но такой «стыдливой» Маши.

Более того, по закону медиаиндустрии, подобный, хорошо раскрученный, казалось бы, "бесплатно" продаваемый нашим детям, виртуальный развлекательный анимационный телевизионный продукт, обязательно транспонируется в весьма реальную, коммерчески выгодную торгово-развлекательную индустрию. Каждый рисованный персонаж или деталь мультсериала продаётся в виде оформительских фотокартинок на атрибуты школьных предметов, с которыми наши дети встречаются ежедневно. Это школьные рюкзаки, письменные и чертёжные принадлежности, тетрадки, обложки для дневников и учебников, на рукавах и карманах школьной формы (одежды), продуктах быстрого школьного питания и даже средствах личной гигиены.

Современные школьники очень много времени проводят у экрана телевизора и компьютера. Со стремительно развивающимися мобильными аудиовизуальными медиатехнологиями проблема постоянного «зависания» в интернете и сама экологии медиа ухудшилась в десятки, сотни раз. И дальше будет только хуже… Современные школьники уже практически перестали общаться с реальным миром, всё больше предпочитая виртуальный. Великий Альберт Эйнштейн писал: *"Я боюсь, что обязательно наступит день, когда технологии превзойдут простое человеческое общение. И тогда мир получи поколение идиотов!".*

Коммуникационная этика - лишь верхушка медиатехнологичного айсберга. Уже сейчас безоценочное, безраличное морально-этическое восприятие физиологии и психологии "убийства" и "смерти" присуще современным детям уже со школьного и даже с дошкольного возраста. Как показали результаты опроса, подвержены вредной и бесконтрольной

виртуальной игромании именно средние школьники. Но всё, естественно, начинается с детского сада и с нас, родителей, воспитателей и учителей.

От постоянного просмотра, прослушивания и чтения вредной, а порой и опасной информации у школьников формируются совершенно хаотичные, а подчас и ложные представления о реальной жизни, о культурном и историческом наследии своей страны и мира в целом. У школьников культивируется отстранённое отношение к чувствам, сопереживаниям, к душевной боли, ценностным основам самой жизни и жизни других людей, своих одноклассников. А про уважение к старшим, родителям или учителям и говорить не приходится.

И это не удивительно. Мы сами водим детей на страшные в своём примитивизме и аморальности мультики, показываем жестокие взрослые фильмы, покупаем им декоративные кресты и гробики для кукол-школьниц, таких же как они, но таких привлекательно-мёртвых школьных мультипликационных друзей и учителей…

Своим безразличием и безучастностью к досуговой жизни подрастающего поколения, мы сами позволяем аморальным игровым порталам заражать и поглощать наших детей, инфицируя их невежеством, злобой и беспринципностью в выборе неграмотных и неэтических, вредных и аморальных, определяющих их дальнейшую жизнь, ориентиров.

Неудивительно, что тема школы и учителей очень часто фигурируют в подобных жестоких компьютерных играх. О каком уважении учителям можно тогда говорить? Как следствие учителей бьют, над ними издеваются, оскорбляют и унижают... Более того, учителей, пусть и виртуально, но в прямом смысле убивают в медиаиграх.

Больше всего меня удивляет тот факт, что политика современных медиа заключается в публичных обсуждениях «жаренных фактов» на всевозможных скандальных ток-шоу. А расторопные медийщики на место убийства или взрыва часто приезжают ещё до сотрудников МЧС, и дабы нажиться на чужой беде холоднокровно и безнравственно фотографируют это горе. Более того, пытаясь заручиться доказательной базой собственных кошмарных выводов, пытаясь верифицировать (проверить по нескольким источникам) выхватывают из толпы напуганных школьников с расспросами: расскажи, что там произошло, а мы тебе заплатим... К несчастью, многие школьники заранее зная, что есть возможность подзаработать, сами снимают жестокие драки, насилие и пр.

Давайте на конкретных примерах посмотрим, каково содержание некоторых популярных у младших и средних школьников виртуальных игр.

«Босс и Босс 2» (Boss end Boss2). Рейтинг популярности 7 звёзд из 10. Посещение за год 499427 игроков. 93062 лайка и 21558 антилайка (разочаровались). 79 комментария в (53+ и 26-). *Аннотация:* Вас утомил, достал Ваш учитель? Не знаете куда деть злость? Начните

издеваться над ним, но, конечно, не в живую, а для этого можете в Boss 2 играть на компьютере. Может немного и полегчает…
«Не бей своего учителя». Рейтинг популярности 9 звёзд из 10; Посещение за год 148319 игроков; 9558 лайка, 568 антилайка (разочаровались); 158 комментариев (14+ и 7-). *Аннотация:* В этой флеш-игре ты можешь выпустить пар, убив надоедливого учителя — виртуально конечно же. Убить учителя, можно воспользовавшись одним из подручных предметов, а в классе их масса.

Нам показались весьма характерными некоторые детские комментарии по поводу игры «Не бей своего учителя». При этом, преследуя чистоту экспериментальной эмпирики, мы сохраняем полную оригинальность в содержании детских комментариев:
Аноним: *Класс я тоже хочу убить свою училку!!!!!!!!!!!!!!*
Эвелина: *Ха-ха супер игра, вот бы на месте этого чувака сидела моя физичка!:)*
Димоникус: *клас еслиб над сваим так учителям поиздеваца то вапше суперова будет;*
Катюшка: *Я ненавижу учителя, школу и беседы о ней!!!!!!!*
Аноним: *Спасибо кто придумал эту угру!! Спасибо !! нет это не класс это сурер!!!!!!!!!*
Аноним: *я бы с училкой точно такое же и зделаю игра просто класссс!!!*
Ак 47: *я учителя все 10 раз кокнул.*
Кукушка: *Ахах, классно. Теперь я узнала способы расправы с нашей физичкой [Zombo Games].*

Со времён древней Персии дошло до нас философское изречение: "Если бы небо услышало молитвы детей, на свете не осталось бы ни одного живого учителя". Но тогда, никто и представить себе не мог, что через многие сотни лет данное изречение будет пониматься не как ежесекундный мысленный эмоциональный всплеск ребенка (школьника), а в полной мере как реальный или виртуальный провокационный физический насильственный акт, завершающийся летальным исходом для педагога, пусть и в форме защитной реакции, трансформированной в издевательскую среду жестокой игровой насмешки над образом современного школьного учителя.

Очередной эксперимент заставил нас не на шутку ужаснуться. Мы решили проверить в глобальной сети интернет, насколько законно может быть чудовищное по своей сути, теговое словосочетание "Убить учителя". Написав в поисковой строке слова «Убить учителя» мы даже представить себе не могли, что найдём вполне легальный информационный медиаресурс где выложены и структурированы по технологии Wikipedia прямые инструкции … только вдумайтесь: «Как правильно убить учителя» (?!?).

Что ж, остается надеяться, что школьники, которые по каким-либо совершенно случайно попадут на этот сайт, найдут в себе хоть каплю ума не принимать эти советы как возможное лекарство от обиды за «неуд» по предмету и руководство к действию...

Не секрет, что находясь в условиях постоянного (либо частичного) физического или морально-психологического давления любой человек, в том числе и учитель, пытается найти защитные способы противодействия

внутренним и внешним негативным факторам. В таких случаях люди часто прибегают к разоблачению либо к популяризации проблемы через современные разноформатные СМИ. Во-первых, это влечёт за собой серьёзный общественный резонанс и соответствующую оценку обстоятельств проблемы. Во-вторых, у человека (учителя) появляется возможность предупреждения о готовящемся правонарушении и, конечно же, это хороший способ транспонировать личную проблемную ситуацию в разряд общественного прецедента. В любом случае, подобные технологии не дают моментального и эффективного результата, но в современных условиях полного отсутствии какого либо эффективно функционирующего защитно-правового государственного органа, подобные действия – порой единственная альтернатива решений учительских проблем.

Эффективное, и в тоже время радикальное действие, это индивидуальное анонимное заявление через медиа (например, интернет) о случившемся или готовящимся ЧП. Так, вынуждено опасаясь огласки, поступила российская учительница рисования московской средней общеобразовательной школы: чувствуя бессилие и безразличие официальных государственных законодательных и правоохранительных органов, открыто опубликовала интервью о своей проблеме - сексуальном преследовании со стороны 14-летнего ученика [Lifenews.ru].

Популяризация проблемных обстоятельств через СМИ также включают в себя различные общественно-политические, социально-общественные и аналитические телепрограммы и ток-шоу. Как правило, эти обсуждение проблемных обстоятельств происходят по факту случившегося ЧП и являются серьёзной трибуной для популяризации проблемных тем и поиском решений на представленные заявления, в том числе и на школьную тему.

Процесс перехода на зарубежную модель образования повлёк за собой не только разрушение общесистемных правовых и этических образовательных устоев, но и серьёзно повлиял на содержательную структуру непосредственно на низком, практико-предметном, учительском уровне педагогической "модернизации" и коммуникации учебно-текстовой, экзаменационной, урочной и внеурочной, программной информации.

Гигантский шквал этических и орфографических ошибок и неточностей захлестнул не только сетевые образовательные источники. Чудовищные ляпы наблюдаются и в учебной и программной научной литературе, особенно в новых, переведенных с иностранного современных российских учебниках, научных статьях, экзаменационных тестовых билетах и т.д.

В связи с этим начинает работать и самая, на наш взгляд, эффективная технология, суть которой заключается в старинном русском выражении, которое гласит: "Хочешь справиться с проблемой - посмейся над ней!". Как следствие, социальные сети и образовательные форумы завалены учительскими, трагикомическими аудио/фото/видеосвидетельствами, сканерами и скриншотами реальных примеров задач и демонстрационных картинок из некачественной современной учебной литературы, которая распространена и, что самое страшное, прошла государственную сертификацию и рекомендована уважаемыми научно-образовательными госучреждениями РФ.

Подходя к логическому, но к сожалению, пока открытому финалу исследования я ловлю себя на мысли, что постоянно нахожусь под впечатлением честного и аналитически взвешенного комментария девушки под ником «Олеся», участницы инфостраницы игры «Убить учителя»:
«Ребята, вы просто не понимаете, что это плохо… Учителя делают как лучше вам! Даже если они немного злые… Вы что, хотите дворниками работать? Нет, конечно! Просто вы ещё маленькие и не понимаете, что это такое. Вот когда вам будет 25 лет, тогда вы поймёте. Я знаю, что вам наплевать на мои слова. Но всё таки… Учитесь жить правильно и не оскорблять других, будьте добрыми ребятами» [Zombo Games].

Не минуты не сомневаюсь, что тысячи подобных, уже сформировавшихся сознательных личностей в будущим наведут порядок - как в российском, так и мировом социуме. И именно от их решений будет зависеть действующие общекультурные, коммуникационные и морально-эстетические законы для всего человечества в целом.

Выводы. В сегодняшних официальных и неофициальных современных медиа можно найти сотни свидетельств, где образ учителя, педагога, детского наставника позиционируется далеко не с лучшей, а иногда с отрицательной и даже шокирующей стороны. Каждый день, в различных медиапространствах можно увидеть десятки сюжетов о насильственных действиях как учителей над своими учениками, так и учеников, издевающихся над людьми несущими знания в массы. Если насильственное действия учителей, как правило, свидетельствует о банальной человеческой невоспитанности, нетерпимости и непрофессионализме, то как быть с детской агрессией по отношении к учителям?

Возможно, это и есть следствие воспринятого образа современного учителя так широко культивируемого современными медиа? И что может быть более закономерным, чем череда логичных совпадений?

2016 год назван годом российского кино, но как показывают примеры приведённых выше фильмов по теме школы, учительства, патриотической и воспитательной роли системы общего младшего, среднего и высшего образования, гордится нам, собственно, нечем, и в ближайшем будущем

хороших, позитивных и умных кинолент про учителей и школу не предвидится...

Мы не ставим себе целью определить, что было первым: сценарии фильмов и сериалов писались по реальным трагическим новостным событиям или, наоборот, насмотревшись подобных кинообразов учителей, школьники избивали педагогов. Совершенно неважно, курица была первой, или яйцо… Факты остаются фактами.

Литература

Мачанин А.А. Медиаобразовательные рекомендации оперативно-мобильным репортерам федеральных и региональных систем МЧС России // Научные и образовательные проблемы гражданской защиты. 2013. № 4. С. 33-39.

Zombo games: бесплатные онлайн игры. file:///Volumes/Untitled/СТАТЬЯ%20_Образ%20учителя%20в%20ретроспективе%20кино/3.%20Игры/Онлайн%20игра%20%20Убить%20учителя%20%20%20%20Бесплатные%20флеш%20игры.htm

http://lifenews.ru/news/182044

References

Machenin AA Media & educational recommendations for operational and mobile reporters of federal and regional systems of EMERCOM of Russia // Scientific and educational civil protection issues. 2013. № 4. 33-39.

Zombo games: free online games.file:///Volumes/Untitled/СТАТЬЯ%20_Образ%20учителя%20в%20ретроспективе%20кино/3.%20Игры/Онлайн%20игра%20%20Убить%20учителя%20%20%20%20Бесплатные%20флеш%20игры.htm

http://lifenews.ru/news/182044

Медиаобразование за рубежом

Media Education in the World

Синтез медиакритики и медиаобразования в процессе обучения школьников и студентов в Италии

Н.А. Чумаколенко
Таганрогский институт им. А.П. Чехова
kolkack@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена практической реализации интеграции медиакритики и медиаобразования в процессе обучения студентов в Италии. Синтез медиаобразования и медиакритики рассматриваются как одно из условий положительного формирования общей медиакультуры студентов в системе итальянского обучения.
Ключевые слова: медиаобразование, медиакритика, интеграция, педагогика, медиаобразовательная модель, студенты, медиакомпетентность, медиакультура, Италия.

Synthesis of media criticism and media education in the learning process of students in Italy

N.A. Chumakolenko
Anton Chekhov Taganrog Institute
kolkack@mail.ru

Abstract. The article is dedicated to the practical implementation of the synthesis of media criticism and media education in the learning process of students in Italy. Synthesis of media criticism and media education are seen as one of the conditions for a positive general formation of media culture of students in the Italian system of education.
Keywords: media education, media criticism, synthesis, pedagogy, media education model, students, media literacy, media culture, Italy.

В большинстве ключевых докладов ЮНЕСКО рассматривает медиаобразование главным фактором социализации и адаптации подрастающего поколения во всех развитых странах, подчеркивая его положительную роль в образовании и сфере массовых коммуникаций (СМК). Отечественные и зарубежные медиапедагоги также отмечают огромную роль медиа в жизни современного молодого человека, в формировании его мировоззренческих качеств, нравственных взглядов, досугового

времяпровождения, образования и т.д. Сегодня аудиторию не так просто удивить даже самыми современными медиа, школьники и студенты во всем мире легко общаются друг с другом благодаря социальным сетям, интернету, телевидению и т.д. Такого рода «диалог культур» всегда несет на себе динамику в развитии общественных, социальных систем и медиапродукции [ЮНЕСКО, 2005].

Однако быстрое развитие информационных технологий показало, что наряду с очевидными преимуществами медиа, которое несет с собой каждодневное использование новейших разработок компьютерной техники, интернета, они могут представлять и реальные угрозы, которые способны подорвать основы конституционного строя государства, дестабилизировать обстановку в регионе, вывести на улицы городов тысячи митингующих, что, в конечном итоге, может привести действительно к ужасающим последствиям не только на местном, локальном, уровне, но и в глобальном масштабе…

Для всего мира актуальным направлением в системе обучения становится синтез медиаобразования и медиакритики (анализирующей конкретные медиатексты и актуальные проблемы функционирования средств массовой информации в социуме). На наш взгляд, именно медиакритика (в прессе и интернете), обращенная не только к медиапрофессионалам, но и к широкой аудитории, может осуществить медиаобразование самых широких слоев общества.

В большинстве европейских стран происходит существенное обновление содержательного компонента начального, среднего и высшего профессионального образования, направленное на стандартизацию учебных планов образовательных программ, введение системы стандартов для обеспечения академической мобильности всех участников учебного процесса.

К примеру, в Италии сейчас проводится очередная реформа, призванная лучше состыковать местную систему с европейской.. Так, начиная со средней и старшей школы, для большинства учреждений вводится профильный компонент с соответствующим набором предметов. В рамках Болонского процесса европейская система образования вводит единый стандарт зачетного перевода учащихся из одной ступени обучения в другую (ECTS). Зачетный стандарт (ECTS) работает в Германии, Нидерландах, Бельгии, Италии, в стадии введения в большинстве из 45 европейских стран-участниц Болонского процесса.

Италия - страна с развитой системой начального, среднего и высшего образования, включая поддержку медиаобразования школьников и студентов, распространение лучших учебных программ и практических

методик, сближение позиций деятелей медиасферы (журналистов, продюсеров и авторов фильмов, телепередач и др.) и медиаобразования (педагогов начальной, средней и высшей школы).

Прослеживая эволюцию в системе обучения школьников и студентов, можно выделить следующие фазы развития медиаобразования в Италии:

- на первом этапе (1950-е – 1960-е годы) в большей степени развивалось кинообразование. Некоторые национальные ассоциации киноиндустрии пытались способствовать введению киноуроков в массовую школу. Была попытка повысить общую медиакультуру школьников на базе киноклубного движения (и здесь мы видим большое сходство с опытом кино/медиаобразования в нашей стране);

- на втором этапе (1970-е – начало 1980-х годов) внимание педагогов было главным образом обращено к телевидению и прессе. Образовательная деятельность касалась критического восприятия информации и рекламы с развитием семиотической методологии для анализа текстов в школьной аудитории;

- на третьем этапе (вторая половина 1980-х – 1990-е годы) акцент перенесся на компьютерное образование (ИКТ), главной причиной чего послужило повсеместное появление использование компьютеров, мультимедийных технологий и интернета и мобильной телефонии. В этой фазе навыки ИКТ-компетенности были заявлены как основная цель современной системы обучения.

- на четвертом этапе (XXI век) актуальным стал в Италии синтез информационной и медийной грамотности.

Если говорить о ключевых фигурах итальянского медиаобразования, то следует в первую очередь назвать таких ученых и медиапедагогов, как Умберто Эко (Umberto Eco), Дамиано Фелини (Damiano Felini) и Роберто Джанателли (Roberto Giannatelli). Так у истоков практического развития медиаобразования в Италии стоял Роберто Джанателли (Roberto Giannatelli) - профессор, доктор наук, организатор семинаров и летних школ медиапедагогики для учителей, автор многих статей и книг, редактор итальянского медиаобразовательного журнала [Giannatelli, Rivoltella, 1994, p.172].

Одним из первых высших учебных заведений Италии, внедряющих медиаобразование в свои учебные программы, стал Болонский университет. В нем разработан учебный план, предусматривающий изучение визуальных искусств, историю кинематографа, медиа и т.д. Курсы, связанные с теми или иными аспектами медиакультуры читались здесь профессурой мировой величины – Умберто Эко (Umberto Eco), Фурио Коломбо (Furio Colombo) и др.

Однако в учебном процессе вузов, где медиакурсы получили официальный статус, возникло противоречие между ожиданиями и интересами студентов и преподавателей. Основная масса студентов была заинтересована в получении конкретных знаний и умений, чтобы в дальнейшем получить работу (режиссерскую, операторскую, сценарную и т.д.) в профессиональном медиабизнесе, в то время как преподавательский аппарат в большей степени тяготел к курсам культурологического, семиотического и социологического плана, развивающим критическое мышление аудитории и отражающим результаты конкретных научных исследований.

В 1991 году Министерство высшего образования и научных исследований утвердило программу для курсов медиаобразования в шести ведущих университетах страны – в Риме, Болонье, Турине, Сиене, Салерно и Неаполе. С этого времени вузовские курсы по медиа перестали быть только предметами по выбору студентов, но вошли в официальный учебный план. В целом предусматривается, что в течение первых двух лет студенты изучают социологию, семиотику, психологию и экономику медиа, теорию массовых коммуникаций, а последующие три года специализируются в одном из ведущих видов медиа (пресса, телевидение, кино и т.д.). К 1992 году число итальянских вузов, включивших в свои учебные планы курсы по медиаобразованию, достигло 44-х. [Федоров, Новикова, 2005, с.127]. Это весьма удачный результат исходя из того, что итальянское высшее образование представлено 47 государственными университетами и 9 независимыми, частными (но имеющих государственную лицензию).

Приведем примеры итальянских вузов, где медиаобразование становится одним из приоритетных направлений в подготовке студентов.

Universita degli studi di Bologna. На факультете философии и литературы (Facolta di Lettere e Filosofia) Болонского университета есть отделение музыки и зрелищных искусств, где в течение трех лет студенты изучают историю, теорию и эстетику киноискусства. Здесь три раза в год выпускается журнал «Кино и кино». На факультете коммуникации (Instituto Discipline della Communicatizione) студенты в течение трех лет изучают теорию медиа, слушают лекции, касающиеся взаимоотношений медиа и политики. Здесь под руководством У.Эко выходил журнал «Версус», посвященный медийной тематике.

Universita degli studi di Firenze. Отделение техники массовых коммуникаций Флорентийского университета в течение трех лет готовит специалистов в области медиа.

Universita Cattolica del Sacro Cuore. Католический университет в Милане (имея в своем подразделении Институт средств коммуникации и

зрелищных искусств) предлагает студентам за три года изучить теорию и историю медиа, медиакритику, историю искусств, семиотику, литературу, спецкурсы по жанрам экранных искусств, рекламе и т.д.

Universita degli studi di Napoli. На факультете литературы и философии Неапольского университета за три года можно изучить теорию и историю медиакультуры. Здесь читают курсы по истории искусства, медиа, эстетическому анализу медиатекстов, рекламе и т.д.

Centro sperimentale di cinematografia. Римский экспериментальный центр кинематографии. Тут читают курсы по культуре, экономике, режиссуре, продюсерскому делу, актерскому и операторскому мастерству, аудиовизуальному языку, истории, теории и критике киноискусства, технологии спецэффектов и др. [Федоров, Новикова, 2005, с.235].

Начиная с 1980-х изучение медиа стало включаться в образовательную деятельность школ Италии. Например, курсы по медиаобразованию были в программах средней школы еще в 1979 году. Аудиовизуальные и медиаобразовательные курсы встречаются в техническом и художественном образовании. Здесь иногда используется название Educazione all'immagine («Образование изображением»), главная целью которого - самовыражение и творческая ориентация (медиа)пользователя, повышение уровеня художественного образования школьников.

Примером положительной реализации факультативных курсов по художественно-эстетическому направлению в медиаобразовании выступают итальянские лицеи искусств, где помимо традиционных предметов (история, рисование, скульптура, декор, архитектура, графика), преподается дизайн, аудиовизуальная культура, мультимедиа, сценография и др.

Обязательным условием становится знание социальных явлений культуры, интерпретация медийной информации и развитые способности к аналитическому мышлению по отношению к СМК.

Под эгидой Министерства образования были созданы ассоциации медиапедагогов и медиакампаний. Деятельность национальных ассоциаций по медиаобразованию заключается в создании проектов, предусматривающих создание собственного пространства в интернете, комиксов, короткометражных фильмов, мультфильмов и др. Поскольку медиаобразование в Италии направлено, прежде всего, на детей, важно также проведение дебатов, дискуссий, круглых столов, что дает возможность для обсуждения педагогами, родителями, экспертами вопросов медиапедагогики. Особое внимание уделено контролю за смысловым наполнением произведений для детей – медийных или печатных учебных пособий.

Знания медиа позволяет людям использовать различные средства, чтобы выразить свои мысли, свое творчество, собственное бытие. И здесь

MediaEducation.bo (Болонья) предлагает учителям, студентам, учащимся младшей и средней школы и родителям курсы повышения квалификации, возможность посещения конференций, семинаров, основа которых – понимание медиапедагогики и образовательных целей, решение вопросов, связанных с использованием СМК для детей и подростков [Media Association].

На базе учебных лабораторий Ассоциации MediaEducation.bo можно создавать новые тексты, которые дают возможность студентам и другим пользователям социальных сетей проявить себя и общаться, а учителям и воспитателям владеть многими инструментами для их работы. Преимуществ определенному направлению не предоставляется: медиаобразование на материале кино осуществляется наравне с изучением рекламы, литературы, компьютерных игр, комиксов. Компьютерные игры рассматривают не только как расслабляющее хобби, но и как способ общения с детьми. Все медиатексты рассматриваются в нескольких ключах: авторская концепция, семитическая составляющая и пр.

На итальянском телевидении также создаются медиаобразовательные проекты, шоу, которые доступно объясняют влияние телевидения на детей, подростков, на их восприятие информации и т.д. Приглашают на такие шоу в качестве экспертов в области медиа, медиапедагогов, исследователей, писателей, режиссеров, продюсеров.

В медиаобразовательных конференциях и семинарах в Италии могут принимать участие все желающие. Такие мероприятия очень нужны для налаживания тесного сотрудничества медиапедагогов разных стран. И хотя MediaEducation.bo - некоммерческая ассоциация, она сотрудничает с другими медиаобразовательными педагогическими организациями, государственными телеканалами, политическими структурами в сфере законодательства [Нагорная, 2013, с.131]

Ассоциация медиаобразования Италии создала собственный веб-сайт, посвященный обучению с помощью средств массовой коммуникации («Il Mediario», Дети он-лайн), развивая некоторые интересные программы для более безопасного доступа детей в Интернете [Нагорная, 2013].

В целом синтез медиакритики и медиаобразования на сегодняшний день кажется перспективны направлением в медиапедагогике, так как это связано с:

- развитием критического отношения к анализу медиатекстов аудиторией;
- дальнейшим расширением медиаобразовательной составляющей на базе школ, религиозных и социальных центров;
- обучением учителей основам анализа медиатекстов;

- обучающими медиатренингами для родителей;
- улучшением качества периодических изданий, сайтов, блогов и других видов медиа.

Перспективы будущего итальянского медиаобразования можно, наверное, определить по трем ключевым направлениям:

- накопление, систематизация, открытость по отношению к новым медиа технологиям;
- массовое распространение медиаобразования на всех ступенях обучения;
- качественное преобразование программ школьного и высшего образования с внедрением компонента, связанного с повышением уровня медиаграмотности/медиакомпетентности учащихся.

Литература

Нагорная Е.А. Медиаобразование в Италии (на примере ассоциации Mediaeducation.bo) // Медиаобразование. 2013. № 1. С. 129-131.
Федоров А.В. , Новикова А.А. Медиаобразование в ведущих странах Запада. Таганрог: Изд-во Кучма, 2005. 270 с.
Федоров А.В. Медиаобразование, медиаграмотность, медиакритика и медиакультура // Высшее образование в России. 2005. № 6. С. 134-138.
ЮНЕСКО между двумя этапами Всемирного саммита по информационному обществу. М.: Институт развития информационного общества, 2005. 608 с.
Giannatelli, R., Rivoltella, P.C. (1994). Teleduchiamo.

References

Fedorov, A.V. Media education, media literacy, media criticism and media culture // Higher education in Russia. 2005. № 6. 134-138.
Fedorov, A.V, Novikova, A.A. Media education in the leading Western countries. Taganrog: Kuchma, 2005. 270 p.
Giannatelli, R., Rivoltella, P.C. (1994). Teleduchiamo.
Nagornaya, E.A. Media education in Italy (for example, Mediaeducation.bo Association) // Media Education. 2013. № 1. 129-131.
UNESCO between Two Phases of the World Summit on the Information Society. Moscow: Institute of the Information Society, 2005. 608 p.

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Образ Белого движения в зарубежном игровом кинематографе (1931-2015)

А.В.Федоров
доктор педагогических наук, профессор,
Ростовский государственный экономический университет
1954alex@mail.ru

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

Аннотация. сравнительный анализ сюжетных схем, персонажей и идеологии зарубежных звуковых фильмов 1931-2015 годов, в той или иной степени затрагивающих тематику Белого движения, приводит к выводу о существенном сходстве их медийных стереотипов.

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

The image of the White movement in the Western cinema (1931-2015)

Prof. Dr. Alexander Fedorov
Rostov State University of Economics,
1954alex@mail.ru

Abstract. Comparative analysis of plot schemes, characters, and ideology of the Western sound films of 1931-2015, in varying degrees, affect the subject of the White movement, leads to the conclusion that the essential similarity of their media stereotypes.

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

Образ Белого движения в зарубежном игровом кинематографе 1930-х – 1940-х годов

В целом зарубежное игровое кино 1930-х – 1940-х весьма редко обращалось к событиям гражданской войны в России и Белого движения,

хотя по свежим следам, в 1920-х, эта тема отражалась в западном кино куда заметнее.

Полагаю, что среди основных причин игнорирования зарубежным кинематографом 1930-х – 1940-х темы Белого движения была относительная дороговизна показа боевых действий гражданской войны в России при весьма сомнительных перспективах окупаемости такого рода лент на западном рынке. Вот почему в тех редких картинах, которые имели хоть какое-то отношение к указанной тематике, белые офицеры, казаки и пр. показывались уже в эмиграции, где они кутили, пели и танцевали в ресторанах («Балайка»), влюблялись в красивых женщин и пр.

Многие из фильмов, которые будут анализироваться далее, в течение десятилетий оказывались вне поля зрения отечественных и зарубежных культурологов, политологов, историков и киноведов.

Например, в советские времена было, вообще, «не принято» упоминать, что в нацистской Германии снимались игровые фильмы на русскую тему. Даже в солидной монографии Н.И.Нусиновой, посвященной русскому кинематографическому зарубежью 1918-1939 годов, вышедшей уже в XXI веке, эта тема обходится стороной [Нусинова, 2003]. И это при том, что в кино Третьего Рейха активно работали не только знаменитая звезда Ольга Чехова (1897-1980), но и режиссер Виктор Туржанский (1891-1976), актеры Николай Колин (1878-1966), Борис Алекин (1904–1942) и др. Известный исследователь нацистской истории А.В. Васильченко в своей книге о кинематографе Третьего Рейха [Васильченко, 2010] тоже не акцентировал своего внимания на русской тематике немецких фильмов данного периода.

На съемки немецких фильмов на русскую тему, конечно, влияли конкретные события, происходившие в период 1930-х – 1940-х годов. С приходом к власти Гитлера четко обозначилась тенденция противостояния Третьего Рейха и СССР. Поэтому в нацистском кино существовали две концепции отражения «русского мира»: Россия царская и Россия эмигрантская могли получать позитивную кинематографическую трактовку («Фаворит императрицы», «Эта упоительная бальная ночь», «С полуночи» и др.), в то время как большевизм и Советы, напротив, всегда выглядели на экране негативно.

В этом отношении интересен фильм Карла Антона (1898-1979) под красноречивым названием «Броненосец «Севастополь» - Белые рабы» (1937), в котором отчетливо использован блестяще созданный Сергеем Эйзенштейном миф о восставшем «Броненосце «Потемкине» (1925).

И это не случайно, так как еще в 1933 году на встрече с немецкими кинематографистами тогдашний руководитель ведомства культуры - министр

Й.Геббельс о фильме «Броненосец «Потемкин» сказал буквально следующее: «Это чудесный фильм. С кинематографической точки зрения он бесподобен. Тот, кто не тверд в своих убеждениях, после его просмотра, пожалуй, даже мог бы стать большевиком. Это еще раз доказывает, что в шедевр может быть успешно заложена некая тенденция. Даже самые плохие идеи могут пропагандироваться художественными средствами» [цит. по: Васильченко, 2010, с.5]. Таким образом, это был своего рода госзаказ на создание нацистского аналога фильму С.Эйзенштейна.

И в 1937 году этот заказ был выполнен К.Антоном. В фильме «Броненосец «Севастополь» - Белые рабы» на корабле, как и у С.Эйзенштейна, тоже восставали матросы. Но это событие было подано с противоположным знаком – восстание на «Броненосце «Севастополь» поднимают злобные и жестокое большевики, которые убивают благородных офицеров, священников, насилуют женщин, жгут православные иконы… Но, слава Богу, находится русский офицер, граф Константин Волков, который собирает настоящих, преданных России моряков, разоружает мятежников и освобождает пленных. В финале фильма граф Волков произносит концептуальную фразу: «Эта беда касается не только России. Враги цивилизации должны быть уничтожены. Борьба продолжается!». А затем ему вторит кто-то из соратников: «Народы пока не замечают этой опасности…».

Надо отметить, что после нападения Германии на СССР в июне 1941 года царская и эмигрантская Россия явно ушла в Третьем Рейхе в кинематографическую тень, в лучшем случае оказываясь на периферии сюжетов (например, в виде изображения отдельных русских в эпизодах), в то время как в вышедшей в 1942 году в фашистской Италии мелодраме «Мы живые» представители русского «старого мира», оказавшиеся под властью большевиков, были показы крупным планом и сугубо положительно.

Но в отличие от советского кинематографа, где только с июля 1941 по декабрь 1942 года было снято свыше 70-ти короткометражных (включая новеллы в «Боевых киносборниках») и полнометражных игровых фильмов, непосредственно отражающих события текущей войны с Германией, нацистское кино делало главную ставку на оперативную военную хронику.

Что же касается зарубежного кинематографа в целом, то он, как и немецкий, являясь продуктом массовой/популярной культуры, в фильмах на русскую тему опирался на фольклорные и мифологические источники, в том числе на традиционные представления Западного мира о «загадочной русской душе».

В итоге в западных фильмах ясно ощутимы следующие пропагандистские послания:

- величие России осталось в далеком прошлом, когда она была империей, при которой расцветала культура (комедия о жизни российской знати эпохи императрицы Елизаветы - «Фаворит императрицы», музыкальная мелодрама о жизни П.И.Чайковского «Эта упоительная бальная ночь» и др.);
- вместе с тем, и в прошлом имперская политика Россия могла быть опасной для других европейских стран («Варшавская цитадель», «Кадеты»);
- после 1917 года сочувствие могут вызывать только русские, пострадавшие от большевиков и/или эмигрировавшие на Запад («Броненосец «Севастополь» - Белые рабы», «С полуночи», «Алый рассвет», «Рыцарь без доспехов», «Балалайка», «Мы живые» и др.);
- большевики осуществляют массовый террор – как по отношению к представителям элиты общества, так и к мирному населению и стремятся превратить русский народ в рабов («Броненосец «Севастополь», «Герои Сибири»);
- вооруженное сопротивление большевикам оправдано и необходимо («Броненосец «Севастополь», «Герои Сибири»).

Структура стереотипов образа Белого движения в зарубежном кино 1930-х – 1940-х годов

исторический период, место действия: *любой отрезок времени с 1918 по 1924 годы, с учетом показа жизни в эмиграции этот период может захватывать 1920-е – 1940-е годы.*
обстановка, предметы быта: *скромные жилища, форма и предметы быта бедных персонажей (а ими могут быть и бывшие белые офицеры в эмиграции), добротные жилища и предметы быта богатых персонажей, роскошная обстановка жизни русской аристократии до большевистского переворота. Быт большевиков показан с долей гротеска.*
приемы изображения действительности: *как правило, условно-романтическое изображение жизни персонажей Белого движения, гротескно-утрированное изображение красных.*
персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: *красные и белые персонажи даны дифференцированно: с одной стороны, это отрицательные красно-коммунистические персонажи — носители антигуманных идей, с другой стороны — это люди, отстаивающие свои принципы и представления о чести, добре и зле (представители Белого движения). Персонажей разделяет не только социальный, но и материальный статус. Белые одеты богаче бедных красных. Что касается телосложения, то здесь допускаются варианты — белогвардейцы на экране (в зависимости от конкретной задачи) — либо*

интеллигенты, либо атлетического вида мужчины. При этом белые персонажи, показаны, как правило, утонченными и обаятельными мужчинами с безукоризненными манерами и изысканной лексикой. Красные же персонажи — напротив, грубы, жестоки, с отталкивающей внешностью и неприятными голосовыми тембрами. Персонажи-большевики, как правило, одеты в форму с соответствующими атрибутами (кожаная куртка, пулеметные ленты, маузер и пр.), они обладают крепким телосложением, хотя могут иметь и заурядные физические данные; физиономически выглядят в большинстве случаев неприятно.

