

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт  
Кафедра «Журналистика»

направление подготовки 42.03.02 «Журналистика»

### **БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

на тему: «**Специфика кинорецензии в новых медиа (творческая  
работа)**»

Студента

Д.В. Карнаух

Научный  
руководитель

Л.В. Иванова, канд. филол. наук,  
доцент

**Допустить к защите**

Заведующий кафедрой «Журналистика»  
канд. филол. наук Н.И. Тараканова

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2016 г.

Тольятти 2016

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт  
Кафедра «Журналистика»

УТВЕРЖДАЮ  
Зав. кафедрой «Журналистика»  
\_\_\_\_\_ Н.И. Тараканова

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН**

**выполнения выпускной квалификационной работы**

Студента Карнауха Дмитрия Валериевича по теме: «Специфика кинорецензии в новых медиа (творческая работа)»

Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении	Подпись руководителя
Утверждение темы	Октябрь 2015 г.	21 октября 2015	выполнено	
Сбор материала по теоретической части	Сентябрь – декабрь 2015 г.	Сентябрь – декабрь 2015 г.	выполнено	
Написание I главы	Декабрь 2015 г.– январь 2016 г.	Декабрь 2015 г.– январь 2016 г.	выполнено	
Обсуждение I главы на кафедре	Февраль 2016 г.	Февраль 2016 г.	выполнено	
Практическое исследование, анализ, описание	Февраль – апрель 2016 г.	Февраль – апрель 2016 г.	выполнено	
Написание II главы, представление работы на кафедре	Март – апрель 2016 г.	Март – апрель 2016 г.	выполнено	
Предзащита работы	Май 2015 г.	25 мая 2016	выполнено	

Руководитель выпускной  
квалификационной работы

\_\_\_\_\_  
Л.В. Иванова

Задание принял к исполнению

\_\_\_\_\_  
Д.В. Карнаух

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

Гуманитарно-педагогический институт  
Кафедра «Журналистика»

Утверждаю  
Зав. кафедрой «Журналистика»  
\_\_\_\_\_ Н.И. Тараканова  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

**ЗАДАНИЕ**  
**на выполнение бакалаврской работы**

Студент: Карнаух Дмитрий Валериевич

1. Тема: «Специфика кинорецензии в новых медиа (творческая работа)»
2. Срок сдачи студентом законченной выпускной квалификационной работы – 15 июня 2016 года.
3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе: научные работы по теории журналистских жанров Л. Е. Кройчика, А. А. Тертычного, С.С. Распоповой, Г. В. Лазутиной и др.; статьи по теории новых медиа И. М. Дзялошинского, Е. Л. Вартановой, Е. Лапиной-Кратасюк; книги Г. Грея, Н. А. Агафоновой, связанные с теорией кино, и прочие источники.
4. Содержание выпускной квалификационной работы (перечень подлежащих разработке вопросов, разделов)
  - характеристики жаровых моделей рецензии и кинорецензии;
  - самоанализ авторских материалов, размещенных на сайте интернет-журнала о кино «Lumiere» («Люмьер»), их содержательные и формальные характеристики;
  - элементы жанровой трансформации кинорецензии, расхождения с жанровой моделью кинорецензии, факторы их появления.
5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала – нет.
6. Консультанты по разделам: нет
7. Дата выдачи задания « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

Руководитель выпускной  
квалификационной работы

\_\_\_\_\_ Л.В. Иванова

Задание принял к исполнению

\_\_\_\_\_ Д.В. Карнаух

## **Аннотация**

Работа посвящена выявлению специфических черт кинорецензии в новых медиа на примере авторских текстов.

В первой главе обобщаются теоретические представления о рецензии как жанре современных средств массовой информации. Выводится и характеризуется жанровая модель кинорецензии.

Во второй главе представлены результаты самоанализа авторских кинорецензий, размещенных на сайте независимого журнала о кино «Люмьер». В процессе проведения самоанализа уделяется внимание влиянию на содержательные и формальные характеристики кинорецензии такого мало исследованного явления как новые медиа.

Работа может вызвать интерес у студентов, обучающихся по направлению "Журналистика", а также у всех, кто интересуется состоянием жанра кинорецензии в современном отечественном медиапространстве.

## Оглавление

Введение.....	7
Глава 1. Жанровые модели критической оценки в СМИ.....	11
1.1. Теоретические представления о жанре рецензии .....	11
1.2. Кинорецензия как жанр современных СМИ .....	19
Глава 2. Специфика авторских кинорецензий в интернет-журнале «Люмьер» .....	28
2.1 Новые медиа как канал распространения критических оценок о кинофильмах.....	28
2.2. Самоанализ кинорецензий в интернет-журнале «Люмьер» .....	39
Заключение .....	50
Список использованной литературы.....	52
Приложение .....	58

## Введение

В течение всего XX века благодаря развитию технологий и индустрии развлечения кино становилось всё более доступным, массовым, а, следовательно, и более влиятельным видом искусства. В новом столетии ситуация кардинально не поменялась. Антрополог Гордон Грей в книге «Кино: Визуальная антропология» отмечает: «Кино было и остаётся чрезвычайно популярным благодаря своей способности оказывать многообразное воздействие на людей»<sup>1</sup>.

По данным аналитических отчётов Фонда кино и Единой автоматизированной информационной системы сведений о показах фильмов в кинозалах, лишь на протяжении шести недель нынешнего года из двадцати кинотеатры посещало менее трех миллионов россиян<sup>2</sup>. В самые же результативные недели число зрителей превышало четыре, пять и даже семь миллионов зрителей. В «обычные» недели оно находилось в районе 3,1-3,5 миллионов человек.

Однако не стоит упускать из внимания то, что приведённая статистика отражает лишь количество людей, побывавших в кинотеатрах. Интернет, сыгравший значительную роль в популяризации и продвижении кино в массы, остаётся вне этих подсчётов. Число тех, кто посмотрел фильм на той или иной он-лайн площадке или скачал его для ознакомления на персональном компьютере, велико и не поддаётся конкретизации.

В отрывке из книги «Выходит продюсер», опубликованном на сайте медиа-холдинга РБК, кинопродюсер Александр Роднянский заявлял, что за первые несколько часов после «слива» в сеть в 2014 году фильма «Левиафан» его загрузили около тридцати тысяч раз. К моменту же старта официального

---

<sup>1</sup> Грей, Г. Кино: Визуальная антропология / Гордон Грей; пер. с англ. М.С. Неклюдовой. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с. – С. 177.

<sup>2</sup> Отраслевая аналитика федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии. – URL: <http://www.fond-kino.ru/documents/42/> (дата обращения: 20.05.16).

проката картины количество скачиваний перевалило за четыре миллиона<sup>3</sup>. И, разумеется, даже эти цифры не окончательны.

Помимо того, согласно опубликованному 16 апреля 2016 г. итоговому отчёту Американской ассоциации кинокомпаний<sup>4</sup>, в 2015 году только в Америке в прокат вышло 708 различных кинофильмов. Выбор как никогда велик. И не каждый современный зритель способен в многообразии кинопродукции разглядеть то, что достойно внимания. В свете этого, кинокритика, помогающая аудитории при выборе кинофильма, вынесении оценки, а также разъясняющая скрытые от обычного зрителя кинотеатров и он-лайн сервисов смыслы, дающая разобраться в тонкостях сферы кино, является востребованной сегодня и нуждается в научном осмыслении.

В последние годы, с распространением Интернета, развитием новых медиа, всё более заметным явлением становится так называемая «гражданская», любительская кинокритика. Появляются целые ресурсы, специализирующиеся на производстве контента с такой спецификой, к примеру, интернет-журнал о кино «25 кадр», тематический портал о фильмах ужасов «Клуб Крик», сайт «Посткритицизм». Таким образом, «гражданская» кинокритика растёт и развивается, при этом данное явление в массмедиа, очевидно, слабо изучено, что делает актуальной тему данной работы. Особенно интересным, при этом, представляется взгляд на ситуацию изнутри, от лица автора.

Объектом исследования является кинокритика как жанр, используемый для выражения критических оценок о произведении искусства; предметом – содержательно-формальные характеристики авторских кинокритик как одной из составляющих частей современного критического медиадискурса.

---

<sup>3</sup> Уроки «Сталинграда», феномен «Левиафана»: как быть продюсером-патриотом и не краснеть. URL : <http://www.forbes.ru/sobytiya/obshchestvo/313633-uroki-staljingrada-fenomen-leviafana-kak-byt-prodyuserom-patriotom-i-ne-k> (дата обращения: 17.05.16).

<sup>4</sup> МРАА's 2015 Theatrical Market Statistics Report. – p.2. URL: [http://www.mpa.org/wp-content/uploads/2016/04/MRAA-Theatrical-Market-Statistics-2015\\_Final.pdf](http://www.mpa.org/wp-content/uploads/2016/04/MRAA-Theatrical-Market-Statistics-2015_Final.pdf) (дата обращения 12.06.16).

Цель исследования: выявить и описать содержательно-формальные характеристики авторских кинокритических рецензий.

Цель работы определила задачи, которые необходимо решить для ее достижения:

- 1) систематизировать научные представления о жанре рецензии, и ее разновидности – кинокритической рецензии;
- 2) основываясь на методике жанроописания, провести самоанализ авторских материалов, размещенных на сайте интернет-журнала о кино «Lumiere» («Люмьер»), выявить их содержательные и формальные характеристики;
- 3) выявить элементы жанровой трансформации кинокритической рецензии и охарактеризовать факторы их появления.

Теоретико-методологическую базу исследования составили работы по теории журналистских жанров Л. Е. Кройчика, А. А. Тертычного, С.С. Распоповой, Г. В. Лазутиной и др.; статьи по теории новых медиа И. М. Дзялошинского, Е. Л. Вартановой, Е. Лапиной-Кратасюк; книги Г. Грея, Н. А. Агафоновой, связанные с теорией кино, и прочие источники.

Для решения задач исследования использованы методы жанрового анализа медиатекста, а также методы факторного и функционального анализа. Для выявления специфических черт авторских кинокритических рецензий по сравнению с жанровой моделью использовался сравнительно-сопоставительный метод.

Эмпирическим материалом исследования выступают авторские тексты о фактах и явлениях в сфере киноискусства, размещенные на портале интернет-журнала о кино «Lumiere» («Люмьер»).

Хронологические рамки включают период с 15 августа 2015 г. по 05 апреля 2016 г., и определяются датами начала сотрудничества с интернет-журналом и размещения на его сайте последнего (на данный момент) авторского текста.



Практическая значимость работы заключается в выявлении современного состояния кинорецензии в новых медиа, что дает возможность использовать полученные результаты в практической деятельности авторов.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения. В первой главе «Жанровые модели критической оценки в СМИ» систематизируются научные представления о жанровой модели журналистской рецензии, а также с привлечением знаний по теории кино конкретизируется такая ее разновидность как кинорецензия. Во второй главе «Специфика авторских кинорецензий в интернет-журнале «Люмьер» рассматривается роль новых медиа в современном критическом дискурсе, а также представляются результаты самоанализа авторских кинорецензий, размещенных на одном из подобных ресурсов.

## Глава 1. Жанровые модели критической оценки в СМИ

### 1.1. Теоретические представления о жанре рецензии

На данный момент в теории журналистики отсутствует системное знание о кинорецензии. Традиционно исследователи говорят о ней как одном из разновидностей рецензии, наряду с театральной, литературной или музыкальной рецензией. В силу этого описание кинорецензии возможно как конкретизация универсальной жанровой модели рецензии с привлечением знаний по теории кино, касающихся структурно-содержательных характеристики кинофильма как произведения искусства. Однако для того, чтобы говорить о кинорецензии, сначала следует обратиться к представлениям теоретиков о рецензии в целом.

В «Толковом словаре современного русского языка» Д.Н. Ушакова рецензией, в первом и главном значении, называется «критический отзыв о спектакле, концерте научной или литературной работе»<sup>5</sup>. Разумеется, это определение даёт лишь самое общее понятие о рецензии. Оно раскрывает её внешние характеристики, при этом, практически не затрагивая сущностные, внутренние, ограничиваясь одним лишь эпитетом «критический». Для выявления сущностных характеристик рецензии как жанра журналистики необходимо обратиться к работам теоретиков из соответствующей научной сферы.

Профессор МГУ А. А. Тертычный в книге «Жанры периодической печати», ссылаясь на советского и российского учёного Ю. А. Крикунова, определяет рецензию как жанр, основу которого составляет «отзыв (прежде всего – критический) о произведении художественной литературы,

---

<sup>5</sup> Толковый словарь современного русского языка / Д.Н. Ушаков. – М.: Аделант, 2013. – 800 с. – С. 598.

искусства, науки, журналистики и т.п.»<sup>6</sup>. Что, собственно, практически идентично словарному определению.

Отличительной особенностью рецензии А. А. Тертычный называет то, что ее предметом выступает не непосредственный факт действительности, но информационные явления – книги, брошюры, спектакли и тому подобное.

Учёный определяет суть жанра рецензии следующим образом: «...выразить отношение рецензента к исследуемому произведению»<sup>7</sup>. Это подразумевает субъективность взгляда, мало совместимую с аналитической журналистикой. И, тем не менее, в системе жанров А. А. Тертычного рецензии отводится место именно в когорте аналитических.

Основой рецензии А. А. Тертычный называет всесторонний и объективный анализ произведения. Характеризуя ее содержательное наполнение, он отмечает следующее: «Очень часто рецензенты сосредоточивают свое внимание на пересказе сюжетных линий произведения, поступках персонажей»<sup>8</sup>. Однако, по мнению А. А. Тертычного, данный прием можно использовать исключительно в случае его органичного вплетения в канву текста. Учёный отмечает, что рецензия непременно должна преследовать цель сориентировать аудиторию в эстетических и социальных характеристиках произведения. Рецензент, по мнению А. А. Тертычного, оценивает кинофильм, объясняет законы, по которым живёт мир искусства, а также играет роль, своего рода, проводника: рассказывает аудитории, чему нужно уделить внимание, а чему – нет.

Основная творческая задача, которую решает рецензент, по А. А. Тертычному, заключается в следующем: «...увидеть в рецензируемом произведении то, что незаметно непосвященному»<sup>9</sup>. Но как это сделать без специальных знаний? Затруднительно. Отсюда – требование к пишущему: он должен обладать базисом, достаточным для вынесения адекватной оценки

---

<sup>6</sup> Тертычный А. А. Жанры периодической печати : учебное пособие. – М.: Аспект Пресс, 2006. – 312 с. – С. 141.

<sup>7</sup> Тертычный А. А. Указ. соч. С. 142.

<sup>8</sup> Тертычный А. А. Указ. соч. С. 142-143.

<sup>9</sup> Тертычный А. А. Указ. соч. С. 143.

кинофильму, музыкальному альбому или спектаклю. Чем больше базис, чем шире кругозор рецензента, тем больше у него шансов написать качественный текст. Обычного жизненного опыта или интуиции здесь может и не хватить.

Помимо этого, учёный отмечает, что в современных СМИ все чаще встречаются рецензии, которые отражают скорее личное отношение автора к произведению, нежели его полноценный, профессиональный разбор.

Говоря об аудитории, А.А. Тертычный заявляет следующее: «Однозначного ответа на вопрос: для кого пишутся рецензии? – нет. С одной стороны, критический разбор нужен, прежде всего, художнику, чтобы помочь сравнить ему свое представление о собственном творчестве с представлением человека со стороны, каковым ему может представляться рецензент. С другой стороны, читатель и зритель тоже хотят разобраться в том, что ему предлагает художник. Как показывает опыт, писать для читателя и зрителя – это одно, а для автора или для других критиков – совсем другое»<sup>10</sup>.

Теоретик классифицирует рецензии по объёму, числу рассматриваемых в рамках текста произведений и тематике. В первой классификации он выделяет гранд- и мини-рецензии, во второй – рецензии, посвященные одному произведению и нескольким, так называемые монорецензии и полирецензии. Наконец, в третьей – киорецензии, литературные, театральные, музыкальные рецензии и т.д.

Профессор Воронежского госуниверситета Л. Е. Кройчик относит жанр рецензии, наряду с комментарием и корреспонденцией, к группе исследовательско-новостных. Отличительную особенность текстов этой жанровой группы Л.Е. Кройчик описывает через «стремление публициста, с одной стороны, сохранить новостное ядро передаваемой информации (так называемая актуализация проблемы), а с другой – возникшую проблему

---

<sup>10</sup> Тертычный А. А. Указ. соч. – С. 149.

проанализировать, описываемым фактам дать оценку»<sup>11</sup>. Теоретик говорит о том, что в исследовательско-новостных жанрах акцент переносится с новизны на актуальность, с изложения факта на его интерпретацию.

Конкретного определения понятия «рецензия» учёный не даёт, однако раскрывает ее публицистический смысл. Смысл этот Л. Е. Кройчик понимает так: «Оперативно откликнуться на появление конкретного произведения искусства и создать образ рецензируемого произведения, объяснить читателю или слушателю, как связаны между собой эстетически оформленный мир, фантазия творца и виртуальный мир искусства»<sup>12</sup>.

Говоря о предмете анализа рецензии, Л. Е. Кройчик употребляет понятие «отраженная действительность». В понимании теоретика, это реальность «уже нашедшая отражение в творческих произведениях – искусства, науки, публицистики и т.п.»<sup>13</sup>. Этот факт заставляет публициста, т.е. автора текста, соотносить свой взгляд на окружающий мир с тем, как он показан в том или ином произведении искусства. Такой подход является более точным и глубоким, нежели подход А. А. Тертычного, ограничивающий предмет рецензии понятием «информационные явления», суть которого широка и не отражает в полной мере специфику художественных произведений.

Характеризуя задачи рецензента, Л. Е. Кройчик высказывает схожие с А. А. Тертычным тезисы. Теоретик говорит о том, что, в силу просветительской природы рецензии, главные задачи автора – ориентация аудитории в проблемах, которые поднимают авторы произведения искусства, трактовка сути творческого процесса, помощь аудитории в выработке самостоятельных оценок художественных произведений. Помимо этого, он возлагает на рецензента задачу «формирования у читателя эстетических

---

<sup>11</sup> Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров / Л.Е. Кройчик // Основы творческой деятельности журналиста. Ред.-сост. С.Г. Корконосенко – СПб.: Знание, СПбИВЭСЭП, 2000. – С. 149.

<sup>12</sup> Кройчик Л. Е. Указ. соч. С. 152.

<sup>13</sup> Кройчик Л. Е. Указ. соч. С. 153.

представлений о действительности»<sup>14</sup>. Так же как А. А. Тертычный, Л. Е. Кройчик воспринимает рецензента как опытного проводника. «Знакомство с эстетическим разнообразием мира возможно и без посредства критика-рецензента. Но опытный проводник на этом пути – гарантия того, что у художника не прервется связь с аудиторией»<sup>15</sup>, – заявляет Л. Е. Кройчик.

Л. Е. Кройчик считает, что жанр рецензии эстетически-концептуален, и, в свете этого, оценка публициста не может быть субъективным произволом. Она должна быть вынесена на основе тщательно аргументированного разбора источника. При этом теоретик говорит, что оценка не должна быть исчерпывающей, однако замечает: «...всегда важно дать аудитории целостное представление о произведении»<sup>16</sup>.

Разновидности рецензии Л. Е. Кройчик выделяет в соответствии с видами искусства. В качестве примеров он приводит кинокритику, литературную рецензию, театральную, музыкальную и прочие. Профессор ВГУ отмечает, что своеобразие каждой из них обусловлено предметом анализа и особенностями рассматриваемой формы.