Мужские персонажи, олицетворявшие Белое движение, по-прежнему доминируют, однако, среди врагов коммунистов встречаются красивые и обаятельные женщины…

Российские персонажи царских времен, как и русские персонажи, эмигрировавшие от большевицкого режима на Запад, одеты в зависимости от социального статуса: роскошь императорского двора, скромность изгнания и т.д. Внешность этих персонажей, как правило, привлекательна, особенно у особ аристократического происхождения;

Персонажи-жертвы большевицкого террора одеты в зависимости от своего социального статуса, их телосложение варьируется в широком диапазоне и зависит от контекста конкретного фильма; внешность персонажей-женщин, как правило, привлекательна.

Черты характера персонажей: жестокость, подлость, сексуальная одержимость, целеустремленность, враждебность, хитрость, сила (большевицкие персонажи); благородство, сила, целеустремленность, смелость (положительные персонажи – белогвардейцы, аристократы, эмигранты, люди творческих профессий, интеллигенция и пр.). В целом характеры всех персонажей зарубежных фильмов на русскую тему прочерчены пунктирно, без углубления в психологию.

существенное изменение в жизни персонажей: *разрушение большевиками мирной, безмятежной и счастливой жизни людей, захват ими корабля, города, массовый коммунистический террор (расстрелы, казни, пытки и т.д.) по отношению к мирному населению, включая женщин;*

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

поиски решения проблемы: *борьба лучших представителей русского народа – белогвардейцев - с большевиками; эмиграция персонажей из круга Белого движения в одну из западных стран.*

решение проблемы: *осознанное уничтожение/арест белых персонажей большевиками; спасение части белых персонажей в эмиграции.*

Образ Белого движения в зарубежном игровом кинематографе 1950-х – 1980-х годов

С началом «холодной войны» тема Белого движения практически полностью исчезла с западных экранов, по-видимому, потеряв в глазах зарубежных кинематографистов всякую актуальность. На первый план вышла тематика советской военной угрозы и шпионажа [см.: Федоров, 2015]. Россия прошлого представала на экране в относительно частых экранизациях русской классики (А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя), романа Жюля Верна «Михаил Строгов», в историях убийства Распутина и чудесного воскрешения убиенной дочери Николая Второго – Анастасии.

Наиболее заметными западными фильмами, хоть как-то касавшимися темы Белого движения, стали мелодраматическая экранизация романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» (США, 1965) Д. Лина и драма о гибели царской семьи «Николай и Александра» (Великобритания, 1971) Ф. Шаффнера. В 1974 году небольшой эпизод о расстреле большевиками семьи Романовых появился в масштабной драме К. Лелуша «Вся жизнь». Снятые позже драма об эпохе гражданской войны в Эстонии «Выстрел из милосердия» (1976) немецкого режиссера Ф. Шлендорфа и британская телеэкранизация (1982) романа М. Булгакова «Белая гвардия» имели куда меньший международный резонанс.

Наступившая в СССР второй половины 1980-х годов перестройка существенно повлияла на отражение российской темы на западном экране, возникли, например, фильмы вполне доброжелательно изображавшие советских людей. Однако роста интереса к теме белого движения в зарубежном кино не произошло. Напротив, мне не удалось обнаружить ни одного западного фильма 1986-1990 годов, где бы фигурировали белогвардейцы, пусть даже и находящиеся в эмиграции…

Структура стереотипов образа Белого движения в зарубежном кино 1950-х – 1980-х годов

исторический период, место действия: *любой отрезок времени с 1918 по 1924 годы, с учетом показа жизни в эмиграции этот период может захватывать 1920-е – 1950-е годы.*

обстановка, предметы быта: *скромные жилища, форма и предметы быта бедных персонажей, добротные жилища и предметы быта богатых персонажей, роскошная обстановка жизни русской аристократии и буржуазии до большевистского переворота. Быт большевиков, как правило, показан без особого гротеска.*

приемы изображения действительности: *в основном условно-романтическое относительно персонажей, в той или иной степени относящихся к Белому движению и царской России.*

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: *красные и белые персонажи даны дифференцированно: с одной стороны, это отрицательные коммунистические персонажи — носители антигуманных идей, с другой стороны — это люди, отстаивающие свои принципы и представления о чести, добре и зле (представители Белого движения или интеллигенты, попавшие под большевистский молот). Персонажей разделяет не только социальный, но и материальный статус. Белые одеты богаче бедных красных. Что касается телосложения, то здесь допускаются варианты — белогвардейцы на экране (в зависимости от конкретной задачи) — либо интеллигенты, либо атлетического вида мужчины. При этом белые персонажи, показаны, как правило, утонченными и обаятельными мужчинами с безукоризненными манерами и изысканной лексикой. Красные же персонажи — напротив, грубы и жестоки, с отталкивающей внешностью, властной мимикой и жестикуляцией и неприятными голосовыми тембрами. Персонажи-жертвы большевицкого террора одеты в зависимости от своего социального статуса, их телосложение варьируется в широком диапазоне и зависит от контекста конкретного фильма; внешность персонажей-женщин, как правило, привлекательна.*

существенное изменение в жизни персонажей: *разрушение большевиками мирной, безмятежной и счастливой жизни людей;*

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

поиски решения проблемы: *борьба лучших представителей русского народа – белогвардейцев - с большевиками; эмиграция персонажей из круга Белого движения в одну из западных стран.*

решение проблемы: *осознанное уничтожение/арест белых персонажей большевиками; спасение части белых персонажей в эмиграции.*

Образ Белого движения в зарубежном игровом кинематографе 1990-х – 2000-х годов

В постсоветские 1990-е годы русская тема оставалась довольно востребованной в западном кинематографе. Правда, востребованность эта была своеобразной – в виде целой серии лент о жестокой русской мафии, проституции на экспорт, зверствах сталинизма и прочем негативе (справедливости ради отмечу, что были в 1990-х другие зарубежные фильмы о России, например, экранизации русской литературной классики). В кинематографе «дальнего зарубежья» тема Белого движения затрагивалась за последние четверть века только в двух фильмах – экранизации мелодраматического романа Д. Стил «Зоя» (США, 1995) и очередной киноверсии «Доктора Живаго» (Великобритания-Германия-США, 2002). В обеих лентах западный кинематограф отразил российскую тему в русле прежних десятилетий, сочувственно показывая представителей «старого мира» и негативно – представителей нового, красного…

Бесспорно, история Белого движения была куда ближе нашим соседям из балтийских стран, Финляндии и Польши, которые с 1940-х по 1980-е годы по понятным идеологическим причинам избегали касаться данной тематики в своем кино. Но, обретя поддержку Европейского Союза, эти страны за последнее десятилетия поставили несколько (остро)драматических картин на тему гражданской войны: «Стражи Риги» (Латвия, 2007), «Приказ» (Финляндия-Германия, 2008), «1920. Война и любовь» (Польша, 2010) и «Варшавская битва 1920 года» (Польша, 2011).

Белой вороной среди этих фильмов выглядит драма «Приказ», в которой рассказывается о жестокости гражданской войны в Финляндии 1918 года. По сути, авторы решили пойти против течения основных кинотрактовок Белого движения, свойственных XXI веку: белофинны показаны в «Приказе» жестокими озверевшими животными, которые насилуют, а потом расстреливают взятых в плен «красных» девушек. А один из белых, пользуясь своей властью, гнусно склоняет другого к интимным отношениям (опять как-то «не по-европейски», совсем неполиткорректно получается!)…

В «Стражах Риги» белые тоже показаны весьма негативно, но тут, напротив, соблюдена и политкорректность, и патриотическая составляющая не забыта: ведь это *русские* белогвардейцы, которые, осенью 1919 года вступив в союз с нежелающими признать свое поражение немецкими войсками, вознамерились захватить независимую Ригу…

Возглавлявший белогвардейцев князь П.Р. Бермонт-Авалов (1877-1974) выглядит в «Стражах Риги» гротескно, чуть ли не в духе комедии «Свадьба в

Малиновке» – фатом, пьяницей хвастуном. Его немецкий союзник – генерал Рюдигер фон дер Гольц (1865-1946) подан с большим уважением, как достойный противник.

Зато автор «Варшавской битвы 1920 года» – знаменитый кинобаталист Ежи Гофман – стремился показать противоборствующие силы сбалансировано: с одной стороны на стороне армии маршала Ю. Пилсудского (1867-1935) сражаются храбрые белоказачьи отряды, а с другой – красные не монстры, а достойные противники со своими убеждениями…

В реалистичной трактовке Е. Гофмана сокрушительное поражение красной армии от войска польского во главе с Ю. Пилсудским, случившееся 13-25 августа 1920 года, стало драматической историей столкновения не только «красной» и «белой» идей, но и польского патриотизма с коммунистической одержимостью всемирной революцией…

Однако, снятый годом раньше польский фильм «1920. Война и любовь» изображает красных практически также, как в советском кино 1930-х показывались «белополяки» (яркий пример тому – «Огненные годы», 1939). Красноармейцы в польском сериале выглядят мерзкими, наглыми, жестокими хамами, которые убивают мирных жителей, рубят шашками пленных, насилуют благородных польских девушек и т.п. Польские офицеры и солдаты, напротив, – героические защитники своей родины, обаятельные и интеллигентные люди, верные воинской присяге и кодексу чести.

Известно, что польская военная кампания 1920 года стала одним из немногих примеров финальной победы антикоммунистических сил над красными в ходе гражданской войны. Во времена социалистической Польши эта тема была, разумеется, под строгим цензурным запретом в кинематографе – как в советском, так и польском. Но теперь, во времена антироссийских санкций, которые с 2014 года активно поддерживаются польским правительством (как и правительствами балтийских стран), можно с уверенностью предположить, что именно война 1920 года еще не раз станет источником для демонстрации польского (и балтийского) патриотизма и антироссийских тенденций на экране.

Структура стереотипов образа Белого движения в зарубежном кино 1990-х – 2000-х годов

исторический период, место действия: *любой отрезок времени с 1918 по 1924 годы, с учетом показа жизни в эмиграции этот период может быть продлен.*

обстановка, предметы быта: *скромные жилища, форма и предметы быта бедных персонажей, добротные жилища и предметы быта богатых*

персонажей, роскошная обстановка жизни аристократии и буржуазии до большевистского переворота. Быт большевиков, как правило, показан без особого гротеска.

приемы изображения действительности: *условно-романтическое («Зоя», «1920. Война и любовь»), реалистическое («Варшавская битва 1920 года», «Приказ») относительно персонажей, в той или иной степени относящихся к Белому движению.*

персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты.

В фильмах западных стран («Зоя», «Доктор Живаго») всё представлено, как и прежние кинодесятилетия: отрицательные коммунистические персонажи — носители антигуманных идей (красные) и люди, отстаивающие свои принципы и представления о чести, добре и зле (представители Белого движения или интеллигенты, попавшие под большевистский пресс). Персонажей разделяет не только социальный, но и материальный статус и т.д.

В сериале «1920. Война и любовь» польские офицеры и солдаты — обаятельные патриоты, а красные — грубы и жестоки, часто — с отталкивающей внешностью и неприятными голосовыми тембрами.

В драме «Стражи Риги» обаятельными патриотами показаны латыши, зато русские белогвардейцы - неудавшиеся захватчики, спутавшиеся с немцами…

существенное изменение в жизни персонажей: *разрушение большевиками мирной, безмятежной и счастливой жизни людей;*

возникшая проблема: *жизнь всех персонажей, как, впрочем, и существование государства в целом под угрозой: под угрозой оказывается и жизнь обаятельных интеллигентных персонажей, пытающихся сохранить нейтралитет…*

поиски решения проблемы (в польско-балтийском киновариантe): *борьба лучших представителей народа с красными войсками или с русскими белогвардейцами.*

решение проблемы (в польско-балтийском киновариантe): *победа патриотически настроенных сил над красной или белогвардейской угрозой.*

Выводы

Итак, наш анализ показал, что всего – и в нашей стране, и за рубежом – с 1931 по 2015 год было снято 297 фильмов, так или иначе затрагивающих тему Белого движения. В жанровом отношении отчетливо доминировала

драма (208), далее шли: боевик (35), детектив (18), мелодрама (12), истерн (10), комедия (9) и 5 лент иных жанров.

Естественно, основная масса этих фильмов была поставлена в советский период: 259 фильмов, из них 179 драм, 34 боевика, 16 детективов, 9 мелодрам, 9 истернов, 8 комедий и 4 ленты иных жанров. При этом заметно (см. таблицу 1), что, начиная с середины 1960-х годов, тема гражданской войны в советском кино все чаще подавалась в развлекательном ракурсе, о чем свидетельствует рост числа боевиков, детективов и истернов.

В период 1992-2015 годов тема Белого движения нашла свое воплощение всего в 38 фильмах, из которых 29 были драмами…

Таблица 1. Цифровые данные по выпуску российских и зарубежных звуковых игровых фильмов, связанных с тематикой образа Белого движения (1931-2015)
(Составитель – Александр Федоров)

Советский период								
год производства фильма:	**Число игровых фильмов, связанных с тематикой образа Белого движения**	***Распределение фильмов по жанрам:***						
		Драма	**Боевик |Action**	**Детектив**	**Мелодрама**	**Истерн**	**Комедия**	**Другие жанры**
1931	**1**	**1**						
1932	**3**	**2**			**1**			
1933	**4**	**4**						
1934	**5**	**5**						
1935	**3**	**3**						
1936	**4**	**3**				**1**		
1937	**6**	**5**			**1**			
1938	**7**	**6**	**1**					
1939	**4**	**3**			**1**			
1940	**2**	**2**						
1941	**2**	**2**						
1942	**5**	**3**	**1**		**1**			
1948	**1**	**1**						
1951	**1**	**1**						
1953	**2**	**2**						
1954	**3**	**2**		**1**				
1956	**6**	**5**			**1**			
1957	**5**	**4**				**1**		
1958	**11**	**10**	**1**					
1959	**3**	**2**					**1**	
1960	**2**	**2**						
1961	**2**	**2**						
1963	**5**	**4**		**1**				
1964	**4**	**1**	**1**		**1**			**1**
1965	**10**	**7**	**1**		**1**		**1**	
1966	**3**	**1**	**1**				**1**	
1967	**16**	**11**	**1**	**2**			**2**	

1968	**9**	**6**	**2**	**1**				
1969	**6**	**3**	**1**	**1**				**1**
1970	**8**	**6**	**1**	**1**				
1971	**12**	**7**	**1**		**1**		**2**	**1**
1972	**2**	**1**	**1**					
1973	**8**	**5**	**2**	**1**				
1974	**3**	**2**				**1**		
1975	**9**	**5**	**1**	**1**	**1**	**1**		
1976	**7**	**7**						
1977	**8**	**6**		**1**		**1**		
1978	**6**	**2**	**2**	**1**		**1**		
1979	**5**	**3**	**1**	**1**				
1980	**7**	**4**	**2**			**1**		
1981	**10**	**3**	**3**	**2**		**2**		
1982	**6**	**5**	**1**					
1983	**9**	**5**	**3**				**1**	
1984	**5**	**1**	**3**	**1**				
1985	**6**	**4**	**1**	**1**				
1986	**3**	**1**	**2**					
1987	**6**	**5**						**1**
1988	**2**	**2**						
1990	**2**	**2**						
Итого за советский период	**259**	**179**	**34**	**16**	**9**	**9**	**8**	**4**
Российский период								
год производства фильма:	**Число игровых фильмов, связанных с тематикой образа Белого движения**	***Распределение фильмов по жанрам:***						
		Драма	**Боевик/ Action**	**Детектив**	**Мелодрама**	**Истерн**	**Комедия**	**Другие жанры**
1992	**4**	**4**						
1993	**4**	**4**						
1995	**3**	**1**			**1**	**1**		
1996	**1**							**1**
2000	**1**	**1**						
2002	**2**	**1**		**1**				
2005	**1**	**1**						
2006	**2**	**2**						
2007	**1**	**1**						
2008	**3**	**1**	**1**		**1**			
2009	**4**	**2**		**1**	**1**			
2010	**3**	**3**						
2011	**1**	**1**						
2012	**3**	**3**						
2013	**2**	**1**					**1**	
2014	**2**	**2**						
2015	**1**	**1**						
Итого за российский период	**38**	**29**	**1**	**2**	**3**	**1**	**1**	**1**
ВСЕГО:	**297**	**208**	**35**	**18**	**12**	**10**	**9**	**5**

Тоталитарный строй эпохи сталинизма осознавал политическую и идеологическую важность темы гражданской войны в кино. И хотя она и не занимала доминирующего места на советском экране, ее пропагандистская роль была весьма велика. Миллионам зрителей (прежде всего – молодым) внушалась необходимость жестоких насильственных действий по отношению к «классовым врагам», «чуждым элементам» и т.д. Такого рода фильмы становились зримой базой для внедрения в массы сталинского тезиса о том, что по мере развития социализма классовая борьба должна усиливаться и ожесточаться...

Разумеется, такой трактовке гражданской войны на экране помогала стереотипизация образа «белогвардейского врага», которому, как правило, приписывались всевозможные негативные черты (желание вернуть самодержавие, полная зависимость от иностранцев, антинародность, порочность, жестокость, терроризм и пр.). Кроме того, советский киноэкран старался максимально упростить и объединить единым термином «белые» («белогвардейщина») весь широкий спектр антибольшевицких групп - представителей всех без разбору враждебных организаций и партий (монархических, буржуазно-либеральных, демократических, социалистических) и классов и сословий (дворянство, духовенство, буржуазия, зажиточное крестьянство, значительная часть интеллигенции).

Само собой, о жесточайшем и беспощадном красном терроре в эпоху гражданской войны (да и после нее) в фильмах советского периода упоминалось реже и только в положительном контексте – как о вынужденном, но необходимом противодействии всё той же «белогвардейщине»…

Как верно отмечает Е.В. Волков, «характеристика врага, как правило, представляет собой проекцию собственных страхов, недостатков и комплексов. Если данный образ со временем утрачивает свою убедительность и силу, то идеология, сплачивающая общество, перестает эффективно действовать. Поэтому прежняя государственная и общественная система вступает в период кризиса и упадка» [Волков, 2009, с.6-7].

Вот почему столь незыблемый, казалось бы, негативный образ Белого движения, сложившийся в советском кино 1930-х – 1940-х годов, постепенно стал меняться. Так, начиная с середины 1950-х, в советском кинематографе о гражданской войне все отчетливее стала подниматься тема выбора тех или иных персонажей между красными и белыми, а персонажи Белого движения все чаще принимали облик противников, достойных уважения («Сорок первый», «Адъютант его превосходительства», «Служили два товарища» и др.).

Этот процесс продолжился уже в постсоветскую эпоху, когда в ряде фильмов подлинно положительными героями стали именно белогвардейцы («Господа офицеры: спасти императора», «Адмиралъ», «Солнечный удар», «Красные горы»). С другой стороны в российском кино этого периода появились фильмы, где с одинаковой симпатией изображались как белые, так и красные персонажи («Исаев», «Багровый цвет снегопада», «Око за око», «Волчье солнце»).

Зарубежный экран в советские времена предпочитал трактовать тему Белого движения в жанре мелодрамы, сочувственно развивая тему эмиграции противников советской власти. При этом фильмы о Белом движении в 1931-2015 годах занимали очень скромное место в зарубежном репертуаре. Так с 1931 года по 1991 год на западные экраны вышло только 12 фильмов, которые хоть отчасти можно было отнести к тематике Белого движения: мелодрама «Алый рассвет» (США, 1932), драма «Мир и плоть» (США, 1932), драмы «Герои Сибири» (Польша, 1936) и «Броненосец «Севастополь» (Германия, 1937), мелодрамы «Рыцарь без доспехов» (США, 1937), «Балалайка» (США, 1939), «Мы живые» (Италия, 1942), «Доктор Живаго» (США, 1965), драмы «Николай и Александра» (Великобритания, 1971), «Вся жизнь» (Франция-Италия, 1974), «Выстрел из милосердия» (ФРГ-Франция, 1976), «Белая гвардия» (Великобритания, 1982).

В постсоветский период интерес к истории Белого движения на Западе и почти исчез: американский и английский кинематограф за четверть века отметился только двумя фильмами - мелодрамой «Зоя» (США, 1995) и драмой «Доктор Живаго» (Великобритания-ФРГ-США, 2002).

В XXI веке тема гражданской войны закономерно больше интересовала страны, входившие когда-то в состав Российской империи. В фильмах («Стражи Риги», «1920. Война и любовь», «Варшавская битва 1920 года») на первый план выходила патриотическая тема освобождения родины от захватчиков (как красных, так и белых).

Судя по всему, в российском кино в ближайшие годы «сбалансированные» тенденции изображения гражданской войны и Белого движения получат свое дальнейшее развитие, тогда как в странах Восточной Европы и Балтии тема гражданской войны, скорее всего, будет развиваться в военно-патриотическом духе.

Что же касается кинематографа стран дальнего зарубежья, то, тут, как и раньше, история гражданской войны в России, наверное, будет где-то на периферии репертуара. Снимать масштабные фильмы о чужой и далекой гражданской дорого и финансово рискованно. А образ врага – если он нужен – всегда можно слепить куда более дешево: например, с помощью проверенной эпохой «холодной войны» шпиономании…

Литература

Александр Алов, Владимир Наумов. Сборник статей. М.,1989. С.146.
Ассман Я. *Культурная память.* М.: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
Багдасарян В.Э. Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х годов // *Отечественная история.* 2003. № 6. С.32-46.
Барсенков А.С., Вдовин А.И. *История России. 1918-2004.* М.: Аспект Пресс, 2005.
Баскаков В.Е. Противоборство идей на западном экране // *Западный кинематограф: проблемы и тенденции.* М.: Знание, 1981. С.3-20.
Безрук М. «Солнечный удар»: Скверный анекдот // *Трибуна.* 16.11.2014. http://tribuna.ru/news/2014/11/16/55776/
Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания.* М., 1995.
Богомолов Ю. *"Солнечный удар" на службе анти-либеральной пропаганды.* 12.10.2014. http://www.echo.msk.ru/blog/bogomolov_y/1416986-echo/
Бузина О.А. *Эти шикарные белогвардейцы...* 2009. http://from-ua.com/voice/570a6bae81ed5.html http://www.from-ua.com/voice/6eaa4b1cd2f97.html
Быков Д. Тяжелое дыхание // *Профиль.* 10.10.2014. https://ru-ru.facebook.com/BykovDmitriyLvovich/posts/841875235856637
Васильченко А.В. *Прожектор Доктор Геббельса. Кинематограф Третьего рейха.* М.: Вече, 2010. 320 с.
Владимиров С. «Солнечный удар» Михалкова – это фильм-паломничество // *Комсомольская правда.* 13.01. 2014. http://www.kp.ru/daily/26294.5/3172010/
Власов М.П. *Советский исторический и историко-революционный фильм.* М., 1962. С.16.
Власов М.П. *Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов.* М.: Изд-во ВГИК, 1997. С.146-147.
Волков Е.В. «Колчаковщина» в советском игровом кино // *Новый исторический вестник.* 2013. № 35.
Волков Е.В. *Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция «образа врага».* Автореф. дис. … д-ра ист. наук. Челябинск, 2009. 40 с.
Волков Е.В. *Белое движение в культурной памяти советского общества: эволюция образа врага в игровом кино.* 2008. http://orenbkazak.narod.ru/kino.doc
Волков Е.В. Белое движение на отечественном экране: эволюция культурной памяти // *Век памяти, память века. Опыт обращения с прошлым в XX столетии.* Челябинск: Каменный пояс, 2004. С. 251–268.
Волков Е.В. Образ каппелевцев в фильме братьев Васильевых «Чапаев» // *Каппель и каппелевцы* / Под ред. В.Ж. Цветкова. М., 2003. С. 529–544.
HTTP://WWW.POBEDA.RU/INDEX2.PHP?OPTION=COM_CONTENT&TASK=VIEW&ID=4892&POP=1&PAGE=0
Гиреев И. Бунинские мотивы // *Ваш досуг.* 9.10.2014. http://www.vashdosug.ru/cinema/movie/551046/tab-reviews/review74524/
Гладильщиков Ю. Зачем Михалкову понадобился Бунин // *Forbes.* 9.10.2014., http://stengazeta.net/?p=10041411
Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // *Соцреалистический канон.* СПб., 2000. С.743–784.
Данилова Е. Нет готовых ответов. Нет правых и виноватых. На экраны страны вышел новый фильм Никиты Михалкова — "Солнечный удар" по Бунину // *Огонек.* 2014. № 40. С.40. http://www.kommersant.ru/doc/2583718

Демин В.П. Фильм о разведчике: семантика пространства // *Приключенческий фильм. Пути и поиски* / Отв. Ред. А.С.Трошин. М.: Изд-во ВНИИК, 1980. С.59-81.
Долин А. *Михалков. Тезисы.* 8.10.2014. https://www.facebook.com/adolin3/posts/10204176005176576
Долматовская Г.Е. Исторический факт и его идеологическая трактовка в современном кино // *Экран и идеологическая борьба* / Ред. кол.: В.Е.Баскаков и др. М.: Искусство, 1976. С. 214-228.
Забалуев Я. Измена и Родина // *Газета.ру.* 7.10.2014. http://www.gazeta.ru/culture/2014/10/07/a_6253261.shtml
Забозлаева Т.Б. *Владислав Стржельчик.* Л.: Искусство, 1979. С.120–121.
Зельвенский С. «Солнечный удар» Никиты Михалкова: она утонула // *Афиша.ру.* 9.10.2014. http://vozduh.afisha.ru/cinema/solnechnyy-udar-nikity-mihalkova-ona-utonula/
Зимина В.Д. *Белое дело взбунтовавшейся России: Политические режимы гражданской войны. 1918—1920 гг*. М.: Изд-во Рос. гуманит. ун-та, 2006.
Зоркая Н.М. *Крутится, вертится шар голубой ... Десять шедевров советского кино.* М.: Знание, 1998. С.85-86.
Иванов Б. Господин офицерик // *Film.ru.* 2014. http://www.film.ru/articles/gospodin-oficerik
Из истории гражданской войны в СССР. Сб. док. и мат-лов. М., 1961.
Кара-Мурза С.Г. *Гражданская война (1918–1921). Урок для XXI века.* М.: ЭКСМО, 2003. 384 с.
Кенез П. *Красная атака, белое сопротивление. 1918—1918*. М.: Центрполиграф, 2007. 287 с.
Кирмель Н. С. *Белогвардейские спецслужбы в Гражданской войне.* 1918—1924 гг. М.: Кучково поле, 2008. 512 с.
Кичин В. *Удар в солнечное сплетение Бунину.* 10.10.2014. http://valery-kichin.livejournal.com/488564.html
Ковалов О. *Свобода приходит нагая.* 2014. 21.03. http://seance.ru/blog/portrait/svoboda/
Кокарев И.Е. *США на пороге 80-х: Голливуд и политика.* М.: Искусство, 1987. 256 с.
Колесникова А. Образ врага в советском кинематографе // *Посев.* 2006. № 9. С.24–30.
Кондаков Ю.Е. Гражданская война на экране. Белое движение (эпоха немого кино) // *Клио.* 2007. С. 85-91.
Кондаков Ю.Е. *Гражданская война на экране. Белое движение: учебное пособие.* СПб: Элексис, 2015. 362 с.
Кондаков Ю.Е. *Отображение Гражданской войны в советском кинематографе 1930-40-х годов.* 2012. http://statehistory.ru/3420/Otobrazhenie-Grazhdanskoy-voyny-v-sovetskom-kinematografe-1930-40-kh-godov/
Косничук Э. Киноправда «Щорса» и кирпичи, из которых она строилась // *Аспекты.* 2008. № 4. http://www.2000.net.ua/c/46048
Кудрявцев С. *Худшее в "Солнечном ударе" - это "Солнечный удар"!* 05.11.2014. http://kinanet.livejournal.com/3497539.html
Кудрявцев С.В. *Кто заплатит за удачу.* 1980. http://www.kinopoisk.ru/level/3/review/880760/1980
Куланин Р. *Много шума из ничего.* 30.01.2015. https://afisha.mail.ru/cinema/movies/812117_leviafan/#review
Левкиевская Е.Е. Русская идея в контексте мифологических моделей и механизмы их сакрализации // *Мифы и мифология в современной России /* Под ред. К.Аймермахера и др. М.: АИРО-XX, 2000. С.61-62.
Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история.* М., 1999;

Малькова Л.Ю. Лицо врага / Отв.ред. Л.Х Маматова // *Кино: политика и люди (30-е годы)*. М.: Материк, 1995.
Маслова Л. За Родину, за старое // *Комерсантъ*. 2014. № 185. 13.10.2014. С.14. http://kommersant.ru/doc/2588555
Матизен В. Солнце в апоплексическом ударе // *Новые известия*. 13.10.2014. http://www.newizv.ru/culture/2014-10-13/208881-solnce-v-apopleksicheskom-udare.html
Михалкович В.И. Когда герой становится другом // *Приключенческий фильм. Пути и поиски* / Отв. Ред. А.С.Трошин. М.: Изд-во ВНИИК, 1980. С.16-23.
Москвина Т. «Солнечный удар» Никиты Михалкова // *The Hollywood Reporter*. 02.10.2014. http://thr.ru/features/5081/
Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // *Мифы и мифология в современной России* / Под ред. К. Аймермахера и др. М.: АИРО-XX, 2000. С.17-38.
Нусинова Н.И. *Когда мы в Россию вернемся… Русское кинематографическое зарубежье*. М.: НИИК, Эйзенштейн-центр, 2003. 464 с.
Омецинская Е. Кто-то должен одернуть звонаря // *СК-новости*. 2014. № 10. С.12.
Павлючик Л. «Солнечный удар» или солнечное затмение? // Труд. 2014. № 144. 14.10.2014.http://www.trud.ru/index.php/article/14-10-2014/1318473_solnechnyj_udar_ili_solnechnoe_zatmenie.html
Петровская И.Е. *И Штирлиц такой молодой, да только Колчак впереди*. 2009. http://yarcenter.ru/content/view/25293/168/ 03.11.2009.
Пихоя Р.Г. Историческая память: социологическое исследование глазами историка // *Отечественная история*. 2002. № 3. С.201–202.
Плахов А. Россия о двух концах // *Коммерсантъ*. 2014(b). № 187. 15.10.2014. С.14. http://www.kommersant.ru/doc/2589474
Погожева Л. *Будапештские тетради*. М., 1972. С.63.
Поляков Ю. А. Гражданская война: возникновение и эскалация // *Отечественная история*. 1992. № 6.
Раззаков Ф. Реванш проигравших. О фильме «Адмирал», и не только // *Сов. Россия*. http://www.sovross.ru/modules.php?name=News&file=print&sid=4109 30.10.2008.
Раззаков Ф. *Свет погасших звезд. Они ушли в этот день*. М.: ЭКСМО, 2007.
Разлогов К.Э. Специфика игрового кино как исторического источника // *История страны. История кино* / Под ред С.С. Секиринского. М., 2004. С.30.
Рикер П. *Память, история, забвение*. М., 2004.
Рутковский В. Время Михалкова: 8 причин смотреть «Солнечный удар» // *Snob*. 13.10.2014. http://snob.ru/selected/entry/82207?preview=print
Слободин В.П. *Белое движение в годы гражданской войны в России (1918—1924 гг.)*. М.: Изд-во Моск. юрид. ин-та, 1996.
Смирнов И.В. «Адмиралъ»: крестный ход от мужа к любовнику // *Скепсис*. 2008. http://scepsis.ru/library/id_2218.html
Соболев Р.П. *Голливуд, 60-е годы*. М.: Искусство, 1975. 239 с.
Соколов А.К. *Курс советской истории, 1918-1940*. М.: Высшая школа, 1999.
Солнцева А. Бело-красная война с желто-голубым подбоем // *Новая газета*. 2014. № 114. 10.10.2014. http://www.novayagazeta.ru/arts/65627.html
Стишова Е. *Как все это случилось?* 13.10.2014. http://kinoart.ru/blogs/kak-vse-eto-sluchilos
Страна Янчо, в которую приглашает Александр Трошин. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. Музей кино, 2002. 240 с.
Стриженов О.А. *Исповедь*. М., 2001. С. 21, 90.

Толкунова А. Удар Михалкова // *Музыкальная правда.* 2014. № 20. http://www.newlookmedia.ru/?p=38774
Тощенко Ж.Т. Историческое сознание и историческая память // *Новая и новейшая история.* 2000. № 4. С.4.
Трофименков М. Скелет в чемодане // *Коммерсантъ Weekend.* 2015. № 3. 30.01.2015. С. 18 http://kommersant.ru/doc/2650884?isSearch
Трошин А.С. Миклош Янчо // *Режиссерская энциклопедия. Кино Европы.* М.: Материк, 2002. С. 199-200.
Туровская М.И. *Blow up, или Герои безгеройного времени–2.* М.: МИК, 2003. 288 с.
Тыркин С. Клинический портрет // *Комсомольская правда.* 13.01.2015. http://www.kp.ru/daily/26235.7/3117203/
Тыркин С. *Очень темные аллеи.* 2014.
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5C0FLJbadYoJ:gorodakterov.com.ua/article.php%3Far_adr%3Darticle3169860+&cd=5&hl=ru&ct=clnk&gl=ru
Федоров А.В. *Анализ аудиовизуальных медиатекстов.* М., 2012. 182 с.
Федоров А.В. Анализ культурной мифологии медиатекстов на занятиях в студенческой аудитории // *Инновации в образовании.* 2008. № 4. С.60-80.
Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В.Виноградова «Восточный коридор» (1966) // *Вопросы культурологии.* 2011. № 6. С.110-116.
Федоров А.В. *Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2015).* М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2015. 221 с.
Фомин В.И. Событие и характер в приключенческом фильме // *Приключенческий фильм. Пути и поиски* / Отв. Ред. А.С.Трошин. М.: Изд-во ВНИИК, 1980. С.24-38.
Хакназаров Е. 89 кругов ада: «Солнечный удар» Никиты Михалкова // *Фонтанка.ру.* 11.10.2014. http://calendar.fontanka.ru/articles/1848/
Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // *Неприкосновенный запас.* 2005. № 2-3, С.40-41.
Хальбвакс М. *Социальные рамки памяти.* М., 2007.
Цветков В.Ж. Белое движение в России. 1918–1924 гг. // *Вопросы истории.* 2000. № 7. С.56-73.
Чернова Н.В. *Полководческий образ Сталина периода гражданской войны в трактовке советского художественного кинематографа второй половины 1930-х – начала 1950-х гг.* Автореф. … канд. ист. наук. Магнитогорск, 2007. С.27.
Шамбаров В.Е. *Белогвардейщина.* М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
Шнейдерман И.И. *Григорий Чухрай.* Л.: Искусство, 1965. 228 с.
Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию.* СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.
Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста.* СПб: Симпозиум, 2005. 502 с.
Эльманович Т. Рецензия на фильм «Бриллианты для диктатуры пролетариата» // *Сов. экран.* 1975. № 16.
Юренев Р.Н. *Книга фильмов. Статьи и рецензии разных лет.* М.: Искусство, 1981.
Юренев Р.Н. *Краткая история советского кино.* М., 1979. С.30.
Юренев Р.Н. *Советское киноискусство тридцатых годов.* М.: Изд-во ВГИК, 1997. 110 с.
Ямпольская Е. Немного солнца в холодной воде // *Культура.* 10.10.2014. http://portal-kultura.ru/articles/cinema/64168-nemnogo-solntsa-v-kholodnoy-vode/?print=Y&CODE=64168-nemnogo-solntsa-v-kholodnoy-vode
Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.