Наконец, Г. В. Лазутина и С. С. Распопова в работе «Жанры периодической печати» относят рецензию к группе культурно-просветительских жанров. Эту группу теоретики описывают следующим образом: «В рамках творческой деятельности журналистики стал формироваться такой её вид, который взял на себя обязанность «перевода» важнейших компонентов культурного слоя общественной жизни на язык массовой аудитории и выявления их смысла»<sup>17</sup>.

Учёные заявляют о соединении в тексте рецензии ярко выраженных эмоционального и рационального начала – понятийного и образного письма. Корни этого единения находятся в самой природе рецензии, в так называемой «двуадресности». Г.В. Лазутина и С.С. Распопова называют

---

<sup>14</sup> Кройчик Л. Е. Указ. соч. С. 153.

<sup>15</sup> Кройчик Л. Е. Указ. соч. С. 156.

<sup>16</sup> Кройчик Л. Е. Указ. соч. С. 155.

<sup>17</sup> Лазутина Г. В. Жанры периодической печати : учеб. пособие для студентов вузов / Г.В. Лазутина, С.С. Распопова. – М.: Аспект Пресс, 2011. – 320 с. – С. 200.

«двуадресность» особенностью предназначения рецензии: она, с одной стороны, должна помочь аудитории с трактовкой тех или иных смыслов, с формированием мнения по тем или иным вопросам, а с другой – вызвать рефлексию у создателей явления, т.н. «артефакта».

Особое место в разговоре о рецензии Г.В. Лазутина и С.С. Распопова отводят тому, что называют оценочным компонентом. Это что-то вроде субъективного авторского пространства, по умолчанию индивидуального и дискуссионного: «Журналист не может отказаться от необходимости дать аудитории знание об артефакте. Но он не может избавиться и от неизбежности высказать мнение о нём. Свое собственное мнение. Поэтому хорошая рецензия всегда публицистична»<sup>18</sup>.

Говоря о форматах рецензии, Г.В. Лазутина и С.С. Распопова выделяет два основных: мини-рецензия и развёрнутая рецензия или, как авторы её называют, «развёрнутый анализ нового художественного произведения». Одной из главных задач мини-рецензии они называют привлечение внимания к явлению, т.н. «артефакту», без глубокого его анализа. Мини-рецензия как бы задаёт тон восприятия явления, и тем самым выполняет своё предназначение. Чаще всего, это небольшой по объёму текст, который можно назвать откликом. При этом оценочный компонент, о котором было сказано ранее, играет в таком тексте ключевую роль, что позволяет отличать его от новостной заметки или аннотации.

Развёрнутая рецензия, напротив, ориентирована на всесторонний обзор и анализ явления, при этом, исключительно уважительный по отношению к усилиям создателей.

Таким образом, в той или иной форме всеми теоретиками признаётся, что рецензия – это культурно-просветительский жанр, и рецензент призван разъяснять законы художественного мира, говорить о чём-то, что скрыто от непосвященных, выступать проводником, обладающим определённым авторитетом, заниматься популяризаторской работой. Исходя из этого,

---

<sup>18</sup> Г. В. Лазутина, С. С. Распопова. Указ. соч. С.225.

теоретики определяют и стилистику написания рецензии: в ней должны сочетаться аналитичность и образность, авторитетность и понятность.

Теоретики, вне зависимости от того, к какой жанровой группе они относят рецензию, признают, что она представляет собой системное, а не случайное или фрагментарное знание. В то же время в определённой степени она субъективна. Упрёк в субъективности теоретики жанра снимают тем, что подчеркивают необходимость соблюдения принципов доказательности и объективности: автор стремится выразить свое мнение о конкретных параметрах художественного произведения, оценивать его, при этом выстраивает жёсткую аргументационную систему, т.е. пользуется методом оценочной аргументации. Это ключевые моменты, в которых приведённые выше позиции теоретиков совпадают.

Теория жанра рецензии имеет серьёзный недостаток: теоретики не останавливаются на раскрытии особенностей той или иной разновидности рецензии. Притом, что эти особенности, безусловно, имеются. Писать литературную рецензию, рецензию на спектакль, музыкальный альбом или кинофильм – в сущности, не одно и то же. Дело не только в специальных знаниях по истории или теории той или иной сферы, необходимых для написания качественной рецензии. Дело и в инструментах, которыми может пользоваться критик. Например, если кинокритик обладает значительными иллюстративными возможностями, и может подкрепить аргументы, например, пересказом необходимой части сюжета фильма, то музыкальный критик в таких возможностях ограничен.

Системного представления о кинорецензии, впрочем, как и о музыкальной, театральной или литературной рецензии, на данном этапе развития науки не сформировалось. Это приводит к тому, что начинающим критикам приходится двигаться, что называется, «на ощупь», руководствоваться собственными соображениями при анализе того или иного произведения искусства. А уже это, в свою очередь, приводит к тому,



что в современных медиа сложно найти рецензию в том самом, общетеоретическом понимании.

Доцент Тольяттинского госуниверситета Л.В. Иванова в статье «Рецензирование в СМИ: к вопросу о проблеме качества» замечает: «Регулярное чтение материалов в жанре рецензии позволяет сделать вывод, что задача представить обоснованное с точки зрения понятных и объективных критериев оценочное суждение о произведении конкретного вида искусства подменяется задачей в образно эмоциональной форме представить авторскую оценку произведения искусства, при этом продемонстрировав принципиальное несогласие с происходящими культурными процессами»<sup>19</sup>. Последняя часть «новой задачи» не является принципиальным условием, тем не менее, в остальном с этим суждением трудно не согласиться.

Итак, теоретики журналистики говорят об общей специфике рецензии, как журналистского жанра, и это даёт представление о её природе и основных особенностях. Однако мало останавливаются на специфике разновидностей, что, во многом, исключает саму возможность полноценного изучения кинорецензии и прочих жанровых разновидностей рецензии и, как следствие, затрудняет практическую деятельность потенциальных рецензентов.

Работа над исправлением этого недостатка, в основном, ведётся на уровне редких текстов в профильных изданиях и научных сборниках и студенческих исследований. Но для изменения ситуации таких незначительных усилий недостаточно, и трудности, связанные с незавершенностью академического знания о разновидностях рецензии, остаются непреодоленными до сих пор.

---

<sup>19</sup> Иванова Л.В. Рецензирование в СМИ: к вопросу о проблеме качества // Татищевские чтения : актуальные проблемы науки и практики». - Тольятти : Волжский университет им. В. Н. Татищева, 2010 - 243 с.

## 1.2. Кинорецензия как жанр современных СМИ

Характеристика кинорецензии, предлагаемая ниже, основана на имеющихся фрагментарных теоретических представлениях ученых, а также на конкретизации жанровой модели рецензии в соответствии с предметно-тематической направленностью. Содержание этой части работы позже будет использовано в качестве методики для анализа собственных рецензий.

Объектом отображения в кинорецензии как жанре СМИ является выходящий в прокат кинофильм, его премьера, так как средства массовой информации, в силу собственной специфики, работают лишь с новыми фактами и явлениями.

Предметом выступают эстетическая и социальная ценность произведения киноискусства. Согласно внутривидовой дифференциации, приводимой киноведом Н. А. Агафоновой в книге «Общая теория кино и основы анализа фильма»<sup>20</sup>, произведения киноискусства можно разделить на произведения неигрового кино, т.е. документального, научного или хроникального; произведения игрового кино и произведения анимационного кино.

В основе данной дифференциации лежит так называемый принцип нарастания художественной условности. Если в неигровом кино, в силу специфики, такой условности немного, то анимационное кино, опираясь на собственную классификацию, киновед называет самым условным видом киноискусства. Впрочем, Н. А. Агафонова замечает: «При этом любой фильм (документальный, игровой, анимационный) никогда не является буквальным отражением реальности, но лишь её образной интерпретацией на экране»<sup>21</sup>.

Некоторые киноведы и кинокритики, в частности, Зара Абдуллаева, говорят<sup>22</sup> ещё и о распространении в начале двадцать первого века так

---

<sup>20</sup> Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392с.

<sup>21</sup> Агафонова, Н.А. Указ. соч. С. 57.

<sup>22</sup> Абдуллаева, З. Постдок: игровое/неигровое. – М : Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с.

называемого пост-документального искусства и, в частности, кино, находящегося на границе, стыке игрового и неигрового направлений, факта и вымысла. Однако в данной работе мы не будем останавливаться на этом направлении в силу его сложности, неоднозначности и недостаточной теоретической разработанности.

Функция кинорецензии заключается в том, чтобы сориентировать аудиторию в достоинствах или недостатках рецензируемых произведений киноискусства. Сориентировать – значит, сформировать у аудитории определённые представления о художественных и социально-прагматических характеристиках фильма, его социальной значимости, закономерностях и тенденциях развития кинематографа, находящих своё отражение в данном конкретном фильме, а так же обеспечить понимание аудиторией позиции рецензента, предусмотреть возможное её использование в качестве точки отсчёта при вынесении собственной оценки. Однако под ориентацией необязательно подразумевается продвижение в понимании того или иного фильма, его роли и места в кинематографическом процессе. Может иметь место и более утилитарный уровень – например, ориентация в выборе кинокартины для просмотра.

Из необходимости реализации этой функции вырастает целевая установка кинорецензии. Она заключается в выработке оценочного суждения о произведении кинематографа с точки зрения критериев, выработанных в киноискусстве, а также в социальной практике восприятия кинопроизведений, провести сравнение фильма с другими киноработами, если это необходимо; оценить кинопроизведение с точки зрения его социальной значимости.

Для выполнения целевой установки необходимо решить ряд задач. Первая из них заключается в оперативном информировании аудитории о появлении того или иного фильма в прокате или, в случае, если предметом рецензии выступает фильм, вышедший на экраны несколько лет назад – о том, почему разговор о фильме актуален именно сейчас. Для этого в текст

кинорецензии может быть введена аннотация, содержащая краткие сведения о названии фильма, дате его выхода в прокат, режиссёре, сценаристе, задействованных актёрах, операторе, о длительности картины, а также раскрывающая некоторые подробности о его сюжете или персонажах.

В соответствии с ключевой задачей рецензии выработать оценочное суждение, о которой говорят теоретики журналистики, вторая задача кинорецензии заключается в необходимости выработать аргументированную оценку эстетической и социальной природы фильма. В ходе рассмотрения теоретических представлений о рецензии в целом уже было сказано, что автор рецензии сталкивается с необходимостью оценивать произведение в соответствии с принципами объективности. В то же время, рецензент не может не представить собственный взгляд на рецензируемое произведение.

Профессор института философии РАН А. А. Ивин в работе «Основания логики оценок»<sup>23</sup> приводит систему из четырёх структурообразующих компонентов оценки. Она включает в себя субъект оценки, предмет оценки, основание оценки, а так же характер оценки. В своей более поздней работе, «Основы теории аргументации», теоретик замечает: «Не все эти части находят явное выражение в оценочном утверждении. Однако без любой из них нет оценки и, значит, нет фиксирующего её оценочного утверждения»<sup>24</sup>.

Субъект оценки, согласно теоретику – это непосредственно тот, кто даёт оценку произведению, в случае с кинорецензией – рецензент, выносящий оценку произведению киноискусства.

Как замечали теоретики журналистики, рецензент должен показать, что он компетентен для вынесения той или иной оценки. Наибольшей убедительностью для читателя обладает кинорецензия, написанная профессиональным критиком или искусствоведам. Однако и у журналиста есть возможности повысить степень влияния на читателя. Теоретик И. В. Гущина такой возможностью называет, например, введение в текст

---

<sup>23</sup> Ивин А. А. Основания логики оценок. М.: Изд-во Московского ун-та, 1970. – 230 с.

<sup>24</sup> Там же. С. 164.

комментариев специалистов в том случае, если дело касается тонкостей и деталей кинофильма; «перепоручение» оценки непосредственно создателю произведения искусства или его коллегам по «творческому цеху». Здесь следует не забывать о принципе объективности, так как комментарии заинтересованных спикеров создадут искажённое представление о предмете, особенно если эксперт отвергает всякие попытки заговорить о просчетах и недоработках или, напротив, критикует безо всяких попыток увидеть в фильме преимущества.

В случае отсутствия стороннего мнения повысить убедительность текста можно продемонстрировав собственную компетентность в рассматриваемых вопросах. Если говорить о кинорецензии, это владение терминами, знание истории и теории кино, признанных образцов кинематографического искусства, а так же актуального состояния сферы кинематографии.

Предмет оценки – это непосредственно то, что подлежит оценке, т.е. некий набор, совокупность свойств, которым приписывается определённая ценность.

Доцент кафедры «Журналистика» Тольяттинского госуниверситета Л.В. Иванова в статье «Рецензирование в СМИ: к вопросу о проблеме качества»<sup>25</sup> приводит набор компонентов кинофильма, значимых для отражения в кинорецензии: «...в *кинорецензии* важное значение имеет умение автора дать оценку таким компонентам кинофильма, как: драматургический образ фильма (литературный сценарий и режиссерский сценарий); идея кинофильма, на реализацию которой направлены усилия режиссера, организующего художественное пространство (сцены, мизансцены, художественное время, способ съёмки, типаж актеров, музыка, свет), оператора, использующего такие выразительные средства киноискусства, как планы, ракурс, монтаж, свет и цвет, работа актеров,

---

<sup>25</sup> Иванова Л. В. Рецензирование в СМИ: к вопросу о проблеме качества ... С.148-158.

каскадеров, композиторов, музыкантов, костюмеров, дизайнеров, специалистов по спецэффектам и т.п.)»<sup>26</sup>.

Помимо этого, Л. В. Иванова говорит о важности оценки влияния фильма, влиятельности его идеи: «Результаты работы творческого коллектива можно соотносить с признанными образцами, а также эстетическими принципами. Искусствоведческий анализ в кинокритике не является самоцелью, и поэтому идею режиссера фильма, в конечном итоге, необходимо оценивать по тому результату, который она оказывает на массового зрителя, то есть с точки зрения представлений и ценностей, которые формируются у аудитории. Важным в этой связи представляется соотношение идеи фильма с такими ценностями, как соборность, альтруизм, патриотизм, духовность, созидание, гармония в отношениях людей и т.п.»<sup>27</sup>.

В то же время, Л. В. Иванова, например, не упоминает о жанровой природе рассматриваемого рецензентом фильма, что представляется непременно важным аспектом, и, в особенности, в разговоре об игровом кино. Н.А. Агафонова говорит о жанре следующее: «Жанр (драма, комедия, трагедия) – своеобразный код, при помощи которого режиссёр задает параметры зрительского ожидания»<sup>28</sup>.

Многие из приведённых выше характеристик, как например жанровая природа, универсальны, многие касаются исключительно игровых фильмов. Если же говорить, например, о мультипликационном кино, от рецензента, в соответствии с типологическими признаками произведения, потребуются оценка анимационных особенностей картины, созданного в ней звукового и цветового образов, оценка озвучки персонажей. В документальном кино может пригодиться оценка многообразия источников информации и спикеров, подбора героев, разнообразия способов преподнесения информации зрителю.

---

<sup>26</sup> Иванова Л. В. Указ. соч. С. 152.

<sup>27</sup> Иванова Л. В. Указ. соч. С. 152.

<sup>28</sup> Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск : Тесей, 2008. – 392с. – С. 65.

Кроме того, анализировать любой факт кинематографа необходимо еще и с точки зрения эпохи, исторического времени, общественных отношений, обусловленных историческими условиями.

Исчерпывающее подтверждение этому тезису можно найти у антрополога Гордон Грея в случае с его разбором фильма «Секрет моего успеха»: «Если не учитывать контекст этого фильма, то перед нами обычная веселая комедия со счастливым концом, действие которой происходит в специфической обстановке, не представляющая ничего особенного. <...> Однако если посмотреть на нее в более широком контексте кинопроизводства, то можно понять ряд важных вещей: для какой аудитории она была предназначена, какие ценности оказались воплощены в ее сюжете, персонажах и повествовании. <...> Центральным элементом плана Фостера по спасению компании и неотъемлемой частью его собственного представления об успехе является экономика потребления. Это может показаться довольно банальным, но далее мы переходим к более глубинным смысловым уровням, поскольку экономика потребления радикальным образом изменяет другие аспекты американского общества: социальное контролирование осуществляется путём убеждения и соблазна, а не прямого подавления (по крайней мере, для имущих; для неимущих, как можно видеть на примере соседей Фостера по трущобам, подавления никто не отменял); имидж так же важен, как и суть (это прямо подчёркивается в нескольких эпизодах фильма); и, что более существенно, фильм обращен к молодой аудитории, которую прямо убеждают в том, что мир, в котором ей предстоит жить и работать, именно таков – он несовершенен, но, обладая необходимыми качествами, обязательно добьёшься успеха. Такова свойственная идеологии рейгановской эпохи мечта о меритократии»<sup>29</sup>.

Таким образом антрополог доказывает, что фильм следует рассматривать именно в качестве дискурса.

---

<sup>29</sup> Грей Г. Кино: Визуальная антропология / Гордон Грей; пер. с англ. М. С. Неклюдовой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 143.

Третий компонент оценки – характер – А. А. Ивин описывает как «указание на абсолютность или сравнительность, а так же на квалификацию, даваемую оцениваемому объекту»<sup>30</sup>. Рецензент должен определиться с тем, какую оценку он выносит фильму – условно говоря «хорошо», «плохо» или «никак» или же «хорошо по сравнению с чем-то», «плохо по сравнению с чем-то».

Наконец, последняя, четвертая составляющая оценки – основание. Вот что говорит об основании в работе «Аргументация в публицистическом тексте» теоретик И. В. Гущина: «Основанием внешних оценок являются образцы, идеалы, стандарты, требования современной эстетики, законы искусства, соответствие жизни и проблемам общества, моральным ценностям»<sup>31</sup>. Иными словами, это то, с чем и по каким критериям соотносится данный кинофильм, то, в соответствии с чем выносится оценка.

В отношении оценки произведения киноискусства следует сказать, что сопоставление с образцом, идеалом – задача неоднозначная. Великое, значимое произведение не всегда может и должно выступать идеалом, с которым рецензент будет соотносить каждое новое произведение искусства. Более того, основания для оценки одного и того же кинофильма могут быть кардинально противоположными.

Например, фильм, снятый по мотивам комиксов, можно рассмотреть с точки зрения соответствия оригинальной истории, в этом случае положительно на оценку будет влиять всякое соответствие и отрицательно – любые элементы, чужеродные сюжету комикса. А можно выносить оценку, напротив, с новаторской точки зрения, с точки зрения того, как этот фильм влияет на уже сложившуюся историю, какие элементы привносит в неё. В этом случае, значение будут играть практически противоположные характеристики: ценными будут объявляться те моменты, которые развивают

---

<sup>30</sup> Ивин А. А. Основы теории аргументации. – М.: Гуманит. изд. центр. ВЛАДОС, 1997. – 352 с. – С. 164.

<sup>31</sup> Аргументация в публицистическом тексте (жанрово-стилистический аспект) : учеб. пособие / И. В. Гущина, Г. В. Жаркой, О. М. Каменева. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1992. – С. 127.



историю, расширяют понимание того, что уже известно. Можно и вовсе соединить в одном тексте два представленных подхода.

Помимо этого, в качестве основания оценки журналист-рецензент может применить эстетические, нравственные и иные критерии, позволяющие судить о том, насколько анализируемое произведение способствует развитию личности и общества в целом.