Hobsbawm E. (2000). Introduction: Inventing Traditions. In: Hobsbawm, E. and Ranger, T (Eds.) *The Invention of Tradition.* Cambridge, 2000, pp.1–14.
Keen, S. (1986). *Faces of the Enemy.* San Francisco: Harper and Row.
Menashe, L. (2005). Chapayev and Company: Films of the Russian Civil War // *Cinéaste.* 2005. Vol. 30. No. 4, pp. 18-22.
Shlapentokh, D. and V. (1993). *Soviet Cinematography 1918-1991*. New York: Aldine De Gruyter, 278 pp.
Silverblatt, A. (2001). *Media Literacy.* Westport, Connecticut – London: Praeger, 449 p.
Small, M. (1980). Hollywood and Teaching About Russian-American Relations. *Film and History,* N 10, p.1-8.
Strada, M. (1989). A Half Century of American Cinematic Imagery: Hollywood's Portrayal of Russian Characters, 1933-1988. *Coexistence,* N 26, p.333-350.
Strada, M.J. and Troper, H.R. (1997). *Friend or Foe? Russian in American Film and Foreign Policy*. Lanham, Md., & London: The Scarecrow Press, 255 p.
Taylor, R. and Spring, D. (Eds.) (1993). *Stalinism and Soviet Cinema.* London and New York: Routledge, p.131-141.

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989)

А.В.Федоров
доктор педагогических наук, профессор,
Ростовский государственный экономический университет,
1954alex@mail.ru

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

Аннотация. Автор статьи анализирует то, как западный кинематограф отражался в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989). Речь, в частности, идет о проблемах идеологической борьбы, цензуры в политическом и социокультурном контекстах 1960-х – 1980-х годов и о том, как реагировали на эти факторы советские кинокритики, специализировавшиеся на зарубежном кино. Автор делает вывод, что для официального советского киноведения, обращенного к материалу зарубежного кино, были характерны: 1) резкая критика «буржуазных тенденций и извращений» 2) сочувственная поддержка «прогрессивных западных кинематографистов», то есть тех, в чьем творчестве можно было обнаружить существенную критику буржуазного общества, не содержащую при этом антисоветизма, натурализма, секса и «формалистического трюкачества».
Ключевые слова: кинокритика, СССР, США, Франция, Италия, западный кинематограф, фильм, идеологическая борьба, социокультурный контекст, политика.

Статус советских кинокритиков, писавших о западном кино, и его влияние на авторский состав сборников «Мифы и реальность»

Профессия кинокритика в СССР была престижной. В ту пору не существовало интернетных журналов и блогов, публиковаться можно было только на бумажных носителях. А это было связано: 1) с практически обязательным профессиональным статусом автора публикации (в данном случае он должен был быть, как правило, дипломированным киноведом,

кинокритиком, искусствоведом, журналистом, либо иметь высшее образование в гуманитарной сфере); 2) с жестким отбором и цензурой текстов и их тематики.

Но если о советском и попавшем в советский прокат зарубежном кинематографе могли писать (и охотно писали) даже журналисты районных газет, то о западных фильмах, не закупленных для показа в СССР и не показанных на Московских международных кинофестивалях (а таких лент, разумеется, было куда больше), имели возможность публиковать свои книги и статьи только самые избранные отечественные киноведы и кинокритики.

И здесь критерии были гораздо жестче, потому что до начала эпохи видео (т.е. практически до 1980-х годов) только очень немногие советские киноведы, кинокритики могли смотреть не попавшие в советский прокат зарубежные фильмы (на зарубежных кинофестивалях, на закрытых просмотрах в госкино, в Госфильмофонде, в зарубежных поездках). И эти очень немногие, принадлежавшие к особой касте «выездных» и «допущенных», как правило, должны были быть киноначальниками, членами КПСС, «морально и идейно устойчивыми товарищами».

С этой точки зрения весьма показателен авторский состав советских киноведов и кинокритиков, в течение почти четверти века (с 1966 по 1989 год) публиковавших свои статьи в специальных тематических сборниках о западном кино под названием «Мифы и реальность» (всего вышло 11 выпусков: 1966; 1971; 1972; 1974; 1976; 1978; 1981; 1983; 1985; 1988; 1989).

Итак, в данных сборниках, издававшихся столичным издательством «Искусство», с 1966 по 1989 год было опубликовано 125 статей (в среднем по 11 статей в каждом из 11 сборников). Авторами этих текстов в большинстве случаев были киноведы, кинокритики, относящиеся к указанной выше «элитной» категории:

1. В.Е. Баскаков (1921-1999), доктор искусствоведения, профессор. Был членом КПСС. В 1963-1973 годах занимал пост первого заместителя председателя Госкино СССР, а в 1973-1987 годах - директора НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Столь высокий статус позволял В.Е. Баскакову регулярно выезжать на крупнейшие кинофестивали мира. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его книг: «Спор продолжается» (1968), «Кино и время» (1974), «Борьба идей в мировом кинематографе» (1974), «Противоречивый экран» (1980), «В ритме времени» (1983), «Агрессивный экран Запада» (1986).

2. Г.Д. Богемский (1920-1995), доктор искусствоведения. Был членом КПСС, работал в НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его книги «Кино Италии сегодня» (1977).

3. Г.А. Капралов (1921-2010), доктор искусствоведения. Был членом КПСС, занимал престижный пост зам. зав. отделом литературы и искусства главной советской газеты «Правда». Как корреспондент «Правды» он также регулярно бывал на крупнейших международных кинофестивалях. К тому же Г.А. Капралов с 1962 по 1986 год возглавлял

Московскую секцию кинокритики Союза кинематографистов СССР, а в 1967-1974 годах занимал пост вице-президента Международной федерации кинопрессы (FIPRESCI). Плюс к этому с 1976 по 1979 год был ведущим популярной телепередачи «Кинопанорама» на Центральном телевидении. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографий: «Игра с чертом и рассвет в урочный час» (1975), «Человек и миф. Эволюция героя западного кино» (1984), «Западный кинематограф: супермены и люди» (1987). Был редактором сборника «Мифы и реальность» с первого по пятый выпуск (1966-1976).

4. Р.П. Соболев (1926-1991), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографий: «Запад. Кино и молодежь» (1971), «Голливуд. 60-е годы» (1975).

5. А.В. Брагинский (родился в 1920). Был членом КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично стали основой серии его книг о французском кино. Лауреат Премии Гильдии киноведов и кинокритиков России в категории «Литература о кино» (за серию книг о мастерах кино Франции) (1999).

6. Е.Н. Карцева (1928-2002), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в Госфильмофонде, в Институте философии. С 1979 по 2002 год была научным сотрудником и зав. отделом НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографий: «Массовая культура в США и проблема личности» (1974), «Идейно-эстетические основы буржуазной "массовой культуры"» (1976), «Кич, или торжество пошлости» (1977), «Голливуд: контрасты 70-х» (1987).

7. Л.Г. Мельвиль (родилась в 1948), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Кино и эстетика разрушения» (1984).

8. М.С. Шатерникова (родилась в 1934), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в Институте истории искусств, в НИИ киноискусства, во ВГИКе. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Синие воротнички» на экранах США: (Человек труда в американском кино)» (1985). Была редактором сборника «Мифы и реальность» с 5 по 11 выпуск (1976-1989). В 1990 году, через год после публикации последнего сборника «Мифы и реальность», М.С. Шатерникова эмигрировала в США.

9. Е.А. Викторова. Работала в НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её книги «Джан Мария Волонте. Любовь и ярость» (1990).

10. А.В. Караганов (1915-2007), доктор искусствоведения, профессор. Был членом КПСС. С 1965 по 1986 год был секретарем правления Союза кинематографистов СССР. Преподавал в Академии общественных наук при ЦК КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографии «Киноискусство в борьбе идей» (1974).

11. Г.В. Краснова (родилась в 1945). Работала в НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Кино ФРГ» (1987).

12. А.С. Плахов (родился в 1950), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. В 1977-1988 годах работал в отделе культуры газеты «Правда». Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично вошли в его книги «Борьба идей в

современном западном кинематографе» (1984) и «Западный экран: разрушение личности. Персонажи и концепции западного искусства» (1985).

13. К.Э. Разлогов (родился в 1946), доктор искусствоведения. Был членом КПСС. С 1969 по 1976 работал в Госфильмофонде. С 1977 по 1988 занимал пост советника Председателя Госкино СССР. С 1972 года преподавал на Высших курсах сценаристов и режиссёров, с 1988 – на киноведческом факультете ВГИКа. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично вошли в его книгу «Конвейер грез и психологическая война: кино и общественно-политическая борьба на Западе, 70-80-е гг.» (1986).

14. Н.В. Савицкий (родился в 1939), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. Работал зав. отделом в журнале «Искусство кино».

Поначалу в сборниках (с первого по четвертый выпуск) публиковались и иностранцы (К.Т Теплиц, Е. Плажевский, А. Вернер и др.), в основном из социалистических стран (Польша) и в дозированном количестве: каждому из восьми кинокритиков дозволено было представить по одной статье. Лишь во втором выпуске сборника появилась статья шведского кинокритика Б. Даниельссона, а в четвертом – западногерманского кинокритика В. фон Бредова. С пятого выпуска (1976 год) публикации работ зарубежных авторов прекратились окончательно и бесповоротно. По-видимому, советская цензура решила полностью оградить читателей от иноземных мнений…

Таблица 1. Основные авторы тематических сборников «Мифы и реальность» (1966-1989)

№	Фамилии киноведов, кинокритиков, наиболее часто публиковавшихся в сборниках «Мифы и реальность»	Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в 11-ти сборниках «Мифы и реальность»	Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в 11-ти сборниках «Мифы и реальность» (в процентах)	Частота присутствия статей этих киноведов, кинокритиков в каждом из 11-ти сборников «Мифы и реальность» (в процентах)
1	**В.Е. Баскаков**	9	7,2	81,8
2	**Г.Д. Богемский**	9	7,2	81,8
3	**Г.А. Капралов**	9	7,2	81,8
4	**Р.П. Соболев**	6	4,8	54,5
5	**А.В. Брагинский**	5	4,0	45,4
6	**Е.Н. Карцева**	5	4,0	45,4
7	**Л.Г. Мельвиль**	4	3,2	45,4
8	**М.С. Шатерникова**	4	3,2	45,4
9	**Е.А. Викторова**	3	2,4	27,3
10	**А.В. Караганов**	3	2,4	27,3
11	**Г.В. Краснова**	3	2,4	27,3
12	**А.С. Плахов**	3	2,4	27,3
13	**К.Э. Разлогов**	3	2,4	27,3
14	**Н.В. Савицкий**	3	2,4	27,3

Тиражи и фотографии сборников «Мифы и реальность»

В эпоху советского книжного дефицита даже киноведческие сборники выходили ошеломляющими по сегодняшним меркам тиражами: сборник «Мифы и реальность» стартовал в 1966 году с тиражом 10 тысяч экземпляров. Но, оказавшись востребованным читателями, с 1971 по 1974 год печатался тиражом 30 тысяч, а с 1976 по 1988 – 25 тысяч экземпляров. Тираж последнего сборника, вышедшего в 1989 году, составил 28 тысяч экземпляров.

С иллюстрациями (а это были в основном кадры из зарубежных фильмов в черно-белой печати) история была более интересная, относившаяся уже не к востребованности, а к цензуре. В первом номере сборника, имевшем полное название «Мифы и реальность: буржуазное кино сегодня» (1966), было 47 фотографий. Из них – 11 (23,4 %) с фривольными (страстные поцелуи, полуодетые героини) по тем советско-пуританским временам кадрами из фильмов «Соблазненная и покинутая», «Вчера, сегодня и завтра», «Развод по-итальянски», «Сладкая жизнь», «Том Джонс», «Рокко и его братья», «Ночь» и «Неприкаянные». Плюс два кадра (4,2%), изображающих сцена насилия («Руки над городом», «Рокко и его братья»).

Однако такого рода вольности, по-видимому, не прошли мимо цензуры и бдительных граждан (в том числе наверху партийного аппарата). Кроме того, составитель сборника (а им был Г.А. Капралов) не мог не учитывать директивы, содержащиеся в Постановлениях ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве» (от 14.08.1967) и «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» (от 7.01.1969), а также борьбу руководства СССР с либерализмом «пражской весны».

Отсюда понятно, что во втором выпуске «Мифы и реальность: буржуазное кино сегодня» (1971), где было 38 иллюстраций, фривольными (страстные поцелуи, полуодетые героини) можно было считать уже только 6 (15,8%) кадров из фильмов «Крупным планом», «Спасибо, тетя», «Ох, проклятые арбузы!», «Мужской род, женский род», «Дневная красавица» и «Сатирикон». Три (7,9%) иллюстрации представляли собой кадры из фильмов, изображающих сцена насилия («Сальваторе Джулиано», «Бонни и Клайд», «Уик-энд»). При этом пятилетний перерыв между выходом первого и второго выпуска сборника красноречиво говорил о том, что соответствующие руководящие инстанции испытывали явные сомнения в

необходимости выпуска такого рода изданий, рассказывающих советским читателям о буржуазных фильмах, не купленных для демонстрации в СССР.

Вроде бы всё было учтено: в 1971 году уровень фотофривольностей был существенно снижен. Но строгий тон Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (21.01.1972), призывающий к еще большей бдительности по отношению к капиталистическому Западу, привел к радикальному изменению положения дел с иллюстрациями в дальнейших выпусках сборников: в № 3 (1972) было всего 19 фотографий (из них фривольных кадров из западных фильмов не было совсем, и только один кадр (5,3%) изображал сцену насилия («Уик-энд»), а № 4 (1974) и № 5 (1976) «от греха подальше» были напечатаны и вовсе безо всяких иллюстраций…

В третьем выпуске сборника было и еще одно существенное изменение: слово «буржуазный» было заменено на «зарубежный». Это объяснялось тем, что теперь в состав сборника стали включаться и статьи о кинематографиях «развивающихся стран» Африки, Азии и Латинской Америки, носившие, разумеется, уже не разоблачительный, а сочувственно-одобрительный характер. Это название осталось уже неизменным вплоть до завершения выпуска сборника в 1989 году.

В 1976 году соредактором Г.А. Капралова стала киновед М.С. Шатерникова, которая с 1978 года редактировала «Мифы и реальность» вплоть до его последнего, 11-го выпуска. При ней в сборниках снова появились иллюстрации. Но как говорится, всё было под контролем: вплоть до начала перестройки (1985 год) фотографий с фривольными кадрами из фильмов в сборниках не было, а в каждый из 9, 10 и 11 выпусков попадало только по паре такого рода иллюстраций («Укрощение строптивого», «Саксофон», «Замужество Марии Браун», «Любовь в Германии», «Имя – Кармен», «Незамужняя женщина»). Фотографии, представляющие собой кадры, содержащие сцены насилия, распределились так: в шестом выпуске их было четыре, то есть 6,2% («Таксист», «Китайский квартал», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Царь Эдип»). В седьмом - одна, то есть 1,7% («Следователь по прозвищу Шериф), в восьмом – три, то есть 5,4% («Каноэ», «Прочь отсюда», «Телефон»), в девятом – пять, 9,8% («Ужас зомби», «Король комедии», «Следователь по прозвищу Шериф», Носферату-вампир», «Нож в голове»), в десятом – три, 3,9% («Ганди», «Грязный Гарри», «Автоматная очередь»), в одиннадцатом – ноль.

Таблица 2. Распределение иллюстраций с кадрами фривольного содержания и со сценами насилия в тематических сборниках «Мифы и реальность» (1966-1989)

№ выпуска сборника	Год выпуска сборника	Число фотографий в сборнике (всего)	Число фотографий фривольного содержания (в процентах)	Число фотографий со сценами насилия (в процентах)
1	1966	47	23,4	4,2
2	1971	38	15,8	7,9
3	1972	19	0,0	5,3
4	1974	0	0,0	0,0
5	1976	0	0,0	0,0
6	1978	64	0,0	6,2
7	1981	60	0,0	1,7
8	1983	55	0,0	5,4
9	1985	51	3,9	9,8
10	1988	76	2,6	3,9
11	1989	59	3,4	0,0

«Мифы и реальность»: выпуск 1 (1966, сдан в набор в октябре 1965)

Первый номер сборника «Мифы и реальность» был сдан в набор в октябре 1965 года, т.е. уже при власти Л.И. Брежнева. Появление этого сборника, видимо, было следствием не только очередного обострения противостояния СССР и Запада (Карибский кризис, война во Вьетнаме), но и текущих постановлений ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» (июль 1962) и «Об очередных задачах идеологической работы партии» (июнь 1963). В последнем было четко прописано, что *«партия будет и впредь вести бескомпромиссную борьбу против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий, против формалистического трюкачества, серости и ремесленничества в художественном творчестве, за партийность и народность советского искусства – искусства социалистического реализма» [Постановление…, 1963].*

Таблица 3. Основные политические события 1961-1965 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

Годы	***События***
1961	СССР направил ноту протеста США, связанную с высадкой антикастровского десанта на Кубе: 8 апреля. СССР успешно запустил первый в мире космический корабль с человеком на борту: 12 апреля. Начало строительства Берлинской стены – 13 августа. XXII съезд КПСС: 17-31 октября.

1962	Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии»: 19 июля. Карибский кризис, завершившийся эвакуацией советских ракет из Кубы в обмен на обещание США отказаться от её оккупации: 14 октября – 20 ноября.
1963	Договор между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном: 20 июня. Постановление пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии»: июнь. СССР временно (1963-1968) ослабил глушение на своей территории передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке. Убийство президента США Дж. Кеннеди в Далласе: 24 ноября.
1964	Вступление США во войну во Вьетнаме – 2 августа. Отрешение от власти Н.С. Хрущева на Пленуме ЦК КПСС. Избрание (на этом же пленуме ЦК КПСС) Л.И. Брежнева Первым секретарём ЦК КПСС: 14 октября.
1965	СССР в рамках конфронтации с США поставил Северному Вьетнаму ракетное вооружение: 5 апреля.

Первый выпуск сборника «Мифы и реальность», в задачи которого как раз и входила «бескомпромиссная борьба против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий» и «разлагающего влияния буржуазного кинематографа», открывался статьей тогдашнего первого заместителя председателя Госкино СССР В. Е. Баскакова с красноречивым названием «Битва идей». В тексте этой статьи приводилось множество цитат из трудов западных киноведов, кинокритиков и режиссеров, правда, без ссылок на источники. И далее (уже безо всяких цитат) весьма радикально утверждалось, что *«буржуазные теоретики ставят знаки равенства между малодушием и героизмом, между правдой и ложью, между революционной активностью и обывательщиной, между благородством и подлостью. Никто не может доказать абсолютность нравственных критериев: все относительно, все условно, все неустойчиво и зыбко, заявляют они, отрицая, по существу, гуманизм искусства. Многие фильмы делаются в соответствии со взглядами этих теоретиков. … В своих поисках режиссеры, о которых идет речь, находят интересные кинематографические решения, добиваются виртуозности в съемках, глубины и тонкости актерского исполнения. Но сам поиск, цель его, истинное содержание фильмов очень далеки от тех серьезных общественных и чисто человеческих проблем, которые существуют в быту, в реальной действительности. … Обидно, что большие возможности художников направлены прежде всего на вскрытие и исследование странных частностей, человеческих аномалий и психологических бездн, а не социальных и моральных конфликтов общества, в котором живут герои. … Вот ходовые идеи этих фильмов: «Каждое зло приносит новое зло, и тщетно с ним бороться». «Природа человека порочна, низменна и неизлечима». «Прогресс и цивилизация приносят людям лишь страдания. Всякое общественное деяние бессмысленно»* [Баскаков, 1966, с.17-18].

Обвинив западный кинематограф на «теоретическом уровне», В.Е. Баскаков на примерах конкретных фильмов постарался подтвердить свои размышления анализом фильмов таких крупных мастеров экрана, как М. Антониони, И. Бергман, Ж.-Л. Годар, К. Шаброль, А. Варда. И здесь он не поскупился на критические обвинения:

«Антониони не удается осмыслить явления и социальные противоречия жизни, которые он, по всей вероятности, видит. Разорванность жизненных связей, скрупулезный анализ и многозначительность при изображении малого, второстепенного, и уход от важного, значительного, – вот что, пожалуй, характернее всего для творчества этого талантливого режиссера» [Баскаков, 1966, с.21].

«Скрупулезно, с жестоким натуралистическим нажимом изображает Бергман сексуальные сцены, стремясь и их связать с общим настроем фильма – все плохо в этой жизни, все уродливо, и прежде всего уродлив и отвратителен сам человек, его природа. Бергман использует весь арсенал изобразительных средств кинематографа, которыми он владеет, для целей отнюдь не великих. Чтобы проиллюстрировать ведущую идею современного декаданса о низости, ничтожестве и пошлости природы человека, для этого вряд ли необходимы столь тонкие и высокопрофессиональные средства» [Баскаков, 1966, с.25].

Сдержанно похвалив «Шербургские зонтики» Ж. Деми, «Супружескую жизнь» А. Кайатта [Баскаков, 1966, с.9], «Тома Джонса» Т. Ричардсона, «Путь в высшее общество» Дж. Клейтона [Баскаков, 1966, с. 10-11], фильмы С. Креймера [Баскаков, 1966, с. 29], Владимир Евтихианович нашел-таки западную страну, где можно было обнаружить не только буржуазное, но и прогрессивное кино: *«И хотя часть из тех художников, которые ставили фильмы о жизни итальянского народа, в обстановке бойкота прогрессивного искусства, в обстановке шумихи об «экономическом чуде» перешла на рельсы буржуазного киноискусства с его псевдоисторическими фильмами, сексуальными драмами и модернистскими лентами, – всё же прогрессивное итальянское искусство живет и развивается. Наиболее принципиальные художники, связанные с жизнью и борьбой своего народа, продолжают укреплять реалистические традиции киноискусства. Лучшие картины «стариков» – Дзаватинни и Де Сики, Висконти и Де Сантиса, Кастелани и Росселини, Джерми и Коменчини, молодых режиссеров – Франческо Рози и Нанни Лоя – яркое тому свидетельство. ... И если картины режиссеров-декадентов, поднятых буржуазной критикой на пьедестал в качестве пророков и пролагателей новых дорог в искусстве, пронизывает мысль о тщетности любого действия, любого проявления активности, тщетности борьбы за счастье человека, то в фильмах прогрессивных режиссеров бьется пульс жизни, а в отдельных случаях и пульс борьбы за лучшее будущее человека и общества»* [Баскаков, 1966, с. 5-6].

Именно опора на «прогрессивный кинематограф Италии» позволила В.Е. Баскакову сделать вполне стандартный для советской прессы тех времен вывод о том, что *«развитие мирового киноискусства всё с большей ясностью подтверждает определяющую роль для его перспектив искусства социалистического, а также искусства тех художников капиталистических стран, которые связали свою судьбу с самыми передовыми идеями века, участвуют в борьбе за социальное переустройство мира, верят в человека, которые пусть еще не всегда последовательно и*

осознанно, но утверждают идеалы мира и гуманизма и обличают мораль общества, основанного на угнетении и подавлении человека» [Баскаков, 1966, с.31].

Находясь на самом верху руководства советской кинематографией, В.Е. Баскаков, бесспорно, блестяще ориентировался в идеологической конъюнктуре времени. И его статью можно, наверное, считать эталонной для понимания сути официального советского киноведения, обращенного к материалу зарубежного кино: 1) резкая критика «буржуазных тенденций и извращений» 2) сочувственная поддержка «прогрессивных западных кинематографистов», то есть тех, в чьем творчестве можно было обнаружить существенную критику буржуазного общества, не содержащую при этом антисоветизма, натурализма, секса и «формалистического трюкачества».

В подобном ключе написана и статья тогдашнего секретаря правления Союза кинематографистов СССР А.В. Караганова, осуждающая западные фильмы со сценами насилия и секса [Караганов, 1966, с.32-33], критикующая за усложненность формы и пессимизм «Прошлым летом в Мариенбаде» А. Роб-Грийе и А. Рене [Караганов, 1966, с.46-47] и поддерживающая итальянский неореализм [Караганов, 1966, с.49] и фильмы С. Креймера «На последнем берегу» и «Нюренбергский процесс» [Караганов, 1966, с.70-72].

Вот конкретные примеры отношения А.В. Караганова к фильмам ведущих западных режиссеров того времени:

«В отличие от неореалистов Антониони изымает человека из исторического потока, из реальной общественной среды. Фильмы Антониони, будь то «Крик», «Приключение», «Ночь» или «Затмение», сделаны мастерски, это произведения сильного и проникновенного таланта. Но их жизненное содержание сужено до исследования души отъединенного от общества человека. ... Феллини более социален: он не отъединяет героев «Сладкой жизни» и виновников несчастий Кабирии от общественной среды» [Караганов, 1966, с. 50, 60].

Аналогичного мнения придерживался и другой автор первого выпуска «Мифы и реальность» – философ Е.М. Вейцман (1918-1977). Обвиняя буржуазное кино в отражении вредных идей экзистенциализма, фрейдизма и сюрреализма, он утверждал, что «миф о жалкой природе человека заслонил реальность» [Вейцман, 1966, с.88].

А признанный специалист в области французского кинематографа А.В. Брагинский весьма строго представил советским читателям итоги кинематографа «новой волны», подвергнув особо строгой критике фильмы Ж.-Л. Годара и К. Шаброля. Так, в абзаце, посвященном «Кузенам», утверждалось, что *«двусмысленность, неточность авторской позиции, проявившейся в этом фильме Шаброля»,* вообще характерны для режиссеров «новой волны» [Брагинский, 1966, с.129], а *«садизм и жестокость, которые Шаброль якобы хочет осудить, правда жизни, которую он якобы ищет через сюжеты своих картин, оборачивается против Шаброля. ... Шабролевская «правда» частных наблюдений становится ложью из-за отсутствия четкого отношения к жизни. Правдоподобие отдельных деталей и начальная разоблачительная позиция оказываются подмятыми*

псевдофилософией и анархическим отношением к действительности» [Брагинский, 1966, с.130].

Поскольку тысячи советских читателей сборника «Мифы и реальность», как правило, не имели никаких шансов посмотреть фильмы «новой волны», многих из них было, наверное, довольно легко убедить, что *«герои Годара – лишь послушные марионетки в руках своего создателя. Они заражены тем же нигилизмом и анархизмом, что и их творец», а сама «новая волна» зашла в тупик, оказалась в сетях жестокого идейного кризиса»* [Брагинский, 1966, с.131, 133],

Еще жестче, на сей раз о модном тогда на Западе движении *cinéma vérité* писал в том же сборнике Р.П. Соболев: на основе анализа фильмов *«фашистского в своей основе цинизма Якопетти»,* он утверждал, что это *«киноправда» как маска для лгунов, как своего рода диверсия против реализма под маской реализма же»* [Соболев, 1966, с.143].

На фоне всех этих разоблачений и обвинений буржуазного кино резким контрастом выглядела серьезная и по нынешним временам статья В.А. Неделина, полностью посвященная анализу «сложного и противоречивого» фильма Ф. Феллини «8 ½» [Неделин, 1966, с.205-226].

В эпоху социализма существовали не только апробированные схемы идеологических подходов к западному кинематографу в целом, но и к написанию финалов соответствующих книг и статей. Градус идеологических обвинений западной кинопродукции мог быть сколь угодно высок, но концовка должна была обязательно содержать хоть абзац оптимистического пафоса, напоминающего читателем о «прогрессивных тенденциях мирового экрана»:

«Хочется верить, что демократические традиции французского киноискусства одержат верх, и мы еще увидим фильмы, в которых молодые мастера французского кино правдиво отразят жизнь, надежды, тревоги, мечты народа Франции» [Брагинский, 1966, с.133].

«*Существует советская кинематография, набирает силы киноискусство других социалистических стран – они-то и показывают всем деятелям прогрессивного кино буржуазных государств яркий пример служения высоким гуманистическим идеалам, реалистическим традициям, требованиям нашего времени»* [Парсаданов, 1966, с.124].

«Мифы и реальность»: выпуск 2 (1971, сдан в набор в сентябре 1970)

Между выходом первого и второго выпусков сборника «Мифы и реальность» прошло долгих пять лет. За это время в мире произошло множество важных политических событий (войны во Вьетнаме и Ближнем Востоке, «майская революция» во Франции, подавление «пражской весны», высадка американцев на Луну и пр.).

Таблица 4. Основные политические события 1966-1970 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1966	Выход Франции из военной организации НАТО: 21 февраля. XXIII съезд КПСС: 29 марта – 8 апреля. Визит президента Франции Де Голля в СССР: 20 июня – 1 июля. Начало «культурной революции» (1966-1976) в Китае: 8 августа.
1967	Война на Ближнем Востоке, разрыв СССР дипломатических отношений с Израилем: 5-10 июля. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве»: 14 августа.
1968	Массовые волнения во Франции, поводом для которых стало увольнение директора парижской синематеки – май. Возобновление СССР глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на своей территории: 20 августа. Вторжение советских войск в Чехословакию: 21 августа.
1969	Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровень публикуемых материалов и репертуара»: 7 января. Вооруженный конфликт между СССР и Китаем на острове Даманский: март**.** Высадка американских астронавтов на Луну: 20 июля. Начало советско-американских переговоров об ограничении стратегических ядерных вооружений: 17 ноября.
1970	Торжественно-пафосное празднование 100-летия со дня рождения В.И. Ленина: 22 апреля. Подписание договоров СССР и ФРГ, ФРГ и Польши о признании послевоенных границ в Европе: август. Распространение войны во Вьетнаме на территорию Камбоджи. Присуждение Нобелевской премии по литературе А.И. Солженицину.

Что касается непосредственно кино, то и здесь существенное влияние на развитие советской кинокритики оказало Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве», принятое 14 августа 1967 года. Однако полагаю, что из всех политических событий самое серьезное влияние на положение дел в кино и киноведении в СССР имели события в Чехословакии 1968-1969 годов. Попытка демократизации общественной жизни, отмена цензуры, предпринятые чехословацким руководством в 1968 году, представляли собой серьезную идеологическую опасность для сложившихся устоев СССР и строгих канонов «социалистического реализма», в частности.

Конечно, введение советских войск (вернее, войск Варшавского договора) на территорию Чехословакии и последующая её «брежневизация» вроде бы стабилизировали социализм в этой небольшой стране. Однако идеологическое руководство СССР хорошо понимало, что «пражская весна» – это своего рода «оттепель», перешедшая в настоящую весну, которую с большим трудом удалось заморозить. Вот почему именно события «пражской весны» подвели черту под оттепельными потоками в СССР: цензура стала еще строже, а борьба с «буржуазной идеологией» еще интенсивнее.

7 января 1969 года было принято специальное Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровень публикуемых материалов и репертуара». Если фигурально свести его пафос к одной фразе, то получится примерно так: «теперь ни одна буржуазная мышь не проскользнет мимо непримиримой советской цензуры». А фильмы, где *«приукрашиваются порядки в современном капиталистическом мире, идеализируется капиталистический образ жизни, проповедуются буржуазные идеи классового мира»* [Постановление…, 1969] должны были целиком и полностью запрещены на территории СССР. Любопытно, что это приукрашивание касалось не только прямой пропаганды «буржуазного образа жизни», но и любых художественных вольностей, включая эксперименты с кинематографической формой [см. подробнее: Fedorov, 2012], не говоря уже о таких «раздражителях», как обнаженная натура или грубое словцо. В Постановлении не была забыта и деятельность «неправильных» советских деятелей искусства, которые *«отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества*» [Постановление…, 1969].

В такой обстановке «идеологические инстанции», вероятно, долго размышляли о том, нужно ли, вообще, советским читателям знать хоть что-то о зарубежных фильмах, не имеющих никаких шансов попасть на экраны СССР. На эти размышления, видимо, и понадобилось целых пять лет. Однако в итоге, скорее всего, победила мысль, что «идеологические диверсии» все-таки надо разоблачать загодя, не дожидаясь того, чтобы советская публика увидела/услышала что-то «не то» в туристических поездках или по «забугорному» радио.

Тем паче, что в Постановлении прямым текстом говорилось, что необходимо *«более остро, с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения».* [Постановление…, 1969].

Итак, решили-таки, что второму выпуску «Мифов и реальности» быть, но, разумеется, с учетом международной обстановки и рекомендаций власти. Отсюда и резкий пересмотр содержания иллюстраций. И еще более резкая критика буржуазного кинематографа, а в противовес – активная поддержка кинематографа прогрессивного.

Эталонной в данном случае можно считать статью В.Е. Баскакова, где он утверждал, что *«подлинное искусство не идет на компромиссы с декадентством, не чурается прямого и ясного суждения о явлениях действительности, не уходит от проблем жизни своего народа в мистический мир знаков, предчувствий и ассоциаций. … И если картины режиссеров-декадентов, поднятые буржуазной критикой на пьедестал в качестве образцов и примеров «новаторства», наполнены сомнениями в пользе любого действия, любого проявления активности и проповедуют бесплодность борьбы за счастье человека, то в фильмах прогрессивных режиссеров бьется пульс жизни, а в отдельных случаях и пульс борьбы за лучшее будущее человека и общества»* [Баскаков, 1971, с.9-10]. В качестве примеров «социально четких позиций» в западном кино положительной оценки Владимира Евтихиановича заслужили социальные драмы «Битва за Алжир» Б. Понтекорво и «Сидящий справа» В. Дзурлини [Баскаков, 1971, с.29-31].

Однако при всей поддержке кино прогрессивного (т.е. близкого к соцреализму), главным содержанием статьи были, разумеется, пассажи, критикующие буржуазное кино. Вначале В.Е. Баскаков искренне сожалел, что *«вся картина европейского экрана за последние годы трансформировалась. Фильмов, которые ставят реальные социальные проблемы, становится меньше. Зато появились в обилии псевдореалистические фильмы – в них присутствует внешний жизненный антураж, … но нет в этих фильмах подлинной правды»* [Баскаков, 1971, с.6].

Затем переходил к более конкретным примерам и даже к теоретическим обобщениям. Так он вполне обоснованно отметил, что *«в экранном мире произошло явление, которое упрощенно можно было бы назвать диффузией. Это взаимопроникновение различных стилевых приемов, идейно-тематических и философских потоков. Явление диффузии принимает самые различные оттенки. Модернистские приемы современного кино проникают в стилистику развлекательного, так называемого коммерческого кинематографа»* [Баскаков, 1971, с.17-18].

Но вот далее он обрушивал свой гнев на западных мастеров первого ряда, обвиняя их в компромиссах в угоду запросам и интересам буржуазной публики [Баскаков, 1971, с.18], иллюстрируя этот тезис анализом «Дневной красавицы» Л. Бунюэля, «Свинарника» П.-П. Пазолини, «Сатирикона» Ф. Феллини, «Блоу ап» М. Антониони [Баскаков, 1971, с.18-28].

В.Е. Баскаков стремился убедить читателей, что *«гниет капитализм, вся система, построенная на лжи и угнетении, а художнику, с его микроскопом, в линзу которого попадают лишь шевелящиеся инфузории, представляется, что гниет человечество»* [Баскаков, 1971, с.16].

Как всегда досталось «на орехи» одному из наиболее политизированных западных режиссеров тех лет Ж.-Л. Годару: «*В обществе, которое рисует Годар, нет классов, нет социальных противоречий. Есть обезумевший мир, состоящих из больных, обезумевших индивидуумов. ... Картина уродств, аномалий буржуазного мира впечатляюща, но Годар, как безумный автоматчик, стреляет во все стороны, не вглядываясь в суть явлений, которые поражают его пули»* [Баскаков, 1971, с.12-13].

С другой стороны, В.Е. Баскакову были не по душе и те коллеги Ж.-Л. Годара, которые не спешили погружаться в пучину политических страстей: *«Режиссеры, которых обычно относят к левому крылу французского кинематографа и получившие известность как лидеры «новой волны», в последних своих картинах далеко ушли от социальных проблем, заменяя их либо живописанием людских аномалий и подсознательных процессов, либо просто-напросто созданием кинозрелищ в обывательском вкусе»* [Баскаков, 1971, с.11].

Поистине, угодить официозной советской кинокритике было трудно: аполитично рассуждать было плохо, но и политизация тоже вызывала подозрения в «идеологических диверсиях». Разгадку такому «двойному отрицанию» можно было найти у того же В.Е. Баскакова: *«Наряду с «бумом» секса можно наблюдать и своеобразное явление «политизации» кинематографа. ... Правда, многие из этих фильмов сделаны с позиций буржуазных. ... Во многих из так называемых «политических» фильмов содержится прямая или косвенная критика социализма «справа», а иногда и «слева»* [Баскаков, 1971, с.8]. То есть самым страшным в западном политическом кинематографе виделось именно попутная (или целенаправленная: как в «Признании» Коста-Гавраса) критика коммунистических устоев…

Упреки в отсутствии социального анализа у Г.А. Капралова заслужил не только М. Антониони (за *Blow Up*), но и Р. Брессон (не говоря уже о М. Белоккио и С. Сампери):

«Картина Антониони последовательно асоциальна. Но именно в силу своей асоциальности она превращается в изображение некой универсальной абсурдности человеческого существования вообще, отражение некого всеобъемлющего закона мистификации, по которому якобы живет современный мир» [Капралов, 1971, с.44].

«Реальная, с такой беспощадностью и точностью изображенная действительность объявляется Брессоном призрачной, несущественной, как случайные одежды, наброшенные на вечную душу. А ирреальный мира объявляется подлинным» [Капралов, 1971, с.59].

Утверждая, правда безо всякого цитирования медицинских первоисточников, что «нашествие шизофренических героев – следствие объективных условий жизни современного буржуазного мира, где, согласно медицинской статистике, почти каждый второй или третий страдает серьезным психическим расстройством» [Капралов, 1971, с.55], Георгий Александрович обвинял в двусмысленности и в утрате общественной значимости драмы «Кулаки в кармане» М. Белоккио и «Спасибо, тетя» С.

Сампери [Капралов, 1971, с.51-56]. А далее с сожалением отмечал у И. Бергмана «усложненность построения «Персоны», нарочитую затемненность, зашифрованность ее языка» [Капралов, 1971, с.68].

То, что у Г.А. Капралова попадало под определение двусмысленности, у другого известного киноведа – Г.Д. Богемского получило более жесткое определение: садизм и патология [Богемский, 1971, с.87-90]. А посему *«настоятельная задача марксистской критики – дать отпор этой захлестнувшей итальянский экране волне патологической жестокости, садизма, проникающего из коммерческого кино и в «идейное»* [Богемский, 1971, с.91].

Конечно же, по ходу дела Георгий Дмитриевич не забыл похвалить «прогрессивное итальянское кино» на примере «Битвы за Алжир» Б. Понтекорво, «Сидящего справа» В. Дзурлини и «Мучеников земли» В. Орсини [Богемский, 1971, с.82]. Однако главным тезисом его статьи было утверждение, что *«одна из самых очевидных новых тенденций в итальянском кино – происходящая внутри его поляризация. Бросается в глаза резкое разделение на откровенно коммерческую, примитивную и бездумную кинопродукцию, рассчитанную на самого нетребовательного зрителя, и с другой стороны – на так называемое «ангажированное», или «завербованное», кино, то есть фильмы, служащие определенным идеям, несущие определенный заряд и ныне имеющие преимущественно политическую окраску»* [Богемский, 1971, с.71].

После статей кинокритических «генералов» явным диссонансом выглядела в сборнике «Мифы и реальность» статья невесть каким образом затесавшегося туда киноведа и соавтора М. Туровской и М. Ромма по сценарию документального фильма «Обыкновенный фашизм» Ю.М. Ханютина (1929-1978). Словно отвечая В.Е. Баскакову и Г.А. Капралову, Ю.М. Ханютин смело высказал свое мнение об «асоциальности шведского кино»: *«Да, оно фиксирует чаще, чем анализирует, да, его художники так же не видят позитивных социальных решений, как и их герои, - это критика ограниченная определенными рамками, не поднимающаяся до радикальных, революционных выводов. Но это критика, это откровенность, это правда»* [Ханютин, 1971, с.149].

Без идеологической трескотни в своей статье обошелся и киновед В.Н. Турицын, весьма позитивно проанализировавший творчество британского режиссера Т. Ричардсона [Турицын, 1971, с.175-198].

Но совсем уже чужим на этом «празднике идеологической борьбы» выглядел текст И. Янушевской и В. Демина под названием «Формула авантюры» [Янушевская, Демин, 1971, с.199-228], в основном посвященный творчеству Алена Делона. Приведу только одну цитату из этой блестяще написанной статьи, где ощутима яркая образность стиля одного из самых заметных киноведов и кинокритиков 1960-х – 1980-х В.П. Демина (1937-1993): *«Мы имеем в виду его роль в фильме «Самурай», может быть, самом значительном свершении актера за последние годы. Эта роль недвусмысленно противопоставлена герою, когда-то поднятому на щит Бельмондо в фильме Годара. ...*

этот опустошенный, одинокий человек, привязанный только к собственной канарейке, погибает, связавшись с девушкой, случайно замешавшейся в игру совсем не романтических сил. Значит, что-то еще не умерло в его выжженной душе конкистадора. Но какой там бунт, какое там гордое и самозабвенное стремление ухватить фортуну голыми руками!.. Напротив: твердые правила, хорошо отработанные приемы ремесла... Все, буквально все расписано по нотам, вплоть до дворов, которые надо знать наизусть, чтобы иметь возможность при случае улизнуть от полиции» [Янушевская, Демин, 1971, с.227].

Согласитесь, существенный контраст с кацеляритом киноведов-начальников! Да и поклонов в сторону разного рода Постановлений, тоже днем с огнем не сыщешь…. Вот почему нет ничего удивительного в том, что эта публикация стала у беспартийного В.П. Демина единственной во всех 11-ти выпусках «Мифов и реальности»…

«Мифы и реальность»: выпуск 3 (1972, сдан в набор в феврале 1972)

Третий выпуск был выпушен в свет весьма оперативно, примерно через год после второго. Однако за это время в политической жизни произошло два важных для СССР события: XXIV съезд КПСС и, что в нашем случае важнее – вышло Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», напрямую касавшееся работы «кинокритического цеха».

Таблица 5. Основные политические события 1971-1972 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1971	Великобритания обвинила 105 советских дипломатов в шпионаже. XXIV съезд КПСС: 30 марта - 9 апреля.
1972	Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января.

В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» от 21 января 1972 отмечалось, что *«состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. ... долг критики – глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-художественный уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии»* [Постановление…, 1972].

Уже само появление такого рода Постановления косвенно говорило о том, что результаты воздействия предыдущих Постановлений ЦК КПСС, касавшихся культуры и идеологии, не были признаны властью стопроцентно эффективными. Понадобилось еще раз указать профессиональным критикам

(включая кинокритиков), что они всё еще недостаточно следуют «линии партии», недостаточно строго критикуют кинематограф «загнивающего Запада».

Что ж, партия сказала: «Надо!», и кинокритический офизиоз ответил: «Есть!»: в большинстве текстов третьего выпуска «Мифов и реальности» накал идеологической борьбы с западным кинематографом был существенно усилен. Никаких текстов Дёминых и Ханютиных в сборнике уже не наблюдалось. В бой пошла старая, проверенная в идеологических боях киноведческая гвардия.

Так А.В. Караганов с прямотой солдата идеологического фронта утверждал, что *«сейчас нет буквально ни одной области политики, ни одного фронта идеологической борьбы, где американская буржуазная кинематография не выступала бы с фильмами, впрямую обслуживающими внешнеполитические и пропагандистские ведомства США. ... Голливуд работает на вполне определенные тезисы антисоветской пропаганды»: «Председатель» Ли Томпсона, «Топаз» А. Хичкока, «Кремлевское письмо» Дж. Хьюстона.* При этом «*характерной особенностью современного искусства американской буржуазии является коммерчески-ярмарочное и салонно-развлекательное использование мотивов жестокости. ... В обоих случаях – и тогда, когда жестокость становится игрой, приманкой, и тогда, когда драматически изображается как раковая опухоль безумного мира, - художник не отдает себе отчета в реальном звучании создаваемых им произведений»* [Караганов, 1972, с. 6-7, 15].

Да что там А. Хичкок! Перестраховываясь, А.В. Караганов дал понять, что не всё так просто даже с допущенным для показа на Московском кинофестивале фантастическим фильмом «2001: космическая одиссея»: *«Кубрик создал произведение, причудливо сочетающее в себе особенности голливудского коммерческого боевика и философского произведения, в котором критика буржуазной действительности приобретает декадентский характер»* [Караганов, 1972, с.21]. На мой взгляд, этой фразой А.В. Караганов дал четкий ответ на недоуменные вопросы некоторых наивных зрителей, не понимавших, почему экранизация опубликованного в СССР романа А. Кларка так и не добралась до советского проката…

Однако, чтобы советские читатели ненароком не подумали, что американское кино сплошь и рядом состоит только из такого рода лент, А.В. Караганов не забыл и похвалить прогрессивную реалистичность фильмов «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» С. Поллака и «Возвращение Лорда Байрона Джонса» У. Уайлера [Караганов, 1972, с.7].

От американского кино А.В. Караганов перешел к кино Франции. Сначала по сложившейся в советском элитном киноведении традиции он резко напомнил, что *«раскольническая позиция, метания Годара от одной позиции к другой, подмена революционного самосознания конгломератом анархистских, маоистских и троцкистских идей приводят к обесцениванию той оппозиции буржуазному строю, которую прокламирует Годар, к выхолащиванию революционного содержания годаровских рассуждений о «пролетарском кино», годаровских попыток*

такое кино создать» [Караганов, 1972, с.25]. А затем перешел к куда более опасной тенденции открытого и последовательного антикоммунизма, ставшей стержнем знаменитого фильма Коста-Гавраса «Признание» (1970), так он *«помогает буржуазной клевете на коммунизм. К сказанному следует добавить, что главные роли в «Признании» играют Ив Монтан и Симона Синьоре, еще недавно приезжавшие на московские кинофестивали со словами дружбы и любви к Советскому Союзу, а ныне старательно топчущие свои былые заявления*» [Караганов, 1972, с.30].

Здесь стоит отметить, что участие в этой картине и последовавшие за этим заявления актеров привели к полному изъятию фильмов с участием Ива Монтана и Симоны Синьоре из советского проката. Более того, когда в 1984 году в московском издательстве «Радуга» вышла книга Ж.-П. Жанкола «Кино Франции. Пятая республика (1958-1978), содержавшая впечатляющую своим объемом фильмографию известных французских режиссеров 1950-х – 1970-х годов, имена этих знаменитых актеров были просто-напросто вымараны из списков исполнителей картин, где они играли (как правило, главные роли). Понятное дело, что «Признания» в данной фильмографии не было вовсе…

Ругая кинематографическую «антисоветчину», А.В. Караганов делал далеко идущие выводы о том, что *«буржуазная пропаганда всячески преуменьшает достижения и раздувает недостатки в работе практических строителей социализма – она стремится лишить трудящихся надежды и веры, сделать их растущее разочарование в буржуазном образе жизни разочарованием тотальным, превратить его в безверие, в позицию опущенных рук»* [Караганов, 1972, с.29]. И если *«сексуальная революция» служит буржуазии в ее стремлениях и попытках «деклассировать» сознание трудящихся, обесценить человека»* [Караганов, 1972, с.27], то *«массовая культура в руках буржуазных дельцов часто, очень часто оказывается опасной и темной силой. Она формирует человека по моделям буржуазного обывателя – делает его существом бездуховным, послушным капиталу рабом. ... А если кто-то из ее потребителей все же протестует, бунтует против собственнического свинства, она стремится подрезать крылья бунту индейками насчет роковой испорченности человека и неистребимости зла в современном индустриальном обществе. На кино в этом смысле возлагаются особые надежды»* [Караганов, 1972, с.4].

Ничуть не отставал от А.В. Караганова и В.Е. Баскаков, подчеркивая, что *«На белом полотне киноэкрана, как и повсюду в мире, сталкиваются противоположные силы и тенденции. Лучшие фильмы социалистических стран, отмеченные жизненной правдой, высоким и действенным гуманизмом, произведения прогрессивных художников капиталистического Запада, бичующие уродства капитализма и преисполненные симпатиями к людям труда, их нуждам и чаяниям, молодая кинематография развивающихся стран противостоят широкому и мутному потоку буржуазной кинопродукции, отравляющей сознание масс ядом неверия в человека и его будущее. … Применительно к западной кинематографии правильнее было бы говорить не о «коммерческом» и «некоммерческом» кино, а о различных видах одного и того же буржуазного киноискусства, которому противостоит искусство демократическое, прогрессивное, тяготеющее к реализму»* [Баскаков, 1972, с.75, 81].

Как и А.В. Караганов, Владимир Евтихианович посвятил несколько абзацев своей статьи теме антисоветизма, не без основания утверждая, что *«антисоветских фильмов стало выпускаться больше, чем прежде. … Следует заметить при этом, что в орбиту антисоветчины оказались втянутыми влиятельные режиссеры и актеры буржуазного кинематографа»* [Баскаков, 1972, с.77]. В целом же мировых буржуинов статья обвиняла в том, что *«отлично понимая значение кино как средства влияния на массы, они вкладывают огромные средства в производство и прокат фильмов, пропагандирующих социальные и моральные «ценности» капитализма, в создание картин откровенно реакционного, антикоммунистического содержания»* [Баскаков, 1972, с.76].

Далее В.Е. Баскаков в характерном для его киноведческих подходов ключе сетовал на то, что *«отход многих художников буржуазного мира от насущных проблем общественной жизни, подчинение их политическим и коммерческим интересам имущих классов не прошли для западного киноискусства даром: от него начал отворачиваться массовый зритель. Кризисные явления в западной кинематографии в последнее время приобрели широкий размах»* [Баскаков, 1972, с.78].

А вот здесь желаемое явно выдавалось за действительное: причины падения кинопосещаемости на Западе, конечно же, были в ином: вовсе не «отход многих художников буржуазного мира от насущных проблем общественной жизни» и их коммерциализация, а интенсивное развитие многоканального цветного телевидения и всей сферы индустрии развлечений в целом естественным образом привели к снижению посещаемости кинотеатров. А высокая кинопосещаемость в СССР в 1960-х - 1970-х была вызвана именно относительной неразвитостью как сферы развлечений, так и телевидения (максимальное число советских телевизионных каналов в 1970-х равнялось трем, при этом западные фильмы показывались там крайне редко). И именно дефицит развлечений и направлял потоки советских зрителей в кинотеатры. Как только во второй половине 1980-х в СССР пришло видео, и расширились возможности для рекреации, посещаемость кинотеатров стала закономерно и резко падать…

Далее В.Е. Баскаков обратился к своему привычному делу: именитым мастерам западного экрана (Ф. Феллини, П.-П. Пазолини, И. Бергману и др.) адресовывался упрек в «биологизме» и оторванности от социальных проблем: *«Видя в окружающей их жизни моральные уродства, пошлость, лицемерие, бессмысленную жестокость, но не умея разглядеть социальные корни всяческого зла, они начинают приписывать пороки, свойственные буржуазному обществу, биологической природе человека, тем самым объявляя их неустранимыми, извечными. … Безусловно, творчество Бергмана отражает некоторые реальные процессы, происходящие в современном буржуазном мире. Но его кинематографический взгляд обращен к человеку остраненному, оторванному от мира, в котором он живет. Порочное, подсознательное, странное – вот что становится главным и для этого режиссера, обладающего большими художническими потенциями. Подобная судьба постигла и многих других деятелей*

западного кино, начавших свою творческую жизнь с серьезных, прогрессивных фильмов, но оказавшихся в плену буржуазных идей» [Баскаков, 1972, с. 82, 84].

Не понравилась Владимиру Евтихиановичу и кинотрактовка антинацистской тематики, предложенная в фильмах «Гибель богов» Л. Висконти и «Конформист» Б. Бертолуччи, так как *«зверства и произвол фашистских главарей или же подчинение рядового человека государственной машине подаются в плане исследования подсознательных комплексов, обуревающих индивидуумов, попавших в ту или иную ситуацию. Отсюда нередко поводом к действиям и поступкам (убийство, предательство, шантаж) служат психические травмы, гомосексуализм, шизофрения, мазохизм. Налицо подмена понятий и предметов. Налицо последовательный уход от попыток заклеймить фашизм в прошлом и настоящем как продукт разложения капиталистического строя»* [Баскаков, 1972, с.88].

В самом деле, пристальное обращение западных кинематографистов к «личностным и физиологическим факторам» социальных, политических процессов, как правило, встречало резкий отпор официозного советского киноведения. Хотя опять-таки далеко не всегда. К примеру, саркастический детектив Э. Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» не только получил положительную оценку у строгого В.Е. Баскакова, но и вышел (пусть и в купированном варианте) в советский прокат, хотя при желании «Следстствие…» тоже можно легко обвинить в «подмене понятий», так как главного герою этого фильма присущи и шизофрения, и мазохизм, и «сексуальная разнузданность».

Грань и между дозволенным и недозволенным в советском прокате была хоть и жесткой, но с нюансами. Например (особенно по отношению к итальянским кинематографистам) учитывалась принадлежность авторов к коммунистической партии, их отношение к СССР, высказывания, критикующие государственное устройство западных стран и т.п. Так, исполнитель главной роли в фильме «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Д.М. Волонте был членом компартии Италии, часто бывал в СССР, его антибуржуазные взгляды, по-видимому, не вызывали сомнения у начальства госкино. Поэтому фильмы с его участием, тем паче, критикующие властные структуры западных стран, охотно покупались и демонстрировались на советских экранах.

Похвалив «прогрессивные произведения итальянских кинематографистов»: «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Метелло» М. Болоньини, «Люди против». Ф. Рози [Баскаков, 1972, с.92-93], Владимир Евтихианович, в поисках «прогресса» обратился и к американскому кино, не без удовольствия отметив, что *«фильмы Артура Пенна («Погоня» и «Бонни и Клайд») и Джона Шлезингера («Полуночный ковбой»), хотя и не очень глубоко, но всё же достаточно определенно отразили кризис общественной системы, которая породила культу насилия, массовую преступность,*

воинствующий расизм, произвол властей и равнодушие обывателей» [Баскаков, 1972, с.95].

Размышления такого свойста позволили В.Е. Баскакову перейти к триумфально оптимистичным выводам, достойным стать частью любого Постановления ЦК КПСС: *«Кризис, который переживает сейчас западная кинематография, - это в конечном счете кризис буржуазной идеологии, свидетельство ее банкротства, неспособности питать развитие подлинного, реалистического искусства – искусства большой жизненной правды. ... На всех континентах идут острые классовые бои. Всё явственнее обнаруживается историческая обреченность капитализма с его неизбежными спутниками – эксплуатацией трудящихся, национальным угнетением, захватническими войнами. Всё яснее делается перспектива социального и духовного обновления мира, которое принесет ему победа коммунизма*» [Баскаков, 1972, с.102, 108].

Что касается статьи Г.А. Капралова, то она на сей раз в большей степени касалась именно «прогрессивных тенденций» западного экрана. Он искренне хвалил фильмы режиссеров левых взглядов: «Сакко и Ванцетти» и «С нами Бог» Дж. Монтальдо, «Кеймада» Дж. Понтекорво (1919-2006), «Люди против» Ф. Рози (1922-2015), «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани (1922-2013), «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри (1929-1982), «Джо Хилл» Б. Видберга, «Благослови зверей и детей» С. Креймера (1913-2001), «Маленький большой человек» А. Пенна (1922-2010) [Капралов, 1972, с.174-200]: *«Если не все фильмы, о которых речь шла выше, могут быть причислены к элементам социалистической культуры, то все они, несомненно, являются элементами демократической культуры» [Капралов, 1972, с.201].*

Финал статьи Г.А. Капралова был не менее пафосным, чем у В.Е. Баскакова: «*За последние годы прогрессивный демократический кинематограф капиталистических стран активизировался, набрал новые силы, расширил свой фронт. Он всё решительнее разоблачает обветшалые буржуазные мифы и всё ближе подходит к той истине, что в наш век все дороги ведут к коммунизму»* [Капралов, 1972, с.201].

Да, А.В. Караганов, В.Е. Баскаков и Г.А. Капралов были мастерами киноидеологической борьбы! Пожалуй, лучшего практического воплощения настоятельных рекомендаций Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и не придумать!

Вот почему после чтения таких открыто контрпропагандистских текстов статья Е.С. Громова (1931-2005) кажется уже идеологически пресноватой.

С одной стороны он вроде бы вполне по-карагановски/баскаковски писал, что *«на западных экранах лидирует и господствует кинематограф массовой культуры, верхние этажи которой заполняют псевдопсихоаналитические, спекулятивные фильмы. Эстетика этих фильмов оказывает растлевающее воздействие как на сознание широкого зрителя, так и, увы, на творчество иных крупных мастеров. Кризис буржуазного кино не ослабевает, а усиливается, обостряется»* [Громов, 1972, с.74]. А *«герои Годара могут рассуждать на любые темы, выслушивать какие угодно*

философические речи, но реально их интересует в жизни одно: при максимуме или минимуме комфорта секс с патологией или одна патология. Для них идеи – религиозные, марксистские, маоистские, голлистские – лишь фантомы, аллюзия. И сам Годар, иронизируя над своими героями, во многом разделяет их позицию» [Громов, 1972, с.37].

Но с другой стороны, словно в укор им отмечал, что *«даже весьма образованному, интеллигентному, но воспитанному в духе классических художественных традиций зрителю бывает подчас трудно глубоко понять эстетику Антониони из-за ее внутренней, потаенной, возможно, не осознаваемой самим режиссером опосредованности сложными философскими категориями и концепциями»* [Громов, 1972, с.46]. А *«Забриски пойнт» – принципиальное явление в творчестве Микеланджело Антониони. Его фильм носит остросоциальный характер; по своей эстетике он ориентирован не на узкую элиту, а на широкие массы людей – язык экранных образов Антониони стал теперь более ясным, простым, доступным, его киноживопись приобрела прямо-таки колдовскую выразительность. Наряду с «Сатириконом» Феллини, «Забриски пойнт» – самый масштабный, внутренне значительный фильм западной кинематографии конце 60-х – начала 70-х годов»* [Громов, 1972, с.52].

С одной стороны, Евгений Сергеевич привычно утверждал, что «*Хичкок, как и другие авторы псевдопсихоаналитических фильмов, упрощает и вульгаризирует Фрейда»* [Громов, 1972, с.62], *а «фильмы о Тарзане, Фантомасе, даже Джеймсе Бонде – грубый наркотик, хотя и сильно действующий»* [Громов, 1972, с.63].

Но с другой стороны, не без резона напоминал, что *«у нас часто пишут о культе насилия, который проповедуется буржуазным кинематографом, прежде всего, американским. Культ этот налицо. Однако он далеко не всегда выражается грубо, прямолинейно. Более того, практически трудно, если не невозможно, назвать сравнительно значительный фильм, в котором бы открыто призывали жечь, пытать, убивать. Даже в тех гангстерских фильмах, где рекою льется кровь и чуть ли не в каждом кадре стреляют или режут, режиссер не забудет покарать преступников и осудить их злодеяния»* [Громов, 1972, с.64].

Остальные статьи сборника «сражались с вредной буржуазной идеологией» на «локальных участках фронта». Г.Д. Богемский, к примеру, размышлял об итальянском коммерческом кино, утверждая, что «*если проанализировать с карандашом в руках фильм за фильмом итальянскую кинопродукцию за последние год-два, то видишь, что добрых 90 процентов составляют именно ленты, представляющие собой товар массового потребления в «западном» смысле этого слова, – товар в красивой упаковке, но гнилой, если не ядовитый. ... если два-три, ну, допустим, десяток фильмов, потакающих низменным вкусам и инстинктам, просто вредны, то несколько десятков, если не сотня с лишним, – уже социально опасны, становятся поистине национальным бедствием. … Неореализму удалось на какое-то время изгнать из итальянского кино фальшь, пошлость, риторику, банальные готовые образцы и фразы, но не прошло и десятка лет, как они, беря реванш, с удвоенной силой полезли обратно на экран»* [Богемский, 1972, с.108, 109, 111].

Далее Георгий Дмитриевич от души прошелся критическим пером по фильмам эротического жанра, лентам «про жуликов и бандитов» и «доморощенным вестернам» [Богемский, 1972, с.114-122]. При этом читатели получали предупреждение: *«Итальянские вестерны именно тем опаснее для зрителя, чем более они занимательны, чем более профессионально они сделаны»*

[Богемский, 1972, с.121]. А *«чтобы прочувствовать, что да, действительно, жестокость и насилие, именно они и ничто другое, – это главное содержание, цель, вдохновляющая «идея» десятков, сотен западных фильмов, нет ничего лучше, чем посмотреть вестерны Леоне. ... помимо бесчеловечности еще и явный душок расизма. И масса натуралистических подробностей»* [Богемский, 1972, с.118-119].

Нанес свой кинокритический удар по коммерческого кинематографу, на сей раз – французскому – и О.В. Тенейшвили, бездоказательно утверждая, что *«над всем серьезным, над всем, что может вызвать размышления и раздумья, в последних фильмах Шаброля и Трюффо превалирует сексуальность и патология»* [Тенейшвили, 1972, с.146]. И что «Второе дыхание» Ж.-П. Мельвиля – *«великолепный образец высокого профессионализма, направленного в конце концов лишь на удовлетворение самых сомнительных инстинктов и вкусов»* [Тенейшвили, 1972, с.151].

Не забыл О.В. Тенейшвили и Р. Клемана и его фильм «Пассажир, пришедший с дождя»: *«Совершенно ясно, что перед нами произведение не только не свободное от дурных влияний, но и нарочито антигуманное, унижающее человеческое достоинство»* [Тенейшвили, 1972, с.152].

Таким образом, вместо того, чтобы анализировать рядовой поток французского коммерческого кино, О. Тенейшвили почему-то выбрал основной мишенью своих кинокритических стрел талантливые произведения ныне признанных классиков французского экрана…

Знаток польского кино Я.К. Маркулан (1920-1978) из всего спектра французского кинематографа выбрала фигуру Клода Лелуша и сосредоточила на нем весь свой критический пафос. А ведь во второй половине 1960-х К. Лелуш, постановщик увенчанной золотой пальмовой ветвью Каннского фестиваля и «Оскаром» мелодрамы «Мужчина и женщина», слыл бесспорным любимцем как советских зрителей, так и критиков. И вдруг... На несколько лет задержался выпуск на советские экраны оперативно купленного фильма К. Лелуша «Жить, чтобы жить». Правда, тут режиссера «подвел» исполнитель главной роли Ив Монтан, позволивший себе сняться в «крамольной» картине Коста-Гавраса «Признание». «В свете новых данных» советская пресса начала срочно пересматривать свое отношение к Лелушу. И вот в 1972 году Я.К. Маркулан на страницах сборника «Мифы и реальность» поспешила убедить советских читателей, что «Мужчина и женщина»: *«это не произведение искусства, а именно механизм – хитрый, ловкий, хорошо загримированный под настоящее искусство. Это типичное произведение современной буржуазной массовой культуры с ее разветвленной системой нравственных спекуляций, идеологических воздействий, эмоциональных раздражителей»* [Маркулан, 1972, с.218]. И даже более того: *«Творчество Клода Лелуша, особенно его экранная трилогия, – явление опасное, ибо в нем содержится не только эстетическая демагогия, но и упрощенное, конформистское представление о жизни. Это искусство, сведенное к товару, коммерции»* [Маркулан, 1972, с.233].

Слава Богу, К. Лулушу не довелось прочесть эти гневные строки, иначе у знаменитого лирика французского экрана настроение, наверное, было бы испорчено надолго…

Ничуть не лучшим образом поступил с еще одним знаменитым западным кинематографистом – Бобом Фоссом Г. Макаров, всерьез утверждая (и это накануне триумфа фильма «Кабаре»), что «для мюзикла вновь наступили черные дни» [Макаров, 1972, с.267], потому что дело дошло до того, что к созданию такой слабой музыкальной ленты, как «Милая Чарити», приложил руку «малоизвестный ремесленник Фосс» [Макаров, 1972, с.266].

И только В.Ю. Дмитриев (1940-2013) и В.И. Михалкович (1937-2006) обошлись безо всякой тяжелой артиллерии в своей статье о начале творческого пути Б. Бардо [Дмитриев, Михалкович, 1972, с.234-249].

В «назидании буржуазному экрану» в конце третьего выпуска «Мифов и реальности» были размещены весьма доброжелательные статьи о прогрессивном кинематографе «развивающихся стран»: Африки [Черток, 1972, с.278-299], Индии [Соболев, 1972, 300-324] и Латинской Америки [Меламед, 1972, 325-342].

«Мифы и реальность»: выпуск 4 (1974, сдан в набор в феврале 1973)

Следующий выпуск «Мифов и реальности» вышел из печати в 1974 году: за это время произошло существенное улучшение отношений между СССР и США, породившее так называемую «разрядку», продлившуюся вплоть до вторжения советских войск в Афганистан, а к Постановлению ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (21.01.1972) добавилось Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (2.08.1972). В последнем из них еще раз напоминалось всем заинтересованным лицам, что *«киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед»* [Постановление о мерах…, 1972].

Разумеется, советское киноведение обязано было отреагировать на оба эти Постановления ЦК КПСС. И самой простой и наглядной реакцией на них было полное изъятие иллюстраций (кадров из зарубежных фильмов) в сборниках «Мифы и реальность» № 4 (1974) и № 5 (1976).

Таблица 6. Основные политические события 1972 года в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1972	Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Между СССР и США подписан договор об ограничении противоракетной обороны и по совместной космической программе “Союз» - «Аполлон»: 22-30 мая. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: 2 августа. Торговый договор между СССР и США: 18 октября.

То, что советские читатели теперь не могли увидеть не только «вредных» западных фильмов, но даже и кадров из них, было, конечно, с точки зрения усилившейся цензуры, похвально, но надо было показать также и ещё большее усиление «непримиримого отношения» к буржуазному экрану. Вот почему (искренне или нет) В.Е. Баскаков решил самым жестким образом осудить не какую-то второстепенную фигуру мирового экрана, а самого Федерико Феллини, так как тот, по мнению Владимира Евтихивновича, *«увидел не только в окружающем мире, но и в самом человеке лишь страшное, омерзительное, то, что лишало зрителя какой-либо надежды на возможность сколько-нибудь радикальных решений»* [Баскаков, 1974, с.113].

Для «прогрессивного баланса» в статье, понятное дело, не обошлось без дежурных комплиментов в адрес фильмов «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Кеймада» Дж. Понтекорво, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани [Баскаков, 1974, с.115-118], так как «*эти фильмы открыто противостоят не только «коммерческому» кинематографу, «массовой» буржуазной культуре. Они противостоят декадентству, ибо предлагают совсем иную концепцию человека: человек – не песчинка в вихре жизни, не существо, обуреваемое лишь подсознательными комплексами; человек социален, он может и должен бороться за свое будущее, за будущее человечества»* [Баскаков, 1974, с.115].

А далее следовал стереотипный для творчества В.Е. Баскакова финал статьи: *«Реальные факты говорят о том, что в мировом киноискусстве неминуемо будут укрепляться прогрессивные тенденции, будет обретать силу передовое реалистическое искусство, способное правдиво и ярко отразить происходящие в мире процессы, и многие талантливые художники, которые еще только ищут выход из духовного кризиса, в конце концов освободятся от плена реакционных буржуазных идей, выйдут из теней декаданса и индивидуализма. И в этом новое доказательство неисчерпаемой силы и энергии реализма»* [Баскаков, 1974, с.118].

Однако мне хочется обратить внимание читателей, что пафос этого финала был не таким бравурным и сверхоптимистичным, как в сборнике 1972 года. Во всяком случае, *«перспектива социального и духовного обновления мира, которое принесет ему победа коммунизма»,* по-видимому,

потеряла для В.Е. Баскакова ясность, раз он решил здесь о ней не упоминать…

Зато Г.А. Капралов в свой статье по поводу грядущего коммунизма был явно настроен мажорнее, всерьез утверждая, что «*в современном мире уже дан ответ на вопрос о том, как рабочий класс может освободить себя, получить власть, сам стать хозяином своей судьбы. О возможности того выхода, на который указывают коммунисты, опыт социалистических стран, в фильме* (речь идет о ленте Э. Петри «Рабочий класс идет в рай» – А.Ф.) *не говорится ни слова»* [Капралов, 1974, с.188].

Будучи глубоко уверенным, что *«подлинно прогрессивные демократические кинематографисты противостоят анархическим «левым» метаниям гошистов, так и снобизму холодных поклонников интеллектуально-модернистского «протеста»* [Капралов, 1974, с.206], Георгий Александрович хвалил политическую драму «Дело Матеи» Ф. Рози, в качестве ложки дегтя, правда, добавляя, что *«классовая сущность деятельности Матеи остается как бы за скобками фильма, а на первый план выдвигается ее якобы общегуманистический характер»* [Капралов, 1974, с.187].

А вот язвительно-сатирическому «Заводному апельсину» С. Кубрика повезло в статье Г.А. Капралова меньше, так как, по мнению критика, *«автор фильма и сатирически обличает современную буржуазную цивилизацию, ее нравы, мораль и в то же время бессильно склоняется перед нею, попутно делая выпад в адрес всего человечества»* [Капралов, 1974, с.200].

Ничего нового в сложившуюся концепцию «идеологической борьбы» не добавила и статья Е.Н. Карцевой (1928-2002) «Кино в системе «массовой культуры» [Карцева, 1974, с.71-99]. *«Многие исследователи «массовой культуры» отмечают,* – писала Елена Николаевна, – *что она проповедует комплекс идейных и моральных ценностей, свойственных обывателям. Так, например, подмечено, что герои ее, как правило, принадлежат к среднему слою буржуазии. Рабочих, нищих, представителей национальных меньшинств и прочих «неприятных» обывателю социальных групп там почти не бывает, а если они и появляются, то в ролях отрицательных персонажей. … «массовая культура» к тому же вырабатывает идейные и художественные стереотипы, притупляет портит вкус, нивелирует человеческие переживания. Всё это вместе взятое никак не способствует развитию в буржуазном обществе человека как личности»* [Карцева, 1974, с.81, 99]. Правда, Е.Н. Карцева, при этом справедливо подчеркивала, что массовая культура нередко служит проводником не только *«низкопробных художественных поделок, но и подлинных произведений искусства»* [Карцева, 1974, с.72].

Еще один советский кинокритик тех лет – В. Голованов также не внес в борьбу с «тлетворным влиянием Запада» никаких элементов новизны, утверждая, что *«массированное вторжение порнографии в современный буржуазный кинематограф не случайно. Секс стал средством социального громоотвода»* [Голованов, 1974, с.32].