В связи с задачей выработки оценки не менее важной представляется и задача, связанная с формированием у аудитории отношения, адекватного авторскому, создания возможности принятия авторской точки зрения, даже в случае несогласия с ней. Если в тексте не уделено достаточно внимания выполнению этой задачи, авторское оценочное суждение, вероятнее всего, будет попросту проигнорировано.

Наконец, последней, четвертой, творческой задачей кинорецензии является формирование у аудитории культурного базиса и тезауруса, способности ориентироваться в сфере кино, готовности самостоятельно выработать оценку произведений киноискусства. Кино на сегодняшний день является одним из самых доступных видов искусства и здесь идёт речь, в частности, об удовлетворении потребностей аудитории не только в выработке некой системы координат понимания кино, но также и в постоянном её расширении, в расширении границ понимания кино.

Ключевым методом предъявления информации является рассуждение. Стилистические особенности кинорецензии заключаются в том, что, как и во всякой другой рецензии, в ней приветствуются активное использование выразительных средств языка, оценочной лексики, а также эмоциональность. Это один из немногих жанров, не принадлежащих к группе художественно-публицистических, где подобные характеристики допустимы.

Структурно-композиционные особенности кинорецензии диктуются внутренней логикой текста, все смысловые блоки обеспечивают решение поставленных задач, способствуют выявлению объективной ценности картины. Важным структурным элементом рецензии является аннотация.

Автор кинокритики, высказывая свою точку зрения, тем не менее, стремится выявить объективную ценность рассматриваемой кинокартины.

## **Глава 2. Специфика авторских кинокритических рецензий в интернет-журнале «Люмьер»**

### **2.1 Новые медиа как канал распространения критических оценок о кинофильмах**

Развитие и увеличение доступности сети Интернет в конце 90-х годов XX в. – начале XXI в. привело к тому, что многие виды деятельности стали опосредованными медиасредой и массовыми коммуникациями.

Для сферы искусства это имело положительное значение: художники получили возможность использовать Интернет как площадку для демонстрации своих творений и получения оперативного отклика от аудитории для последующей рефлексии. Вопросы «А читают ли мои рассказы?», «А что о моих картинах думают люди?», отчасти, потеряли свою актуальность. Произведения искусства стали доступнее и ближе к обычному человеку, что, в теории, должно было привести к повышению культурного уровня.

В то же время, активное распространение Интернета имело и негативные последствия. Свобода высказывания собственной точки зрения, которую Интернет дал миллионам, привела к тому, что чуть ли не любой человек, посмотревший фильм или прослушавший музыкальный альбом, способный связать несколько предложений в текст и разместить их в своём блоге, мог претендовать на звание критика.

«Монополия» профессиональных кинокритиков на мнение, высказываемое в средствах массовой информации, определённая элитарность их точки зрения – все это оказалось подорвано возможностью любого человека высказать собственное мнение относительно кинокартины в блоге или на форуме, привлечь внимание к своей позиции. Позитивная сторона здесь заключается в том, что многим простым любителям кино было что сказать, и это привнесло разнообразие в существовавшие дискуссии. Однако,

одновременно с этим, была создана ситуация, при которой мнение любителя могло приравняться к мнению профессионального критика, что трудно воспринимать положительно.

Распространение технологии WEB 2.0., популярность социальных сетей и ряд других факторов привели к развитию так называемых новых медиа. В статье «Новые медиа как фактор модернизации российских СМИ» Е. Л. Вартанова ставит условный знак равенства<sup>32</sup> между понятиями «интернет» и «новые медиа». В монографии «Медиапространство России: коммуникационные стратегии социальных институтов» профессор Высшей школы экономики И. М. Дзялошинский замечает: «Понятие «новые медиа» возникло в ответ на необходимость как-то обозначить медиапродукцию, которая является интерактивной и распространяется цифровыми методами»<sup>33</sup>.

Если обобщать мнения различных теоретиков, обращавшихся к проблеме новых медиа, ключевыми характеристиками новых медиа можно считать цифровой формат, мультимедийность и интерактивность. Доцент факультета коммуникаций, медиа и дизайна Высшей школы экономики Екатерина Лапина-Кратасюк считает цифровой код ключевой характеристикой в силу того, что он "обеспечивает последующие две"<sup>34</sup>. И.М. Дзялошинский вдобавок приводит и такие характеристики, как неограниченный охват аудитории, высочайшая оперативность, возможность накопления и повторного использования информации.

Потребитель новых медиа активен: он может самостоятельно выбирать необходимую информацию, проводить анализ, давать оценку, а также участвовать в процессе производства информации.

---

<sup>32</sup> Вартанова Е. Л. Новые медиа как фактор модернизации СМИ // Информационное общество. – 2008. – Вып. 5-6. – С. 37-39. – URL: <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/9f381b9f3747cc63c3257576003a8c8c> (дата обращения: 06.06.2016).

<sup>33</sup> Дзялошинский И. М. Медиапространство России: коммуникационные стратегии социальных институтов. Монография. М.: Издательство АПК и ППРО, 2013. С. 123.

<sup>34</sup> Лапина-Кратасюк Е. Особенности новых медиа // Постнаука. – URL: <http://postnauka.ru/video/38005> (дата обращения: 10.06.2016).

Именно интерактивная природа новых медиа сыграла большую роль в становлении любительской кинокритики. Как уже было упомянуто ранее, с развитием новых медиа у непрофессиональных критиков появилась возможность высказываться. Начали появляться целые ресурсы, которые активно поощряли любительскую кинокритику.

Важнейшим из таких ресурсов в русскоязычном сегменте Интернет стал «Кинопоиск», где в данный момент на страницах многих фильмов можно увидеть от одной до нескольких сотен рецензий, написанных людьми, не являющимися профессиональными критиками. Например, на странице фильма «Артист», по состоянию на 14 июня 2016 г., размещены 383 пользовательские рецензии. На странице картины «Аватар», являющейся одной из самых рецензируемых на сайте, по состоянию на тот же день, находится 2371 рецензия. Оставить рецензию на любой из фильмов, имеющихся в базе сайта, может каждый зарегистрированный пользователь. Барьер пропуска рецензии на страницу фильма при этом невелик: в рецензии не должно быть обценной лексики, так называемых спойлеров, т.е. ключевых подробностей кинокартины, она не должна никого оскорблять и быть минимально грамотной и обоснованной.

«Кинопоиск» был создан в 2003 году, возможность написания рецензий появилась на сайте несколькими годами позже. С ростом медиа росло и количество желающих высказать своё мнение о том или ином фильме. Со временем «Кинопоиск» превратился в огромную базу любительских рецензий (по состоянию на 10.06.16 в базе было более 550 тысяч пользовательских текстов) и стал ресурсом, к которому обращаются в первую очередь, когда речь заходит о необходимости «что-нибудь почитать о фильме». Согласно отчётам TNS Web Index, посвященным измерениям аудитории СМИ, месячная аудитория «Кинопоиска» в апреле 2016 года составила более 15 миллионов человек.

Более того, многие авторы, начинавшие писать отзывы на «Кинопоиске», впоследствии принимали участие в создании медиа о кино.

Так, главный редактор созданного в 2009 году интернет-журнала «25 кадр» (25-k.com), Игорь Талалаев, не скрывает, что искал авторов среди наиболее грамотных рецензентов «Кинопоиска». В написании текстов для журнала в разное время поучаствовали около пятидесяти пользователей сайта. Редакция портала «Посткритицизм» (postcriticism.ru), основанного в 2013 году, и вовсе целиком состоит из людей, ранее писавших рецензии на «Кинопоиске».

К таким изданиям относится и интернет-журнал о кино «Люмьер» (lumiere-mag.ru). Главный редактор "Люьера" Павел Жуков также в разное время читал рецензии на страницах фильмов на «Кинопоиске» и предлагал сотрудничество тем авторам, чьи работы считал наиболее грамотными и интересными.

Журнал «Люмьер» был создан в 2009 г. Павлом Жуковым, который в то время был верстальщиком тольяттинской газеты «Презент», а чуть позже перешёл на аналогичную должность в газету «Городские ведомости». Отвечая в личной беседе на вопрос о том, каким задумывался журнал, П. Жуков рассказал, что видел его он именно как проект, где непрофессиональные авторы имеют возможность высказывать «честное мнение без оглядки на что-либо». Об этом, в частности, свидетельствует лозунг издания: «Независимый журнал от киноманов для киноманов». В таком случае непрофессионализм, даже некий дилетантизм, критиков можно считать, своего рода, частью концепции издания.

К слову, в упомянутых ранее журналах и порталах ситуация схожая. Если изучить манифест, например, редакции сайта «Посткритицизм», можно обнаружить элементы, не отрицающие дилетантизма, непрофессионализма состава редакции и даже делающие из него определённую фишку, отличительную особенность: «Мы – кинокритика 2.0, взгляд на кино, застрявший где-то посередине между скучающей домохозяйкой и Эбертом», «Мы – это киноман, гик, фрик, брони, browncoat (*браункот – сленговое*

название фанатов сериала «Светлячок» – прим. автора), кидалт и прокрастинатор: мы смотрим на тебя из зеркала»<sup>35</sup>.

Авторы манифеста интернет-журнала «25 кадр» также иронизируют над собственным дилетантизмом: «25 кадр – это коллектив прожженных циников, которые уже вышли из студенческого возраста, но парадоксальным образом стали еще наглее и злее. Наверное, от того, что не смогли трудоустроиться по специальности, и вынуждены коротать время до пенсии, чертя дьявольские пентаграммы, смотря американские сериалы и публикуя статьи в нашем милом журнале»<sup>36</sup>.

Если возвращаться к «Люмьеру», аудитория издания, исходя из концепции «журнала для киноманов», получается максимально широкой. К ней можно отнести всех киноманов, т. е. тех, кто так или иначе неравнодушен к кинематографу, страстно увлекается кино. За скобки можно вынести разве что профессионалов сферы, так как издание, в силу любительской специфики, вполне возможно, не удовлетворит их потребностей в глубоком осмыслении происходящих процессов.

Суть информационной политики издания выражена редакцией в разделе «О нас» на сайте «Люьера»: «Это актуальные новости, обзоры премьер проката и рецензии, переводы интересных интервью, рассказы о классике большого экрана и достойных представителях малого»<sup>37</sup>. Ключевой особенностью журнала в плане информационной политики является открытость. О ней будет сказано позже.

Структура сайта состоит из разделов "Новости кино", "Видео", "Рецензии", "Превью", "Малый экран", "Статьи", "Подкасты". На главную страницу сайта выводятся материалы из раздела "Рецензии", а так же из

---

<sup>35</sup> Манифест редакции веб-сайта «Посткритицизм». URL: <http://postcriticism.ru/manifest/> (дата обращения: 14.06.16).

<sup>36</sup> Манифест редакции независимого интернет-журнала о кино «25 кадр». URL: <http://25-k.com/page-id-3467.html> (дата обращения: 14.06.2016).

<sup>37</sup> Люмьер: независимый журнал о кино. – URL: <http://www.lumiere-mag.ru/about/> (дата обращения: 17.06.2016).

рубрики "Назад в прошлое" и "Вглубь", которые являются частью раздела "Статьи".

В содержании сайта ключевое место отводится рецензиям на кинофильмы, появляющиеся или уже идущие в прокате, или же появляющиеся в открытом доступе в сети Интернет. Иными словами, это непрерывное осмысление актуального (категория новизны здесь не всегда имеет определяющее значение) кинематографического процесса. Раздел «Рецензии» – наиболее часто обновляемый раздел сайта. В среднем, тексты в нём появляются через день-два, хотя случаются и недельные перерывы. Её место в вёрстке сайта – сразу под блоком общей рубрики «Главное», где размещаются самые важные тексты рубрик.

Особенностями материалов в разделе «Рецензии» служат вердикт и оценка, выносимые рецензентом в конце текста. Вердикт – сжатый итог всего сказанного в рецензии, оценка фильма одной фразой. Оценка выносится по десятибалльной шкале, по трём параметрам – «для сердца», «для глаза», «для разума». Она обозначает мнение рецензента относительно тех или иных составляющих фильма, и даже если в рецензии он не сумел раскрыть специфику, характер, качество, например, визуальных эффектов, он может сделать это в цифровой оценке в конце текста.

Рубрика «Назад в прошлое» традиционно наполнена материалами о фильмах, празднующих свои юбилеи. Для попадания в рубрику фильму должно исполняться не менее десяти лет – иначе слишком рано что-либо осмысливать, переосмысливать или ностальгировать. В этой рубрике материал о классике кинематографа, например, картине «Гражданин Кейн» (1941), может соседствовать с текстами о фильмах вроде «Дневник Бриджет Джонс» (2001), вышедшими на рубеже веков или в новом тысячелетии, но успевшими сыграть роль в развитии кинематографа, в трансформации его понимания. Каждый месяц в рубрике появляется разное количество текстов в зависимости от энтузиазма авторов и их интереса к фильмам-юбилеям. Так,



в феврале 2016 года в рубрике было опубликовано четыре текста, а в марте – восемь, в апреле – пять.

Рубрика «Вглубь» отчасти схожа с рубрикой «Назад в прошлое», так как тоже посвящена осмыслению не актуальных событий из мира кинематографа, картин, вышедших в прокат несколько лет или десятилетий назад. Однако в отличие от предыдущей рубрики здесь акцент делается на более глубоком и детальном разборе картины. Периодичность обновления этой рубрики – один-три текста в месяц.

Во всех перечисленных рубриках журнала наибольшее внимание уделяется продукции зарубежного кинематографа, тем не менее, русские и советские фильмы также попадают в поле зрения авторов.

Все три рубрики представлены на главной странице сайта интернет-журнала и составляют его костяк. Также на главной странице присутствует раздел «Видео», в котором размещаются лишь так называемые трейлеры фильмов, выходящих в прокате. Рядом с уже упомянутым блоком «Главное» без указания рубрики размещены ссылки на интервью с деятелями кино: режиссёрами, актёрами. Это позволяет редакции расставлять необходимые акценты.

Так же на главной странице сайта присутствуют ссылки на социальные сети и RSS-подписку, в блоке «Новое на сайте» можно увидеть последние размещённые тексты, а в блоке «Читайте также» размещаются баннеры со ссылками на лучшие тексты журнала, как правило, размещённые в рубриках «Вглубь» или «Назад в прошлое».

Помимо упомянутых, на сайте присутствуют разделы и рубрики, которые обновляются либо реже раза в месяц, либо давно не обновляются. Например, раздел «Новости кино» активно обновлялся в прошлом году, и практически не обновляется в этом. Почти за пять месяцев нового года размещены всего три записи в разделе, две из которых посвящены фестивалю польских фильмов «Висла», информационным партнёром которого, по всей видимости, является журнал. Концептуально новостной раздел помогает

аудитории быть в курсе происходящего в индустрии. В материала раздела могут содержаться сообщения о готовящихся к выходу кинопроектах, заметки о сборах того или иного фильма, светские хроники.

В разделе «Превью» размещались тексты в жанре анонса конкретного фильма или анонса-обзора всех фильмов, выходящих в прокат на определённой неделе. Существование этого раздела помогает аудитории в первичной ориентации в новых явлениях кинематографа. Акцент делается на информирование о самом факте появления фильма в прокате, на рассказ о том, чем он теоретически может быть интересен. В прошлом году раздел обновлялась постоянно, в этом – всего лишь дважды за пять месяцев.

У раздела «Малый экран», освещающего деятельность телевидения, включая сериалы, имеются две рубрики: "Новости" и "Материалы". К сожалению, так же ни одна из них не обновлялась в этом году.

У раздела «Статьи» имеется целых семь рубрик. Две из них – «Вглубь» и «Назад в прошлое» – уже были рассмотрены ранее, они занимают ключевое место в журнале. В рубрике «С глазу на глаз» печатаются интервью с деятелями культуры – как зарубежными, так и отечественными. Интервью с умершим в прошлом году британским актёром Аланом Рикманом, являющееся самым читаемым материалом в истории сайта, принадлежит именно этой подрубрике.

Рубрика «В тени титанов» посвящена рецензиям преимущественно на документальные картины о людях малоизвестных, но достойных внимания. Например, в тексте от 20 мая 2015 года рассматривается фильм «В поисках Вивиан Майер» об уличном фотографе Вивиан Майер, которая всю свою жизнь работала няней и увлекалась фотографией, и при этом никогда не публиковала свои работы. Документальное кино является важной частью современного кинематографа, и потому тематический сайт попросту не может обходить его стороной. Взятый же ракурс, во-первых, позволяет говорить о реализации концепции журнала, заявляющей о независимости точек зрения, а во-вторых – помогает в расширении кругозора аудитории,

давая рассказывать истории, преимущественно скрытые от массового зрителя и читателя.

Рубрика «Списки» посвящена более лёгким текстам, составленным в удобном формате списков. Чаще всего в них, в формате обзора, рассматриваются фильмы, объединенные каким-либо признаком. По заголовкам «10 лучших кинозлодеев», «Фильмы, события которых разворачиваются в течение одного дня или ночи», «5 фильмов Вуди Аллена, которые вы могли пропустить» нетрудно определить, какого плана тексты обычно размещаются в рубрике. Рубрика выполняет, очевидно, рекреативные функции.

Рубрика «Персона» – это нечто среднее между рубрикой «Назад в прошлое» и рубрикой «С глазу на глаз». Тексты в этой рубрике посвящены какой-либо личности из мира кинематографа, рассмотрению ее творчества через характерные черты, выявлению ее места в творческом процессе. Как правило, автор не имеет возможности поговорить лично со своим героем, поэтому пишет, основываясь на своих чувствах, а также материалах, написанных ранее – интервью, рецензиях кинокритиков и прочих текстах. Концентрация на отдельных личностях из мира кинематографа – главная отличительная особенность материалов рубрики. Тексты остальных же рубрик, за исключением «С глазу на глаз», акцентируют внимание читателя на произведениях или явлениях.

Рубрика «История» посвящена рассмотрению уникальных явлений в мировом кинематографе. Как правило, это сложные, серьёзные материалы, так или иначе обобщающие что-то значительное и касающееся истории кинематографа. Например, текст «Британское наследие» посвящен феномену так называемого жанра «heritage films». Последние два обновления рубрики – две части одного большого материала, посвященного раскрытию образа священника в европейском и американском кинематографе. Это исследование охватывает рамки с 1915 по 2014 год.

Наконец, последний раздел сайта – «Подкасты». На сайте в разное время выходили два подкаста – «Длинный дубль» и «Киноведы». У подкастов есть постоянные авторы. «Длинный дубль» вёл Александр Бурлыко, «Киноведы» вёл и продолжает вести Станислав Тарасенко. Первый подкаст в данный момент практически не обновляется, второй – обновляется каждую неделю.

На сайте «Люмьера» подкаст «Длинный дубль» описывают следующим образом: «Длинный Дубль» – это подкаст об интересном (необязательно хорошем) кино и (периодически) телевидении, в котором вы узнаете, как создавались шедевры, что было причиной провалов и почему не стоит творить себе кумиров».

«Киноведы» построены на рассмотрении персон, явлений в кинематографе, относящихся к категории арт-хауса и авторского кинематографа. Чаще всего автор выбирает какого-то деятеля и затем, на протяжении нескольких выпусков, открывает для слушателя его творческий путь. Так, выпуски подкаста с 72 по 79 посвящены японскому режиссёру Такеши Китано, с 85 по 96 – французскому режиссёру Рене Клеру, с 97 по 99 – Томми Муру, режиссёру, сценаристу и мультипликатору.