Зато, анализируя политический кинематограф Италии, Г.Д. Богемский – на удивление – вступил в явную дискуссию с В.Е. Баскаковым и Г.А.

Капраловым, так как вместе с не раз уже положительно апробированными «прогрессивными фильмами» «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани, «Люди против» Ф. Рози, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, похвалил «Забриски пойнт» М. Антониони и даже (!) «Конформист» Б. Бертолуччи [Богемский, 1974, с.254-270].

Собирав (и проанализировав) столь яркий букет итальянских политических фильмов, Г.Д. Богемский пришел к бодрому выводу, что *«новые политические фильмы – свидетельство того, что пышно разросшимся сорнякам коммерческого кино не удалось заглушить всходов тех семян, которые некогда были брошены на почву итальянского киноискусства неореализмом… На смену пассивному герою неореалистических фильмов, если и ропщущему и восстающему, то всё равно остающемуся бунтарем-одиночкой, терпящим вполне закономерное поражение, постепенно приходит активный герой, связанный с массами, более или менее сознательный борец, желающий построить новое, справедливое общество»* [Богемский, 1974, с.270].

Еще с большим сочувствием ко всему прогрессивному отнесся к французским фильмам с ярко выраженной социальной проблематикой и с персонажами рабочих профессий («Время жить» и «Бомаск» Б. Поля, «Элиза, или Настоящая жизнь» М. Драша) кинокритик С.М. Черток (1931-2006).

Особняком в данном сборнике выглядела статья Р.П. Соболева «Метаморфозы «системы звезд» [Соболев,1974, с. 34-70], где он избежал резкого идеологического наката. Например, о Д. Хоффмане Ромил Павлович написал, что тот *«символ «средней Америки», в этом, пожалуй, наиболее простое объяснение его актерских удач. Он показывает этой Америке ее ощущение и ее растерянность»* [Соболев, 1974, с.56]. А Джейн Фонде кинокритик решил *«сказать только одно: она стала после фильма «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?» одной из самых крупных психологических актрис американского кино»* [Соболев, 1974, с.69]. Особо высокую оценку у Р.П. Соболева заслужила Фэй Данауэй: *«Она – актриса; возможно, одна из самых выдающихся актрис за всю историю Голливуда»* [Соболев, 1974, с.64].

По-видимому, именно статья Р.П. Соболева стала наглядной реакций официального советского киноведения на наступившую, начиная с 1972 года, международную «разрядку».

«Мифы и реальность»: выпуск 5 (1976, сдан в набор в декабре 1975)

Следующий – пятый по счету – сборник «Мифы и реальность» вышел в 1976 году. Несмотря на локальные политические конфликты, между Западом и СССР «разрядка» всё еще продолжалась. Более того, в августе 1975 года СССР вместе с 35 другими странами подписал в Хельсинки Заключительный

акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Однако разрядка – разрядкой, а идеологический фронт никто не отменял (об этом свидетельствовала, к примеру, широко поддерживаемая Западном диссидентская деятельность А.И. Солженицына и А.Д. Сахарова).

Таблица 7. Основные политические события 1973 – 1975 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1973	Вооруженный мятеж в Чили. Убит Президент Чили С. Альенде. К власти в Чили пришел генерал А. Пиночет: сентябрь. Война на Ближнем Востоке: октябрь. Повышение мировых цен на нефть. В Париже опубликован первый том антисоветской/антикоммунистической книги А.И. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ»: декабрь.
1974	А.И. Солженицин выслан из СССР: 13 февраля. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний: 3 июля. Отставка президента США Р. Никсона: 8 августа. Визит президента США Дж. Форда в СССР: 23-24 ноября.
1975	СССР отказался от торгового договора с США в знак протеста против заявлений американского конгресса о еврейской эмиграции: 15 января. Окончание войны во Вьетнаме: 30 апреля. СССР вместе с 35 странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 1 августа. Очередной перерыв в глушении «вражеских голосов» (кроме «Радио Свобода») – как следствие подписания Хельсинского акта. Совместный советско-американский космический полет: июль. Академику А.Д. Сахарову присуждена Нобелевская премия Мира: 9 октября.

Так что элитные части советского киноведения, хотя и с несомненным учетом «разрядки», продолжали бороться с экранными «идеологическими диверсиями».

Капралов Г.А. ругал за пессимизм, мрачность и акцентированный показ агрессии и насилия фильмы «Лео последний», «Избавление», «Зардоз» Дж. Бурмана и «Соломенные псы» С. Пекинпа [Капралов, 1976, с.9-16]. В очередной раз упрекал автора драмы «Крики и шепоты» И. Бергмана за то, что тот *«исходит не из социальных характеристик, а из биологической или психологической «проклятой» сущности человека»* [Капралов, 1976, с.22]. И уж самый тяжелый критический удар Георгий Александрович приберег для сенсационной по тем временам мелодрамы Л. Кавани «Ночной портье», убеждая не имевших тогда никакой перспективы увидеть этот фильм советских читателей, что *«чудовищная кощунственность замысла Лилианы Кавани – рассматривать историю нацистского преступника-убийцы и его жертвы (надо*

добавить, что Люция – еврейка) в свете «эротических импульсов» и «исследования палачески-жертвенных комплексов», якобы живущих в «каждом из нас», – самоочевидна» [Капралов, 1976, с.28].

Традиционно похвалив за «демократическую, прогрессивную социальную направленность» фильмы «Мы так любили друг друга» Э. Скола, «Дело Матеи» Ф. Рози, «Джордано Бруно» Дж. Монтальдо, «Бомаск» Б. Поля [Капралов, 1976, с.30-32], Г.А. Капралов по накатанным рельсам переходил к пафосному финалу: *«Социальный фильм все шире привлекает сегодня внимание передовых кинохудожников Запада. Расширяется и его зрительская аудитория. Исторический оптимизм, который отличает эти произведения, находит свою опору в реальном развитии мирового революционного процесса, в том непобедимом движении вперед прогрессивных сил планеты, которое характеризует последнюю четверть нашего столетия»* [Капралов, 1976, с.32].

С категоричным мнением Г.А. Капралова о фильме «Ночной портье» был полностью согласен и В.Е. Баскаков, убежденный, что *«философский посыл этой картины ... ведет к деформации в глазах людей самой сущности и самого понятия фашизма. Из явления социального и классового он превращается в явление психологическое»* [Баскаков, 1976, с.89].

Отругав за мистицизм «Изгоняющего дьявола» У. Фридкина [Баскаков, 1976, с.70-71], Владимир Евтихианович не пожалел и «Крестного отца» Ф.Ф. Копполы, настаивая, что в этой саге *«причудливо переплелись разные потоки: и натуралистическое изображение жестокостей и насилия, и поэтизация мафии, и вместе с тем критика общества, основанного на коррупции и шантаже»* [Баскаков, 1976, с.82].

К чести В.Е. Баскакова стоит отметить, что другой фильм Ф.Ф. Копполы – «Разговор» – он безоговорочно признал *«прогрессивным явлением американского искусства. ... Фильмов, подобных «Разговору», сейчас делается в Голливуде не так уж много, но они есть,* – писал далее Владимир Евтихианович, – *Это и «Последний наряд» Хола Эшби, с его беспощадной критикой военщины, и «Алиса здесь больше не живет» Мартина Скорсезе, реалистически показывающей быт американской провинции»* [Баскаков, 1976, с.82-83].

В центре дискуссий мировой кинокритики в ту пору был не только «Ночной портье» Л. Кавани, но и «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи. Отсюда понятно, почему А.В. Караганов уделил ему особое место в своей статье, считая, что *«по авторскому замыслу, «Последнее танго в Париже» – фильм борьбы, бунтарский фильм, рассчитанный на то, чтобы шокировать буржуазного зрителя, разоблачить буржуазную мораль, показывать, что гнилостность капиталистического общества и его аморальность проявляются, прежде всего, в гнилости и аморальности порожденного этим обществом человека. Но реальное содержание фильма, так сказать, «фактура» экранного действия не выдерживает такой идеологической и философской нагрузки. Всё сводится к показу сексуальной жизни героя и героини. Сексуальные сцены необыкновенно подробны, демонстрируют многообразие приемов, некоторые из них игривы, другие – просто отвратительны, и все очень натуралистичны. В фильме возникает некое упоение сексом, откровенность,*

которая свойственна порнографическим фильмам буржуазного «коммерческого кино» [Караганов, 1976, с.51].

Понятно, что таким «идеологическим поискам» надо было обязательно противопоставить что-то «прогрессивное». И здесь снова возникал переходящий (правда, с вариациями) из статью в статью анализ «правильных» зарубежных фильмов: «Дело Матеи» и «Люди против» Ф. Рози, «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Кемада» Дж. Понтекорво, «Признание комиссара полиции прокурору республики» и «Следствие закончено – забудьте» Д. Дамиани, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Тверико-Турин» Э. Скола, «Хотим полковников» М. Моничелли [Караганов, 1976, с.42-48].

Более того, даже в ранее изруганном некоторыми советскими кинокритиками фильме «Рабочий класс идет в рай», А.В. Караганов нашел позитивную значимость, отметив, что там есть *«драматическое напряжение, острота, есть образы и сюжетные мотивы, очень емкие по своему жизненному содержанию и социальному смыслу. В фильме много правды, жизнь итальянского рабочего показана в реальных сложностях, без прикрас»* [Караганов, 1976, с.40].

А посему весьма логичной выглядела концовка статьи, провозглашавшая, что *«прогрессивное кино в Италии набирает силу – несмотря на притеснения со стороны властей, несмотря на попытки кинокапитала приспособить тематику, стилевые и языковые открытия прогрессивного кино к потребностям буржуазного рынка. И очень важной частью этого процесса становится современное развитие традиций неореализма»* [Караганов, 1976, с.66].

По схожей схеме была построена и статья А.В. Брагинского о политическом кино Франции. В ней опять был за «гошистские взгляды» был обруган Ж.-Л. Годар: *«Справедливости ради надо признать: творчество Годара – Горина и М. Кармитца отмечено резкой критикой буржуазного общества. Глубоко порочна зато предлагаемая ими тактика борьбы с буржуазией, критика Коммунистической партии, Всеобщей конфедерации труда, которые обвиняются ими в «ревизионизме», «экономизме» и пр. Политическая трескотня и жонглирование «марксистско-ленинской» фразой служат им прикрытием»* [Брагинский, 1976, с.96].

Утверждалось, что *«к числу такого рода спекуляций на политической проблеме относится и последняя работа Алена Рене – «Ставиский». Этот фильм свидетельствует о том, к чему ведет политическая незрелость режиссера, оказавшегося под влиянием сценариста (в данном случае Хорхе Семпруна), чьи троцкистские убеждения и весьма произвольный взгляд на личность Ставиского и его эпоху сказались самым пагубным образом на картине в целом»* [Брагинский, 1976, с.107].

Ну, и, разумеется, для контраста была выделена реалистичная прогрессивность фильмов «Самые нежные признания», «Преступление во имя порядка», «Покушение», «Элиза, или Настоящая жизнь», «Время жить», «Бомаск» [Брагинский, 1976, с.101, 111-112].

Примерно также подошел к своей тематике и Г.Д. Богемский писавший, что *«несмотря на то, что итальянский экран по-прежнему еще*

захлестывает лавина пошлого и пустого кинозрелища, составляющего добрые девяносто процентов итальянской кинопродукции, первые шаги кино рабочей темы в Италии и общий сдвиг влево в политической и культурной жизни страны вселяют надежду» [Богемский, 1976, с.151].

Эти выводы подкреплялись благосклонным анализом фильмов «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Метелло» М. Болоньини, «Тверико-Турин» Э. Скола, «Короткий отпуск» В. Де Сика, «Хлеб и шоколад» Ф. Брузати, «Метелло» М. Болоньини [Богемский, 1976, с.114, 133, 139-150]:

«Метелло» – широкое полотно народной жизни начала нашего века, носящее многие специфически итальянские черты. Фильм, как и роман, лиричен, проникнут духом своеобразного народничества – наивного и сентиментального. Необычна для фильма на «рабочую» тему сама его стилистика: фильм очень живописен, краски его нежны и мягки» [Богемский, 1976, с.133].

«Наиболее значительным из всех итальянских фильмов о рабочих представляется фильм режиссера Джулиано Монтальдо «Сакко и Ванцетти» (1971). Во-первых, это одно из немногих в мировом кинопроизведений из истории международного рабочего движения; во-вторых (и это главное), этот боевой и глубоко интернациональный по своему духу фильм впервые в итальянском кино показывает образ рабочего вожака, сознательного революционера. Героя с большой буквы – героя, в котором давно испытывало необходимость прогрессивное итальянское киноискусство» [Богемский, 1976, с.144].

Еще раз возвращаясь к анализу нашумевшего фильма С. Кубрика «Заводной апельсин», И.В. Беленький остался недовольным тем, как в этой ленте трактовалась тема насилия: *«Противопоставляя индивидуальное насилие Алекса (Алекса-палача) над отдельными людьми организованному, «научному» насилию общества и государства над Алексом (Алексом-жертвой), Кубрик даже не стремится к определению диалектической взаимосвязи индивидуального и общественного видов насилия, их социальных, культурных и идеологических причин, собственно и обусловливающих «перетекание» одного вида насилия в другой, их тесную взаимозависимость»* [Беленький, 1976, с.186].

Размышляя о «метаморфозах шведского кино», О.Е. Суркова тоже не стала давать восторженную оценку творчеству к тому времени уже признанного классика И. Бергмана: *«Потому-то лучшие его фильмы, как бы ни были они отягощены неверием в человека и тем гипериндивидуализмом ... , каким до него были поражены и Киркегор и Стриндберг, все же противостоят «массовой культуре». Конечно, это противостояние не продуктивно, поскольку, хотя и совсем на другом уровне, кинематограф Бергмана тоже подавляет в человеке желание увидеть нечто сколько-нибудь приближающееся к его реальным проблемам, нечто помогающее понять и преодолеть структуру потребительского общества, во власти которого все больше оказывается шведский кинематограф»* [Суркова, 1976, с.168].

Диссонансом по отношению ко всем статьям пятого выпуска сборника «Мифы и реальность» стал образцово-академический текст В.И. Михалковича «Что такое триллер?», где вдумчивый киновед, вопреки устоявшимся в советской кинокритике штампам утверждал, что *«если режиссер или писатель использует триллер не просто и не исключительно для встряски*

нервов или для продвижения в массы очередного буржуазного мифа, а для сознательного внушения общественно-значимой мысли, данный жанр может стать (и является в отдельных случаях) феноменом прогрессивным» [Михалкович, 1976, с.214].

«Мифы и реальность»: выпуск 6 (1978, сдан в набор в марте 1978)

Таблица 8. Основные политические события 1976 – 1977 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

За прошедшие между выпусками пятого и шестого сборников «Мифы и реальность» каких-либо специальных Постановлений ЦК о кино и (кино)критике не выходило. На международной арене продолжился процесс «разрядки», что было подчеркнуто и на состоявшемся феврале-марте 1976 года XXV съезд КПСС.

1976	XXV съезд КПСС: 24 февраля - 5 марта. СССР и США заключили договор о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 кт.: 28 мая.
1977	Открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 4 октября.

Однако идеологическое противоборство, разумеется, никто не отменял. Поэтому, А. Камшалов и В. Нестеров, думается, вполне резонно, отметили, что в западных «*фильмах, посвященных европейским сражениям, замалчивается героическая борьба Советской Армии. Создается впечатление, что Европа была освобождена только американскими и английскими войсками»* [Камшалов, Нестеров, 1978, с.7].

Любопытно, что обруганный в предыдущее десятилетие советским кинокритическим официозом Ф. Феллини неожиданно получил у А. Камшалова и В. Нестерова одобрительный отзыв: «Амаркорд» был включен в список, состоящих из таких «прогрессивно-демократических» фильмов, как «Сакко и Ванцетти», «Дело Маттеи», «Убийство Маттеоти» [Камшалов, Нестеров, 1978, с.16-17].

Зато Р.Н. Юренев, увы, не разглядел таланта и иронии Вуди Аллена, жестко (и, на мой взгляд, несправедливо) обвинив пародийную комедию «Любовь и смерть» во всех мыслимых и немыслимых грехах: «*Было нестерпимо слышать патриотическую музыку Прокофьева к «Александру Невскому», наложенную на порнографические сцены. А в некоторых эпизодах ... не только антирусские, но и антисоветские нотки»* [Юренев, 1978, с.35].

Досталось от Ростислава Николаевича и Клоду Лелушу. На сей раз – за фильм «Супружество», который показался критику насмешкой над

участниками французского антинацистского движения сопротивления [Юренев, 1978, с.41].

Весьма критично по отношению к текущему западному кинематографическому процессу (на примере Италии) был настроен и Г.Д. Богемский. В частности, речь шла о неправильной политической ориентации Паоло и Витторио Тавиани: *«Амбивалентность прошлых фильмов братьев Тавиани, по конкретным своим результатам левацких, и идейный тупик «Алонзанфан» восходят к нечеткости общих мировоззренческих позиций этих щедро одаренных режиссеров»* [Богемский, 1978, с.88].

Но надо отдать должное киноведческому чутью Г.Д. Богемскому: он вовремя подметил *«возникшую в итальянском кино опасность мистификации зрителя, когда ему под видом произведения политического кинематографа предлагают фильм, не только не помогающий разобраться в политических проблемах, но фальсифицирующий его и дезинформирующий»* [Богемский, 1978, с.69].

Скорее, не киноведческую, а социологическую статью о Голливуде написал для сборника В. Шестаков. При этом он дал положительную оценку таким выдающимся фильмам, как «Три дня кондора» и «Какими мы были» С. Поллака, «Телесеть» С. Люмета, «Последний наряд» и «Шампунь» Х. Эшби, «День саранчи» Дж. Шлезингера, «Алиса здесь больше не живет» и «Таксист» М. Скорсезе, «Пустоши» Т. Малика, «Военно-полевой хирургический госпиталь», «Долгое прощание», «Воры – как мы», «Нэшвилл» Р. Олтмена, «Разговор» Ф. Копполы, [Шестаков, 1978, с.104, 110-111, 115-121]. В частности, В. Шестаков справедливо отметил, что «Таксист» – *«грустный и трагический фильм, рассказывающий о насилии в Америке и о тех последствиях, которые оставила в судьбе и психологии американцев война во Вьетнаме»* [Шестаков, 1978, с.116].

Понятное дело, что, несмотря ни на какую «разрядку», статья В. Шестакова не могла состоять из одного только позитива по отношению к американскому киноискусству. Поэтому в ней отмечалось, что *«современное голливудское кино пытается адаптировать и использовать, в основном в коммерческих целях, ряд идей, заимствованных из модных течений западной философии. Особенно сильное влияние на американский кинематограф оказывает фрейдизм, который служит ему почвой для внушения зрителю самого мрачного, пессимистического представления о мире и человеческой личности»* [Шестаков, 1978, с.105], *а «Новый Голливуд» – это не более чем распространенный термин, своего рода метафора, не отражающая реальной действительности, поскольку идейная сущность и социальная роль Голливуда остались прежними: независимо от происходящих в нем перемен Голливуд, как и прежде, является феноменом буржуазной культуры»* [Шестаков, 1978, с.132].

Куда более жестко об американском кино написала свою статью В.С. Колодяжная (1911-2003), сконцентрировавшись на тематике оккультизма. Проанализировав «Ребенка Розмари» Р. Поланского и «Экзорсиста» У. Фридкина, она пришла к выводу, что *«дьявола никогда не показывали на экране таким грозным и могущественным, как в современных фильмах. Нынешние тенденции –*

явление особого рода, отражающее растущий интерес к оккультизму и вывернутой наизнанку религии – сатанизму» [Колодяжная, 1978, с.172].

В полном соответствии духу «разрядки» Г.А. Капралов в своей статье отказался от присущих ему ранее оптимистичных пассажей о неизбежном скором крахе буржуазного строя и торжестве коммунистических идей. Зато подробный анализ фильма С. Спилберга «Челюсти» стал для Георгия Александровича поводом для весьма обоснованного вывода о том, что *«можно с полным основанием еще раз утверждать, что сам фильм без целой системы дополнительных воздействий на западного зрителя … не мог бы иметь такого оглушительного … тотального резонанса»* [Капралов, 1978, с.51].

Остальные статьи сборника были посвящены творчеству выдающихся мастеров западного экрана – Д.М. Волонте (1933-1994) (об этом актере-коммунисте в очень положительном ключе написала Е.А. Викторова) и П.П. Пазолини (1922-1975).

О знаменитом режиссере, сценаристе и писателе П.П. Пазолини, убитом 1 ноября 1975 года, В.Е. Баскаков написал так: *«Итальянский кинематограф потерял крупного художника, творчество которого противоречиво отражало и жгучее неприятие буржуазного образа жизни, буржуазного бытия, буржуазной морали, и поиски альтернативы этой буржуазности… Пазолини был аналитиком, обличителем и вместе с тем жертвой буржуазного сознания, с которым до конца порвать не мог, хотя искренне к этому стремился»* [Баскаков, 1978, с.152].

«Мифы и реальность»: выпуск 7 (1981, сдан в набор в августе 1980)

Международные события 1979-1980, предшествовавшие появлению на свет седьмого выпуска сборника «Мифы и реальность» оказались бурными: после интервенции советский войск в Афганистане с «разрядкой», по сути, было покончено: конфронтация между СССР и Западом вернулась на рельсы пика «холодной» войны. А тут еще масла в огонь добавил антикоммунистический бунт польского движения «Солидарность»…

Таблица 9. Основные политические события 1978 – 1980 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1978	Государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР: 17 апреля.
1979	Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»: 26 апреля. Заключение договора между СССР и США об ограничении стратегических наступательных вооружений: 18 июня. Второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР: 16 сентября.

	Ввод СССР войск в Афганистан, начало афганской войны – декабрь.
1980	В ответ на вторжение советский войск в Афганистан США приостановили ратификацию договора об ограничении стратегических наступательных вооружений, заявили о бойкоте Олимпийских игр в Москве и об эмбарго на поставки в СССР современных технологий и зерна: 4 января. Академик А.Д.Сахаров сослан в Горький. Указом Президиума Верховного Совета СССР он лишен звания трижды Героя Социалистического труда, а постановлением Совета Министров СССР – звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий: 22 января. Проведение Олимпийских игр в Москве: 19 июля - 3 августа. СССР возобновил глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР: с 20-21 августа. Движение «Солидарность» в Польше набирало силу.

Но даже еще до начала нового этапа «холодной войны» — в апреле 1979 года – вышло Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где, как и в аналогичных документах прежних лет, подчеркивалось, что *«империалистическая пропаганда ... непрерывно ведет яростное наступление на умы советских людей, стремится с помощью самых изощренных методов и современных технических средств отравить их сознание клеветой на советскую действительность, очернить социализм, приукрасить империализм, его грабительскую, бесчеловечную политику и практику. Извращенная информация и тенденциозное освещение фактов, умолчание, полуправда и просто беспардонная ложь — все пускается в ход. Поэтому одна из важнейших задач идейно-воспитательной и информационной работы — помогать советским людям распознавать всю фальшь этой клеветнической пропаганды, в ясной, конкретной и убедительной форме разоблачать ее коварные методы, нести людям земли правду о первой в мире стране победившего социализма. При этом всегда следует помнить, что ослабление внимания к освещению актуальных проблем, недостаточная оперативность, вопросы, оставленные без ответа, выгодны лишь нашему классовому противнику»* [Постановление…, 1979].

Так что статья К.Э. Разлогова «Новый» консерватизм и киноискусство Запада» в этом контексте была закономерной реакцией на обострение «холодной войны»: *«В 70-е годы широкое распространение на Западе получила точка зрения, согласно которой на смену бурным социальным катаклизмам предшествующего десятилетия пришла эпоха «контрреформации», как будто бы знаменовавшая кардинальный отход от системы ценностей, предложенных «контркультурой». Эта идеологическая тенденция – так называемый «новый» консерватизм – явилась порождением идейно-политического кризиса капитализма. ... «Новый консерватизм» в какой-то мере подготовил почву для развертывания очередной антикоммунистической и антисоветской компании и возврата сил империализма к политике «холодной войны. ... Он явился результатом стремления буржуазных идеологов повернуть ход истории вспять, установить новые препятствия на пути социализма, национально-освободительного движения, борьбы трудящихся за свои права в странах капитала. Но позитивные процессы в международной жизни, борьба за мир, социальный прогресс и*

свободу народов продолжают определять поступательное движение истории» [Разлогов, 1981, с.41-42].

Переходя далее к анализу западных фильмов, Кирилл Эмильевич утверждал, что *«проблема насилия, безусловно, одна из самых злободневных в буржуазном мире. В отличие от характерной для предшествующего периода тенденции к выявлению социальных корней правонарушений «новые» консерваторы рассматривают преступления как аномалии, результаты ущербности отдельных личностей либо человеческой природы вообще. Единственной причиной распространения преступлений объявляется поэтому попустительство и бездействие властей, необходимым методом борьбы с ними – любое насилие»* [Разлогов, 1981, с.49-50]. В качестве примера использовался фильм М. Виннера «Жажда смерти» [Разлогов, 1981, с.55].

Правда, финал статьи был более оптимистичным и даже отчасти фрондерским: «Подставное лицо» М. Ритта, «Джулия» Ф. Циннемана, «Китайский синдром» Дж. Бриджеса, *«как и целый ряд других картин,* ***свидетельствует о <u>постоянстве</u> демократической традиции*** *(выделено мной – А.Ф.) в киноискусстве США, успешно противостоящей «новой консервативной волне»* [Разлогов, 1981, с.61].

В поисках положительных явлений в американском кино М.С. Шатерникова обращала снимание читателей, что *«определенная часть негритянских кинематографистов избрала для себя путь правды и реализма, путь все более глубокого и точного изображения жизни, страданий и надежд своего народа»* [Шатериникова, 1981, с.161].

А вот Г.А. Капралов сконцентрировался на негативных примерах западной кинопродукции, отмечая, что хотя в ряде фильмов («Сакко и Ванцетти», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Забриски пойнт», «Кеймада», «Маленький большой человек», «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Беспечный ездок» и др.) *«были подвергнуты известной критике захватнические войны, колониальная экспансия и истребление аборигенов Америки, преследование профсоюзных активистов, расистская нетерпимость, антирабочая политика, ложь правосудия, иллюзия молодежного движения и подавление его методами полицейского террора»* [Капралов, 1981, с.25], далее произошел откат от завоеванных позиций. *«Казалось, можно было ожидать, что ближайшие годы дадут новый взлет и дальнейшее развитие такого боевого критического кинематографа. Однако закономерное крушение «гошистских» иллюзий 68-го года… привело к распространению среди части интеллигенции упадочнических настроений, а в США даже к усилению консервативных или, как их называют, «новых» консервативных тенденций. Это сказалось и на кинематографе. Его политическая активность, хотя и продолжала еще некоторое время оставаться довольно высокой, вскоре пошла на убыль»* [Капралов, 1981, с.25].

И ладно бы, если бы это была только боксерская драма «Рокки»: *«создание подобной картины – весьма характерный пример того, сколь укоренилось в сознании и подсознании многих американцев упование на жар-птицу удачи, которая уж если и не прилетит к тебе в реальной жизни, то хотя бы на мгновение осенит крылом с*

киноэкрана» [Капралов, 1981, с.22]. Но, что было, по мнению Георгия Александровича, гораздо хуже, в Голливуде стали появляться такие «злобно антисоветские» ленты, как «Охотник на оленей», чей *«образный, эмоциональный строй … выражает крайнюю неприязнь, мягко говоря, его создателей к вьетнамцам. Все они изображены так же, как когда-то в самых злобных расистских поделках Голливуда изображались негры»* [Капралов, 1981, с.37]. Более того, «Охотник на оленей» *«не только клевещет на героический народ Вьетнама, но и пытается возродить те самые иллюзии об исключительности США»* [Капралов, 1981, с.40].

Как всегда, Г.А. Капралов не забыл покритиковать и мэтров европейского экрана. Про «Казанову» он писал, что *«несомненный критический заряд фильма не может скрыть того факта, что новое произведение Феллини несет на себе печать болезненной усталости, какой-то психологической надорванности художника, для которого зрелище порока, распада, гниения и отвратительно и в то же время обладает некой притягательной силой»* [Капралов, 1981, с.9]. А о фильмах «Прощай, самец» М. Феррери и «Грузовик» М. Дюра высказался еще строже: *«Хотя на экране герои Феррери имеют плоть и кровь, в то время как у Дюра – это фантомы, которым не дано зрителю увидеть и услышать, между ними, на наш взгляд, есть нечто общее – пустотность, выпотрошенность»* [Капралов, 1981, с.19].

Французскому кино в сборнике были посвящены сразу две статьи.

Ведущий советский специалист в области киноискусства Франции – А.В. Брагинский, начав свою статью с осуждения сексуальной кинореволюции и порноиндустрии [Брагинский, 1981, с.180-183], переходил к более подробному анализу (с осуждением за коммерческую направленность) фильмов К. Лелуша, К. Зиди, Ж. Дере, Ж. Жакена, Ф. Лабро, А. Вернея, А. Корно [Брагинский, 1981, с.183-191].

К творчеству упомянутых выше режиссеров, разумеется, можно относиться по-разному. Однако некоторые оценки А.В. Брагинского с сегодняшней точки зрения выглядят явно неоправданными: *«Зиди является надежным оплотом коммерческого кинематограф «пищеварительного толка». … «зидизм» как определенное явление представляет непосредственную угрозу комедийному кинематографу Франции, снижая его уровень, его авторитет»* [Брагинский, 1981, с.186].

Сохранил Александр Владимирович и свое строгое отношение к творчеству Ф. Трюффо и К. Шаброля:

- *«работы Трюффо последнего времени невольно отражают настроения французской художественной интеллигенции, точнее, той ее части, которая часто оглядывается назад и редко смотрит вперед»* [Брагинский, 1981, с.193];

- «*и хотя многим его работам последних лет присущи и формальный блеск и определенный критический запал, нападки Шаброля напоминают, скорее, брюзжание рассерженного папаши над шалостями своего отпрыска. … Настроенный глубоко пессимистически, режиссер направляет усилия лишь на раскрытие темных сторон человеческой души»* [Брагинский, 1981, с.193-194].

В похожем ключе была написана и статья Н.П. Дьяченко, где «нелицеприятной» критике за неправильную политическую позицию подверглись фильмы «Китайцы в Париже» Ж. Янна, «Нада» К. Шаброля,

«Лакомб Люсьен» Л. Маля, «Добрый и злые» К. Лелуша. К примеру, фильм «Добрый и злые» был в обвинен в смещении *«в один ряд действий борцов Сопротивления и коллаборационистов, честных людей и предателей»* [Дьяченко, 1981, с.69].

Финалы обеих статей были, тем не менее, оптимистичны.

Похвалив за острую социальность фильмы А. Кайатта, И. Буассе, Б. Тавернье, Б. Поля [Брагинский, 1981, с.195-199], А.В. Брагинский был уверен, что *«диалектика социального развития неумолима. Будущее французского кино там, где в расчет принимаются интересы нации, народа, за теми кинематографистами, которые ставят свое искусство на службу народа»* [Брагинский, 1981, с.203].

Выводы Н.П. Дьяченко были чуть менее пафосными: *«К середине 70-х годов во французском кино наблюдаются явления коммерциализации, спекулятивного использования политической темы. В то же время подобным тенденциям отчетливо противостоит кинематограф, выражающий критическое отношение к капиталистической действительности, попытку разоблачения аппарата буржуазной власти»* [Дьяченко, 1981, с.68].

Ответственный за отражение итальянского экрана на страницах советской прессы Г.Д. Богемский на сей раз посвятил статью политическим кинодетективам. В позитивном контексте он проанализировал фильмы Д. Дамиани, Э. Петри, Ф. Рози, указывая при этом, что *«само понятие «политическое кино» следует рассматривать дифференцированно. С одной стороны, под ним подразумевают действительно прогрессивное направление в буржуазном кино сегодня; с другой – в форму политического фильма иногда бывают облечены и ленты, по своей тенденции прямо противоположные по целям, которые ставят перед собой передовые художники, стремящиеся сделать кино оружием в борьбе левых сил»* [Богемский, 1981, с.115].

Наименее идеологизирована и «рязрядочна» в сборнике статья Г.В. Красновой о кино ФРГ – это весьма доброжелательный анализ фильмов Р.В. Фассбиндера, Ф. Шлендорфа, В. Херцога и их коллег. Вывод статьи также мажорен: *«Молодежное кинодвижение в Западной Германии знавало черные дни, периоды разочарования, депрессии и упадка. Однако последние работы этих режиссеров дают основание надеяться, что «молодое кино» и впредь будет оставаться главным оплотом прогрессивного киноискусства Западной Германии»* [Краснова, 1981, с.114].

Развлекательная миссия (если конечно, это словосочетание уместно в киноведческом сборнике) в седьмом выпуске «Мифов и реальности» досталась статье Р.А. Соболева «Кино и комиксы». И вот тут горячие поклонники комиксной культуры наверняка не могли согласиться с резким выводом кинокритика о том, что *«какими бы потенциальными возможностями ни обладали комиксы, их массовая, подавляющая часть продукции рассчитана именно на человека с интеллектом если не грудного, то все же младенца»* [Соболев, 1981, с.178].

«Мифы и реальность»: выпуск 8 (1983, сдан в набор в сентябре 1982)

События 1981-1982 года, предшествовавшие публикации восьмого сборника «Мифы и реальность», в целом (несмотря на экономическое сотрудничество СССР с ФРГ и Францией, связанного с газовыми поставками) развивались на пике «холодной войны».

Таблица 10. Основные политические события 1981 – 1982 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1981	XXVI съезд КПСС: 23 февраля - 3 марта. Отмена США эмбарго на поставки зерновых в СССР: 24 апреля. Начало производства нейтронного оружия в США. Подписание контракта между СССР и ФРГ на поставку сибирского газа в Западную Германию: 20 ноября. Введение военного положения в Польше: 13 декабря. Заявление президента США Р.Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление новый санкций против СССР: 29 декабря.
1982	Подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского газа: 23 января. Британско-аргентинский вооруженный конфликт на Фолклендах: март-апрель. Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: 30 июля.

Так что совсем не удивительно, что последний год правления Л.И. Брежнева ознаменовался выходом Постановления ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982). В нем, в частности, говорилось, что «*на страницах журналов появляются историко-литературные и литературно-критические работы, авторы которых... обнаруживают мировоззренческую путаницу, неумение рассматривать общественные явления исторически, с четких классовых позиций»* [Постановление…, 1982].

Не думаю, что такая критика напрямую касалась авторов сборников «Мифы и реальность» (хотя отсутствие «четких классовых позиций» при желании можно было обнаружить, к примеру, в «вольных» статьях В.П. Демина и Ю.М. Ханютина). Но соответствующие выводы были сделаны: идеологически устаревшие «разрядочные» подходы были отброшены, о чем свидетельствует гневный пафос ключевой статьи сборника, написанной В.Е. Баскаковым: *«Дегуманизм буржуазной культуры и искусства, нападки на гуманизм, ведущиеся и справа и слева, - все это свидетельствует о настоятельной необходимости*

создания единого фронта марксистского реального гуманизма со всеми представителями гуманистических убеждений на Западе в целях критики и разоблачения антигуманистических тенденций капитализма, не способного решить глобальные проблемы современности и пытающегося поставить человечество на грань катастрофы» [Баскаков, 1983, с. 36-37].