Таким образом, взглянув на внутреннюю структуру журнала, можно заключить, что представленные разделы и рубрики подобраны не случайным образом и способствуют реализации потребностей аудитории. На сайте «Люмьера» присутствуют как материалы о новых фильмах, так и осмысление старых; рубрики об игровом и документальном кино, отдельные материалы о мультипликационных фильмах и сериалах; относительно небольшие по объёму рецензии и значительные исследования.

Авторский состав журнала – непрофессиональные критики, киноманы-любители, которым нравится писать и говорить о кино. Практически все они оказались в журнале по приглашению главного редактора. По словам Павла, с кем-то он был знаком лично, кого-то нашёл на «Кинопоиске», кого-то – на иных любительских киноресурсах. Максимальное количество авторов,

которое было в один момент задействовано над созданием контента для журнала – пятнадцать.

Важной характеристикой сетевого журнала является возможность любого киномана, обладающего способностью интересно и грамотно выражать мысли, интересующегося участием в осмыслении творческого процесса, присоединиться к редакции. Об этом написано в графе «О нас» на сайте журнала, а также в группах в социальных сетях. То есть, это некая принципиальная, концептуальная открытость. Помимо этого, под каждым материалом пользователи сайта могут оставлять свои комментарии, а с помощью RSS-подписки следить за появляющимися в конкретных рубриках текстами, подкастами или комментариями.

Авторские тексты традиционно не содержат мультимедийных элементов. Статьи или рецензии публикуются в формате «текст плюс изображение либо несколько изображений», где изображениями чаще всего служат кадры из обозреваемых фильмов. Мультимедийные материалы присутствуют в рубриках «Подкасты» (аудиоматериалы) и «Видео» (соответственно, видеоматериалы). Таким образом, ключевые характеристики сайта интернет-журнала соответствуют характеристикам, присущим новым медиа.

Оформление сайта журнала «Люмьер» выполнено в минималистичной чёрно-белой цветовой теме. Используются цветные или черно-белые изображения, если речь идёт о старом кино.

С февраля 2009 по октябрь 2014 года редакция активно работала над PDF-версией «Люмьера», похожей на традиционные печатные журналы. В первое время PDF-журнал выходил раз в неделю, позже – раз в месяц. Всего было выпущено более 80 выпусков, после чего, в силу больших энергозатрат и отсутствия адекватной монетизации проекта, функционирование PDF-версии было решено приостановить и сосредоточиться на наполнении контентом сайта журнала.

После 2014 года журнал в PDF выходил еще несколько раз, чаще всего по каким-либо особенным или праздничным поводам. В печатном виде журнал никогда не выходил.

За период с 26.02.16 по 26.05.16 сайт журнала «Люмьер» посетили более 17 тысяч человек, просмотревших вместе более 43 тысяч страниц. Средняя глубина просмотра сайта за это время составила 1,702 страницы. Данные предоставлены редакцией проекта. Более подробные сведения находятся в приложении (Таблица 1).

## **2.2. Самоанализ кинокритики в интернет-журнале «Люмьер»**

Моё взаимодействие с журналом «Люмьер» начинается в августе 2015 года. История простая: главный редактор издания, Павел Жуков, написал мне в личном сообщении на «Кинопоиске» о готовности предложить сотрудничество. На «Кинопоиске» у меня к тому моменту было более ста пятидесяти размещённых текстов, и, скорее всего, мнение обо мне как об авторе было получено из них. О «Люмьере» я знал, выборочно читал материалы журнала около полугода, поэтому предложение посчитал интересным. На момент написания работы в журнале размещено 14 моих текстов – преимущественно, в рубриках «Рецензии» и «Назад в прошлое». Для анализа были взяты тринадцать из них, так как один текст не является кинокритикой.

Последняя на данный момент кинокритика за моим авторством размещена на сайте интернет-журнала «Люмьер» 5 апреля 2016 года, это текст под названием «Мой папа – псих», посвященный фильму «Бесконечно белый медведь». На наш взгляд, именно эта кинокритика наглядно демонстрирует специфику авторского творчества. Поэтому ее анализ мы приводим как пример решения исследовательской задачи, все остальные тексты будут использоваться в качестве аргументов к выводам.

Объектом рецензии является фильм «Бесконечно белый медведь». В российский прокат картина не выходила, актуальный повод для авторского выступления – появление фильма с переводом на русский язык в российском сегменте Интернета. Отсутствие в рецензии упоминания о данном событии допущено намеренно, это продиктовано спецификой концепции издания. Факт появления рецензии на фильм для кинолюбителя может стать свидетельством его доступности для просмотра.

Более того, ни в одном тексте, вышедшем в рубрике «Рецензия», автор не упоминает о том, что фильм, о котором идёт речь, появился в прокате или стал доступен для просмотра в Интернете.

Задача оперативного информирования в тексте выполнена не полностью. Сведения о режиссёре и актёрах, задействованных в главных ролях, есть, но «разбросаны» по всему тексту. Информация о длительности картины, личности оператора, сценаристов, дате премьеры в мировом прокате и прочие сопутствующие сведения отсутствуют. В качестве краткой аннотации выступают сведения, раскрывающие сюжетные детали картины. С первых строк автор стремится погрузить аудиторию именно в художественное пространство фильма, стремясь заинтересовать ее и содержанием рецензии, и фильмом.

Аннотация как структурный элемент текста, содержащий сведения о съёмочной группе и сопутствующую информацию, отсутствует во многих текстах автора. В лучшем случае в рецензии даются сведения о режиссёре, сценаристах, авторе литературного первоисточника, исполнителе главной роли, а также сведения о длительности картины, как, например, в рецензии на мини-сериал «Покажите мне героя» под названием «Семь». При этом данные не сконцентрированы в одном месте, а постепенно вводятся в авторское рассуждение. В некоторых рецензиях автор не указывает даже исполнителя главной роли, то есть вся фактологическая информация заключается в том, кто снял фильм. Такую ситуацию можно наблюдать, например, в рецензии «О вере в лучшее» на фильм «Всё будет хорошо».

Автор концентрирует внимание на развернутой режиссером жизненной ситуации, и именно ее художественное воплощение является главным предметом интереса, поэтому фамилия и имя исполнителя главной роли не имеют значения. Вводить его персональные данные в рецензию значило бы нарушить особую атмосферу текста. В рецензии присутствует только автор и его высказывание, и это создаёт некую интимность.

Для классической кинорецензии «замалчивание» исходных данных картины категорически недопустимо. Но в новых медиа, предоставляющих большую свободу авторам, такой подход оправдан. Ведь главное в выступлениях – это авторский взгляд, авторский ракурс, авторское понимание, «прочтение» замысла режиссера.

Если авторская позиция требует введения тех или иных характеристик фильма, то это делается. Например, в рецензии «Семь» указание фамилии сценариста и упоминание автора литературного источника является важным, т.к. знание того, что это за люди, позволяет продвинуться в понимании и идеи кинорецензии, и идеи рассматриваемого явления.

В соответствии классической модели кинорецензии задача оперативного информирования выполняется в текстах рубрики «Назад в прошлое»: в каждом из четырёх ее текстов автор раскрывает актуальный повод, заставивший его говорить о фильме, уже в первом абзаце. Как правило, таким поводом является юбилей фильма.

Основной идеей рецензии «Мой папа – псих» выступает оценка социальной ценности картины. Автор уделяет внимание преимущественно контексту, интересным взаимоотношениям и взаимодействиям персонажей, в частности дочери и отца, моральным и социальным коллизиям и проблемам. При этом об эстетической природе фильма в рецензии не сказано ни слова. Это может служить определённым сигналом о том, что в эстетике фильма нет чего-то яркого, о чём стоило бы говорить. Автор уделяет внимание тем аспектам картины, которые считает действительно заслуживающими



внимания. Нет никакого смысла тратить время читателя на что-то, о чём решительным образом нечего сказать, на что-то ничем не выделяющееся.

Автор в своих работах уделяет много внимания социальной ценности рассматриваемых фильмов – похожие ситуации можно увидеть, к примеру, в рецензиях «Западня», «Казус Бродского», «Разведены, с детьми». Автор нечасто берётся за оценку эстетической значимости той или иной картины, в лучшем случае ограничиваясь парой строк о том или ином её аспекте, например, оценке тех или иных сценарных ходов в рецензии «Казус Бродского». Рецензии автора чаще всего представляют собой своего рода человеческий взгляд на картину.

Рецензия ориентирует аудиторию в достоинствах кинокартины – скорее, в том, что касается её главного, ключевого достоинства. Автор обращает внимание на то, что это личная история режиссера-сценариста, делает акцент на интимно-личностной и при этом неоднозначной природе человеческих отношений, что может сформировать у аудитории определённый уровень ожиданий от картины: атмосферу, настроение близости, теплоты, искренности.

Чаще всего автор действительно выбирает именно один аспект, как ему кажется, ключевой, и своё высказывание строит вокруг него. Особое место здесь занимают кинорецензии, подчинённые сильному образу: например, текст под названием «Своя толстовка» объясняет феномен режиссёра Ноа Баумбаха и его фильма «Госпожа Америка» с точки зрения того, что Ноа – творец сегодняшнего дня, рассказчик историй, которые ещё не устарели, как истории, которые рассказывались кем-то ещё и раньше. Автор приводит образ толстовки – и фильмы Ноа, по его мнению, это своя толстовка, а не, например, отцовская. Текст под названием «Западня» строится вокруг авторской трактовки состояния одного из главных героев фильма «Конец тура», и автор считает ключевой особенностью фильма именно то, что в нём проговаривается это состояние.

Тем не менее, у автора есть рецензии, в которых сделана попытка не останавливаться на одном аспекте. Например, текст под названием «Новая глава» останавливается как на типаже главного героя и сопутствующей атмосфере, так и на идентифицирующих фильм особенностях сюжета. Зачастую, даже если автор выделяет центральный момент в фильме, он проговаривает и остальные преимущества или значимые детали, имеющиеся в картине с его точки зрения. Например, в уже упомянутой рецензии на фильм "Конец тура", автор говорит, что состояние западни не определяет настроение фильма в полной мере, и в фильме есть иные моменты, на которые стоит обратить внимание – например, пара интересных акцентов на отшельничестве, ситуации, связанные с чувством зависти, хитрости, ревности.

Целевая установка классической кинорецензии реализована не полностью – отсутствуют сравнения с образцами киноискусства, фильм не оценён с точки зрения канонов кино. Автор предлагает читателю взглянуть на фильм вне кинематографического дискурса, как на самостоятельное явление, так как только в этом случае можно прочувствовать то, о чём говорится в фильме, в полной мере.

Тем не менее, во многих рецензиях автор производит сравнение фильмов с теми или иными картинами. Например, в тексте «Своя толстовка» условное сравнение проводится с фильмами Вуди Аллена, в частности «Энни Холл». Параллели рецензируемой картины с фильмами Аллена проводятся и в тексте «Женаты, с детьми». В тексте «Предвзросление по Кевину Смиту» объект рецензии рассматривается сугубо через творческий путь автора. В рецензии «Новая глава» типаж главного героя сравнивается с типажамы главных героев фильмов иных режиссёров. Исходя из этого, можно сделать вывод, что часто сравнение производится не с признанными образцами киноискусства, как того требует жанровая модель кинорецензии, а по принципу ассоциации. Выбираемый ракурс сравнения так же может являться частью авторской позиции.

Субъектом оценки в рецензии выступает непрофессиональный критик. В силу этого, уровень доверия, в основном, определяется контекстом ситуации – то есть, доверием к изданию, в котором опубликован текст. Со своей стороны автор обеспечивает доверие к себе, не играя в профессионала. В рецензиях используется минимум терминологии, автор не стесняется роли любителя, но и не чувствует себя в ней ущемлённым, так как видит иные пути выразить точку зрения, рассказать о фильме.

В рецензии на фильм «Бесконечно белый медведь» автор не даёт оценки качеству сценария, монтажа, саундтрека, операторской работе, актёрской работе, работе костюмеров и дизайнеров, никак не комментирует кастинг актёров, практически не останавливается на художественном времени и устройстве сцен – эти характеристики фильма описаны лишь в самом общем смысле. Имеется трактовка жанровой природы фильма – стык комедии и драмы.

Как уже было сказано ранее, автор в своих текстах редко останавливается на оценке эстетической стороны фильма, концентрируясь, в основном, на социальной значимости. Тем не менее, например, в кинорецензии «Справедливости ради» автор подмечает любопытный эффект, когда фильм, до определённого времени развивавшийся через один жанр, в определённый момент начинает развиваться совершенно по-иному. В кинорецензии на фильм «Агенты А.Н.К.Л.» автор упоминает о режиссёрском стиле, даёт оценку спецэффектам. В кинорецензии «Время страстей человеческих» критикуется несовершенство сценария картины. Одним словом, автор обращается к тем или иным компонентам фильма, если они, по его мнению, стоят того, чтобы о них говорить.

На протяжении рецензии доминирует положительный характер оценки, до предпоследнего абзаца – абсолютный, в последних двух абзацах – сравнительный. Между тем, чёткого основания, критериев для оценки автор не приводит.

Здесь особенно удивительно то, что чуть ли каждый новый фильм автором рассматривается с новых позиций, критерии оценки подвижны, что может как вызвать интерес, так и затруднить принятие мнения.

Стиль повествования близок к разговорному, автор использует эмоционально-оценочную лексику, что обеспечивает устойчивую коммуникацию с аудиторией и увеличивает шанс понимания авторской точки зрения. Автор не считает необходимым выносить объективную оценку кинокартине, в основном, останавливаясь на определённых её аспектах. Авторские рецензии не представляют собой нечто системное – фильмы в них разбираются и оцениваются чаще всего фрагментарно, а потому и вынесение объективной оценки становится невозможным. Авторские рецензии могут возбуждать интерес к рассматриваемому фильму, расширять его понимание с эмоциональной точки зрения, открывать фильм с неожиданной точки зрения.

Таким образом, разница между кинорецензией в средствах массовой информации и кинорецензией в новых медиа присутствует уже на уровне выбора объекта оценки. Если для СМИ принципиально важно оперативно реагировать на новые явления в сфере кинематографа, то рецензенты в новых медиа более свободны в выборе объекта отражения.

Кинорецензии для новых медиа могут быть написаны на фильмы, не выходящие в официальный прокат, на «старые» картины, разговор о которых по тем или иным причинам представляется рецензенту актуальным в данный момент. Это могут быть картины, вышедшие в прокат месяц или два назад, но по каким-то причинам, часто неназванным, говорить о них стало возможным или необходимым лишь сейчас или, напротив, картины, ещё не вышедшие в прокат, но оказавшиеся в доступе в сети Интернет, в том числе вопреки закону. Отсутствие обязательств по оперативному отражению действительности существенно расширяет возможности рецензента в новых медиа, при этом сам выбор фильма и мотивировка этого выбора становятся частью его персональной позиции.

Рецензенты в средствах массовой информации вынуждены иметь дело с картинами, выходящими в прокат каждую неделю, хотя бы они этого или нет. Рецензенты в новых медиа не избавлены от этой необходимости: трудно представить себе полный отказ специализированного издания о кино или издания, имеющего раздел, рубрику о кино, от осмысления актуального кинематографического процесса. Тем не менее, в плане выбора картины для рецензирования они могут чувствовать себя более свободно. Здесь так же стоит сказать и о периодичности: рецензенту в новом медиа не обязательно выпускать продукт с определённой периодичностью, временной промежуток между текстами определяется договором с редакцией издания или самим рецензентом.

Авторы рецензий в новых медиа не обязаны проводить полный, системный анализ выбранного фильма и предоставлять четко аргументированную оценку. Они могут сконцентрироваться на тех или иных особенностях кинопроизведения, уделить внимание определенным аспектам фильма, например, социальным, при этом совершенно опустить художественные характеристики фильма: не сказать об операторской или актёрской работе, спецэффектах или декорациях.

Умолчание становится в кинокритике новых медиа выразительным приемом: то, о чем *не* пишет автор, очевидно либо не заслуживает внимания. Невыраженность каких-то смыслов может служить сигналом для «своего» читателя: в «какой системе координат» нужно мыслить о фильме, в каком ракурсе его смотреть, а на что не следует тратить время даже в рецензии. Умолчание может выполнять опознавательную функцию, обеспечивать деление на «своих» и «чужих»: то, что рядовому читателю покажется странным, «свой» сможет легко считать даже из подтекста. Например, само появление рецензии может свидетельствовать о доступности фильма в интернете, хотя прямо об этом факте не сообщается.

Кинокритика перестаёт быть жанром, представляющим системный взгляд на новое явление кинематографа, ей становится присуща

фрагментарность, избирательность. Она, скорее, направлена на порождение интереса к кино, может помочь в выборе картины для просмотра, но не претендует на всеохватность, объективность. Фильм может рассматриваться как самостоятельное и самодостаточное явление, вне связи с кинематографическим дискурсом.

Фильм всё ещё занимает центральное место в рецензии, но повышается значение авторского взгляда на него, высвеченного ракурса, неожиданного угла зрения. Ради оригинальности авторского суждения могут быть «подвинуты» традиционные основания оценки, принятые большинством киноведов критерии анализа картины. Автор может отказаться от использования научного стиля и терминологии в пользу «потока сознания».

Рецензент, при этом, освобождается от оков авторитетности. Образ кинорецензента в новых медиа – это, скорее, обычный зритель, киноман, любитель кино, просто чуть более внимательный и чуть более насмотренный. Это не значит, что он автоматически освобождается от ответственности за то, что говорит. Он понимает свою ответственность и своё место, он не даёт оценки тем явлениям и аспектам, в которых ничего не смыслит.

Рецензент в новых медиа проявляет свою авторскую индивидуальность и на уровне структурно-композиционных особенностей. Стандартная структура (аннотация – оценочное суждение – аргументы – иллюстративный материал) может быть нарушена в зависимости от творческой задачи, решаемой им в определенной коммуникативной ситуации. Например, аннотация может отсутствовать как самостоятельный текстовый элемент, а ее содержание «размыто» по всему тексту; аргументы к оценочным суждениям «запрятаны» в подтекст, понимаемый подготовленным читателем.

Таким образом, новые медиа не разрушают жанр рецензии, но трансформируют его. Более явно проявляется дискурсивность жанра, его коммуникативная ориентированность.

При этом речь идёт исключительно о трансформации рецензии, так как сохраняются важнейшие факторы жанрообразования: предмет и

необходимость выработать оценочное суждение. Однако меняется характер оценочного суждения, требования к его аргументированности, авторская стратегия, укрепляется связь с читателем.

Факторами трансформации становятся условия, в которых протекает обмен информацией в сфере осмысления произведений киноискусства.

Интернет сделал более свободным доступ к произведениям киноискусства, в том числе по принципу «отсроченного просмотра», возвращения к кинофильмам прошлых лет, переоценки фильмов, просмотренных ранее и т.п. Зритель, при этом, не следует покорно за чьим-то выбором, что и как смотреть, а делает его самостоятельно, управляет своими запросами. По отношению к кинопродукции у аудитории появляются новые потребности.

Выбрать фильм для той или иной ситуации – например, для просмотра с друзьями или в одиночестве, под то или иное настроение – депрессивное или «приподнятое», выбрать фильм по каким-либо иным признакам – например, из-за того, какая проблема поднимается или социальный феномен рассматривается. Эти запросы должны постоянно удовлетворяться, но СМИ, ориентированные, в основном, на осмысление актуального кинематографического процесса, часто оставляют их «за бортом».

Более того, современная специфика потребления информации, диктуемая, в том числе, активным развитием мобильных устройств, состоит в том, что текстовые материалы должны быть цепляющими, оригинальными и небольшими по содержанию. Это, во многом, обрекает на забвение классические рецензии с их системным и основательным подходом к произведению. Востребованными становятся небольшие по объему, живые тексты, с небольшим объемом новой, но оригинальной и яркой по своему содержанию информации.

В условиях плюрализма мнений аудитория не всегда нуждается в чёткой и конкретной оценке произведения киноискусства, которую рецензент навязывает, "спускает" аудитории с величины своего авторитета. Напротив,

неоднозначная оценка, неожиданно высвеченные ракурсы, точки взгляда на кино могут подогреть интерес как к конкретным кинофильмам, так и к киноискусству в целом.



## Заключение

Рецензия как жанр СМИ, представляющий оценочное суждение о новом факте или явлении из сферы искусства, глубоко осмыслена в трудах теоретиков журналистики. На сегодняшний день существует принимаемая большинством ученых модель аналитической рецензии. Разновидности рецензии в зависимости от сферы, к которой относится произведение искусства, исследованы слабо или вовсе не исследованы, тем не менее, их характеристики легко выводятся из специфики аналитического способа отражения действительности и жанровой модели рецензии.

Кинорецензия обладает определёнными характеристиками, которые во многом определяются ее предметно-тематической направленностью. Основой содержания кинорецензии в средствах массовой информации является результат системного анализа кинофильма, вынесение ему взвешенной и объективной оценки. Автор кинорецензии должен решить ряд задач: оперативно проинформировать о новом событии в сфере киноискусства, вынести объективную оценку рассматриваемому произведению, обеспечить возможность принятия этой оценки аудиторией, повлиять на формирование культурного тезауруса аудитории, на способность ориентироваться в сфере кино. Ключевой компонент оценки – предмет, т.е. то, что непосредственно подлежит оценке в кинофильме.

Развитие и увеличение числа новых медиа сделало возможным публичные высказывания о произведениях киноискусства непрофессионалов: киноманов, кинолюбителей, просто зрителей, знакомых с киноиндустрией и актуальным состоянием кинематографии, имеющих определенный зрительский опыт. С течением времени начали появляться тематические медиа, в которых на концептуальном уровне заложен элемент дилетантизма. Это разнообразило существующий критический дискурс, однако привело к трансформации жанра рецензии под влиянием факторов коммуникации.

Кинорецензии в новых медиа имеют ряд особенностей по сравнению с рецензиями в средствах массовой информации. Для СМИ принципиально важно оперативно реагировать на новые явления в кинематографии, рецензенты в новых медиа более свободны в выборе объекта для своих текстов. Авторы рецензий в новых медиа не обязаны подходить к анализу выбранного фильма системно и предоставлять четко аргументированную оценку. Рецензия в новых медиа может представлять фрагментарное знание. Важной составляющей текстов рецензий в новых медиа становится авторская позиция, проявляющаяся как в выборе кинокартины для рецензирования, так и в выборе ракурса ее рассмотрения. Сам рецензент не обладает достаточным авторитетом для вынесения объективной оценки, однако, в силу того, что он освобождён от обязанности вынесения объективной оценки, он концентрируется на том, что хорошо знает, понимает. Оценка фильма может быть неоднозначной, неопределённой. У рецензии в новых медиа могут отсутствовать чёткие критерии оценки фильма, более того, они могут меняться от рецензии к рецензии.

## Список использованной литературы

1. Абдулаева, З. Постдок: игровое / неигровое [Текст] / З. Абдулаева. – Москва : Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с.
2. Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма [Текст] / Н.А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
3. Аксёнова, А.С. Трансформация института отечественной кинокритики [Электронный ресурс] / А.С. Аксёнова // Международный журнал МИС. — № 7. — 2013. — Режим доступа: <http://mic.org.ru/7-nomer-2013/248-transfo...om-prostranstve> (дата обращения: 10.06.16).
4. Аргументация в публицистическом тексте (жанрово-стилистический аспект) : учебное пособие [Текст] / И. В. Гущина, Г.В. Жарков, О.М. Каменева. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1992. – 346 с.
5. Бернацкая, А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние [Текст] / А. А. Бернацкая // Речевое общение. – 2003. – № 3. – С. 104–110.
6. Вакурова Н. В. Жанр рецензии как форма ПР: к постановке проблемы [Текст] / Н. В. Вакурова // Журналистика в 2008 году: общественная повестка дня и коммуникативные практики СМИ : сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред. Е.Л. Варганова, Я.Н. Засурский. – Москва : Факультет журналистики МГУ; МедиаМир, 2009. – 500 с. – С. 443-448.
7. Варганова Е. Л. Новые медиа как фактор модернизации СМИ : статья [Электронный ресурс] / Е. Л. Варганова // Информационное общество. – 2008. – Вып. 5-6. – С. 37-39. – Режим доступа: <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/9f381b9f3747cc63c3257576003a8c8c> (дата обращения: 06.06.16).

8. Выровцева Е. В. Трансформация традиционных публицистических жанров в современных массмедиа [Текст] / Е. В. Выровцева // Вестник ЧелГУ, 2015. – №5 (360). – С.207-213.

9. Долин А. В некоторых вещах зрители умнее критиков [Электронный ресурс] / А. Долин К. Шавловский, В. Корецкий. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/cinema/10553>.

10. Галкин, Д. В. Что такое новые медиа [Электронный ресурс] / Социология: Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин, Г. Н. Соколова, О. В. Терещенко. – Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2003. – Режим доступа: [http://sociology\\_encyclopedia.academic.ru/692/%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%9B%D0%95%D0%9C%D0%95%D0%94%D0%98%D0%90](http://sociology_encyclopedia.academic.ru/692/%D0%9D%D0%9E%D0%92%D0%9B%D0%95%D0%9C%D0%95%D0%94%D0%98%D0%90) (дата обращения: 06.06.16).

11. Гнатюк, О. Л. Основы теории коммуникации : учебное пособие [Текст] / О. Л. Гнатюк. – М. : КноРус, 2010. – 255 с.

12. Грей, Г. Кино: Визуальная антропология [Текст] / Гордон Грей; пер. с англ. М.С. Неклюдовой. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – 208 с.

13. Гришаева, Л. И. Креолизованные тексты – тексты XXI века? [Текст] / Л. И. Гришаева // Вестник Воронежского университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2003. – № 2. – С.107–109.

14. Дахалаева Е. Ч. Интернет-комментарий и интернет-отзыв: параметры жанрового разграничения [Электронный ресурс] / Е. Ч. Дахалаева // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 6. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/internet-kommentariy-i-internet-otzyv-parametry-zhanrovogo-razgranicheniya>.

15. Дзялошинский И. М. Медиапространство России: состояние и тенденции развития : статья [Электронный ресурс] / И. М. Дзялошинский. – Режим доступа: <http://federalbook.ru/files/SVAYZ/>

[saderzhanie/ Tom%2012/ III/Dzyaloshinskiy.pdf](#) (дата обращения: 05.06.16).

16. Дзялошинский, И.М. Медиапространство России: коммуникационные стратегии социальных институтов : Монография [Текст] / И.М. Дзялошинский. – Москва : Издательство АПК и ППРО, 2013. – 479 с.
17. Добросклонская, Т.Г. Язык средств массовой информации : учебное пособие [Текст] / Т.Г. Добросклонская. – Москва : Книжный дом университет, 2012. – 116 с.
18. Ерофеева, И.В. Аксиология медиатекста в российской культуре : репрезентация ценностей в журналистике начала XXI века [Текст] / И.В. Ерофеева. – Новосибирск : изд-во СО РАН, 2009. – 340 с.
19. Жанры периодической печати : Учебное пособие для студентов вузов [Текст] / Г.В. Лазутина, С.С. Распопова. – Москва : Аспект Пресс, 2011. – 320 с.
20. Иванова, Л.В. Рецензирование в СМИ : к вопросу о проблеме качества / Л.В. Иванова // Сборник материалов конференции «Татищевские чтения : актуальные проблемы науки и практики». – Тольятти : Волжский университет им. В. Н. Татищева, 2010. – 243 с. – С. 148-158
21. Ивин, А.А. Основания логики оценок [Текст] / А.А. Ивин. – Москва : Изд-во Московского ун-та, 1970. – 230 с.
22. Ивин, А.А. Основы теории аргументации [Текст] / А.А. Ивин. – Москва : Гуманит. изд. центр. ВЛАДОС, 1997. – 352 с.
23. Клушина, Н.И. Лингвистика убеждения : интенциональные категории публицистического текста [Электронный ресурс] / Клушина Н.И. // Медиаскоп. – 2008. – № 1. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/67>.
24. Коноплев Д. Э. Закат дескопов: как мобильные платформы меняют медиа и их аудиторию : статья [Текст] / Д. Э. Коноплев // Вестник Челябинского государственного университета. – 2015. – № 5 (360). – Режим

доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/zakat-desktopov-kak-mobilnye-platformy-menyayut-media-i-ih-auditoriyu>.

25. Коханов Е. Ф. Структура новых медиа в условиях трансформации медиасистемы [Электронный ресурс] / Е. Ф. Коханов, В. В. Кравцов, М.В. Шкондин // Вестник ВУиТ, 2015. – №2[18].

26. Кройчик, Л. Е. Журналистские жанры / Л. Е. Кройчик // Основы журналистской деятельности [Текст] / под ред. С. Г. Корконосенко. – 2-е изд. перераб.и доп. – Москва : Юрайт, 2014. – 332 с. – С. 152-180

27. Лапина-Кратасюк Е. Особенности новых медиа : статья [Текст] / Е. Лапина-Кратасюк // Постнаука. – Режим доступа.

28. Ляпун, С. В. Смена приоритетов в жанровой системе периодической печати постсоветского периода [Текст] / С. В. Ляпун // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2011. – №3. – С.93-99.

29. Майданова, Л. М. Средства выразительного письма : учебное пособие [Текст] / Л. М. Майданова. – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2009. – 283 с.

30. Мальчевская Е. А. Трансформация жанра рецензии [Текст] / Е. А. Мальчевская // Вестник Белорусского государственного университета. Серия 4. – 2011. – №1. – С. 74-77.

31. Мельник Г. С. Медiateкст как объект лингвистических исследований [Текст] / Г. С. Мельник // Журналистский ежегодник. – 2012. – №1. – С.27-29.

32. Омон Ж. Кино: Эстетика фильма [Текст] / Жак Омон и др.; пер. с англ. И. Чельшевой. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – 248 с.

33. Принципы новой среды по Л. Мановичу : статья // Гонзо-дизайн. Десять ударов бамбуковой палкой и никаких больше «я не сделал», «я не успел». – Режим доступа: <http://www.gonzo-design.ru/education/newmediaprinciples.html> (дата обращения: 05.06.16).

34. Раскладкина М.К. Интернет как информационная среда и особенности работы журналиста в эпоху новых медиа [Электронный ресурс] / М.К. Раскладкина // Образовательные технологии и общество. – 2004. – №2. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/internet-kak-informatsionnaya-sreda-i-osobennosti-raboty-zhurnalista-v-epohu-novyh-media> (дата обращения: 11.06.2016).

35. Распопова, С.С. О понятии «жанр» в теории журналистики [Текст] / С.С. Распопова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – №6. – С. 114-117.

36. Рогалева О.С. Новые медиа: эволюция понятия (аналитический обзор) [Текст] / О.С. Рогалева, Т.В. Шкайдерова // Вестник ОмГУ, 2015. – №1 (75). – С.222-225.

37. Тертычный, А.А. Жанры периодической печати : учебное пособие [Текст] / А.А. Тертычный. — Москва : Аспект Пресс, 2006. – 312 с.

38. Тертычный А.А. Состояние и перспективы развития системы жанров российских СМИ [Текст] / А.А. Тертычный // Жанровые метаморфозы в российской журналистике: тезисы IV Всероссийской научно-практической конференции г. Самара 18-19 марта 2010 г. – Самара: Порто-принт, 2010. – 108 с. – С. 80-82.

39. Тертычный, А.А. Форматирование жанров в периодических печатных средствах массовой информации [Текст] / А.А. Тертычный // Российский гуманитарный журнал. – 2013. – Т.2. – №2. – С. 117-130.

40. Роднянский А. Уроки «Сталинграда», феномен «Левиафана»: как быть продюсером-патриотом и не краснеть [Электронный ресурс] / А. Роднянский. – Режим доступа : <http://www.forbes.ru/sobytiya/obshchestvo/313633-uroki-staligrada-fenomen-leviafana-kak-byt-prodyuserom-patriotom-i-ne-k>.

41. Успенская С. С. Колумнистика – новое или хорошо забытое? [Текст] / С. С. Успенская // Средства массовой информации в современном мире. Молодые исследователи: Тезисы докладов VI межвузовской научно-

практической конференции студентов и аспирантов (1-3 марта 2007 года).  
Под ред. Л. П. Громовой; сост. О. А. Никитина. – Санкт-Петербург, 2007. –  
184 с. – С.98-105.

42. Успенская С. С. Колумнистика: проблемы жанровой идентификации [Текст] / С. С. Успенская // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2007. – № 1. – С. 240-250.

43. Шестёркина Л. П. Основные характеристики новых социальных медиа [Электронный ресурс] / Л.П. Шестёркина, И.Д. Борченко // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение. – 2014. – №2. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-harakteristiki-novyh-sotsialnyh-media>.

44. Шмелева Т. В. Автор в медиатексте [Электронный ресурс] / Т.В. Шмелева. – Режим доступа: [http://www.novsu.ru/npe/files/um/1588617/portrait/Data/avtor\\_v\\_mediatekste.htm](http://www.novsu.ru/npe/files/um/1588617/portrait/Data/avtor_v_mediatekste.htm)  
1.

45. Ярцева С. С. Колумнистика : история возникновения и перспективы развития : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / С.С. Ярцева. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2011. – 22 с.

46. Ярцева С.С. Жанровые признаки колонки [Текст] / С.С. Ярцева // Вестник Воронежского гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика. – 2011. – № 1. – С. 226-228.



Текст 1. Рецензия на фильм «Агенты А.Н.К.Л.» // Люмьер. – 2015. – 15.08.15.  
– режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/agenty-a-n-k-l-recenziya/>

## **ЗАХОДЯТ РУССКИЙ И АМЕРИКАНЕЦ КАК-ТО В БАР...**

**...а там Гай Ричи салфеткой бокалы протирает, да улыбается ехидно.**

В отношении нового фильма маэстро криминальной комедии удивительно равноправны два почти противоположных заявления: что это целиком и полностью детище **Гая Ричи** и что это фильм, в котором Гая Ричи куда меньше, чем в любой другой картине с его именем в титрах. Ну, кроме, разве что, «Унесённых», но это другая история. И такое, своего рода, двоемыслие, оно не случайно.

«**Агенты А.Н.К.Л.**» родились там, где встретились классические фильмы, вроде того же «Буча Кэссиди и Сандэнс Кида», которым вроде как вдохновлялся режиссёр, экранизации романов Джона ле Карре, картины про Бонда и свора каких-нибудь недурственных комедий. Ричи здесь выступил сцепляющим элементом, благодаря которому и стало возможным соединение, зачастую, трудно соединяемого: атмосферы холодной войны и шуток в стиле «упасть в пустой бассейн», дружелюбия и подозрительности, чести и хитрости, политической сатиры и совершенно аполитичных ноток. И такие эксперименты для режиссёра не новость. Разве в обоих своих «Шерлоках» он не занимался тем же? Не складывал вместе идеи, которые до него мало кто видел рядом?

История сотрудничества главных героев развивается на фоне холодной войны, и, несмотря на общую мораль фильма, выказывающую попытку отойти от политики и национальных особенностей, от них, разумеется, никуда не деться. И здесь «Агенты А.Н.К.Л.» приятно удивляют. По большому счёту, за исключением некоторых моментов, этот фильм – сильный пример того, как надо разрабатывать такие темы, когда делаешь не документальное кино, а игровое, да ещё и развлекательное. Хотя поначалу так не кажется.

Русский агент Курякин (**Арми Хаммер**) производит впечатление эдакого типичного медведя, особенно на фоне американского умницы Соло (**Генри Кэвилл**). Однако чем дальше в дебри, тем сильнее понимание: Ричи, в хорошем смысле, по барабану. Он хвалит и тех, и других, стебёт и тех, и других, положительные качества, отрицательные качества – в принципе, всё поделено поровну. Русский персонаж для Ричи совсем не загадка. В известном смысле, он такой же, как и американец, разве что попроще, попрямее, почестнее, а ещё у него лучше развито чувство справедливости и свои эмоции ему сдерживать труднее. Что любопытно, кинематографически эти качества советского агента в картине обыграны отдельно: эпизодами

экран мутнеет, а Арми Хаммер покрывается потом, строит страшные глаза и всеми силами противостоит сжатию собственных кулаков. Выглядит забавно, не критически клюквенно, плюс какой-никакой, а внятный колорит. Впрочем, с появлением по ходу фильма вежливой, предусмотрительной и интеллигентной британской стороны, все удивительные оттенки в отображении характеров, противостояния и сотрудничества американца и русского объясняются, и о гражданстве режиссёра на всякий случай вспоминаешь. Но обаяние действия к тому моменту уже берёт своё.

Высокая динамика, постоянно подгоняемая незатянутыми сценами перестрелок, погонь и драк, фирменный быстрый, завораживающий режиссёрский монтаж с обилием флэшбеков, юмор разной степени толщины делают и без того нехилую историю ещё более интересной, более стильной, задорной. После второго «Шерлока», где Ричи почти скатился в фальшь, взявшись улучшать то, что улучшать не следовало, такой вот хороший, классический фильм, с типичным проявлением режиссёрского «Я», с абсолютно узнаваемыми чертами, с привычным углом зрения выглядит не извинением, конечно, нет. Но чем-то вроде напоминания о том, кто здесь, если хотите, батка. И это приятно.

В некотором смысле, нет ничего лучше, когда твой хороший знакомый, с которым вы некоторое время назад чутка отделились друг от друга, возвращается и показывает, что он практически сохранил в себе всё то, за что ты его всегда и ценил. Повзрослел, конечно, и хулиганит уже не так ярко, но требовать повторить себя прямо вот того самого – наверное, значило бы капризничать и не уметь довольствоваться тем, что имеешь.

Текст 2. Рецензия на фильм «Прибавьте громкость» // Люмьер. – 2015. – 01.09.15. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/radio-svoboda-25-let-filmu-pribavte-gromkost/>

## **РАДИО "СВОБОДА": 25 ЛЕТ ФИЛЬМУ "ПРИБАВЬТЕ ГРОМКОСТЬ"**

**Рита Кемпли из «Вашингтон Пост» назовёт этот фильм «воплем сердца». Кевин Лафорест из «Монреаль Филм Джорнал» скажет, что картина стала для него «одной из мощнейших среди увиденных». В Time-Out напишут, что режиссёр «сумел превратить кино, которое могло увязнуть в подростковой тоске, в нечто более сильное». Это всё о культовом фильме «Прибавьте громкость». На днях ему стукнуло двадцать пять. Он стал взрослее многих своих героев.**

По территории Высшей школы Харберт Хамфри бредёт парень в дедушкиных очках, простенькой рубашке и однотонной футболке с нагрудным кармашком. Он ни с кем не здоровается, никому не улыбается, постоянно оглядывается по сторонам и старается побыстрее покинуть это место. Его зовут Марк Хантер, хотя навряд ли это имя скажет хоть кому-нибудь хоть что-нибудь. Перейдя несколько дорог, он уберёт старомодные

очки в чехол, вместо них наденет огромные солнцезащитные. Уверенным шагом зайдёт в ближайший почтамт, откроет абонентский ящик F1, достанет охапку писем на имя Крутого Гарри и двинет напрямик к себе домой.