К такому течению «реального гуманизма» В.Е. Баскаков относил фильмы «Человек на коленях» Д. Дамиани, «Христос остановился в Эболи» и «Три брата» Ф. Рози, «Семь дней в январе» Х.А. Бардема [Баскаков, 1983, с. 12-19]. Более того, утверждал Владимир Евтихианович: *«Создание фильмов «Христос остановился в Эболи» и «Три брата» подтверждает могучую силу и перспективность искусства социального, исследующего проблемы народной жизни, искусства большой правды. Могучую силу реализма»* [Баскаков, 1983, с. 17].

В.Е. Баскакову вторил Г.А. Капралов, уверяя своих читателей, что *«не выходя за горизонты буржуазного сознания, невозможно увидеть дорогу в реальное будущее, за которое ведет борьбу передовое человечество»* [Капралов, 1983, с.64].

Далее, анализируя фильмы «Прыжок в пустоту» М. Беллоккио, «Терраса» Э. Скола, «Прошу убежища» М. Феррери, «Мой американский дядюшка» А. Рене, «Весь этот джаз» Б. Фосса, «Город женщин» Ф. Феллини [Капралов, 1983, с.40-63], Г.А. Капралов сожалел, что главные мотивы большинства из них – *«усталость, потерянность, разочарование, отчаяние»* [Капралов, 1983, с.38]. В «Городе женщин» *«подход Феллини ... традиционно буржуазный и опять-таки с заметным оттенком биологизма, который в данном случае выступает в форме сексуальных комплексов и фантасмагорий»* [Капралов, 1983, с.54]. А «Весь этот джаз» *«вызывает смешанное чувство. С одной стороны, режиссер заставляет восхититься неуемной, яростной фантазией Гидеона, ощутить его как сильную, творчески мощную личность. А с другой – творческий акт низводится до простого физиологического отправления»* [Капралов, 1983, с.63].

Не жалела западных крупнейших мастеров западного экрана и Е.А. Викторова, утверждая, к примеру, что *«Феррери выступает не столько как критик пороков современной буржуазной цивилизации, сколько как человек, снимающий с себя ответственность за судьбы мира. Он не верит в возможность перемен, в возможность лучшего, более справедливого устройства общества»* [Викторова, 1983, с.167].

Та же кинокритическая по отношению к западному кинематографу мелодия звучала и в статье Е.Н. Карцевой, где заявлялось, что *«70-е годы характеризуются не только преемственностью антибуржуазных идеалов и ценностей годов 60-х, но и усилением консервативных настроений. ... И производители мифов, ощущая растущее недовольство, стремятся внушить людям мифологическое, не основанное на социальном анализе толкование происходящих событий. Растущая политизация общественного сознания ведет к политизации мифологии»* [Карцева, 1983, с.86]. В этом контексте она ругала американские фильмы «Рокки», «Телефон» и хвалила «Китайский синдром», «Три дня Кондора» и «Телесеть» [Карцева, 1983, с.90-101].

Отметив, что *«фактически возросшая роль женщин в буржуазном обществе находится в остром противоречии с различными формами дискриминации и гнета,*

которым подвергается сегодня на Западе женщина» [Мельвиль, 1983, с.136], киновед Л.Г. Мельвиль высказала мнение, что *«феминизм на экране и в жизни современного Запада – явление очень и очень сложное, неоднозначное. … Завтрашний день покажет, что станет с этим примечательным явлением западной политической и культурной жизни. Ясно одно: перспективы для него связаны с открытием социалистической альтернативы, с отказом от эксцессов феминистской идеологии и обращением к реалистическому пониманию проблем женщин. Знакомство с политическим и культурным опытом реального социализма может сыграть здесь решающую роль»* [Мельвиль, 1983, с.159]. С первой частью этого тезиса (о сложности и неоднозначности кинофеминизма), как говорится, не поспоришь, а вот с «социалистической альтернативой», как показало время, Людмила Геннадьевна (наверное, искренне) ошиблась…

Киноведческий борец за права рабочего класса Америки – М.С. Шатерникова на примере фильма «Норма Рэй» М. Ритта с удовольствием отмечала, что *«так вернулся на американский экран «забытый» герой – человек труда, коллективист, в борьбе отстаивающий для себя и других свои человеческие права. Так доказывает свою жизнеспособность прогрессивная традиция киноискусства США. … Истинный смысл слову «гуманизм» возвращают те честные художники, кто в своем творчестве выражает устремления рабочего класса, кто принимает его сторону в борьбе. Такие художники были в американском кино всегда. Они будут приходить с каждым новым поколением»* [Шатерникова, 1983, с.134].

В седьмом выпуске «Мифов и реальности» впервые появилась статья, целиком посвященная испанскому кино, где О.К. Рейзен вполне обоснованно хвалила высоко оценивала «Конец недели» и «Семь дней в январе» Бардема, «Национальное ружье» и «Форели» Л. Берланги [Рейзен, 1983, с.186-192], хотя и отмечала, что кинематографу К. Сауры, например, *«свойственна многоплановость, даже некоторая запутанность образов. Смешение фантазии, снов и реальности, бесконечные перебросы во времени и пространстве, повторы, ассоциативный монтаж – приемы, с помощью которых он воспроизводит поток сознания»* [Рейзен, 1983, с.195].

А вот Р.П. Соболеву в этом сборнике выпала роль «диск-жокея». Правда, весьма своеобразная, так как вряд ли молодые читатели, с упоением танцевавшие диско по выходным (и не только), могли принять на веру слова о том, что *«дискофильмы, конечно, не что-то особенное или что-то загадочное в современном западном кино. Они лишь часть, причем, далеко не главная, общего процесса дезориентации зрителя и подмены истины суррогатом. Но, будучи адресованы молодежи, они весьма опасны»* [Соболев, 1983, с.244].

«Мифы и реальность»: выпуск 9 (1985, сдан в набор в мае 1984)

Мировые события, произошедшие между выпуском в свет восьмого и девятого сборников «Мифы и реальность» были бурными. Смерть Л.И. Брежнева нисколько не повлияла на градус кипения «холодной войны».

Более того, с приходом к власти Ю.В. Андропова (1914-1984) внимание к вопросам идеологической борьбы и контрпропаганды только усилилось. Смерть Ю.В. Андропова и столь же кратковременное правление К.У. Черненко (1911-1985) никаких особых изменений в положение дел не внесли.

Таблица 11. Основные политические события 1982 – 1984 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1982	Смерть Л.И.Брежнева: 10 ноября, приход к власти Ю.В.Андропова (1914-1984). Отмена США санкций, введенные против СССР в связи с событиями в Польше: 13 ноября.
1983	Франция высылала в СССР 47 советских дипломатов, обвиненных в шпионаже: 5 апреля. Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии»: июнь. Визит в СССР канцлера ФРГ Г.Коля: 4-6 июля. Над территорией СССР сбит южнокорейский гражданский самолет: 1 сентября. Ю.В.Андропов выступил с заявлением, направленным против развертывания ракет «Перщинг-2» в Европе и отменил мораторий на развертывание ядерных ракет средней дальности: 24 ноября.
1984	Открытие в Стокгольме конференции по разоружению в Европе: 17 января. Смерть Ю.В.Андропова, приход к власти К.У.Черненко: 9 февраля. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии»: 19 апреля. Заявление о Бойкоте СССР Олимпийских игр в Лос-Анджелесе: 8 мая.

Выступая на пленуме ЦК КПСС, посвященном актуальным вопросам идеологической, массово-политической работы, Ю.В. Андропов подчеркнул, что *«идет борьба за умы и сердца миллиардов людей на планете. И будущее человечества зависит в немалой степени от исхода этой идеологической борьбы. Отсюда понятно, как исключительно важно уметь донести в доходчивой и убедительной форме правду о социалистическом обществе, о его преимуществах, о его мирной политике до широчайших народных масс во всем мире. Не менее важно умело разоблачать лживую, подрывную империалистическую пропаганду»* [Материалы…, 1983].

Уже само принятие в 1983 году специального Постановления пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» сигнализировало о том, что, по мнению, советского руководства, предыдущие постановления аналогичного характера были признаны неэффективными в условиях новой острой вспышки «холодной войны» между СССР и Западом.

Об этом же свидетельствует и Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» от 19 апреля 1984 [Постановление…, 1984].

В 1983-1984 годах советская пресса все чаще стала использовать слово «контрпропаганда», взяла его на вооружение и официозная кинокритика.

Знаменоносец идеологической борьбы с буржуазным кинематографом В.Е. Баскаков ответил на политические призывы партии статьей «Экранная агрессия» [Баскаков, 1985, с.3-26]. Здесь он выразил возмущение тем, что на Западе *«ставится задача привить многомиллионным аудиториям кино и телевидения культу насилия, жестокости, изощренной эротики. Стратегическая установка этого направления экранной агрессии – в стремлении внушить массовому сознанию безответственность за судьбы человечества или чувство апатии перед лицом акций империалистических кругов. Издатели, литераторы, деятели кино и телевидения, используя самые различные, часто маскировочные средства, навязывают читателям и зрителям культ силы, поэтизацию жестокости, извращенный аморализм. Воинствующий антигуманизм стал сердцевиной подавляющего большинства фильмов, создаваемых капиталистическими кинотелемонополями США и ряда европейских стран» [Баскаков, 1985, с.18].*

Как всегда такого рода тезисы подкреплялись у Владимира Евтихиановича яркими примерами. На сей раз – из фильмов «Ночной портье» и «Шкура» Л. Кавани, «Николай и Александра» Ф. Шефнера, «Охотник на оленей» М. Чимино, «Огненный лис» К. Иствуда [Баскаков, 1985, с.20-24]. Особое раздражение у В.Е. Баскакова вызвал фильм С. Пекинпа *«Штайнер – железный крест», «открыто прославляющий вермахт. В центре сюжета – обаятельный, «гуманный» и бесстрашный гитлеровский унтер-офицер»* [Баскаков, 1985, с.22].

Однако, вопреки всему предыдущему негативу, В.Е. Баскаков нашел в себе силы сделать радикально позитивный вывод: *«Антикоммунизм и антисоветизм на экране – это лихорадочная, истерическая и бесперспективная попытка затормозить неуклонный процесс развития революционных сил, противодействовать осознанию массами (в том числе интеллигенцией) бесперспективности капиталистической системы»* [Баскаков, 1985, с.23].

Примерно в том же духе была выдержана и статья Г.А. Капралова. Осудив – кого за пропаганду насилия, кого за антисоветчину – фильмы «Класс-1984» М. Лестера, «Истребление по-техасски с помощью механической пилы» Т. Хупера, «Конан-варвар» Дж. Милиуса, «Охотник на оленей» М. Чимино, «Огненный лис» К. Иствуда, «Супермен» Р. Доннера [Капралов, 1985, с.30-44], Георгий Александрович делал печальный вывод о том, что *«стремлением психологически и идеологически так воздействовать на массы, чтобы их можно было «двинуть на какое угодно безумие и преступление», и диктуется создание все новых и новых экранных поделок, в которых возводится в ранг высшей*

доблести самое дикое насилие и славится «добродетель по-американски» [Капралов, 1985, с.44].

Поддержала этот контрпропагандистский рейд и Л.Г. Мельвиль, отметив, что *«буржуазные средства массовой информации, решив под явным нажимом администрации Рейгана отвлечь внимание западной общественности от реальных причин, порождающих разгул терроризма, развязали антисоветскую компанию по поводу «причастности» Советского Союза к «международному терроризму». ... примером ... стал фильм канадского режиссера Чарлза Джаротта «Человек из Праги», повествующий о том, как группа кровожадных бандитов и наемных убийц, прошедших подготовку в Чехословакии, терроризируют мирных жителей Европы, убивая ни в чем не повинных людей»* [Мельвиль, 1985, с.70].

Не отстал от Г.А. Капралова и молодой в ту пору кинокритик А.С. Плахов, предупреждая читателей, что *«кино и телевидение могут ... идти на поводу у самых примитивных вкусов, культивировать реакционные идеи, аморализм, сеять вредные иллюзии и разрушать личность, как это чаще всего происходит в практике буржуазных средств массовых коммуникаций»* [Плахов, 1985, с.135].

Обращаясь к анализу кинематографа ФРГ, Г.В. Краснова высказала нечто похожее на рекомендации «прогрессивным немецким кинематографистам»: *«борьба против экспансии Голливуда должна вестись с позиций гуманизма, острой социальной критики. В противном случае она теряет свой высокий идейно-художественный смысл, и место американской кинокоммерции занимает еще более конформистская, более убогая продукция западногерманской индустрии культуры»* [Краснова, 1985, с.180].

Грустной по тону получилась статья об итальянском кино у Г.Д. Богемского. Анализ «кино красных фонарей», «ужасов по-итальянски» [Богемский, 1985, с.94-98] и комедий давал понять, что Георгию Дмитриевичу тогдашняя ситуация на экранах Италии явно перестала нравиться (в отличие от эпохи неореализма или расцвета «политического кинематографа»). Приведу только один гневный пассаж из этой статьи: *«Калигула» – типичный продукт «наднационального» коммерческого кино, «массовой культуры» в обществе потребления. В фильме неразрывно слились неслыханная жестокость и разнузданный секс»* [Богемский, 1985, с.92].

Однако, как отмечал кинокритик, *«впечатление, что спад, застой, кризис в итальянском кино в целом носят всеобщий характер, был бы неверен. ... Пусть немногие, но яркие и смелые произведения убедительно свидетельствуют, что как коммерциализация итальянского кино, так и настроения отчаяния или эскапизма охватили далеко не всех»* [Богемский, 1985, с.111].

Статьи Е.Н. Карцевой [Карцева, 1985, с.46-66] и К.Э. Разлогова [Разлогов, 1985, с.181-202] были написаны в более нейтрально-академическом ключе. Е.Н. Карцева, к примеру, довольно положительно оценила «Кабаре» Б. Фосса, «Джулию» Ф. Циннемана, «Параллакс» А. Пакулы, и «Принцип домино» С. Кереймера [Карцева, 1985, с.50-65].

Статья А.В. Брагинского о тогдашнем кино Франции была тоже довольно сдержанной по тону. Проанализировав фильмы Б. Блие, А.

Тешине, К. Миллера и других режиссеров [Брагинский, 1985, с.137-156], Александр Владимирович пришел к выводу, что *«общий кризис – идейный, экономический, - захватывающий Запад, находит свое отражение и в текущем кинопроизводстве все ведущих капиталистических стран мира. Найдут ли французские кинематографисты в этих условиях силы повернуть колеса, изменить ход событий, вспомнить славные традиции – покажет время…»* [Брагинский, 1985, с.160]. Что ж, время, действительно показало, и уже в 1990-х годах А.В. Брагинский опубликовал целую серию замечательных книг о мастерах кино Франции, где уже и в помине не было «идеологически выдержанных» строк…

А вот Т.С. Царапкина – совсем в духе недавней «разрядки» дала весьма положительную оценку развития кинематографа в Канаде, так как *«в отличие от придуманного мира на канадском экране появилась живая жизнь, порой полная драматизма, отчаяния, населенная людьми, как правило, несчастными, которые редко одолевают угнетающие их обстоятельства, но находят в себе силы бросить вызов судьбе»* [Царапкина, 1985, с.229].

«Мифы и реальность»: выпуск 10 (1988, сдан в набор в ноябре 1987)

Десятый выпуск сборника «Мифы и реальность» был сдан в набор и вышел из печати в условиях весьма существенно изменившейся мировой и внутрисоюзной ситуации. Приход к власти М.С. Горбачева в 1985 году и объявленная им вскоре политика «перестройки и гласности», последовавшее за этим резкое потепление отношений между СССР и Западом, привели к значительному пересмотру сложившейся за десятилетия «идеологической борьбы».

Таблица 12. Основные политические события 1984 – 1987 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1984	Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 21-23 июня. СССР высказал простест против американской военной программы «Звездных войн»: 29 июня. Визит члена политбюро М.С. Горбачева в Великобританию, его встреча с Премьер-министром М.Тэчер: 15-21 декабря.
1985	Смерть К.У.Черненко, приход к власти М.С.Горбачева: март. Возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве: 12 марта. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Женеве: 19-21 ноября.
1986	XXVII съезд КПСС: 25 февраля – 6 марта. Авария на Чернобыльской атомной станции: апрель-май. Председателем Союза кинематографистов СССР избран один из ведущих режиссеров Э.Г. Климов – май. Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и

	проката зарубежных кинофильмов»: 4 июня. Трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 до 10 долларов за баррель), резко усилившее экономический кризис в СССР: июнь. Объявление Н.С.Горбачевым начала «перестройки» в СССР: июнь. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 7-10 июля. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике: 11-12 октября. Открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене: 4 ноября. Возвращение академика А.Д. Сахарова из ссылки в Москву: декабрь.
1987	Визит М. Тэчер в СССР: 28 марта-1 апреля. Отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории: 23 мая. Немецкий пилот-любитель М. Руст совершил нелегальный перелет из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (с приземлением практически на Красной площади): 27 мая. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

И хотя по сложившейся инерции в июне 1986 года еще вышло выдержанное в прежнем идеологическом духе Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов», процесс, как говорится, пошел: в мае 1986 года, вопреки желанию старой «идеологической гвардии», Председателем Союза кинематографистов СССР избран один из ведущих режиссеров – Э.Г. Климов, а с 23 мая 1987 года в СССР прекратили глушение большинства западных радиостанций.

Однако анализ содержания десятого выпуска сборника «Мифы и реальность» (1988) показывает, что советская кинокритика не сумела оперативно отреагировать на произошедшие в мире и в СССР радикальные перемены.

Вот только некоторые заключительные выводы статей ведущих советских киноведов в десятом выпуске сборника, отметивших:

- *«иллюзорность попыток восстановить справедливость в рамках антагонистического общества усилиями правдоискателей-одиночек, не открывающих перед зрителями действительно революционной перспективы свержения эксплуататорского строя – исторической миссии пролетариата»* [Разлогов, 1988, с.93];

- *«различные ипостаси буржуазного интеллектуального сознания, пребывающего в состоянии глубокого внутреннего кризиса. Пути выхода из него лежат вне этого сознания: они в активном участии в реальных социальных процессах на стороне сил демократического прогресса»* [Мельвиль, 1988, с.38].

Скажу больше, статьи Л.Х. Маматовой «Парад звезд» в Венеции [Маматова, 1988, с.94-121] и Н.В. Савицкого «Фильмы в потоке времени (из программы «ФЕСТ-83») [Савицкий, 1988, с.122-142] представляют собой вполне традиционные для советского киноведения 1970-х – 1980-х обзоры зарубежных фестивалей 1983 года. Но одно то, что в сборник, вышедший из

печати в 1988 году, были включены статьи, написанные в 1983, говорило не только о нерасторопности издательства «Искусство», но и о явной инертности официозного кинокритического ракурса.

Так что не стоит удивляться тому, что остальные статьи десятого сборника по своему идеологическому пафосу не так уж сильно отличались от статей сборника девятого.

В.Е. Баскаков привычно ругал «антисоветчину» в голливудских фильмах «Огненный лис» К. Иствуда, «Красный рассвет», «Парк Горького» и др. [Баскаков, 1988, с.7-9] и был весьма недоволен тем, что у Л. Кавани в «Берлинском деле» *«патология, сексуальный эпатаж и политика, даже приметы антифашисткой темы, соединены в сложный узел»* [Баскаков, 1988, с.16].

Г.Д. Богемский снова сожалел, что в Италии *«властно заявившее о себе на пороге 70-х годов прогрессивное направление «политического кино» не выдержало испытаний, пало под ударами кризиса»* [Богемский, 1988, с.61], а фильм Л. Кавани «Шкура», *«который мог прозвучать осуждением войны, превратился в череду страшных аттракционов; показ ужасов войны стал самоцелью»* [Богемский, 1988, с.67].

В статье Н.П. Дьяченко читателям еще раз напоминалось, что *«пресловутый коммерческий бум французского кино и его нынешняя ориентация на традиционные формы кинозрелища наносят удар по прогрессивному, социально-критическому направлению киноискусства. Самой же активно действующей силой национальной киноиндустрии остается развлекательный, псевдореалистический кинематограф, который для привлечения зрителей пытается использовать в своих сюжетах и злободневные явления общественно-политической жизни»* [Дьяченко, 1988, с.145].

Анализируя фильмы «Луна», «XX век», «Конформист» Б. Бертолуччи и «Гибель богов» Л. Висконти, [Плахов, 1988, с.162-168], А.С. Плахов меланхолично констатировал, что *«к фрейдизму в тех или иных его модификациях, поначалу нашедшему своего апологета в кинематографическом сюрреализме, в послевоенные годы приходят, порой неожиданно, художники в целом реалистического склада, но тяготеющие к натуралистическим крайностям»* [Плахов, 1988, с.168].

Обращаясь к сюжету фильма А. Вернея «Тысяча миллиардов долларов», К.Э. Разлогов вполне в духе «застойных времен» утверждал, что *«в этом и других подобных фильмах нет ни слова о классовых силах, действительно противостоящих буржуазии, и о журналистах, освещающих актуальные события с точки зрения условий жизни и борьбы пролетариата»* [Разлогов, 1988, с.85].

А вот еще одна фразу Кирилла Эмильевича, если, конечно, для пущей обобщенности и универсальности убрать из нее слова «империализм» и «буржуазных», на мой взгляд, по-прежнему очень актуальна: *«Спору нет, независимость средств информации при империализме иллюзорна и относительна, и об этом тоже свидетельствуют киноэкраны. … Магическая иррациональная вера в «свободу слова», ежедневно и ежечасно опровергаемая практикой буржуазных средств информации, находит особо весомую опору в одностороннем истолковании событий»* [Разлогов, 1988, с.82].

Вот только статья Е.Н. Карцевой об американском кино выглядела вполне «перестроечно». В ней отмечалось, что картина С. Люмета «Серпико» *«потребовала от своих создателей огромного гражданского мужества. К чести следует отметить: в этом сугубо реалистическом повествовании они не позволили себе ни разнообразить действие драками или погонями, свойственными обычно полицейским лентам, ни удариться в напрашивающийся мелодраматизм»* [Карцева, 1988, с.46]. А «Французский связной» У. Фридкина оценивался как *«полудокументальная история, рассказанная режиссером с большой долей юмора, динамики и искусства»,* хотя она и *«мастерски обходила или вуалировала основные изъяны работы американской полиции»* [Карцева, 1988, с.53].

«Мифы и реальность»: выпуск 11 (1989, сдан в набор в декабре 1988)

Одиннадцатый сборник «Мифы и реальность», вышедший из печати в 1989 году, увы, оказался последним. Перестройка в это время достигла своего пика, отношения СССР и Запада продолжали улучшаться, а низкие мировые цены на нефть по-прежнему гасили советскую экономику, что неизбежно привело падению уровня жизни населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад…

Таблица 13. Основные политические события 1987 – 1988 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1987	Визит М.С.Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности: 1-10 декабря. М.С.Горбачев объявлен на Западе Человеком года. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
1988	Начало вывода советских войск из Афганистана: 15 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Москве: 29 мая – 2 июня. Визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля: 24-27 октября. Визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана: 25-26 ноября. Отмена СССР глушения радиостанции «Свободная Европа» на своей территории: 30 ноября. Визит М.С. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы: 6-8 декабря. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад.

И собственно только теперь, в год подготовки к печати сборника (а его компоновка и редактирование были завершены в декабре 1988 года) элита

советской кинокритики решилась присоединиться к перестроечным веяниям. Так Г.А. Капралов, справедливо отругав не отличающиеся художественным качествам и глубиной мысли американские боевики «Рэмбо-2», «Огненный лис», «Красный рассвет», «Вторжение в США» и др. [Капралов, 1989, с.4-14], признался, что *«уже после того, как была написана эта статья, из Советской страны прозвучал смелый голос, провозгласивший новое мышление. И как ни сложно идет развитие современной социально-политической ситуации, в мире происходят обнадеживающие, порой почти фантастические перемены. Чувство новой реальности обретают не только президенты, но и целые народы. Как и все демократические силы, кинематографисты США и других капиталистический стран разрушают «карму» ложных образов, побуждают людей к активным действиям в защиту прав человека на мирное будущее, за сохранение мира на уникальной планете по имени Земля»* [Капралов, 1989, с.27].

Сохранение мира в ситуации «нового мышления» стало ключевой темой статьи Л.Г. Мельвиль, отметившей, что *«образ страшного, «немыслимого», грозящего человечеству, по-разному предстает на современных экранах. Но все же чаще здесь звучат искренняя тревога за судьбы мира, надежда, которая будет жива до тех пор, пока будет жив сам человек»* [Мельвиль, 1989, с.46].

Добротный киноведческий анализ без идеологических пережимов содержался в статьях «Образ Сицилии в современном итальянском кино» Л.А. Аловой [Алова, 1989, с. 110-129], «Диапазон возможностей» Е.С. Громова [Громов, 1989, с.130-147], «Франсуа Трюффо: история кино как автобиография» Н.И. Нусиновой [Нусинова, 1989, с. 263-282].

С весьма корректной статьей о кинематографе США выступила Е.Н. Карцева, резонно напоминая, что *«американское киноискусство многолико … На протяжении всей истории его развития появлялись и продолжают появляться … значительные критические произведения, использующие голливудскую тематику для серьезных размышлений»* [Карцева, 1989, с.65].

В похожем ключе писала о женской теме в американском кино Г.В. Краснова, утверждая, что *«в том, что в середине 80-х годов в американском кино утвердились образы женщин, исполненных решимости защитить не только свое достоинство, но и общественные идеалы, проявился позитивный итог влияния женского движения на кинематограф. И не случайно, что фильмы, показывающие разнообразные аспекты существования женщин, стали сегодня главным оплотом гуманизма в американском кино. Самим фактом своего существования они бросают вызов кинематографу насилия и жестокости, утверждают идеи добра и справедливости»* [Краснова, 1989, с.86].

Ушел от разоблачающего пафоса и Г.Д. Богемский, отмечая, что *«творческое обращение к классике, к большой литературе, ее национальным традициям придает итальянскому кино новые силы, раскрывает еще не использованные возможности»* [Богемский, 1989, с.262].

Обошелся без педалирования идеологии и А.В. Брагинский, верно подметивший, что во французском кино *«с одной стороны есть кинематограф развлекательный. С другой – кинематограф мысли и сердца, который встречает*

большие трудности, в частности, из-за развращения молодого зрителя американской продукцией отнюдь не лучшего качества» [Брагинский, 1989, с.108].

При этом Н.В. Савицкий, на мой взгляд, абсолютно верно напомнил читателям сборника, что *«коммерческий кинематограф» – это в общем случае не синоним кинопродукции низшего сорта, и эпитет «развлекательная» – далеко не исчерпывающая характеристика картины, а расхожие дефиниции типа «развлекательная коммерческая лента» несут в себе, по существу, нулевую информацию»* [Савицкий, 1989, с.148-149].

А.С. Плахов выступил в сборнике с глубоким анализом творчества Лукино Висконти, отмечая, что *«мифологическое начало, нараставшее в творчестве Висконти ... и порой вступавшее в весьма конфликтные отношения с реалистической направленностью его искусства, достигает апогея в «Гибели богов», причем в этом фильме взаимодействие истории и мифа оказывается наиболее продуктивным. В дальнейшем мифологизм продолжает функционировать в структуре лент Висконти, определяя некоторые их формальные особенности. Однако и характер жизненного материала, и способ его трактовки поздним Висконти позволяют говорить прежде всего о глубоком и все укрепляющем чувстве истории»* [Плахов, 1989, с.213].

Вопреки прежним упрекам в адрес Федерико Феллини, не раз и не два печатавшимся с «Мифах и реальности», Е.А. Викторова писала, что *«сегодня так важно и для нас и для Феллини, что этот художник по-прежнему верен себе – верен гуманистическому пафосу своего творчества, его преобразующей силе, способной многое изменить в нашем сложном как никогда мире»* [Викторова, 1989, с.233].

А новый для сборника «Мифы и реальность» автор – М.Б. Ямпольский – в своих размышлениях о феномене видео прозорливо обратил внимание на то, что *«главным свойством нового средства массовой информации можно считать нестабильность, несформированность структур, тенденцию к постоянному изменению и обновлению. Для художников, озабоченных судьбами мира, было бы непростительной ошибкой стоять в стороне, высокомерно игнорируя происходящие в этой сфере сложные процессы. Остановить развитие видео невозможно. Вот почему следует активно участвовать в разворачивающейся борьбе за его судьбу»* [Ямпольский, 1989, с.187].

Итоговый, одиннадцатый выпуск сборника показал, наконец, что советское киноведение конца 1980-х было готово к лишенному идеологической ангажированности анализу зарубежного кинематографа. Эта линия была продолжена уже в постсоветские годы, но уже не в «Мифах и реальности», а на страницах журналов «Киноведческие записки», «Искусство кино», в киноэнциклопедиях, посвященных западному экрану, во многочисленных монографиях, авторами которых стали как некоторые авторы «Мифов…» (А.В. Брагинский, Е.Н. Карцева, А.С. Плахов, К.Э. Разлогов), так и другие известные российские киноведы и кинокритики.

Литература

Алова Л.А. Образ Сицилии в современном итальянском кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 110-129.

Баскаков В.Е. Америка кинематографическая // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 67-91.

Баскаков В.Е. Битва идей // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 3-31.

Баскаков В.Е. Вчера и сегодня // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. с.3-22.

Баскаков В.Е. Кризис буржуазной идеологии и судьбы киноискусства // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 75-106.

Баскаков В.Е. Московский международный… // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 3-37.

Баскаков В.Е. Обличитель и жертва // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 152-168.

Баскаков В.Е. Сложный мир и его толкователи // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 5-36.

Баскаков В.Е. Судьбы неореализма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 100-118.

Баскаков В.Е. Экранная агрессия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.3-26.

Беленький И.В. Насилие и ответственность // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 169-186.

Богемский Г.Д. Итальянский политический детектив // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 115-139.

Богемский Г.Д. Итальянское кино: свет и тени // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 71-91.

Богемский Г.Д. Кинематограф «общества потребления» (размышления об итальянском коммерческом фильме) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 107-137.

Богемский Г.Д. Кинозрелище берет реванш (коммерческое кино Италии) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.87-111.

Богемский Г.Д. Мир Пиранделло в зеркале экрана // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 234-262.

Богемский Г.Д. Политический фильм в Италии // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 252-270.

Богемский Г.Д. Политическое кино: угроза мистификации // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 66-89.

Богемский Г.Д. Рабочий класс выходит на экран // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 114-151.

Богемский Г.Д. Самая волнующая тема (итальянские фильмы о войне) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.59-79.
Брагинский А.В. Вчера и сегодня «новой волны» // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 125-138.
Брагинский А.В. Два потока в одной «системе». Заметки о современном французском кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 87-109.
Брагинский А.В. Две точки отсчета // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 179-203.
Брагинский А.В. Смена караула: новые имена, старые проблемы (французское кино 70-х годов) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.136-160.
Брагинский А.В. Французский политический кинематограф // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 92-113.
Вейцман Е.М. Миф о человеке // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 74-103.
Викторова Е.А. Воспоминания о будущем! // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 214-233.
Викторова Е.А. Феномен Волонте // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 133-151.
Викторова Е.А. Человек и цивилизация: два взгляда на реальность // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 160-182.
Галанов Б.Е. Когда умирают боги (заметки с кинофестиваля Канн-71) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 202-215.
Галанов Б.Е. Что видит «киноглаз»? // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 151-158.
Голованов В. Голливуд: экономика и политика // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 5-33.
Громов Е.С. Диапазон возможностей // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 130-147.
Громов Е.С. На исходе шестидесятых // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 36-74.
Дмитриев В.Д., Михалкович В.И. Рождение мифа // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 234-249.
Дьяченко Н.П. В призме полицейского фильма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.143-161.
Дьяченко Н.П. Перед выбором (политические тенденции в современном кинематографе Франции) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 62-80.
Жанкола Ж.-П. Кино Франции. Пятая республика (1958-1978). М.: Радуга, 1984. 406 с.
Камшалов А.И., Нестеров В.С. Киноискусство мира против фашизма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 3-22.

Капралов Г.А. Кинодемоны насилия и добродетель по-американски // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.27-45.
Капралов Г.А. Мистификация на широком экране // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 37-70.
Капралов Г.А. По спирали, ведущей вниз // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 38-64.
Капралов Г.А. «Потеря» и обретение реальности // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 3-27.
Капралов Г.А. Разрушение мифов, утверждение истины // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 173-201.
Капралов Г.А. Социальный фильм с вариациями // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 3-32.
Капралов Г.А. Тупики отчаяния, лабиринты иллюзий и дороги надежды // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 3- 40.
Капралов Г.А. «Челюсти»: миф, политика, бизнес // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 47-65.
Капралов Г.А. Экран, политика и «Заводной апельсин» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 175-206.
Караганов А.В. Коммерция, политика, искусство // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 3-35.
Караганов А.В. Между правдой и ложью // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 32-73.
Караганов А.В. У итальянских кинематографистов // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 33-66.
Карцева Е.Н. Голливуд о Голливуде // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 47-65.
Карцева Е.Н. Кино в системе «массовой культуры» » // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 71-99.
Карцева Е.Н. Люди в синем // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.39-58.
Карцева Е.Н. От наци до ультра // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.46-66.
Карцева Е.Н. Под знаком политизации // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 84-102.
Колодяжная В.С. Оккультизм, фидеизм и современное кино США // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 169-191.
Краснова Г.В. Бросая вызов… Женская тема в американском кино 70-80-х годов // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 66-86.
Краснова Г.В. Поиски альтернативы: кино ФРГ против экспансии Голливуда // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.161-180.

Краснова Г.В. Социальная проблематика в фильмах «молодого кино» ФРГ // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 81-114.
Макаров Г. Взлеты и падения мюзикла // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 250-267.
Маматова Л.Х. «Парад звезд» в Венеции // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.94-121.
Маркулан Я.К. Любовь, жизнь, смерть по Лелюшу // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 216-233.
Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 г. М., 1983. С. 7.
Меламед Л. // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 325-342.
Мельвиль Л.Г. «Скромное обаяние» интеллектуала // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. с.23-38.
Мельвиль Л.Г. Терроризм на экранах Запада // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.67-86.
Мельвиль Л.Г. Феминизм на экране // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 135-159.
Мельвиль Л.Г. Фильмы о «немыслимом» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 28-46.
Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. 228 с.
Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. 264 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. 342 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. 272 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. 232 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. 238 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. 247 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. 287 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. 287 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. 240 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. 288 с.
Михалкович В.И. Что такое триллер? // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 187-214.
Неделин В.А. Исповедь художника в страшном мире // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 205-226.

Нусинова Н.И. Франсуа Трюффо: история кино как автобиография // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 263-282.
Парасаданов Н.Я. Кино и буржуазная эстетика // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 104-124.
Плахов А.С. В сторону мифа и вглубь истории // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 188-213.
Плахов А.С. Осторожно: телевидение! // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.112-135.
Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». 21 января 1972 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Политиздат, 1986. Т. 12. С. 170-173.
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве». 14 августа 1967 г. // КПСС в резолюциях. 1986. Т. 11. С. 237-251.
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // КПСС в резолюциях. М., 1986. Т. 12. С. 263-268.
Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» 7 января 1969 г. М., 1969.
Разлогов К.Э. Аутсайдер или демиург? (Образ журналиста в современном западном кино) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.80-93.
Разлогов К.Э. «Новый» консерватизм и киноискусство Запада // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 41-61.
Разлогов К.Э. Церковь и кино на Западе: конфликты и взаимодействия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.181-202.
Рейзен О.К. Свет в конце тоннеля (о некоторых тенденциях современного испанского кино) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 183-203.
Савицкий Н.В. «Все жанры… кроме скучного». К проблеме «коммерческого кинематографа» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 148-168.
Савицкий Н.В. Фильмы в потоке времени (из программы «ФЕСТ-83») // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.122-142.
Соболев Р.П. В стиле «диско» (заметки о кино категории «Б») // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 226-244.
Соболев Р.П. Два лица «киноправды» // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 139-150.
Соболев Р.П. Кино и комиксы // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 162-178.
Соболев Р.П. Метаморфозы «системы звезд» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 34-70.