Для канадца **Аллана Мойла** картина «**Прибавьте громкость**» стала лишь третьей режиссёрской работой. Начинал он ещё в семьдесят седьмом с фильмом «**Резиновая пушка**». Как и у всякого дебютанта, денег в распоряжении у Мойла было столько, что без слёз не взглянешь. Аллан тащил на себе чуть ли не полкартины: и в написании сценария поучаствовать успел, и одну из главных ролей сыграл, да и на кресле режиссёрском, не забывая, была нашивка с его именем. Большого внимания фильму не досталось, но, как бы там ни было, тремя годами позже Мойл уже работал над новым проектом под названием «**Таймс-Сквер**».

То было кино о двух девушках-подростках, бунтующих против мира взрослых. Для Аллана съёмки стали настоящим противостоянием с продюсером **Робертом Стигвудом**, норовившим заменить некоторые разговорные сцены фильма музыкальными – для большей коммерческой отдачи. Компромисса тогда не нашли: Стигвуд уволил режиссёра ещё до окончания работы над фильмом, сам «Таймс-Сквер» заработал в прокате чуть меньше полутора миллионов долларов, а Мойл пропал с радаров киноиндустрии. Надолго. Плакаты его следующей картины, «Прибавьте громкость», работники американских кинотеатров развешивали в своих заведениях аж десять лет спустя.

Творческий беспорядок оставим клеркам. Гениям нужен хаос! В комнате Марка обстановка к нему близка. В стеклянной ёмкости – питомец, то ли ящерица, то ли небольшая игуана. Красный диван, за ним – кучи разного барахла. На диване – неаккуратно кинутая сумка, кое-какие книжки. Рядом – небольшой холодильник, картонная коробка, неподалёку – деревянная полка с литературой. Несколько сеток с винилом. Стул на колёсиках. Гитара.

Почти в центре помещения – стол. Перед ним – стойка с микрофоном. На столе развалился огромный аудиомогагнитофон с бобинами, проигрыватель виниловых пластинок и прочее звуковое оборудование. Здесь же – пепельница с кучей окурков. Банка диетической «Пепси». Куча писем. Красный значок «Быть странным недостаточно». Высокие стопки кассет с записями Pixies, Soundgarden, Primal Scream, Beastie Boys – всех тех, чьё влияние на окружающий мир оценят лишь со временем.

Это и вправду не совсем комната. Скорее, студия. Каждый день, ровно в десять вечера, через передатчик, подаренный родителями для связи с друзьями в Нью-Йорке, отсюда, не совсем легально, вещает Крутой Гарри. Его в Высшей школе Харберт Хамфри со временем стал слушать каждый: от прилежной ученицы до разной степени отвязности фриков. А затем и учителей! Его стали боготворить. В него верили. Его ждали. Каждый день. Ровно в десять часов.

«Прибавьте громкость» стал одним из ряда сильных, искренних подростковых манифестов середины-конца восьмидесятых в североамериканском кино. Наполненный наглостью, отвязностью, свободой, юношеским максимализмом, которые не каждый из нас нынче может себе позволить, он обращается к типичным проблемам молодых людей того времени. Да, наверное, и не только того.

Картина играет на контрасте взрослого и подросткового миров, где первый – до тошноты скучный и никчёмный, лицемерный и связанный морем правил и установок. Второй же традиционно яркий, живой, сочный. Здесь не стесняясь говорят о том, что всё летит в тартарары, обсуждают гомосексуализм и суицид, пишут пошлости и делают глупости, отрицают старые идеалы и пробуют жизнь на вкус. *«Какое вам дело – вот мой девиз»*, – заявляет во время одного из эфиров пиратствующий диджей, и в ту секунду не согласиться с ним просто невозможно.

Фильм почти целиком завязан на одном человеке. Именно Марк-Гарри объединит всех, скажет то, о чём все молчали, именно из-за него жизнь в школе Харберт Хамфри отныне не будет такой, как прежде. Мойл не писал роль под определённого актёра, но требования к будущему протагонисту были о-го-го. Он должен был быть одновременно *«неописуемо милым и в то же время нести в себе что-то демоническое»*. Объединять черты Холдена Колфилда и Ленни Брюса – злого, наглого комика, своими остросоциальными монологами раз и навсегда изменившего американскую стендап-культуру. Знакомство Мойла с **Кристианом Слейтером**, которому тогда было в районе двадцати, сделало дальнейшие поиски бессмысленными. В молодом актёре было буквально всё.

На первый взгляд, подростковый бунт кажется бессмысленным и беспощадным выплеском гормонов, на который не стоит обращать внимания. Но «Прибавьте громкость» не был бы гимном юношескому сознанию и мироощущению без своего социального подтекста, произрастающего из обычной наглости и чувства внутренней свободы. Режиссёр позволяет главному герою сыграть ключевую роль во вскрытии нарывов огромной бюрократической машины, тем самым давая понять: они не выдумывают, всё сложнее, чем кажется. Вы их недооценили.

Фильм ведь, по сути, именно об этом. О том, что (якобы) мастурбирующий в нелегальном эфире подросток-диджей может добиться того, чего никогда не добьются белые рубашки с галстуками. О том, что не нужно быть кем-то ещё, чтобы менять окружающую действительность, кроме как личностью. О том, что молчать – не выход, независимо от того, о чём. Кто сказал, что кучка подростков – серая масса, а не сила, с которой нужно считаться? Нужен лишь тот, кто откроет эту силу...

На часах 9:59, на проигрывателе пластинка с «Everybody Knows» Леонарда Коэна, у микрофона тот самый Крутой Гарри. Он будет ставить вам Jesus and Mary Chain и Ice-T, влезая в эфир прямо среди песен, чтобы высказать очередную мысль, только что посетившую его голову. Он будет

звонить школьным чиновникам и открыто хамить в попытке докопаться до правды. Он будет требовать, чтобы вы обрели голос и высказывались. Он будет орать в микрофон, говорить о ненависти к учителям, поносить шестидесятые и с фантастической легкостью выносить суждения о своей жизни. Вашей жизни. О жизни вообще. Он будет одержим вами, а вы – им. Он будет вашим другом, учителем и Богом. Вы растворитесь в нём. Ради всего святого, прибавьте же, наконец, громкость. Врубите на полную катушку!

Это должен услышать каждый.

Текст 3. Рецензия на фильм «Кальмар и кит» // Люмьер. – 2015. – 16.10.15. – режим доступа <http://www.lumiere-mag.ru/razvedeny-s-detmi-10-let-filmu-kalmar-i-kit/>

### **РАЗВЕДЕНЫ, С ДЕТЬМИ: 10 ЛЕТ ФИЛЬМУ "КАЛЬМАР И КИТ"**

**На диване в гостиной сидят двое парней. Один, в голубой рубашке с закатанными рукавами, чуть постарше, другой, в чёрной футболке и с более короткой причёской, – помладше. В кресле напротив них, опустив голову и сложив руки замком, сидит отец. «Нужно подождать маму», – устало произносит он. Меньше чем через две минуты Уолт и Фрэнк Беркманы узнают, что их родители отныне не будут вместе. С этого момента для них начнётся другая жизнь. Совсем недавно своё десятилетие отпраздновал номинант на «Оскар» за лучший сценарий и обладатель двух призов на фестивале «Санденс» фильм Ноя Баумбаха «Кальмар и кит».**

Вполне возможно, «Кальмар и кит» и вовсе никогда не появился бы, не имей **Ной Баумбах** в детстве сомнительного удовольствия наблюдать за разводом собственных родителей. Не самый известный писатель **Джонатан Баумбах** и критик одной нью-йоркской газеты **Джорджия Браун** решили покончить со своими отношениями как раз в середине восьмидесятых – времени, в котором и разворачивается действие картины. И многие эмоции персонажа Уолта, старшего брата, находящегося здесь приблизительно в том же возрасте, что и Ной тогда, по всей видимости, связаны с воспоминаниями самого режиссёра. Кроме того, оба супруга Беркмана (**Джефф Дэниэлс** и **Лора Лини**) по сюжету – писатели, да и события фильма разворачиваются не где-нибудь, а в Нью-Йорке. Там же, где в детстве жил сам режиссёр.

Впрочем, автобиографичным фильм назвать можно лишь отчасти. В одном интервью Баумбах замечает, что всё начиналось с личного ощущения. С развитием идеи материалом для картины становились не только его собственное детство и тот самый злосчастный развод. Однако тут же он оговаривается, что сценарий «Кальмара и кита» в процессе работы родителям не показывал – впервые за всё время почти десятилетней на момент съёмки фильма деятельности. Не из желания защитить чьи-то чувства, как можно

было подумать. Напротив, причина весьма эгоистична – хотел сохранить своё видение ситуации нетронутым.

Своё – значит, то самое, детское, заботливо пронесённое через года. Баумбах, конечно, рассказывает историю семьи, вернее, того, что от неё осталось после того, как двое взрослых состоявшихся людей спустя семнадцать лет совместной жизни решили, что хватит. И этим несчастным высказаться в картине тоже дадут. Но центром фильма всё же становятся их дети – двое братьев, Уолт (**Джесси Айзенберг**) и Фрэнк (**Оуэн Клайн**). Одному шестнадцать – переходный возраст отчасти позади, но легче не становится, ибо первые чувства, девушка в бюстгальтере рядом на кровати и вообще жизнь оказывается какой-то сложной штукой. Другому двенадцать – хулиганить ещё можно, и хочется, и получается, и здорово бы так прожить хоть ещё немного, но окружающая действительность уже начинает потихоньку давить своими правилами и установками. И начало полового созревания на носу...

Обоим бы со своими проблемами справиться! А тут те, кто, по идее, должны в этом помогать, подкладывают самую большую свинью. «Мы с папой решили развестись». Теперь нужно это как-то осмыслить. Нужно выбрать чью-то сторону. Нужно мотаться из одного дома в другой через день – совместное опекуновство они, видите ли, оформили. Знать о маминых ухажёрах. Наблюдать, как отец подкатывает к двадцатилетней студентке, пытаюсь сохранить лицо. Это как схватка кальмара и кита...

Если бы всего этого в картине Баумбаха не оказалось, можно было бы подумать, что весь фильм – лишь очередной ежегодный отчёт **Вуди Аллена** о былых или грядущих днях. Благо, атрибуты на месте: Нью-Йорк, семья прожжённых интеллигентов, разговоры о писателях за обедом, многочисленные измены, интеллектуальный юмор... Тем не менее, одним решением вывести на первый план тех, чьими чувствами обычно пренебрегают, Ной, если угодно, уделывает нью-йоркского комика. Ведь Аллен за свою долгую карьеру так ни разу толком и не решился исследовать ещё не оформившиеся души, что, с другой стороны, вполне объяснимо – в конце концов, не всем быть Сэлинджерами.

...В одной из сцен фильма Уолт, пытаюсь поднять в памяти хоть одно хорошее воспоминание, рассказывает школьному психологу, как они с матерью ещё до рождения его брата ходили в Американский музей естественной истории. Там был постамент, на нём – чучела кита и кальмара. Два огромных морских обитателя, сражающихся между собой не на жизнь, а на смерть. Уолт говорит, что боялся этого зрелища и часто закрывал лицо руками. Если очень сильно желать найти символизм в названии картины, не так сложно представить двух родителей в виде этих чудовищ, сыновей – в виде двух маленьких рыбок, которые ненароком оказались втянуты в водоворот, созданный этой схваткой.

Но ведь всё прозаичнее. Баумбах показывает четырёх вроде бы и не чужих друг другу, но очень одиноких людей, оставшихся, в результате

разрыва последней связывающей их ниточки, практически один на один с кучей проблем. И если эти двое, которые заварили кашу, уже научились выживать в таких условиях и даже использовать их как материал для своего творчества, то вот двое других, помладше, так жить не умеют. И лучше бы им никогда с этим не столкнулись, но ведь пришлось. В общем смысле, это – трагедия. Для режиссёра, смотрящего на ситуацию сквозь призму времени, это ещё и непаханое комедийное поле. Для зрителя – любопытнейший рассказ о сложностях тысяч семей на примере одной, без унылого морализаторства, но с колоссальными возможностями для рефлексии касательно как прошлого, так и будущего.

Текст 4. Рецензия на фильм «Алоха» // Люмьер. – 2015. – 28.10.15. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/aloha-recenziya/>

## **ВРЕМЯ СТРАСТЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ**

**Жил-был один парень, Брайан Джилккрест. И в NASA он работал, и дело своё знал, и вообще был молодцом. А потом грянул кризис. Он покинул NASA, подался в наёмники, затем, воюя в Афганистане, облажался, получил переломы обеих ног в восемнадцати местах и молодцом быть перестал. Теперь же он возвращается в знакомые края – на военную базу на Гавайях, где ему светит второй шанс в виде какого-то секретного задания. На базе той не только штучки милитаристические, но и приятели старые, и девушка бывшая, с которой чёрт знает сколько лет не виделся, и которая теперь замужем за другим, и напарница новая со всеми прилагающимися страстями. И жизнь, которую уже начал переоценивать и переосмысливать, а теперь, похоже, самое время это дело и закончить.**

Кэмерон Кроу недурно справляется и с героем Брэдли Купера, барахтающимся в своём кризисе среднего возраста, и с любовным квадратом, замечательно дробящемся на два треугольника. На звание чего-то впечатляющего и фантастического «Алоха» вместе со своим создателем не претендует, но это и необязательно для того, чтобы стать приятным фильмом и понравиться.

Вот героиня Рэйчел МакАдамс, со своими проблемами в личной жизни, обращившаяся и смотрит на своего бывшего, которого она не видела больше десяти лет, а тут ветер, и эти волосы, волосы! Вот героиня Эммы Стоун одной добротой, честностью и искренностью развенчивает образ крутого героя-одиночки, умеющего почти всё в этой жизни. А вот Брэдли Купер смотрит прямо перед собой, и мы можем только догадываться... Да, не каждый ход здесь пахнет свежестью, но будучи сведёнными воедино, они складываются в не самую унылую и, что важнее, не самую близкую историю. Тем паче, что в картине есть и гипнотические моменты вроде невербальных, при полной тишине, бесед героев Брэдли Купера и Джона

**Красински.** Да и пейзажей гавайских тоже покажут вместе с этническим колоритом, причем без особого фанатизма – так, буднично, между делом. В общем, на уровне «есть люди и вот такая у них жизнь» всё довольно мило, эмоционально и тепло.

Но когда «Алоха» принимает оборот серьёзный и глобальный, Кроу начинает вилять и уклоняться от разговора. Всё это его будто и не интересует вовсе. Он готов давать героям массу времени, чтобы они могли выразительно смотреть друг на друга и понимать другого, или гулять вместе и покупать причудливые шляпы. Но вот дело доходит до секретного военного спутника, до миллиардеров, жаждущих захватить, прости, господи, небо – и фильм теряет целостность, становится картонным и нелепым. Точно по мановению волшебной палочки в картину врываются программное обеспечение словно из сериала «След», спасение мира из диснеевских мультфильмов, крушение космического спутника, как если бы его снимал один из наименее обещающих отпрысков Кристофера Нолана.

И не совсем понятно, что, собственно, происходит. То ли режиссёр попросту игнорирует скучную для себя линию, набивая её чем попало для того, чтобы от него отстали. Домучить хронометраж. Добавить мнимой интриги, напряжения, дать перцу развивающейся на военной базе простенькой любовной истории, почти исчерпавшей интерес к себе за небольшой отрезок времени. То ли он намеренно придаёт искусственности и фальшивости этим моментам, чтобы с истинным гуманизмом высветить простую важность отдельной личности и межличностных перипетий, торжественно обстебав прогнившую Фабрику грёз и высказав ей своё решительное «фи».

Но ни один из возможных вариантов развития событий, по большому счёту, не лучше другого. Первый означает, что за мягкую атмосферу Гавайских островов перемешанную с бременем страстей человеческих, созданное настроение эдакой теплой меланхолии, придётся заплатить непомерно высокую цену в виде чуть менее чем полностью провисающей в блаженной наивности и игрушечности целой сюжетной линии. Целой. Сюжетной. Линии. Недостатки же второго еще более очевидны. Стебать Голливуд в две тысячи пятнадцатом, представляя себя в белом пальто и с табличкой всем известного содержания на животе, когда этим давно отзанимались более или менее все, уже не меньший моветон, чем снимать ту самую «голливудщину». Вполне возможно, даже больший.



Текст 5. Рецензия на фильм «Тусовщики из супермаркета» // Люмьер. – 2015. – 22.11.15. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/predvzroslenie-po-kevinu-smitu-20-let-filmu-tusovshhiki-iz-supermarketa/>

## **ПРЕДВЗРОСЛЕНИЕ ПО КЕВИНУ СМИТУ: 20 ЛЕТ ФИЛЬМУ "ТУСОВЩИКИ ИЗ СУПЕРМАРКЕТА"**

**Предвзросление. Звучит, как какое-нибудь явление из области психологии, исследованное парой сотен серьёзных учёных? Имеющее кучу характеристик, особенностей? Яндекс по запросу «предвзросление» выдаёт семнадцать ответов, Google немногим больше, и это именно тот момент, где прячется недоумение. Как мир мог пропустить такое словечко?! Есть, конечно, одна теоретическая работа, которая заикается о предвзрослении как об одном из этапов взросления, но совсем уж мимолётно. Может, это и в самом деле совершенно неочевидное обозначение. А может, всему, чему надо было дать имя, психологи уже дали. Между тем, чтобы описать картину Кевина Смита «Тусовщики из супермаркета», которой недавно исполнилось двадцать лет, достаточно одного этого слова. Или одного этого несуществующего явления.**

Дело вот в чём. Карьера Смита в самом начале, то есть ещё задолго до того, как стало понятно, что этот бородатый весельчак может с покерным лицом рассказывать миру, например, о том, каково быть моржом, чуть ли не дублировала линию жизни человека. Режиссёрский дебют, культовые «Клерки», здесь – вне сомнения, юношество. Картина была маленьким, почти ни к чему не обязывающим междусобойчиком. Да, в нём было много жизни, но разговоры о ней и проблемы, которые она подсовывала своим героям, были очевидно не самыми глобальными. Именно теми, которые и должны решать подростки и юноши на своём пути, чтобы продолжать быть людьми. **Кевин Смит** с некоторыми оговорками снимал о том, что видел и слышал, о том, в чём варился. А ему было не сильно за двадцать, когда он решил, что набрать долгов по кредиткам и ввязаться в кинематографическую авантюру – ничего себе идеяка.

Третий же фильм Смита, «**В погоне за Эми**», был уже о следующем жизненном этапе, о взрослении. Эмоциональном, чувственном, каком захотите. Здесь всё по-другому: более важные проблемы, более серьёзный разговор. Чувства развиваются, занимают больше пространства в жизни, больше значат и могут оставлять настоящие шрамы, которые уж точно никуда не пропадут. Это фильм о том, что те клерки, несмотря на всю привлекательность, в принципе не могут оставаться именно такими, какими они вам понравились, навечно. Они могут остаться собой по сути, но взросление не пройдёт бесследно, к сожалению или счастью.

И вот, между двумя этими по-разному сильными и удивительными картинами притаились «**Тусовщики из супермаркета**». Фильм, которым даже мать самого Смита, по его собственному признанию, не прониклась. На первый взгляд – глуповатая и мало чем приглядная комедия с двумя

любовными линиями, приторным хэппи-эндом и вот теми торчками, которые в «Клерках» дурь толкали и прожигали свои жизни по соседству с маленьким магазинчиком. Аргументы «против» вообще можно подбирать долго. Картина, например, показала отвратительнейшие прокатные результаты, заработав где-то около тридцати трёх центов с каждого вложенного доллара. Хотя тут, как раз, ничего удивительного нет – люди шли на ещё одного Данте Хиккса, на ещё один маленький мир, умело маскирующийся под обычный мини-маркет, а получили... А что же они получили?