Суркова О.Е. Метаморфозы шведского кино. Бергман и Видберг // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 152-168.
Тенейшвили О.В. Будни французского коммерческого кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 138-172.
Турицын В.Н. Современная Англия в фильмах Тони Ричардсона // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 175-198.
Ханютин Ю.М. За фасадом «всеобщего благоостояния» (заметки о молодом шведском кино) // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 124-149.
Царапкина Т.С. Кино Канады: первые шаги // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.223-240.
Цыркун Н.А. «Новые правые» в Голливуде // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.182-200.
Черток С.М. «Рабочее кино» Франции // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 144-155.
Шатерникова М.С. Возвращение забытого героя // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 103-134.
Шестаков В. «Новый Голливуд»: тактика и стратегия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 90-132.
Шатерникова М.С. «Черные тени на серебряном экране» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 140-161.
Юренев Р.Н. О прошлом, настоящем и будущем // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 23-46.
Ямпольский М.Б. Видео: коммерция, эстетика и идеология // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 169-187.
Янушевская И.Н., Демин В.П. Формула авантюры // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 199-228.
Fedorov, A. "The Little School Orchestra": a Sample of the Hermeneutic Analysis of Media Texts in Student Audience // European Researcher. 2012, Vol.(32). № 10-2, p. 1804-1810.

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет кино/медиакритика А.В. Шпагина*

К.А. Челышев
Таганрогский институт имени А.П.Чехова

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

Аннотация. Автором представлены результаты анализа медиакритического творчества Александра Владимировича Шпагина. Анализируются основные жанры и особенности творчества, тематика материалов известного российского кино/медиакритика.
Ключевые слова. Шпагин, медиакритика, кинокритика, медиатекст, медиаобразование.

Creative portrait of film/media critic Alexander Shpagin

Kirill Chelyshev
Anton Chekhov Taganrog Institute

Abstract. The author presents the results of the analysis of the works of Russian media critic Alexander Shpagin. The author analyzes the main genres and features of creativity, theme materials of known Russian media critic.
Keywords. Shpagin, media education, film criticism, media criticism, media text, media education.

Знакомство с творчеством профессиональных киноведов, и кинокритиков стало одной из традиционных форм работы с произведениями медиакультуры. В данной статье попытаемся кратко представить некоторые страницы творчества известного российского кинокритика, историка кино, актера, режиссера, сценариста, продюсера Александра Владимировича Шпагина.

А.В. 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 киноклубов 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 стал 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 музы». 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, пытаясь 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 грезили 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=Sl97NR61tlU].

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 А.Шпагиным совместно с дочерью известного режиссера Екатериной Тиханович.

В разделе «Арена жизни Самсона Самсонова», Александр Шпагин предлагает вниманию читателя рассказ о жизни и творчестве 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 горний мир на экране разверзался. 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. Неведомое 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 военного времени 60-х - это осознание разрушения и смерти, которые несет война. «Раздавленные коляски и велосипедики, 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 насущная реальность» [Шпагин, 2012]*.

Приведем небольшой отрывок их 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, счастливому 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 треволнениям и коллизиям. Да еще и выигрывающих, добивающихся 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-бланш 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 - это рассуждения не только о фильмах: плохих и хороших, талантливых и бездарных. Это рассуждения 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; развитие способностей аудитории к анализу медиатекстов в широком культурологическом, социокультурном контексте; получение аудиторией знаний по истории медиа, по истории медиакультуры.

Литература

Киностудия Радуга. 2006. 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.
Тиханович Е., Шпагин А. Самсон Самсонов. Вдохновенный романтик. М.: Белый город, 2013.
Шпагин А.В. История кино – живой организм // Искусство кино. 1998. № 2. http: 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: http://magazines.russ.ru/oz/2012/5/22sch.html

Refefences

Rainbow Film. 2006. http://www.radugafilm.ru/kz_shpag.htm.
Saveliev, D. Recent history of national cinema. 1986-2000. Movies and context. Vol. III. St.Petersburg: Seanse, 2001. http://old.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&e_person_id=1076.
Shpagin, A. Death captains dreams (about the film "Running on Waves"). 2011. http://www.cinematheque.ru/post/146007
Shpagin, A. Hope for "Salvage". 2011. http://www.cinematheque.ru/post/145864
Shpagin, A. Inadequate People. 2011. http://www.cinematheque.ru/post/145736
Shpagin, A. Music in the Soviet cinema. Isaac Schwartz. 2014. http://abook-club.ru/forum/index.php?showtopic=61068
Shpagin, A. Religion War. Subjective notes on god-seeking in film about war // Cinema Art. 2005. № 6. http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article12
Shpagin, A. The history of cinema - a living organism // Cinema Art. 1998. № 2. http: http://kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article18
Shpagin, A. The price of success in the Soviet cinema // Notes of the Fatherland. 2012. N 5. http: http://magazines.russ.ru/oz/2012/5/22sch.html
Tikhanovich, E., Shpagin, A. Samson Samsonov. Inspirational romantic. Moscow: White City, 2013.

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет медиакритика и медиапедагога С.Г. Корконосенко*

О.И. Горбаткова
gorbatckova.olga@yandex.ru

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

Аннотация: статья посвящена творчеству медиакритика и медиапедагога С.Г. Корконосенко. Освещаются вопросы, касающиеся выявления авторской позиции медиакритика, тематики его публикаций, исследований, определяется тип аудитории, к которой обращается исследователь. Выделяются основные позиции автора как медиапедагога по отношению к развитию медиаобразования, определяются медиаобразовательные функции статей.
Ключевые слова: Корконосенко, медиакритика, медиапедагог, медиаобразование, журналистика, медиа, аудитория.

Creative portrait of media critic and media educator S.G. Korkonosenko

Olga Gorbatkova
gorbatckova.olga@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the work of media critic and media educator S.G. Korkonosenko, the problems relating to the identification of the author's position in media criticism, the subject of publications, studies, determines the type of audience, the basic positions in relation to the development of media education.
Keywords: Korkonosenko, media criticism, media educator, media education, journalism, media, audience.

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 журналистике. 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 медиапедагогики 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 педагогической 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 слудующие: «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 рассчитаны и на массовую аудиторию.

Так, в одной из статей Сергея Григорьевича особая роль отводится изучению академических ценностей в преподавании журналистики. По мнению исследователя, академическая культура - это 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 разноголосица 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 содержится 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 – институциализированный 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 медиобразования, 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 «таинства» 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 различных 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 медиаобразование 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 огромнейшее 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.

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 журналисткой 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. Лобаческого. 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.

References

Fedorov, A.V. Media education: public opinion polls. Moscow: Direct-Media, 2013.
Korkonosenko S.G. Bazele teoriei jurnalisticii. Kishinev, 1993.
Korkonosenko, S.G. Fundamentals of journalism: Textbook for universities. Moscow, 2004.
Korkonosenko, S.G. Fundamentals of journalism: Textbook. Moscow, 2013.
Korkonosenko, S.G. Fundamentals of the theory of journalism: Textbook. St.Petersburg, 2003.
Korkonosenko, S.G. Introduction to journalism: textbook. Kishinev, 1990.
Korkonosenko, S.G. Journalism education: the need for pedagogical conceptualization, international journal of experimental education. 2013. No. 1.
Korkonosenko, S.G. Legal status of media: Textbook. St.Petersburg, 2009.
Korkonosenko, S.G. Media in the modern world. St. Petersburg, 2014.
Korkonosenko, S.G. Mediapolis: another dimension of the modern metropolis // Labirint. The journal of socio-humanitarian researches, 2013, n. 1.
Korkonosenko, S.G. Modern Russian mediapolis. St.Petersburg, 2012.
Korkonosenko, S.G. Political journalism: a textbook for undergraduate and graduate programs. Moscow, 2015.
Korkonosenko, S.G. Problem of axiological potential of the modern Russian journalism // Bulletin of Nizhny Novgorod University. 2012. No. 1 (2), p. 38.
Korkonosenko, S.G. Seal, control and self-management. Tula, 1992.
Korkonosenko, S.G. Social functioning of journalism. St.Petersburg, 1994.
Korkonosenko, S.G. Sociology of journalism. Moscow, 2013.
Korkonosenko, S.G. Systematic analysis of journalistic activity. St.Petersburg, 1993.
Korkonosenko, S.G. Teaching journalism in high school. St.Petersburg, 2015.
Korkonosenko, S.G. Teaching journalism: Professional and popular media education: a Training manual. St.Petersburg, 2004.
Korkonosenko, S.G. The Culture of reading as the Foundation, education specialist // PR, business, media: partnership and competition. St.Petersburg, 2007. p. 118-125.
Korkonosenko, S.G. The Journalist and society. St.Petersburg, 1993.
Korkonosenko, S.G. Theory and practice of the media: a tutorial. St.Petersburg, 1999.
Korkonosenko, S.G. Theory of journalism: modeling and applying: a textbook. Moscow, 2010.
Korkonosenko, S.G., Kudryavtsev E.M., Slutsky, P.A. Personal Freedom in mass communication. St.Petersburg, 2010.
Korochensky, A.P. Media criticism in the theory and practice of journalism. PhD. Dis. St.Petersburg, 2003.

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет медиакритика Г.В. Кузнецова*

О.И. Горбаткова
gorbatckova.olga@yandex.ru

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

Аннотация: статья посвящена раскрытию творческого портрета медиакритика Г.В. Кузнецова. Автором обозначается тематика публикаций исследования, тип аудитории, к которой Г.В. Кузнецов обращается, отмечается разнообразие используемых средств художественной выразительности, анализируется структура учебного пособия. Выявляются основные позиции, автора как медиакритика и медиапедагога по отношению к развитию медиаобразования на материале телевидения.
Ключевые слова: Г.В. Кузнецов, телекритик, медиапедагог, медиаобразование, аудитория, телевидение, радиовещание.

Creative portrait of media critic G..V. Kuznetsov

Olga Gorbatkova
gorbatckova.olga@yandex.ru

Abstract. article is devoted to disclosure of a creative portrait of the media critic G.V. Kuznetsov. The author designates subject of publications of research, type of audience which G.V. Kuznetsov addresses, a variety of the used means of art expressiveness is noted, the structure of the manual is analyzed. The main positions, the author as the media critic and the media teacher in relation to development of media education on material of television come to light.
Keywords: G.V. Kuznetsov, media critic, media teacher, media education, audience, television, broadcasting.

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 активно работал на телевидении. 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 многосерийноной эпопеи «Наша биография».

С 1983 года Г.В. Кузнецов работал в Главной редакции пропаганды Центрального телевидения, далее 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 кафедрой телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, 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. 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. Асламазян отмечала: «*Георгий Владимирович был особой фигурой. Он у нас преподавал, и это были действительно уроки журналистского мастерства. Коллег могли задевать 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 стать», 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 профессиональный 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 тележурналистикии 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 недосягаемой 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 телекомпании 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 телевещания.

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 «монолитно-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 от 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 отводил 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.

Литература

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.
Новая газета, 2005. № 19 (Я. Засурский, М.Асламазян).

References

Korochensky, A.P. Media criticism and media education // The Higher education in Russia. 2004. No. 8, p. 40-46.
Korochensky, A.P. Media criticism in the theory and practice of journalism. Rostov on Don: International institute of philology and journalism, 2003.
Kuznetsov, G.V. Criteria of quality of television programs. Moscow: Institute of professional development of employees of television and broadcasting, 2002.
Kuznetsov, G.V. A journalist on the screen. Minsk, 2008.
Kuznetsov, G.V. Journalists' TV work. Moscow, 2004.
Kuznetsov, G.V. Technique of the Soviet television journalism. Moscow, 1979.
Kuznetsov, G.V. TV-journalism: criteria of professionalism. Moscow, 2003.
Kuznetsov, G.V. TV-journalist. Moscow, 1980.
Kuznetsov, G.V., Boretsky, R.A. A Journalist on TV: off-screen and in a shot. Moscow, 1990.
Kuznetsov, G.V., Zwick V. L., Yurovsky A.Y. Television journalism. Moscow, 2002.
New newspaper, 2005. No. 19.

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет кинокритика и историка кино Вячеслава Шмырова *

К.А. Челышев
Таганрогский институт имени А.П.Чехова

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

Аннотация. Автором представлены результаты анализа кинокритического творчества В.Ю. Шмырова. Анализируются основные жанры и особенности творчества, тематика материалов известного российского кино/медиакритика.
Ключевые слова. Шмыров, медиакритика, кинокритика, медиатекст, медиаобразование.

Creative portrait of film/media critic Vyacheslav Shmyrov

Kirill Chelyshev,
Anton Chekhov Taganrog Institute

Abstract. The author presents the results of the analysis of the works of Russian film critic Vyacheslav Shmyrov. The author analyzes the main genres and features of creativity, theme materials of known Russian film critic.
Keywords: Shmyrov, media education, film criticism, media criticism, media text, media education.

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 – 30 или более лет назад, то их, в основном, современная аудитория видит по телевизору. 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 Киноцентра на Красной Пресне, 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 киноклубов 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 вовсю 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 их 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 вожделений 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 фильмах, которые не могли долгое время увидеть многие российские зрители, повествует книга В. Шмырова и Е. Марголита «Изъятое кино», увидевшая свет в 1995. Она повествует обо всех кинолентах, снятых в период с 1924 по 1953 год, которые по тем или иным причинам были удалены из массового проката и/или запрещены. Кстати, за эту книгу ее авторы были награждены в 1995 году призом кинопрессы «Лучшему киноведу года».

Важный аспект творчества В.Ю. Шмырова – портреты отечественных режиссеров – знаменитых и начинающих. Сюда можно отнести статьи, написанные кинокритиком для журнала «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).

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».

О масштабности такого 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 10-м 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/медиатеки – 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, премьерах экспериментальных и студенческих фильмов 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 А.В.Федорова и А.А.Левицкой 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].

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.
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.

References

Chernyshova, M. "Echo ..." thaw "is huge ...". Roundtable transcript // Kinovedcheskie note. 2007. № 77. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1019.
Fedorov, A., Levitskya, A. Synthesis of media literacy and media criticism in the modern world: international expert survey // Media Education, 2015. № 3. Pp. 9-31.
Filippova, T. "Days Balabanov": to understand the cinema 90 // Yekaterinburg: Yeltsin Center, http://yeltsin.ru/event/dni-balabanova-osmyslit-kinematograf-90h/.
Korochensky, A. Media criticism in the theory and practice of journalism. Rostov, 2003. 284 p.
Margolit, E. Vyacheslav Shmyrov // Recent history of national cinema. 1986-2000. Movies and context. Vol. III. St.Petersburg: Séance, 2001.
Margolit, E., Shmyrov, V. Seized cinema. 1924 - 1953. Moscow, 1995.
Nechayev, A. Vyacheslav Shmyrov, friend of Tatiana Lioznova: "She gave in only to Doronina" // Komsomolskaya Pravda, 2011, 08.10. http://www.rostov.kp.ru/daily/25767/2751911/
Shmyrov, V. Living with Mausoleum // Séance. 1993. № 8. http://2011.russiancinema.ru/index.php?q_string=шмыров
Shmyrov, V. Portrait. Aleksei Balabanov // Séance. 999. № 17/18. http://seance.ru/n/17-18/portret-4/2505/#79.
Shmyrov, V. Translate me through ... maidan. Zhmurki // Séance. 2006. № 27/28. http://seance.ru/n/27-28/perekrestok-2/balabanov/jmurki/#79.
Shmyrov, V. What is the Russian blockbuster? // Séance. 2005. № 23/24. http://seance.ru/n/23-24/filmyi-proekt-russkiy-blokbaster/seansu-otvechayut-8/#79
Titov, A. Moscow organizers aimed to "Hamburg score" // Kommersant. 1993. № 203. http://www.kommersant.ru/doc/62735
Vyacheslav Shmyrov, general producer of the Moscow festival of Russian cinema // International Affairs. 2012, 22.08. https://interaffairs.ru/news/show/8702.

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет медиакритика Анри Вартанова *

Р.В. Сальный
кандидат педагогических наук,
Ростовский государственный экономический университет
roman_tag82@mail.ru

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

Аннотация. В статье рассматривается творчество медиакритика Анри Суреновича Вартанова. Проанализированы его публикации, охарактеризованы стиль, темы, основные направления критической мысли. В заключении описаны характерные особенности видения критиком образа тележурналиста.
Ключевые слова: Вартанов, медиакритика, телевидение, телепередача, ведущий.

Creative portrait of media critic Anri Vartanov

Dr. Roman Salny
Anton Chekhov Taganrog Institute
roman_tag82@mail.ru

Abstract. The article discusses the work of media critic Anri Vartanov. The author analyzed Vartanov's publication, the style, themes, main lines of critical thought. In conclusion the author describes the characteristics of a critic vision of the image of the journalist.
Keywords: Vartanov, media criticism, television, telecast.

Анри Суренович 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), а 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 российского Союза кинематографистов, Союза журналистов, Телевизионной Академии. Лауреат премии «За журналистское мастерство».

С 1961 года А.С. Вартанов вел на телевидении авторские передачи, посвященные кино, фотографии, телевидению: «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).

Анри Суренович автор ряда монографий: Образы литературы в графике и кино. М., 1961; Самое массовое. М., 1967; Проблемы телевизионного фильма. М., 1978; Телевизионная эстрада. М., 1982; Фотография: документ и образ. М., 1983; Армен Джиграханян. М., 1987; От фото до видео. М., 1996; Актуальные проблемы телевизионного творчества. На телевизионных подмостках. М., 2003.; Российское телевидение на рубеже веков: программы, проблемы, лица. М., 2009.

Среди читательской аудитории А.С. Вартанова могут быть 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 нескольких 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 телевизионной критики В.С. Саппака, одного из зачинателей фотоискусства М.С. Наппельбаума. 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 статьях А.С. Вартанова 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.

Ко *второму типу* можно отнести названия, где передается настрой автора на диалог с читателем, 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», «Тост за любимого олигарха» и другие.

В названия *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 по поводу безвкусных и малосодержательных телепередач, описывает собственные переживания и эпизоды личных бесед, восхищается действиями журналистов.

А.С. Вартанов часто пишет статьи о ведущих телепередач, которые во многом являются гарантом 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», «пытаясь 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, неулыбчивый, 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. 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 90-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 Светлане Сорокиной Вартанов оценил ее 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 улыбчивостью» [Вартанов, 2003 (д), с.45].

Умеренность в собственных оценках и характеристиках проявляет, как кажется А.С. Вартанову, Владимир Познер, демонстрируя 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].

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 *«холодновато-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 блестки, которыми сопровождаются подчас и культура, и искусство, и другие явления многообразной жизни»* [Вартанов, 2003 (ж), с.117].

В своем творчестве Анри Суренович 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 передачи. 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 содержательности, искренности, естественности, эстетического вкуса. Среди них он выделил «До и после полуночи» (ведущий – Владимир Молчанов), «Что? Где? Когда?» (период, когда ведущим был Владимир Ворошилов), «Я сама» (ведущая – Юлия Меньшова).

Тема *«Эволюция телевидения»* рассматривается А.С. Вартановым многогранно 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.

Небольшие статьи о фотографии Анри Суренович писал для журнала «Советское фото» в 1960-1980-х. В них он анализировал работы фотохудожников различных жанров: портрета, пейзажа, натюрморта, репортажа. 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, социальной рекламе, явно виден политический заказ, а отсюда назидательность (поучения зрителей), 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. К спорту отношение – и в прошлом, и сегодня – у них откровенно пренебрежительное»* [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 выгодна 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 медиаобразовательные потенциал: его многогранность и глубина анализа телевизионных передач могут помочь развитию у аудитории умения критического анализа и эстетического восприятия медийного потока.

Литература

Вартанов А.С. Атакуется 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. 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. 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. 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. 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. 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. Цензуры захотелось!? // Вартанов А.С. Актуальные проблемы телевизионного творчества: на телевизионных подмостках. М: КДУ; Высшая школа, 2003 (м). С. 92-98.

References

Vartanov A.S. And still – Molchanov! // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (b), 240-251.
Vartanov, A.S. Attacked the mystery // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (e), 120-130.
Vartanov, A.S. Censorship wanted!? // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (m), 92-98.
Vartanov, A.S. Dahl human destiny // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (k), 252-259.
Vartanov, A.S. "Observer" ("Russia-K"): "the touch instead of penetration" // The Old TV. 2013 (a). http://staroetv.su/blog/2013-05-28-837
Vartanov, A.S. On the Moscow teletoulouse the Hamburg account // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (d), 43-50.
Vartanov, A.S. His art shadow // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (n), 301-309.
Vartanov, A.S. Signature dish Svetlana Sorokina // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (g), 215-221.
Vartanov, A.S. Such hockey we do not need! // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (h), 182-188.
Vartanov, A.S. That or That? // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (r), 81-86.
Vartanov, A.S. The fifth attempt // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003, 26-34.
Vartanov, A.S. "The Little tragedies" by Leonid Filatov // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (a), 260-268.
Vartanov, A.S. The October of our discontent // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003, 195-202.
Vartanov, A.S. The pathos of journalism and the excitement of the party // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (w), 108-119.
Vartanov, A.S. There was a TV movie // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (l), 233-239.
Vartanov, A.S. The Times did not choose – choose "Times" // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (p), 278-283.
Vartanov, A.S. Toast for your favorite oligarch // Vartanov, A. S. Actual problems of television art: on the television stage. Moscow, 2003 (a), 87-92.
Vartanov, A.S. TV 2013. The year of revival of the old proceeding // The Old TV. 2013 (b). http://staroetv.su/blog/2013-12-21-944

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет медиакритика А.М. Шемякина*

Е.В. Мурюкина
кандидат педагогических наук, доцент
Ростовского государственного экономического университета
murjukina@ya.ru

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

Аннотация: В данной статье представлен творческий портрет медиакритика А.М. Шемякина. К целевой аудитории его публикаций относятся профессионалы в области кинематографа, читатели, интересующиеся медиакультурой. В круг интересов медиакритика входит история кинематографа, методологические основы современного отечественной киноиндустрии, эстетическая, духовно-нравственная сторона фильмов. Отдельной темой в творчестве А.М. Шемякина можно выделить документальное кино. Медиакритик использует разнообразие жанров: кинообозрение, рецензии, творческие портреты, интервью и др. Творчество медиакритика выполняет ряд медиаобразовательных задач, направленных на воспитание эстетического восприятия, вкуса, развитие способностей аудитории к моральному, нравственному, психологическому анализу различных медиатекстов.
Ключевые слова: Шемякин, медиакритик, кинокритик, документальное кино, фильм, медиаобразование.

Creative portrait of the media critic A.M. Shemyakin

Dr. Elena Muryukina
Rostov State University of Economics,
murjukina@ya.ru

Abstract: This article presents creative portrait of media critic A. Shemyakin. The target audience of his publications: the academic community, professionals in the field of cinema, the mass audience. The range of interests included media criticism as the history of the cinema of our country and other countries, a methodological basis of modern domestic film industry, aesthetic, moral and spiritual side of the films. A separate topic in the works of A. Shemyakin -

a documentary film. This media critic uses a variety of genres: film review, reviews, portraits, interviews etc. The creativity of media critic has media education perform: a number of tasks aimed at the education of aesthetic perception, taste, and developing the ability of the audience to the moral, psychological analysis of various media texts.
Keywords: Shemyakin, media critic, film critic, cinema and society, media education.

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 им. Горького 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 ощутимый 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, - непременный 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 подразумевающем 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 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; кинообозрений, 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 следующий 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 нетолько 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 этапесамопознания 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].*

Необходимо отметить, что А.М. Шемякин достаточно 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», опубликованном кинокритиком в журнале «Сеанс», 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. Пытается, 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, Сеанс, № 16]*.

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, Сеанс, № 16]*.

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, Сеанс, № 16]*. 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 выносится 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, имеющемся 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.

Выводы. 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.

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/interv-yu-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
Шемякин А.М. Интервью с Мироном Черненко. 2004. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/318/
Шемякин А.М. Московская элегия. 2011. http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=687226
Шемякин А.М. Проверка на дорогах. 2013. 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.rsuh.ru/article.html?id=687225
Шемякин А.М. Ясность смутного времени // Сеанс. № 16. http://seance.ru/n/16/rfc/yasnost-smutnogo-vremeni/

References

Lozinsky, I. Interview with Andrei Mikhailovich Shemyakin. 2014. http://luchangela.ru/interv-yu-s-andreem-mihajlovichem-shemyakiny-m.html.
Shemyakin, A. American avant-garde cinema: history never-ending or beginning? http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/320-327.pdf
Shemyakin, A. Check on the roads. 2013. http://seance.ru/blog/reviews/proverka_na_dorogah_german/
Shemyakin, A. Clarity of the time of troubles // Seance. N. 16. http://seance.ru/n/16/rfc/yasnost-smutnogo-vremeni/
Shemyakin, A. If criticism like this is not a criticism. 2015. http://www.vm.ru/news/2015/02/02/andrej-shemyakin-esli-kritiku-lyubyat-eto-uzhe-ne-kritika-277545.html
Shemyakin, A. Interview with Miron Chernenko. 2004. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/318/
Shemyakin, A. Moscow Elegy. 2011. http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=687226
Shemyakin, A. Three things I don't know about it. 1999. http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=687225
Shemyakin, A. Notes of practic. Ekaterinburg-2003. http://kinoart.ru/archive/2004/07/n7-article15
Shemyakin, A. The articles // Seance. http://seance.ru/author/shemjakin/
Shemyakin, A. The Character For "Japan". The Japanese track in the Soviet cinema from the Thaw to Sokurov. http://www.kinozapiski.ru/data/home/articles/attache/6_13.pdf
Round table in White Columns, January 2004 http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/319/

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет медиакритика А.А. Тимофеевского*

Е.В. Мурюкина,
кандидат педагогических наук, доцент,
Ростовский государственный экономический университет
murjukina@ya.ru

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

Аннотация. В данной статье мы представили творческий портрет медиакритика А.А. Тимофеевского. Его творчество находит отражение в следующих жанрах: рецензии, очерки на медийные события; эссе. Автор использует различные средства художественной выразительности: сравнения, противопоставления, метафоры, встречается и некоторая эпатажность в подаче материала. Публикации А.А. Тимофеевского выполняют идеологическую/политическую, информационно-коммуникативную функции. Творчество кинокритика подразумевает решение ряда медиаобразовательных задач.
Ключевые слова: Тимофеевский, медиакритика, кинокритика, кинематограф, медиаобразование, аудитория.

Creative portrait of media critic A.A. Timofeevsky

Dr. Elena Muryukina,
Anton Chekhov Taganrog Institute
(branch of Rostov State University of Economics)
murjukina@ya.ru

Abstract. This presents a creative portrait of film critic A.A. Timofeevsky. His work is reflected in the following genres: reviews, essays on media events; essay. The author uses various means of artistic expression: comparison, contrast, metaphor, and found some outrageous in the presentation of the material. The publication of A.A. Timofeevsky perform ideological/political, informational and communicative functions. The creativity of the critic involves the solution of a number of media education tasks.
Key words: Timofeevsky, film criticism, media criticism, cinema, media education, audience.

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» 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 мерила

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, который направлен 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 изъянам 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. В качестве 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, гадостность 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 дозволено 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 аудиторий 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 вышеперечисленными 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 (изнаночно-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 перепахивают. «Церемонией» торжественные застенчивые якобинцы 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 высоко профессиональны, 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 мущщщина через три «щ», умен, проницателен, нагл, привез с собой водку в бутылках из чистого золота, чтобы насильно ею потчевать гостей Белого дома, поет песню «Ой, полным полна моя коробушка» и прямо за обедом целует взасос, 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...

Выводы. Мы считаем, что статьи А.А. Тимофеевского выполняют идеологическую/политическую, информационно-коммуникативную функции. Творчество кинокритика направлено на решение следующих медиаобразовательных задач: удовлетворение различных потребностей аудитории в области медиа; развитие способностей аудитории к

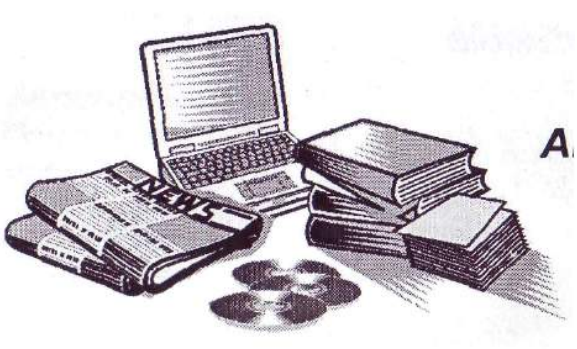
политическому, идеологическому анализу различных аспектов медиа, медиакультуры; подготовка аудитории к жизни в демократическом обществе.

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
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/

References

Artpolitinfo. 2015. 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/.
Timofeevsky, A.A. About Bergman and Tarkovsky. Séance. No. 13. http://seance.ru/n/13/glava2-bergman-vrossii/obergmane-itarkovskom/#74.
Timofeevsky, A.A. Actors. Unrealized potential. Séance No. 19/20. http://seance.ru/n/19-20/actors/actors-potenzia/#74.
Timofeevsky, A.A. Directors, playwrights, critics about Sergei Makovetsky. Séance. No. 16. http://seance.ru/n/16/p/mm/#74.
Timofeevsky, A.A. "Elena" by Andrei Zvyagintsev — Russian European drama on the way. 2011. http://www.forbes.ru/stil-zhizni-column/afisha/75741-elena-andreya-zvyagintseva-evropeiskaya-drama-na-russkii-maner.
Timofeevsky, A.A. Facebook. https://www.facebook.com/timofeevsky.
Timofeevsky, A.A. Limita. Séance No. 10. http://seance.ru/n/10/director_film_critic_10/limita_10/limita_mnenia/#74.
Timofeevsky, A.A. Man and two problems. 2014. http://seance.ru/blog/reviews/chelovek-i-dve/.
Timofeevsky, A.A. Moloch. Séance № 17-18. http://seance.ru/n/17-18/seans-premera/moloh-2/#74.
Timofeevsky, A.A. Russia in house of cards. 2015. https://snob.ru/profile/24787/blog/88885.



Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет кинокритика С.А. Лаврентьева*

О.И. Горбаткова
gorbatckova.olga@yandex.ru

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

Аннотация. В данной статье представлен творческий портрет кинокритика и киноведа С.А. Лаврентьева. Его публикации рассчитаны на массовую аудиторию. Кинокритик пишет и говорит доступным для читателей языком, а используемые им средства художественной выразительности позволяют сделать чтение интересным и увлекательным.
Ключевые слова: Лаврентьев, кинокритик, киновед, медиапедагог. киноискусство, книги.

Creative portrait of a film critic S. A. Lavrentiev

Olga Gorbatkova
gorbatckova.olga@yandex.ru

Abstract. This paper presents a creative portrait of a film critic S. A. Lavrentiev. His publications is designed for a mass audience. A film critic writes for mass readers with artistic expression.
Key words: S. A. Lavrentiev, film critic, cinema, books.

В своей статье мы хотим представить творческий портрет российского кинокритика и киноведа С.А. Лаврентьева. При составлении 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.

Итак, Сергей Александрович Лаврентьев родился 9.08.1954 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.

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» с 1995 по 1996 годы, 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 годы: «во время перестройки много писал – в основном, литературную критику и рецензии» [Лаврентьев, 2011] в таких журналах как «Искусство кино», «Советский экран», «Сеанс», в газетах «Экран и сцена», «Литературная газета», «Независимая газета».

С.А. Лаврентьев – академик Российской академии киноискусства «Ника», член Российского оскаровского 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 описание 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 мерилом, 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 комичности 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 вожделенной 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 непокоя»* [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…, 2015а].

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 компенсируется 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 мультиплексами, 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 являясь 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.

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/%D0%9B%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8C%D0%B5%D0%B2,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

Лаврентьев С.А. 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

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…». 2015a. https://ru-ru.facebook.com/MosfilmOfficial/posts/1115645825116680:0
Разговор с киноведом С.А. Лаврентьевым: Проблема XXI века. 2015b. http://www.mosfilm.ru/m/news/?ELEMENT_ID=12238

References

A conversation with film critic Sergei Lavrentiev: The problem of the XXI century. 2015b. http://www.mosfilm.ru/m/news/?ELEMENT_ID=12238.
A conversation with film critic C.A. Lavrentyev: The story of Asya Klachina...". 2015a. https://ru-ru.facebook.com/MosfilmOfficial/posts/1115645825116680:0
Film historian gave a lecture about the First world war. 2014. http://www.m24.ru/articles/52682
Interview with S. Lavrentiev on the theme: "The Results of the Cannes film festival". 24.04.2004. Radio "Echo of Moscow". http://echo.msk.ru/programs/beseda/25793.html
Lavrentiev, S.A. http://famous-birthdays.ru/data/09_avgusta/lavrentev_sergej_aleksandrovich_kinoved.html.
Lavrentiev, S.A.
http://www.rudata.ru/wiki/%D0%9B%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8C%D0%B5%D0%B2,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.
Lavrentiev, S.A. Clint Eastwood. Fierce and beautiful. Vinnitsa: The globe-Press, 2001. 84 p.
Lavrentiev, S.A. Red Western. Moscow: Algorithm, 2009. 296 p.
Lavrentiev, S.A. "This time everything went like clockwork!". 2011. http://koyrakh.livejournal.com/833683.html.
Lozinskiy, I. Interview with Sergei Lavrentiev. 2014. http://luchangela.ru/3093.html
Moschino. 2015. http://www.mos-kino.ru/news_117.html
Moscow Institute of television and radio broadcasting Ostankino. http://www.mitro-tv.ru/teachers/
The first film of the international program of the festival "East and West" will be presented by Sergey Lavrentiev. 2015. http://ria56.ru/posts/4564546456464656.htm

Проблемы медиакультуры

Media Culture Problems

Творческий портрет кинокритика А.В. Долина*

О.И. Горбаткова
gorbatckova.olga@yandex.ru

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

Аннотация: В данной статье представлен творческий портрет кинокритика А.В. Долина. В статье подчеркивается разнообразие жанров его работ: кинообозрения, рецензии на фильмы, очерки, интервью, портреты и т.д.
Ключевые слова: Долин, кинокритик, журналист, киноискусство, медиаобразование, медиакритика, аудитория.

Creative portrait of film critic Anton Dolin

O. I. Gorbatkova
gorbatckova.olga@yandex.ru

Abstract. This article presents a creative portrait of the film critic A.V. Dolin in the variety of genres: film review, sketches, interview, portraits, etc.
Keywords: Dolin, film critic, journalist, motion picture, cinema, media education, media criticism, audience.

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

Окончив школу, 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.

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"). Он автор нескольких книг о кино. Его произведения, думается, удовлетворяют запросам широкой аудитории как профессионалов, так и любителей киноискусства.

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. Кроме того, 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. Кроме того, в приложении впервые публикуется сценарий Алексея Германа и Светланы Кармалиты, написанный по мотивам прозы Р. Киплинга.

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. Ножа 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]. В данной книге 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 Дэвиде Линче, Ларсе фон Триере, Поле 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 музы», 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. Для того, чтобы придать живость тексту, автор использует разнообразные приемы художественной выразительности.

Для этой цели используются 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 вожделением. 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 крупицы к другой, пытаясь 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 цензоров 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 инфернального 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 тревожьте 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. Виных 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 удовольствие 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. *«Что вдвойне печально, если учитывать отечественный контекст. 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.

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-kotoryy-vy-veroyatno-ne-videli/
Долин А.В. Канны-2014 День десятый: панк-молебен Звягинцева // Афиша.ру. 2014. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/den-desyatyy-pankmoleben-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.

References

Dolin, A. Cannes 2014 Day Ten: punk prayer Zvyagintsev // Afisha.ru. 2014. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/den-desyatyy-pankmoleben-zvyaginceva/
Dolin, A. Catch XXI: Sketches of a new century cinema. Moscow: Ad Marginem Press, 2010.
Dolin, A. German: Interview. Essay. Scenario. Moscow: New Literary Review, 2015.
Dolin, A. "Ida" by Pavel Pawlikowski: an important movie that you probably have not seen // Afisha.ru. 2013. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/ida-pavla-pavlikovskogo-vazhnyy-film-kotoryy-vy-veroyatno-ne-videli/
Dolin, A. "It's hard to be god" Future does not exist // Afisha.ru. 2013. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/trudno-byt-bogom-alekseya-germana-budushchego-ne-sushchestvuet/
Dolin, A. Lars von Trier. Tests: Analysis of interview. Dogville: Scenario. Moscow: New Literary Review, 2004.
Dolin, A. Russian cinema - are still at the forefront of world art // DNL. 14/11/2013. http://dailynewslight.ru/?u=141120131042
Dolin, A. Takeshi Kitano. Childhood. Moscow: New Literary Review, 2006.
Dolin, A. War of Friends // Seance 2012. 15.03.2012. http://seance.ru/blog/friends-war/

Книжная полка

Bookshelf

Медиаобразование: новые книги, статьи

В.И. Барсуков,
Союз кинематографистов России
Barsukov16b20@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена обзору медиаобразовательных изданий последнего времени.
Ключевые слова: медиа, медиаобразование, медиаграмотность, издания.

Media education: new books, articles

Vladimir Barsukov
Barsukov16b20@mail.ru

Abstract. Article is devoted to media education publications recently.
Keywords: media, media education, media literacy, publishing.

По традиции мы средствляем читателям обзор медиаобразовательных изданий последнего времени, вышедших как на русском, так ина английском языках.

Гузева М.В. К обоснованию проблемы развития критического мышления студентов педагогических вузов в условиях медиаобразования // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2016. Т. 5. № 1 (14). С. 41-44.

Дукин Р.А. Медиатизация современного общества: влияние социальных медиа // Теория и практика общественного развития. 2016. № 2. С. 24-26.

Левицкая А.А. Формирование медийной грамотности и медиакритика в Канаде // Медиаскоп. 2016. № 1. http://mediascope.ru/?q=node/2087

Мурюкина Е. В. Сравнительный анализ сайтов по медиакритике в Белоруссии и на Украине // Crede Experto. 2016. № 2. http://ce.if-mstuca.ru/index.php/2016-2

Подлесный К.А. Северная Европа: медиакритика, медиаобразование, аудитория // Инновации в образовании. 2016. № 4. С. 106-116.

Селиверстова Л.Н. Роль медиакритики в развитии медиаобразования в швейцарии // Alma mater (Вестник высшей школы). 2016. № 1. С. 108-113.

Федоров А.В. Высшая школа и кинематограф: российский опыт // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Проблемы высшего образования. 2016. № 1. С. 16-20.

Федоров А.В. Кинокритик виктор демин: письма к провинциалу // Медиаобразование. 2016. № 1. С. 113-126.
Федоров А.В. Научные исследования в области медиаобразования в россии (1960-2008) // Инновации в образовании. 2009. № 3. С. 54-117.
Федоров А.В. Образ белого движения в отечественном киноискусстве 1960-х -1980-х годов // Медиаобразование. 2016. № 1. С. 78-101.
Федоров А.В. Образ белого движения в российском игровом кинематографе на современном этапе (1992-2015) // Медиаобразование. 2016. № 2. С. 61-79.
Федоров А.В. Польский кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики // Медиаобразование. 2016. № 2. С. 126-161.
Федоров А.В. Светская и теологическая медиаобразовательные модели // Медиаобразование. 2012. № 5 (35). С. 54-68.
Федоров А.В., Левицкая А.А. Медиаобразовательная функция медиакритики в блогах // Дистанционное и виртуальное обучение. 2015. № 12 (102). С. 90-94.
Хлызова Н. Ю. Методическое обеспечение процесса формирования медиакомпетентности личности на занятии по иностранному языку // Crede Experto. 2016. № 2. http://ce.if-mstuca.ru/index.php/2016-2
Челышева И.В. Медиаобразование в профессиональном обучении магистрантов по направлениям подготовки «организация работы с молодёжью» и «социально-культурная деятельность» // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2016. № 1. С. 178-185.
Челышева И. В. Современные стратегии развития отечественной медиапрактики: создание проектов на материале медиакультуры // Crede Experto. 2016. № 2. http://ce.if-mstuca.ru/index.php/2016-2
Челышева И.В. Стратегии развития российского медиаобразования: традиции и инновации // Медиаобразование. 2016. № 1. С. 71-77.
Чумаколенко Н.А. Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе обучения школьников и студентов в странах африки // Дистанционное и виртуальное обучение. 2016. № 1 (103). С. 55-63.
Fedorov A. Assessment of students' media competence: test results analysis // Acta Didactica Napocensia. 2011. Т. 4. № 4. С. 67-81.
Fedorov A. Comparative analysis of students' media competences levels // European researcher. Series A. 2015. № 8. С. 539-559.
Fedorov A. Ethical analysis of the functioning of media in society and media texts in the classroom // European researcher. Series A. 2015. № 10 (99). С. 684-690.
Fedorov A. Hermeneutic analysis of the cultural context of the functioning of media in society and media texts on media literacy education classes // Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research. 2015. № 4. С. 214-225.
Fedorov A. Iconographic analysis of media texts on media literacy education classes // European researcher. Series A. 2015. № 7. С. 502-510.
Fedorov A. Ideological and philosophical analysis of the functioning of media in society and media texts on media education classes // European Journal of Philosophical Research. 2016. № 1 (5). С. 4-12.
Fedorov A. Levels of media competence: Russian approach // Acta Didactica Napocensia. 2011. Т. 4. № 2-3. С. 59-68.
Fedorov A. Media education around the world: brief history // Acta Didactica Napocensia. 2008. Т. 1. № 2. С. 56-68.

Fedorov A. Media education in Russia and Ukraine: comparative analysis of the present stage of development (1992-2012) // PedActa. 2012. T. 2. № 1. C. 1-14.
Fedorov A.V. Media education: sociology surveys // Taganrog, 2007.
Fedorov A. Media education practices in teacher training // Acta Didactica Napocensia. 2010. T. 3. № 3. C. 57-70.
Fedorov A. Media education training system for future teachers on screen arts' basis // PedActa. 2011. T. 1. № 1-2. C. 43-52.
Fedorov A. Media study in the classroom: creative assignments for character analysis // Thinking Classroom. 2007. T. 8. № 3. C. 15-21.
Fedorov A. Modern French and russian media education in XXI century (2000-2009) // Acta Didactica Napocensia. 2009. T. 2. № 4. C. 51-64.
Fedorov A. Modern media education models // Acta Didactica Napocensia. 2011. T. 4. № 1. C. 73-82.
Fedorov A. Positive image of the ussr and soviet characters in American films in 1943-1945 // Journal of Advocacy, Research and Education. 2014. № 1 (1). C. 33-36.
Fedorov A. Practical development of modern mass media education in Poland // Acta Didactica Napocensia. 2012. T. 5. № 3. C. 47-51.
Fedorov A. Semiotic and identification analysis of media texts on media education classes with students // Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research. 2015. № 3 (5). C. 113-122.
Fedorov, A. Soviet Cartoons Media Texts in Cold War Times: Hermeneutic Analysis // Russian Journal of Sociology, 2016, Vol. (3), Is. 1, pp. 4-9.
Fedorov A. Structural analysis of the functioning of media in society and media texts on media education classes // Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research. 2015. № 2 (4). C. 92-96.
Fedorov A. Russia // Video Games Around the World Cambridge, Massachusetts, London, 2015. C. 439-449.
Fedorov A. Russian media education literacy centers in the 21st century // The Journal of Media Literacy. 2010. T. 57. № 1-2. C. 62-68.
Fedorov A. Russland: von der filmpadagogik zur medienpadagogik // Merz : Medien+ Erziehung. 2001. № 4. C. 256-261.
Fedorov A. The analysis of detective genre in media studies in the student audience // Acta Didactica Napocensia. 2011. T. 4. № 2-3. C. 79-87.
Fedorov, A.V. The application of hermeneutical analysis to research on the cold war in Soviet animation media texts from the second half of the 1940s // Russian Education & Society. 2015. T. 57. № 10. C.817-829.
Fedorov A. The contemporary mass media education in Russia: in search for new theoretical conceptions and models // Acta Didactica Napocensia. 2012. T. 5. № 1. C. 53-64.
Fedorov A. The hermeneutical analysis of the Soviet fantasy genre of the 1950s – 1960s and its American screen transformation in media studies in a student audience // PedActa. 2012. T. 2. № 2. C. 59-72.
Fedorov A. The image of the white movement in the soviet films of 1930s-1940s // Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research. 2016. № 1 (7). C. 15-28.
Fedorov, A. The Image of the White Movement in the Soviet Films of 1950s – 1980s // European Journal of Social and Human Sciences, 2016, Vol.(9), Is. 1, pp. 23-42.
Fedorov A. The mass and individual terror in the mirror of the Soviet and russian cinema (the feature films of the sound period) and media literacy education // European researcher. Series

A. 2015. № 12. C. 775-782.
Fedorov A. Ukraine // The Praeger Handbook of Media Literacy Santa Barbara, 2014. C. 941-946.
Fedorov A. Ukrainian rebels of the 1940s - 1950s in the mirror of modern ukrainian screen // Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research. 2015. № 1 (3). C. 10-14.
Fedorov A.V., Friesem E. Soviet cineclubs: baranov's film/media education model // Journal of Media Literacy Education. 2015. Т. 7. № 2. C. 12-22.

Внимание! В связи с тем, что журнал «Медиаобразование» с 2016 года включен в международную базу данных Web of Science – Emerging Sources Citation Index (ESCI): Thomson Reuters Master Journal List: MEDIAOBRAZOVANIE-MEDIA EDUCATION http://science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jrnlst/jlresults.cgi?PC=MASTER&Word=mediaobrazovanie **вводятся**

Новые правила представления статей авторами в журнал «Медиаобразование»

Авторам

ВНИМАНИЮ АВТОРОВ

Уважаемые авторы, в целях экономии времени следуйте правилам оформления статей в журнале.

Материалы для рассмотрения принимаются только на русском и английском языках.

Принимаются к публикации статьи по следующей тематике: история, теория и практика медиаобразования / медиапедагогики, кинообразования; медиаграмотность / медиакомпетентность, медиавосприятие, социология медиаобразования и медиакультуры, рецензии на новые книги по указанной тематике.

Статьи по информатике и техническим средствам обучения (включая историю развития информатики и ТСО) к публикации НЕ принимаются.

Публикации в журнале «Медиаобразование» бесплатны для авторов, однако, редакция не имеет возможности выплачивать авторские гонорары.

Все присланные статьи рецензируются (анонимное рецензирование) и публикуются только после их экспертного допуска к публикации.

Статьи для публикации в журнале принимаются только по электронной почте tina5@rambler.ru

Правила оформления рукописи научной статьи

1. Авторы представляют рукописи в редакцию строго в соответствии с правилами оформления материалов, приведенными в **Приложении 1.**
2. Представляемые статьи должны соответствовать структуре, приведенной в **Приложении 2** (полное указание ФИО, адреса места работы всех авторов, их должностей, ученых степеней, ученых званий, название и аннотация статьи, ключевые слова должны быть на русском и английском языках, электронный адрес).
3. Подстраничные сноски не допускаются.
4. Ссылки в тексте обозначаются следующим образом: [Иванов, 2011, с.256-257], т.е. в квадратных скобках с указанием фамилии цитируемого автора.
5. Список литературы дается в алфавитном порядке (без нумерации) на ДВУХ языках (сначала - на русском, потом - в переводе на английский). Статьи БЕЗ списка литературы к публикации НЕ принимаются (за исключением коротких заметок о прошедших конференциях и иных актуальных событиях для раздела «Новости»).
6. Список литературы приводится после текста статьи в едином формате. Примеры оформления библиографических ссылок даны в **Приложении 3.**

7. После получения материалов рукопись направляется на рецензирование.
8. После получения положительной рецензии редакция уведомляет авторов о том, что статья принята к опубликованию, а также замечания (если осни есть) рецензентов и редакторов, в соответствии с которыми необходимо исправить и дополнить статью. В случае отказа в публикации статьи редакция направляет автору мотивированный отказ.
9. Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведенных фактов, цитат, статистических и социологических данных, имен собственных, географических названий и прочих сведений. Редакция оставляет за собой право внесения редакторской правки. Редакция может опубликовать материалы, не разделяя точку зрения автора (в порядке обсуждения).
10. В одном номере журнала может быть опубликовано ***не более одной статей одного автора.***
11. Полнотекстовые версии статей, аннотации, ключевые слова, информация об авторах на русском и английском языках находятся в свободном доступе в интернете на официальном сайте издания и на платформе Научной электронной библиотеки РИНЦ - elibrary.ru.

2. **Порядок представления в редакцию материалов научной статьи**
Материалы представляются по электронной почте редакции tina5@rambler.ru

Приложение 1

Правила оформления материалов
Статьи представляются по электронной почте (e-mail: tina5@rambler.ru) и оформляются следующим образом.
Оформление текста статьи:
· Объем рукописи: не менее 10-ти, как правило, не более 24-х страниц формата А4.
· Поля: слева и справа – по 2 см, снизу и сверху – по 2 см.
· Основной текст статьи набирается в редакторе Word.
· Шрифт основного текста – Times New Roman. · Текст набирается 14 кг, междустрочный интервал – одинарный. Отступ первой строки абзаца – 1 см.
· Для ссылок на на литературные источники используются – квадратные скобки [1].
· Ссылки в тексте обозначаются следующим образом: [Иванов, 2011, с.256-257], т.е. в квадратных скобках с указанием фамилии цитируемого автора.
· Библиографический список приводится Times New Roman 12 в конце статьи строго по алфавиту, без нумерации самого списка.
· Статья должна содержать: полное указание ФИО, адреса места работы всех авторов, их должностей, ученых степеней, ученых званий, название и аннотация статьи, ключевые слова должны быть на русском и английском языках, электронный адрес автора(ов).
Аннотация статьи – 200 слов. Ключевые слова: не более 10 слов. Times New Roman 12.
· Графическое оформление статьи: иллюстрации выполняются в векторном формате в графическом редакторе Corel Draw 11.0, либо в любом из графических приложений MS Office 97, 98, 2000 или 2007. Графики, рисунки и фотографии вставляются в текст после первого упоминания о них в удобном для автора виде.

Приложение 2

Структура статьи: заглавие (на русском и английском языках), имя, отчество и фамилия на (русском и английском языках), сведения об авторе: организация, город, страна, место учебы/работы, курс/должность, степень, звание, адрес служебный/домашний (на русском и английском языке), электронная почта, аннотация – 200 слов (на русском и английском языках), ключевые слова - до 10 слов (на русском и английском языках). Текст статьи (на русском или английском языках) – от 10 до 24 страниц.

СТРУКТУРА ТЕКСТА СТАТЬИ

(обязательная для журналов, входящих в базу Web of Science):

1. Введение.
2. Материалы и методы исследования.
3. Дискуссия (включающая анализ научной литературы по теме статьи).
4. Результаты исследования.
5. Выводы.
6. Литература (на русском и на английском, либо ином иностранном языке).

В список литературы должно входить не менее 15 источников, все они должны быть процитированы в тексте статьи.

Приложение 3

Примеры оформления библиографических ссылок Библиографический список приводится после текста статьи. Все ссылки в списке последовательно (без нумерации) располагаются по алфавиту.

Литература

Иванов И.И. Медиаобразование. М.: Ученость, 2016. 217 с. (для монографии или иной книги).

Иванов И.И. Проблемы медиакомпетентности // Медиаобразование. 2016. № 1. С. 15-16. (для статьи из журнала).

Иванов И.И. Определение степени медиакомпентности учащихся / Ред. П.П. Петров // Новые исследования. М.: Ученость, 2016. С. 90-93. (для сборника статей).

Иванов И.И. Модификации медиаобразовательных подходова: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2016. 189 с. (для авторефератов диссертаций).

Иванов И.И. Проблемы медиакомпетентности // Медиаобразование. 2016. № 1. http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/ (для электронных источников нужно указать практически те же данные, что и для журналов: автор, название статьи, название сайта (или раздела сайта) и адрес URL). Плюс дата обращения. Например, 12.12.2015.

Приложение 4

Пример оформления статьи для журнала «Медиаобразование»:

Проблемы медиакомпетентности

И.И. Иванов
доктор педагогических наук, профессор,
Московский государственный университет,
Лен.горы, Москва, 119991
ivanov@primer.ru

Аннотация. Текст аннотации: 200 слов. Times New Roman 12.
Ключевые слова: 10 слов, отделенных запятыми. Times New Roman 12.

Problems of Media Competence

I.I. Ivanov
Moscow State University,
Len. Gory, Moscow, 119991.
ivanov@primer.ru

Abstract. Text of abstract: 200 words. Times New Roman 12.
Keywords: 10 words. Times New Roman 12.

Далее идет основной текст статьи (от 10 до 24 страниц Times New Roman 14 через 1 интервал).

1. Введение.
2. Материалы и методы исследования.
3. Дискуссия (включающая анализ научной литературы по теме статьи).
4. Результаты исследования.
5. Выводы.
6. Литература Times New Roman 12 (строго по алфавиту, без нумерации).
7. References Times New Roman 12 (строго по англоязычному алфавиту, без нумерации).

Рецензирование

Правила проведения рецензирования статей

Общая информация

Условия для публикации статей. Журнал «Медиаобразование» получает гораздо больше статей, чем может опубликовать. Поэтому, мы просим рецензентов учитывать, что каждая принятая статья означает, что другая хорошая статья может быть отвергнута. Чтобы появиться на страницах журнала, статья должна отвечать четырем основным условиям:

- представлять результаты эксперимента и/или аналитической работы автора, не содержать простое реферативное изложение материала и/или давно известных фактов.
- иметь убедительные доказательства, подтверждающие умозаключения автора.
- обладать новизной.
- представлять интерес для ученых данной области.
- в идеале, представлять интерес для исследователей других родственных дисциплин.

Процесс рецензирования. Редколлегия читает все полученные рукописи. Чтобы сэкономить время авторов и рецензентов, только те статьи, которые отвечают редакционным критериям, направляются на рецензирование. Те статьи, которые, по мнению редакторов, не представляют интереса или не подходят по другим причинам, отсеиваются без проведения рецензирования. Рукописи, которые представляют интерес для читателей, направляются на рецензирование рецензентам. Затем редакторы принимают решение, основываясь на оценке рецензентов.

Выбор рецензентов. Выбор рецензентов очень важен для процесса публикации, и мы делаем выбор, основываясь на многих факторах, таких как экспертиза, репутация, особых рекомендациях и собственном предыдущем опыте работы с редактором. Например, мы стараемся не обращаться к людям, которые медленно работают, не уделяют должного внимания работе или не обосновывают свои взгляды. Рецензенты должны понимать, что их рецензирование содержит конфиденциальную информацию.

Написание рецензии. Основная цель рецензирования – предоставить редактором информацию для принятия решения. Рецензия также должна содержать рекомендации авторам по улучшению статьи для публикации. Негативная рецензия должна в максимальной степени указывать авторам на слабые места рукописи, чтобы авторы, чьи работы были отвергнуты, понимали, на чем было основано решение, и увидели, что можно сделать, чтобы улучшить рукопись. Эта функция второстепенна, поэтому рецензенты не обязаны предоставлять авторам, чьи статьи не отвечают условиям журнала, детальное, конструктивное обоснование (что изложено в письме редактора к рецензенту). Если рецензент считает, что рукопись не годится для публикации, его/ее ответ автору должен быть такого размера, чтобы автор понял причину отказа.

Анонимность. Мы не открываем личность рецензентов авторам или другим рецензентам, мы предпочитаем, чтобы рецензенты оставались анонимными на время проведения рецензирования и после.

Этика и безопасность. Редакторы могут обращаться за советом к техническим редакторам не только в отношении полученных рукописей, но и по любому аспекту, вызывающему сомнения. Сюда может, например, относиться вопросы этики или вопросы изложенных фактов или доступа к материалам. Иногда, сомнения могут вызывать последствия для общества, включая угрозы безопасности. В подобных обстоятельствах, совет будет касаться технического процесса рецензирования. Как и во всех издательских решениях, окончательное решение о публикации является ответственностью редактора журнала.

Публикационная этика

Этические стандарты в отношении публикаций нужны, чтобы гарантировать высокое качество научных публикаций, доверие к научным изысканиям со стороны общества и что люди получат признание за свои идеи.

Недопустимы:

- ***фабрикации и фальсификации данных:*** фабрикация данных означает, что исследователь не проводил никакой работы, а просто выдумал данные. Фальсификация данных означает, что исследователь выполнил эксперимент, но затем изменил некоторые данные. Оба этих действия подрывают доверие людей к ученым. Если общество перестанет доверять науке, оно перестанет оказывать финансовую поддержку.
- ***плагиат:*** использование чужих идей и работ, не отдавая им должное – нечестно и несправедливо. Копирование хотя бы одного предложения из рукописи другого или даже своего собственного из ранее опубликованной рукописи без оформления цитаты считается плагиатом. ***Мы проверяем рукописи в системе «Антиплагиат»!***
- **подача в несколько журналов:** неэтично подавать одну рукопись в более, чем один журнал одновременно. Такие действия отнимают время редакторов и рецензентов и могут повредить репутации журналов, если рукопись будет опубликована, более чем в одном.
- **дублирующие публикации:** это означает публикацию похожих рукописей, основанных на одном эксперименте. Это приведет к тому, что читатели не станут обращать внимания на ваши статьи
- **неправильное определение авторства:** все указанные авторы должны сделать значительный научный вклад в исследование, описанное в статье, не забудьте указать каждого, кто сделал научный вклад в статью.

Media Education

This is the journal for publication articles on the following subjects: history, theory and practice of media literacy education, film education, media competence, media culture, reviews of new books on this topic.
Open access and peer review journal. No processing and submission charges. We have the policy of screening for plagiarism.

Instructions for Authors

Authors regarding Manuscript Submission

Dear authors, in order to save your time, please observe manuscript format requirements.

Preparation of manuscripts
1. Authors submit manuscripts to editorial office in accordance with manuscript format requirements, listed in **Annex 1.**
2. Manuscripts should conform to the structure, outlined in **Annex 2** (Authors' full names, place of employment, positions, academic degree, academic rank, title, abstract and keywords in Russian and English, e-mail address). **Footnotes are not allowed.** References in the text are indicated as follows: [Jonson, 2011, p.256].
3. Bibliographic list should appear at the end of a manuscript. Examples of bibliographical references are given in **Annex 3.**
4. Submitted manuscripts undergo review.
5. After getting the positive review, the Editorial Board informs authors their manuscript is accepted for publication and what changes or supplements should be made according to reviewers' and editors' comments. If a manuscript is not accepted for publication, the Editorial Board sends the author the motivated refuse.
6. Authors are responsible for the reliability of facts, quotations, statistical and sociological data, proper and geographical names and other statements made in their work. The Editorial Board reserves the right to edit all manuscripts. The Editorial Board can publish manuscripts without sharing author's point of view (further discussed).
7. Maximum two articles by one author can be published in one issue.
8. Free on-line issues of journal, abstracts, keywords, authors' names and details in Russian and English are available on-line on journal's official site and Scientific Electronic Library (elibrary.ru).

Submitting Manuscripts to the Journal: Electronic version of materials is submitted by e-mail: tina5@rambler.ru

Annex 1

Manuscript Format Guidelines Manuscripts should be submitted by e-mail tina5@rambler.ru and should have the following format:
· Manuscript length limit is 10-24 A4-size pages (Times New Roman, 14).
· Page margins: all margins set to 2 cm.
· All submitted material must be in a Microsoft Word format.
· A manuscript must be typewritten with 1.0 line spacing using Times New Roman and 14 pt font size

· Indent the first line of each paragraph 1 cm.
· References (12 pt) should be placed at the end of a manuscript.
· A manuscript should include Universal Decimal Classification, title, authors' full names, academic or professional affiliation, position, the name of the organization, abstract (200 words, 12 pt) and keywords (10 words, 12 pt), e-mal address.

Guidelines for Graphics: · Vector pictures should be in Corel Draw 11.0 or in MS Office 97, 98, 2000, 2007. · Place graphs, pictures and photos into the body text after their first mention in the most suitable way. · Legends (14 pt, body type) should be placed: - below the pictures, at the center of the page after the word pic. with a serial number (14 pt, body type); - above the table using right page alignment, after the word Table with a serial number (14 pt, body type). Single picture or table is not numbered.

Annex 2

Manuscript Structure: Classification of Occupation and its code, Universal Decimal Classification http://teacode.com/online/udc/, TITLE (in English), author's full name (in English language), author's details: organization, city, country, place of study/ employment, year of study/position, academic degree, academic rank, business/home address (in English), e-mail address, abstract (200 words), keywords – 10 words (in English). Manuscript (in English). References (in English).

Example

Media and Information Literacy in EU

Prof. Dr. Ben N. Oldman
New Wold University, USA
123, Example str., New York, 10001.
E-mail: oldman@example.org

Abstract. 200 words. Times New Roman, 12
Keywords: 10 words, Times New Roman, 12

Introduction - Times New Roman, 14

Media competency is the result, as anticipated, of the convergence of the audio-visual concepts, communication media competency, digital competency, informational competency, and audiovisual competency, among others [Grizzle, 2011; Pérez-Rodríguez & Delgado-Ponce, 2012; Pérez-Tornero, J.M. & Martínez-Cerdá, 2011]. The term Media and Information Literacy was put forward by the UNESCO in 2008, and the European Commission [2007, 2009] defined it as the ability to access, analyze and evaluate the power of images, sounds and messages that are produced in daily life, and that are an important part of contemporary culture, as well as the ability to communicate in a competent manner by using the means within our reach. (….)

Materials and methods - Times New Roman, 14

The main sources for writing this article became the materials of the journal publications and archives. The study used the basic methods of cognition: the problem-chronological, historical and situational, systemic and the comparative method. Author's arguments are based on problem-chronological approach. The use of historical and situational method allows to reproduce assessment approach to the problem of the media literacy education. Comparative method defines the difference in views on actual international media literacy situation. A systematic method does achieve a variety of disciplines accessible and comparable, as present is determined by the past and the future - by the present and the past.

Discussion - Times New Roman, 14

Results - Times New Roman, 14

Conclusions - Times New Roman, 14

References - Times New Roman, 12

References

Buckingham, D. (2009). The Future of Media Literacy in the Digital Age: Same Challenges for Policy and Practice. *Medienimpulse,* N 2, pp. 69-82.
Buckingham, D. Banaji, S. Carr, D. Cranmer, S. & Willett, R. (2005). *The media literacy of children and young people: a review of the research literature.* [Report] (http://eprints.ioe.ac.uk/145/)
Celot, P. (Coord.) (2015). *Assessing Media Literacy Level and the European Commission.* Pilot Initiative. Brussels: EAVI. (www.eavi.eu/joomla/images/stories /About_EAVI/assessing.pdf).
Celot, P. & Pérez-Tornero, J.M. (2009). *Study on Assessment Criteria for Media Literacy Levels - A comprehensive view of the concept of media literacy and an Understanding of how media literacy level in Europe Should Be Assessed.* Brussels: European Commission. (http://ec.europa.eu/culture/library/ studies/literacy-criteria-report_en. pdf).

Publishing Ethics

Ethical standards for publication exist to ensure high-quality scientific publications, public trust in scientific findings, and that people receive credit for their ideas. It is important to avoid:

- **Data fabrication and falsification:**

Data fabrication means that the researcher did not actually perform the study but instead made up data. Data falsification means that the researcher did the experiment, but then changed some of the data. Both of these practices make people distrust scientists. If the public is mistrustful of science, then it will be less willing to provide funding support.

- **Plagiarism:**

Taking the ideas and work of others without giving them credit is unfair and dishonest. Copying even from one sentence from someone else's manuscript, or even one of your own that has

previously been published, without proper citation is considered plagiarism—use your own words instead.

- **Multiple submissions:**

It is unethical to submit the same manuscript to more than one journal at the same time. Doing this wastes the time of editors and peer reviewers, and can damage the reputation of journals if published in more than one.

- **Redundant publications (or 'salami' publications):**

This means publishing many very similar manuscripts based on the same experiment. It can make readers less likely to pay attention to your manuscripts.

- **Improper author contribution or attribution:**

All of the listed authors must have made a significant scientific contribution to the research in the manuscript and have approved all its claims. Do not forget to list everyone who made a significant scientific contribution, including students and laboratory technicians.

Peer-review policy

General information

Criteria for publication

Media Education journal receives many more submissions than it can publish. Therefore, we ask peer-reviewers to keep in mind that every paper that is accepted means that another good paper must be rejected. To be published in the ***Media Education*** journal, a paper should meet four general criteria:

- Provide strong evidence for its conclusions.
- Be novel.
- Be of extreme importance to scientists in a specific field.
- Ideally, interesting to researchers in other related disciplines.

In general, to be acceptable a paper should represent an advance in understanding likely to influence thinking in a field. There should be a discernible reason as to why the work deserves the visibility of publication in the ***Media Education*** journall.

The review process

All submitted manuscripts are read by the editorial staff. To save time for authors and peer-reviewers, only those papers that seem most likely to meet our editorial criteria are sent for formal review. Those papers judged by the editors to be of insufficient general interest or otherwise inappropriate are rejected promptly without external review (although these decisions may be based on informal advice from specialists in the field).

Manuscripts judged to be of potential interest to our readership are sent for formal review, typically to one or two reviewers. The editors then make a decision based on the reviewers' advice.

Selecting peer-reviewers

Reviewer selection is critical to the publication process, and we base our choice on many factors, including expertise, reputation, specific recommendations and our own previous experience of a reviewer's characteristics. For instance, we avoid using people who are slow, careless, or do not provide reasoning for their views, whether harsh or lenient.

We check with potential reviewers before sending them manuscripts to review. Reviewers should bear in mind that these messages contain confidential information, which should be treated as such.

Writing the review

The primary purpose for the review is to provide the editors with the information needed to reach a decision. The review should also instruct the authors as to how they can strengthen their paper to the point where it may be acceptable. As far as possible, a negative review should explain to the authors the weaknesses of their manuscript, so that rejected authors can understand the basis for the decision and see in broad terms what needs to be done to improve the manuscript. This is secondary to the other functions, however, and referees should not feel obliged to provide detailed, constructive advice to the authors of papers that do not meet the criteria for the journal (as outlined in the letter from the editor when asking for the review). If the reviewer believes that a manuscript would not be suitable for publication, his/her report to the author should be as brief as is consistent with enabling the author to understand the reason for the decision.

Anonymity

We do not release reviewers' identities to authors or to other reviewers, except when reviewers specifically ask to be identified. Unless they feel so strongly, however, we prefer that reviewers should remain anonymous throughout the review process and beyond.

Peer-review publication policies

All contributions submitted to the ***Media Education*** journal that are selected for peer-review are sent to at least one - but usually two or more - independent reviewers, selected by the editors. Authors are welcome to suggest suitable independent reviewers and may also request that the journal excludes one or two individuals or laboratories. The journal sympathetically considers such requests and usually honors them, but the editor's decision on the choice of referees is final.

Ethics and security

Journal editors may seek advice about submitted papers not only from technical reviewers but also on any aspect of a paper that raises concerns. These may include, for example, ethical issues or issues of access to data or materials. Very occasionally, concerns may also relate to the implications to society of publishing a paper, including threats to security. In such circumstances, advice will usually be sought simultaneously with the technical peer-review process. As in all publishing decisions, the ultimate decision as to whether to publish is the responsibility of the editor of the journal concerned.

The ***Media Education*** journal is committed to upholding the highest standards of publication ethics and takes all possible measures **against any publication malpractices.** All authors submitting their works to the ***Media Education*** journal for publication as original articles attest that the submitted works represent their authors' contributions and have not been copied or plagiarized in whole or in part from other works. The authors acknowledge that they have disclosed all and any actual or potential conflicts of interest with their work or partial benefits associated with it. In the same manner the ***Media Education*** journal is committed to objective and fair double-blind peer-review of the submitted for publication works and to preventing any actual or potential conflict of interests between the editorial and review personnel and the reviewed material. This journal allow readers to 'read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts' of its articles. This journal allow the author(s) to hold the copyright without restrictions. This journal allow the author(s) to retain publishing rights without restrictions.

Name of the Journal: **Media Education**
ISSN 1994-4195, ISSN 1994-4160.
http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/
Editorial Board address:
Anton Chekhov Taganrog Institute, Centre of Media Education and Media Competence,
347900, Iniciativnaya, 48, Taganrog, Russia
Phone: +7-634-601753.
Email: mediashkola@rambler.ru
Websites: http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/
http://mediaeducation.ucoz.ru/load/zhurnal_quot_mediaobrazovanie_quot/6

Information for Authors
Peer Review Journal. Type of Review: Blind Review. External Reviewers: 3. Internal Reviewers: 3. Time to Review: 4-8 weeks.

Publication information
Publisher: Anton Chekhov Taganrog Institute, Centre of Media Education and Media Competence.
Frequency of Issues: Quarterly: 4 times a year
Launch Date: January 2005.
Article Submission Fee: There is no article submission fee.
Article Processing Fee: There is no article processing fee.
Indexation:
Web of Science – Emerging Sources Citation Index (ESCI):
Thomson Reuters Master Journal List: MEDIAOBRAZOVANIE-MEDIA EDUCATION
http://science.thomsonreuters.com/cgi-bin/jrnlst/jlresults.cgi?PC=MASTER&Word=mediaobrazovanie
DOAJ, OAJI, MIAR, Index Copernicus, Global Serial Directory UlrichsWeb, Google Scholar

Manuscript specifications
Manuscript length: 10-24 pages, Times New Roman, 14.
Copies required: Electronic only: tina5@rambler.ru

Contact information
Editor-in-Chief: Prof. Dr. Alexander Fedorov
Anton Chekhov Taganrog Institute, Centre of Media Education and Media Competence,
347900, Iniciativnaya, 48, Taganrog, Russia
Phone: +7-634-601753.
Email: mediashkola@rambler.ru
Website: http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/

Topics:
Media education, media literacy, media culture, media studies, film studies, media competence.

Внимание! С 2014 года журнал “Медиаобразование» выходит только в интернет-версии, с размещением по следующим адресам:
http://www.mediagram.ru/mediaed/journal/
http://mediaeducation.ucoz.ru/load/zhurnal_quot_mediaobrazovanie_quot/6

При использовании материалов в некоммерческих целях ссылка на журнал обязательна. Коммерческое использование запрещено. Журнал не взимает плату за публикацию материалов. Все статьи находятся в открытом доступе и могут быть прочитаны без платы. Журнал не ограничивает авторские и издательские права авторов.