Кевин Смит с превеликим удовольствием отпускает свою фантазию на волю. На момент выхода картины сравнивать её можно было только с «Клерками», и аргумент «а там такого не было» в отношении некоторых вещей оказывался вполне уместным. Потому что там много чего не было. И случайного выстрела в мэра из бутафорского ружья, запутавшегося в волосах любимой девушки. И чумового охранника, названного в честь охотника за головами из культового фильма «Буч Кэссиди и Сандэнс Кид». И Молчаливого Боба в маске Бэтмена, летящего через весь торговый центр, дабы пробить головой стену примерочной. Да, всё это, конечно, – не делать из человека моржа, и даже не **Джейсон Мьюз** с двуруким бонгом из фильма «**Джей и Молчаливый Боб наносят ответный удар**». Но кое-какой уровень безумия уже нащупывается.

Однако «Тусовщик из супермаркета» нельзя приравнять к этому безумию, как и к мистическому «снучи-бучи», то и дело вылетающему из уст персонажа Джейсона Мьюза, и означающему, как известно, что-то вроде «просто приколы, ничего серьёзного». Потому что серьёзного предостаточно. Если драка, то обязательно из кого-то выбьют дерьмо, никакого дружеского побоища. Если что-то говоришь, то с рук уже не сойдёт – придётся отвечать за свои слова. Две любовные линии – тоже неспроста. Обоим главным героям просто необходимо в каком-то смысле переступить через подростковое в себе и своём понимании окружающих вещей. Истории при этом не идентичны. Одному казалось, что он взрослый и что он вполне смог выстроить взрослые отношения. Однако подростковая упёртость вкупе с такой же подростковой случайностью на мэрском приёме поставили его отношения под угрозу. У другого же были попросту подростковые представления о любви, в которых не было места всякой там ответственности, нужды прислушиваться к другому и прочих важных штук. Ни в том, ни в другом случае речи о том, чтобы стать полностью другим, нет, но в чем-то уступить время приходит.

Между юношеством и полноценным взрослением есть маленький, почти незаметный период. Это когда ты явно ощущаешь: вот-вот начнётся то, что окончательно тебя изменит. Но практически не подаёшь виду. И, чтобы как-то провести это время, начинаешь заниматься всякой всячиной. В ней смешивается всё: и серьёзное, и глупое, и то, что тебе только предстоит познать в полной мере, и то, чем ты даже в юношестве порой пренебрегал, вот насколько оно было бессмысленным и идиотским. Со стороны это,

может, и похоже на кризис. Но уж ты-то знаешь! Ты-то знаешь, что это – последние моменты чистого удовольствия, которые тебе отпущены и позволены. Ты никому не надоедаешь этим, не ноешь, тебя это не ломает как личность – может, лишь немного меняет, подготавливает к тому, что будет дальше. Ты ловишь этот момент, наслаждаешься им, он тихонько уходит, а ты идёшь дальше – во взрослую жизнь. Пожалуй, это и есть оно. То самое предвзреление по Кевину Смиуту.

Но почему именно он прочувствовал и выразил это состояние ярче, чем многие другие? Да и вообще, в принципе, прочувствовал? Наверное, прежде всего, потому, что именно тогда и сам, отчасти, в нём пребывал. Скорее всего, не как человек, хотя и этого, конечно, исключать нельзя. Но как режиссёр – уж наверняка.

Текст 6. Рецензия на фильм «Всё будет хорошо» // Люмьер. – 2015. – 04.12.15. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/vsyo-budet-xorosho-recenziya/>

## **О ВЕРЕ В ЛУЧШЕЕ**

**Вот главный герой фильма, писатель Томас, встречается с женщиной. У них разные цели в жизни и ни черта не клеится, они уже расставались, но потом сходились вновь. Вот он уже встречается с другой женщиной – они однажды перекинулись парой фраз в лифте издательства, а теперь он ведёт её дочку в парк развлечений. Но что было между? Скорее всего, громкая ссора, долгий переезд, антидепрессанты, алкоголь. Скорее всего, очередная случайная встреча, улыбки, разговоры ни о чём, пара чашек кофе, несколько сцен страсти. Но что было на самом деле, мы не знаем и не узнаем. Это останется где-то далеко за кадром.**

И таких моментов во «**Всё будет хорошо**» достаточно. Томас будет сидеть в шезлонге на берегу реки со своим отцом – и тот после этого ни разу не появится в фильме, даже простым упоминанием. Томас будет говорить с братом мальчика, которого он сбил насмерть более десяти лет назад – но целая ночь разговора по душам, после которого оба улыбнутся утреннему солнцу, будет попросту опущена.

Новая картина **Вима Вендерса** «**Всё будет хорошо**» больше смахивает на умолчание, нежели на высказывание. Именно поэтому сначала может быть искренне непонятно, почему, собственно, всё будет хорошо. Ведь никаких объективных предпосылок для этого попросту нет. «*Всё будет хорошо*», – говорит главный герой, провожая домой мальчика, брата которого он только что переехал. «*Всё будет хорошо*», – говорит он же, одевая престарелого отца, потихоньку выживающего из ума. Но ведь строго говоря, вся эта странная конструкция, вынесенная в название картины, и есть одно большое умолчание. Произнесенное в моменты душевных невзгод, оно

вроде как немного сбивает её и позволяет убедить себя или кого-то другого в том, что всё будет не так, как сейчас. Но что именно будет «хорошо»? Не бывает ведь хорошо совершенно всё? Это ведь миф. И по какой причине всё внезапно станет «хорошо»? И когда? Обычно произносящий фразу просто не владеет ответами на эти вопросы. *«Всё будет хорошо»*, – заявление слишком пространное, уклончивое, слишком мутное.

И Вендерс неплохо ловит эту волну, это настроение. Иной раз он уходит от серьёзных разговоров, погружая в собственноручно созданный туман именно то, на что хотелось бы взглянуть как можно ближе. В другой раз – выкатывает что-то такое позитивное, чтобы не дать надежде окончательно затухнуть. Умело выстраивает иллюзии и смешивает настроения. Вот мальчик катается на велосипеде по пшеничному полю. Вроде бы всё хорошо, да? Ан нет. Мог бы кататься с братом... И, раз всё так здорово выходит и стыкуется друг с другом, кажется, что можно пуститься в долгие философские рассуждения, мол, иногда лучшее высказывание и есть умолчание. Но всё, наверное, немного проще.

Вендерс, как и любой говорящий *«Всё будет хорошо»*, находится в состоянии, близком к банальной панике. Он ловит каждую радостную мелочь и возлагает на неё, как на подтверждение своим словам, всё, что только можно, и иногда ставка играет. Он печалится – то сильно, то не очень, так, для виду. Бывает равнодушным. Он ни черта не знает, как всё будет. И, возможно, даже подозревает, что всё будет не слишком хорошо. Потому что именно так, по правде говоря, всегда и оказывалось. Но ему очень хочется верить. И отнять у него этого права, конечно, не может никто.

Текст 7. Рецензия на фильм «Конец тура» // Люмьер. – 2015. – 25.12.15. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/konec-tura-recenziya/>

## ЗАПАДНЯ

**Если вы знаете хоть что-то об американском писателе Дэйвиде Фостере Уоллесе, наверное, вам чертовски повезло. Если нет – винить себя не стоит, шансов узнать о нём у вас было немного. Переводами Уоллеса в нашей стране занималось и занимается два с половиной гика-энтузиаста, из чего несложно прикинуть и объёмы проделанной работы. Официально же на русском книги Дэйвида не издавались, да и навряд ли будут изданы в ближайшем будущем.**

Самая известная и обласканная вниманием работа Уоллеса – вышедшая в 1996-м **«Бесконечная шутка»**. Грандиозная фантазия о печальном американском будущем, ныне – уже настоящем, из полумиллиона слов на тысяче с небольшим страниц. Её называли великим американским романом и вносили в список ста лучших англоязычных книг двадцатого века. Ко времени её издания относится и история журналиста «Роллинг Стоун» Дэйвида Липски. Он провёл с Уоллесом часть тура в поддержку

«Бесконечной шутки», но набранный материал в журнальную статью так и не превратил. Зато через четырнадцать лет сделал из него книгу, на которой и завязан фильм **«Конец тура»**.

*«Чудаковат»*, – пожалуй, заключил бы любой из нас поначалу, окажись он на месте Липски, приехавшего брать интервью у Уоллеса – человека, о книге которого говорит вся Америка. Но чудаковат не в том смысле, в котором чудаковаты невротики-писатели из картин Вуди Аллена. Или, к примеру, герой Селина Джонса из недавнего фильма «Зажигая звёзды», поэт Дилан Томас, взбалмошный, непредсказуемый эксцентрик, тонко чувствующий фальшь окружающего мира, и оттого зачастую печальный. Напротив, Уоллес в исполнении **Джейсона Сигела** чудаковат в своей простоте, в своей обычности. Живёт у чёрта на куличиках с двумя собаками, выглядит как среднестатистический нью-йоркский бездомный, у него в доме нет телевизора, но есть плакат Аланис Моррисетт, ну и всё в этом роде. Какое-то тянущее, грустное ощущение, связанное с писателем, появляется сразу, но во всей своей полноте раскроется, конечно, уже по ходу действия.

Для главного героя фильма **Джеймса Понсольдта** писательство не дар – скорее, бремя. Одиночество – не роскошь и не блажь, но пугающая реальность, а депрессия – болезнь, лекарство от которой он судорожно искал, но не нашёл, и потому отдался ей с концами. Она будто развивалась в нём, пока он творил, теперь же всё сказано и написано, но расстройство его не покинуло. Возможно, изначально оно было чем-то вроде жертвы ради лучшей жизни, но когда стало ясно, что лучшей жизни, скорее всего, не будет, всё усугубилось. Пытался изменить мир, но воз и ныне там. Хотел изменить людей, но теперь совершенно не уверен, смог ли. Это что-то вроде западни, из которой не выбраться. Ты стал знаменитым, о тебе говорят, ты потешил, наконец, своё эго, но есть ли в том смысл, если день за днём ты терпишь куда более крупное поражение? Всё это тянется за Уоллесом, спрятать это невозможно, да он, кажется, и не пытается.

При этом всё понимать картину как что-то такое грузное, тяжёлое, где каждая нота минорна, а каждая деталь обильно пропитана меланхолией, не стоит. Конечно, здесь есть и юмор, и ирония, и некая даже лёгкость, есть более простые мотивы зависти, хитрости, ревности, дружеских отношений, пара интересных акцентов на отшельничестве, аскетизме, которые можно покрутить в голове. Главные герои большую часть фильма проводят в беседах, но не только философских; пустых, ничего не означающих, заполняющих неловкую пустоту по пути в ближайший ресторан, здесь тоже предостаточно, равно как и радостных, приподнимающих настроение, бодрящих, а не только экзистенциальных, опустошающих или тех, что «меняют всё». Недаром герой **Джесси Айзенберга**, журналист Липски, будет вспоминать эти беседы как лучшие в своей жизни. Потому что разговоры были именно что человеческими – это не было монологом писателя, знающего мир, это не было обычной журналистской работой, не было

интервью, даже необычным, нетипичным. Поэтому, кстати, Липски так и не опубликовал материал – у него была хорошая история, но не было хорошей истории для журнала.

Однако, по сути, «Конец тура» существует ровно затем, чтобы проговорить конкретное состояние западни во всей трагичности. Не объяснить, нет. Если бы фильм всерьёз брался что-то анализировать, объяснять, он бы, наверное, просто не сумел сохранить себя. Именно проговорить, мол, я могу открыться тебе, насколько это возможно, а всё остальное – ты уж сам как хочешь. Это освобождает картину от морализаторских сентенций, лишних философских конструкций и делает её просто тихой историей о человеке, который рискнул поставить на лучший мир и проиграл, как и все до и после него. Что до объяснений, то единственное и самое ёмкое из возможных зритель получит буквально на первых минутах картины, ещё до того, как поймёт, кем был, как жил и что чувствовал этот таинственный **Дэйвид Фостер Уоллес**: его не стало двенадцатого сентября две тысячи восьмого. Он повесился в собственном доме, так, видимо, и не найдя выхода оттуда, куда однажды угодил.

Текст 8. Рецензия на фильм «Люди, места, вещи» // Люмьер. – 2015. – 29.12.15. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/lyudi-mesta-veshhi-recenziya/>

## **НОВАЯ ГЛАВА**

**«А успешные авторы комиксов вообще бывают?»**, – спрашивает на совместном ужине одна из героинь фильма у главного героя, Уилла Генри. Тому приходится устало объяснять, что колледж, где он преподаёт, выпустил немало таких. Сам Уилл – как раз художник комиксов, ну или графических новелл, если пожелаете, но себя привести в пример он не может. Не из лишней скромности – просто денег и в самом деле не шибко много, отчего приходится, например, снимать квартиру-студию в полутора часах езды от школы двух своих дочерей. И в колледже преподавать – ну, в том самом, который выпустил кучу успешных авторов – как раз мастерство рисования графических новелл. Ещё недавно от Уилла ушла жена, и теперь он один, и с этим внезапным одиночеством, о котором он всю жизнь мечтал, нужно как-то справляться. Ещё нужно растить тех самых дочерей. А самому Уиллу, кстати, только что исполнилось сорок, и ничего радостного в этом нет.

Если вам пока не осточертели герои вроде тех, что бывают у Зака Браффа или Ноя Баумбаха, эдакие интеллигенты средних лет, за свою жизнь пять грошей не нажившие, подверженные меланхолии и лёгкому инфантилизму, немного неуклюжие и наивные, но, в сущности, прекрасные ребята, и всё, что с ними случается, то «Люди, места, вещи» – именно то, что вам нужно увидеть.

Это как раз та инди-драмедия, где будет всё, что может прийтись по вкусу. Странноватые беседы вместо идеально выписанных диалогов. Неловкость, от которой некуда спрятаться. Прописные истины, проговариваемые по десятому кругу, но подаваемые как нечто оригинальное, просто потому что – какого чёрта, их же всё равно все забывают. Ну и, наконец, чёткое ощущение того, что в итоге всё будет как минимум неплохо – это вообще обязательный атрибут. Если же смотреть, как стареющие хипстеры ищут себя, уже немного приелось или никогда не нравилось... ну, тут немного сложнее, ибо, кроме этого, предложить фильм **Джеймса Страуза** может не так много. Хотя кое-что всё-таки есть. Своя фишка, если хотите, идентифицирующая приколюха, не дающая перепутать «Люди, места, вещи» с любым из десятков, сотен похожих фильмов, у картины имеется, причём очень даже яркая.

Говоря совсем коротко – суть в рисунках. Главный герой – Уилл – в исполнении **Джемейна Клемента**, как вы помните, художник графических новелл, ну и, до кучи, преподаватель мастерства рисования тех же самых новелл. Будучи при этом ещё и человеком рефлексирующим, жизнь свою Уилл превращает в комикс. Потому, кстати, и слоган картины – *«Следующая его глава в подвешенном состоянии»* – не просто выпендрёжничество, а вполне реальная ниточка к сюжету. Он не знает, что произойдёт с его персонажем – просто даёт жизни самой писать этот комикс.

Вот случилась с Уиллом какая-то ерунда, пропустил он её через себя – и новый рисунок готов. А то и не один. А то и не два. И чаще ведь рисует то, что происходит у него в голове, а не с ним самим, именно реакцию на события, а не сами события. А из этого следует вполне очевидный ответ на вопрос, почему это замечательное решение: зритель получает продвинутый доступ к сознанию главного героя, и смысловое поле происходящего расширяется. Кроме того, комиксы увеличивают и комедийный потенциал картины – некоторые рисунки, на самом деле выполненные художником **Греем Уильямсом**, весьма забавны. Да и, если в целом говорить, сама идея – методично, день за днём делать из своей жизни произведение искусства – ещё не так сильно затаскана, чтобы наскучить.

Фильм порою и сам чем-то походит на комикс. Вы ведь ждали этой мысли, да? Вот и она. Нет, не в том смысле комикс, в каком все эти железные человеки, или супермены, или какой-нибудь Скотт Пилигрим, тут, скорее, имеет место суперлёгкий флирт с формой, и ничего более. Вот реплика, вот другая – чистые панчлайны, вот набор кадров – идеально бы смотрелись друг за другом на печатной странице, вот SMS-переписка героев выводится на экран в реальном времени, а вот, а вот... Всё это, в общем, не так сильно бросается в глаза, а может, и вовсе ни о чём серьёзном не говорит. Но ежели несложная история возвращения к жизни после развода автора графических новелл, отца двух детей и просто обаятельного парня вам покажется не такой уж и завораживающей, если концепция затянувшегося начала новой главы в жизни не слишком заинтересует, фильм Джеймса Страуза великодушно даст

возможность занять себя поиском чего-то подобного сказанному выше и присваиванием найденному смыслу, который придётся по нраву.

Текст 9. Рецензия на фильм «Женщина в золотом» // Люмьер. – 2016. – 10.01.16. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/zhenshhina-v-zolotom-recenziya/>

## **СПРАВЕДЛИВОСТИ РАДИ**

**Дело, в общем, известное: до Второй мировой в Европе было немало зажиточных евреев, владевших внушительными коллекциями предметов искусства. И что случилось с этими самыми коллекциями после начала войны известно в той же степени. Парни со свастиками на рукавах зачастую, без лишних раздумий, присваивали их себе, как, впрочем, и многочисленные музейные и галерейные собрания. Но вернуть на места музейные экспонаты после разгрома немцев большого труда не составило – помогли здорово оформленные учётные бумажки. А вот с искусством частных владельцев всё обстояло немного сложнее. Возвратить законным обладателям их картины, статуэтки, скульптуры, музыкальные инструменты и многое другое часто было просто невозможно.**

Суть в том, что наиболее полного реестра, где была бы точно описана собственность каждого владельца, не существовало. Поэтому многое из того, что некогда украшало полы и стены богатеев со всего Старого света, отдали в крупные государственные учреждения. А спустя 53 года, в 1998-м, решили, что это всё-таки не комильфо – и объявили о готовности вернуть искусство тем, кто им должен владеть на самом деле. Здесь для всего мира начинается история **Марии Альтман**, племянницы изображённой на знаменитой картине Густава Климта женщины по имени Адель. Одно из названий картины – «Женщина в золотом» – дало название и фильму, рассказывающему о попытке Марии вернуть портрет любимой тётушки с помощью молодого, скромного адвоката.

Режиссёр **Саймон Кёртис** добился здесь любопытного эффекта. Он развивает фильм через две основные линии, где главная – непосредственно процесс возврата картины, вспомогательная же – своего рода объяснение, чем же так важен этот портрет конкретно для Марии, почему она не может просто остаться в стороне, не бороться, забыть, отринуть воспоминания и так далее. Вторая, как нетрудно догадаться, последовательно воспроизводится через флэшбэки главной героини – детские воспоминания, замужество, как наступали беспокойные времена, как было тяжело, потом и побег из оккупированной Вены, ну и далее по списку. Историческая драма, которую разыгрывает Кёртис, с каждым эпизодом становится всё насыщеннее и глубже в чувствах, а затем берёт и в одночасье превращается в триллер, и, хотите вы того или нет, где-нибудь ваше внимание да завоюет.



Напротив, судебное разбирательство вместе с сопутствующими событиями, занимающее ведущую линию в картине, со временем становится всё более и более блёклым, а иной раз и откровенно унылым. При просмотре этих эпизодов возникает что-то вроде чувства долга: здесь я должен почувствовать что-то светлое, а здесь негодование из-за того, что его чувствует главная героиня, а вот здесь я должен заплакать. Всё, что зритель обязан ощущать насчёт происходящего, определено заранее – в основном, разумеется, контекстом истории. Но **«Женщина в золотом»** не только не попытается стать скромнее за счёт собственных качеств, как-то нивелировать этот эффект, нет. Фильм еще и разовьёт его традиционным пафосом, эмоциональными сравнениями современного австрийского бюрократического аппарата с теми, кто в своё время радовался приходу нацистов в Вену, слёзами героя **Райана Рейнольдса**, который начинал дело ради денег, но уж потом-то, потом...

Но ведь примерно таким, в общем, и полагается быть фильму о Справедливости, верно? Что-то такое прямое, конкретное, понятное, чуть возвышенное, пафосное. Местами – настоящее, местами – наигранное, местами – яркое, местами – затянутое и серое. Такому фильму необязательно быть восхитительным в деталях, держать постоянный интерес к себе – именно интерес, а не что-то иное. Можно даже быть банальным – не страшно. Потому что известно, ради чего все мы здесь сегодня собрались. Ради того, чтобы свершилась Справедливость. Мы знаем, что она случится. Мы ждём, что она случится. И это греет нам душу. И то, что история основана на реальных событиях, костёрчик внутри только раздувает – редко мы встречаемся со Справедливостью в обычной жизни, ну или, по крайней мере, не так часто, как нам, может, хотелось бы. И то, что она в итоге торжествует – а Мария Альтман, как нам говорит история, таки отвоевала себе тот самый портрет Адели и ещё четыре, менее известные картины кисти Климта, некогда принадлежавшие её семье, – уже адекватный и приемлемый результат для нас. Фильму достаточно просто не испортить его чем-нибудь случайно. А эту нехитрую задачу **«Женщина в золотом»** решает более или менее успешно.

Текст 10. Рецензия на фильм **«Госпожа Америка»** // Люмьер. – 2016. – 22.01.16. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/gospozha-amerika-recenziya/>

## **СВОЯ ТОЛСТОВКА**

Тянет пошутить, мол, Ной Баумбах – это если вы совершенно случайно пропустили то, чем в последние полвека занимался Вуди Аллен. Но правды в этой шутке не так много, как кажется. Ведь на Аллене свет клином не сошёлся, а его картины, даже самые удачные и замечательные, всё же слегка о других людях, других проблемах и

вообще – о другом. Мы любим называть хорошие старые картины универсальными или, ещё пафоснее, вневременными, кивать на их актуальность, год от года якобы не уменьшающуюся. Но ведь они не о том, что нам нужно. Не о нас.

У нас практически нет внятных фильмов о нас самих. О наших представлениях и иллюзиях, прорывах и ошибках, о том, что мы знаем о мире или думаем, что знаем. Есть вагон замечательных историй о наших бабушках и дедушках, мамах и папах, которые раз за разом мы пытаемся примерить на себя. И они вроде как по размеру, и да, ещё не изношенные, не порванные, сделанные хорошо, на совесть. Мы можем присвоить их, чем частенько и занимаемся. Но нам нужны собственные истории. И «Госпожа Америка» – кажется, именно из таких.

Это не слепок сегодняшнего дня, это и есть сегодняшний день. Не потому, что на экране мелькает «Гугл» – но потому, что героиня **Лолы Кёрк** пытается продлить с его помощью случившийся приступ вдохновения. Не потому, что всё может полететь к чертям из-за одной случайно выложенной кем-то фотографии в социальной сети – а потому, что теперь всё может полететь к чертям ещё быстрее и веселее, чем ты можешь себе это представить. Потому что можно долго мечтать о своём очаге – но в одну секунду отказаться от его создания. Потому что теперь каждый второй смотрит тебе прямо в душу и задаёт неудобные вопросы.

Потому что уже и не поймёшь, быть вечным костром для тысячи спичек – это счастье всей жизни или диагноз, хотя и в том, и в другом случае чёрт его знает, как с этим жить. Не то чтобы мир, конечно, за каких-нибудь пару десятков лет стал совершенно иным. Мало ли в том же двадцатом веке было неприкаянных и тех, кто их идеализирует? Мало ли было тех, кто испытывает чуть ли не панику от всего, что с ним происходит, но пытается не подавать виду? Но, с другой стороны, были ли они так же счастливы и несчастны в своем положении? Боялись и не боялись ли одновременно признаться себе в нём? Было ли у них столько способов убежать от реальности, при этом оставаясь её заложниками? Было ли столько иллюзий – и таких качественных?

**Ной Баумбах** над этими вопросами не сидит и не корпееет, иначе «Госпожа Америка» была бы совершенно ничем не примечательна. Он лишь чувствует, что вот прямо сейчас мир уже не тот, что буквально недавно. Сдвинулись акценты, поменялись детали, появились новые обстоятельства. И всё, что он может здесь сделать – это постараться запечатлеть сегодняшний день именно сегодня. Потому что завтра сегодня будет уже вчера, а это значит, что момент уйдёт. Да и вообще: кто знает, каким сегодня будет завтра? Может, там будет что-то невероятное, а мы ещё со вчерашним днём возимся. Да и сами мы, может, другими людьми будем совершенно.

В «Госпоже Америке» режиссёр не скрывает иронии ко многим героям, но главным образом, разумеется, к героине **Греты Гервиг**. Для тех, кто помнит ту же «Милую Фрэнсис», где его симпатия, зачастую лишённая

иронических посылов, была гораздо более тёплой и однозначной, такой дрифт – лучшее подтверждение тезиса «всё течёт, всё меняется», даже несмотря на то, что героини этих картин не идентичны. Кстати, забавно, что именно в разговоре об авторском отношении и сравнение с Вуди Алленом начинает казаться на удивление богатым и выпуклым. Сразу вспоминается «Манхэттен» с его лёгким подтруниванием над нью-йоркской богемой. Но ведь чем дальше, тем ещё забавнее: и вот уже некоторые параллели у «манхэттенской трилогии» с тремя последними фильмами Ноя находятся, и Грету Гервиг невольно сравниваешь с молодой Дайан Китон...

Аллenu, однако, невзирая на скорострельность, нужно сначала немного посидеть и подумать, в то время как Баумбах куёт железо, пока оно горячо. Где-то ему по этой причине, может, недостаёт в глубине обобщений, но вот в том, что касается драйва и сиюминутности обычной жизни – здесь он кому хочешь даст фору. И потому Ной – не новый Вуди Аллен, но что-то вроде Вуди Аллена для ребят двадцать первого века, для новой молодёжи. Для того чтобы у всех этих несчастных была возможность ощутить то, что могли ощутить в семьдесят седьмом парни и девушки лет двадцати или тридцати, случайно заглянувшие в кино на рядовой сеанс «Энни Холл». За Баумбахом практически никакого шлейфа важности. Он снимает налегке и его невероятно легко смотреть – ибо это история сегодняшнего дня. Она, конечно, похожа на историю вчерашнего, и даже позавчерашнего дня – примерно так же, впрочем, как отцовская толстовка похожа на твою собственную.

Текст 11. Рецензия на мини-сериал «Покажите мне героя» // Люмьер. – 2016. – 23.02.16. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/pokazhite-mne-geroya-recenziya/>

## **СЕМЬ**

**Йонкерс, штат Нью-Йорк. Ни о чём не говорит, ничего не напоминает? Готов держать пари, что нет. Поэтому, ради шутки, попробуйте представить себе, скажем, Мытищи. Если у вас получилось, то, в общем, вот вам приблизительно и Йонкерс. Небольшой, ничем не выделяющийся городок, с населением немногим меньше двух сотен тысяч жителей. Кипящая жизнь мегаполиса не так чтобы прям далеко, но всё-таки, как ни крути, где-то там, немного в стороне.**

В конце восьмидесятых федеральный судья Леонард Сэнд в рамках специальной программы постановил возвести в Йонкерсе двести домов для малоимущего цветного населения. Решение, разумеется, не вызывает восторга у местных жителей, и в городе начинаются протесты. Перцу ситуации добавляют грядущие выборы градоначальника. Действующий мэр Йонкерса понимает, что с решением суда рано или поздно придётся смириться, и затягивать долгий процесс апелляции – трата времени и денег.

А вот молодой советник Ник Васиско, напротив, пробует сыграть на обещании борьбы.

И это, естественно, только начало. Шестичасовой мини-сериал «Покажите мне героя» – это именно то, что можно пафосно именовать «срезом социальной и общественно-политической жизни». Это семь долгих лет, с 1987 по 1994 годы, из жизни одного, казалось бы, ничем не примечательного американского города. Политическая возня в тесных кабинетах мэрии перемежается зарисовками нелёгкой жизни в гетто, громкие акции протестов с оскорбительными лозунгами сменяются безмолвным, задумчивым взглядом активистки, белой женщины средних лет. Суровый судья либеральных взглядов обещает Йонкерсу баснословные штрафы в случае неповиновения.

С одной стороны, есть ощущение, что «Покажите мне героя» – сериал чисто американский. Хотя бы даже потому, что расовая сегрегация, а затем и десегрегация, в рамках которой принимается решение о постройке жилья для цветных в «белых» районах, катализирующее всё, что произойдёт в мини-сериале – это, скажем так, штучный товар в истории. Но с другой стороны – достаточно лишь проявить минимальную эмпатию... Представьте, что в паре кварталов от вашего дома построят несколько десятков домов для мигрантов. Что теперь будет? Разгул преступности в округе? Страшно из дома выходить? А, может, мы полны стереотипов и судим о ком-то, толком ничего не понимая? Жильё теперь обесценится? О чём думают власть имущие? Как бы там ни было, достаточно лишь начать задавать вопросы – и история даже в каких-то деталях запросто превращается из весьма специфической в универсальную, увлекая не на шутку.

Жизнь проекту дали журналисты **Дэйвид Саймон** и **Уильям Зорзи**, вместе работавшие над легендарным сериалом «Прослушка» ещё в начале-середине нулевых. Литературной же основой для сценария «Покажите мне героя» стала одноимённая документальная книга за авторством **Лизы Белкин** – кстати, ещё одной журналистки. Что, конечно, в полной мере отразилось на результате. Никаких взрывающих сознание сюжетных поворотов и всяких там развлекательных рюшек, а вот обстоятельно прописанные диалоги, огромное количество персонажей и жирный налёт документальности – сколько угодно. Увязывать же огромную кучу всего между собой позвали **Пола Хаггиса**, гораздо более известного сценариями, нежели собственными фильмами.

И это ощущается. Глядя на грамотность, бережность и скрупулезность, с которой тот тянет необходимые ниточки через весь сериал, видишь как раз скорее сценариста, уважающего работу коллег, а не режиссёра тире художника тире диктатора. Эта аккуратность помогает Хаггису и сохранить единство истории, несмотря на разнородность материала да целый ворох сюжетных линий, и поиграть на чувствах, когда это необходимо, и грамотно поддержать интригу. Зачастую именно в то мгновение, когда, допустим, было бы интересно остаться в чиновничьей обители или в уютном доме

местной жительницы, действие сериала переносится в неблагополучные кварталы – и, как правило, оказывается, что там-то все ещё любопытнее.

Наконец, огромная вишенка, венчающая этот замечательный торт – собственно, главный герой истории. Сыгранный **Оскаром Айзеком** Ник Васиско – то советник, то самый молодой мэр в истории, то всеобщий любимец, то главный неудачник. Удачно увидевший брешь в тактике оппонента на выборах, герой Айзека быстро понимает, что никакой бреши на самом деле и не было. Он вынужден в одиночку сражаться против всей бюрократической машины и принимать непопулярные решения. А непопулярные решения, да ещё и вопреки обещанному ранее избирателям – гарантированный крест на карьере. И здесь очень хочется налепить Васиско букву S в пятиугольнике на грудь и открыть церковь его имени только лишь за то, что он поступил правильно, и затем от этого пострадал.

*«Покажите мне героя, и я напишу трагедию»* – название сериала отсылает к афоризму **Фрэнсиса Фицджеральда**. Казалось бы, всё сходится, но идёт время, а герой Айзека тем самым, классическим героем так и не становится, что, впрочем, даже радует. Нет ничего скучнее политика-супермена, нет ничего скучнее политика-говнюка. А вот политик, за которым есть человек, способный как на верные, так и на неверные решения, это ведь уже совсем другой разговор. Человек, способный на жертву и в то же время весьма эгоистичный и желающий всеми силами удержаться в игре. Человек самостоятельный и самодостаточный и в то же время умеющий выслуживаться. Человек, который горой за друзей и в то же время способный на предательство. Никакой Ник Васиско на самом деле не герой – если угодно, в этом и есть львиная доля шарма всего, что происходит на экране. Тем любопытнее, что трагедия у Пола Хаггиса всё же выходит – может, и не классическая, но тем не менее.

Текст 12. Рецензия на фильм «Комната» // Люмьер. – 2016. – 19.03.16. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/komnata-recenziya/>

## **КАЗУС БРОДСКОГО**

Когда Джой похитили, ей было семнадцать. Сейчас девушке двадцать четыре, а её сыну Джеку – пять. Они обитают в комнате в небольшом сарайчике на заднем дворе дома, в котором живёт Ник, собственно, похититель Джой. Он приносит еду, одежду, лекарства, что-то ещё по мелочи, а плату берёт телом. Никакой речи о свободе, хоть какой-нибудь. Джек ни разу не гулял на улице, по деревьям не лазал, в футбол с ребятами не гонял, и об окружающей реальности знает лишь из телевизора. Джой же в последний раз за пределами комнаты, в которой она живёт точно в кошмарном сне, была ещё до совершеннолетия.

«Комната» – это фильм, который просто появляется на пороге и швыряет вам в лицо роскошнейший букет эмоций. Возможно, один из самых

удивительных, что вам доводилось видеть. И адресат, огорошенный этим счастьем, может постыдиться придирки вообще к чему бы то ни было в картине. И уж тем более, боже упаси, каких-нибудь вопросов, вроде, например, такого: почему аж за семь лет, не будучи посаженной на цепь и не ограниченной ничем другим, кроме как самой комнатой, главная героиня не сумела устроить толковый побег? Есть деталь с большими запястьями – результатом первой и, похоже, единственной за долгие годы попытки. И всё же для такого значительного срока её одной не хватает, и вопрос, скорее, остаётся открытым. Между тем в нём нет ничего оскорбительного по отношению к фильму и его героям. А ответ можно найти приблизительно в той же плоскости, где и ответ на другой вопрос – об огромной голове из папье-маше для главного героя фильма [«Фрэнк»](#), предыдущей работы режиссёра «Комнаты» **Леонарда Абрахамсона**.

Если вкратце, всё потому, что вот этого вашего мира, в котором молодой девушке, оказавшейся в заточении, первым делом приходит на ум разбить стекло форточки на крыше и, соорудив небольшую башню из мебели в комнате, выбраться на свободу, попросту не существует. Как и мира, в котором удивительный Фрэнк прекрасно осведомлён об окружающей реальности, не имеет страхов перед ней и не держится за свой кокон, как за спасательный круг в неглубоком бассейне. Не существует – и всё, понимаете? Это что-то вроде договора – если вы закроете глаза на то, как я немного, совсем чуть-чуть приукрашиваю, вы увидите нечто настоящее. Пробовали, разумеется, многие, но часто или обманывали, или так увлекались собой и своими выдумками, что попросту теряли то, ради чего всё затевалось. Абрахамсон же слово держит – и рассказанные им истории великолепны, но они не состоялись бы, не будь в них доли кукольности, игрушечности.

Так что, ради всего святого, просто найдите для себя пару объяснений по ходу фильма – и получите сильнейшую историю матери и сына, не по годам рассудительного и дальновидного. Злость и радость, надежда и отчаяние, жертвенность и самоедство, помноженные на ситуацию замкнутости, последующего освобождения и некоего даже бессилия перед миром – «Комната», и об этом не стыдно сказать ещё раз, фильм невероятно эмоциональный. Персонажи страдают, орут друг на друга и говорят порой страшные вещи. *«Я ненавижу тебя»*, – прокричит однажды Джек (**Джейкоб Тремблэ**) в лицо матери, однако пройдёт немного времени – и вот он уже лежит с ней в обнимку. *«Не могу жить здесь»*, – обронит главная героиня Джой (**Бри Ларсон**) дома уже у своей матери, однако совсем скоро вернётся на родной порог.

Что, впрочем, не является умолчанием или игнорированием проблем, а потому и не требует никаких решений. Просто есть один большой кошмар. И есть всё остальное – эмоциональные всплески, которым не следует уделять внимания, сущие мелочи, коим суждено быть разрешёнными небольшим количеством времени. Чувства героев картины понять, с одной стороны,

сложно – навряд ли нам, селф-мейд-меланхоликам, оправдывающим унылое настроение цитатой из советского классика, ну, той самой, про «невыходиизкомнаты», в своей жизни доведётся испытать опыт хотя бы отдалённо схожий с опытом героев фильма. Однако именно поэтому, как ни странно, «Комната» такая близкая, понятная и трогательная.

Текст 13. Рецензия на фильм «Бесконечно белый медведь» // Люмьер. – 2016. – 05.04.16. – режим доступа: <http://www.lumiere-mag.ru/beskonechno-belyj-medved-recenziya/>

## МОЙ ПАПА – ПСИХ

**У Кэмерона биполярное расстройство личности. Это заболевание, при котором периоды поразительной активности чередуются с периодами депрессии и полной апатии. Скажем, сегодня люди с таким недугом бодры, веселы, энергичны и деятельны. В них полно сил для каких угодно свершений: превратить кучу бесполезных снимков в классный фотоальбом, помочь соседке с перестановкой мебели, смастерить будку для собаки, которую ещё не завёл. Но пройдёт пара-тройка недель – и неосуществимым станет даже мытьё посуды. Вылечить биполярное расстройство трудно – с ним приходится жить. Задача не из лёгких, когда у тебя, к тому же, жена и две дочери, и тебя только что уволили с работы – как Кэмерона.**

Фильм неслучайно начинается кратким вступительным словом дочери главного героя и в принципе выстроен как дневниковое воспоминание. Ведь режиссёр картины, **Майя Форбс**, делится личной историей. Её отец страдал от биполярного расстройства, только в конце семидесятых – а именно в это время развиваются события фильма – его называли маниакально-депрессивным психозом. История, рассказанная кем-то, кто знаком с чем-то не на словах, а на деле – не новость. Важно здесь то, как здорово Майя сумела объединить в «Бесконечно белом медведе» детские непосредственные воспоминания и рефлексию старшего возраста.

Авторское отношение к Кэмерону, герою **Марка Раффало**, на протяжении фильма не одинаково и не статично. Оно постоянно меняется – от эгоистичного, подросткового «как нам жить с ним?» к понимающему, эмпатичному «а как же ему жить со всем этим?». Это важно потому, что будь в картине один взгляд – она, как пить дать, стала бы или слишком серьёзной, или наоборот – несерьёзной и самолюбивой. Пропала бы или комедия, или драма – никак иначе. А в том виде, в котором «Бесконечно белый медведь» увидел свет, это – рассказ любящей дочери. Внимательной, чуткой и, что важно, ироничной. Как к родителю, так и к тому, что в жизни случилось.

Однако нельзя сказать, будто Форбс снимала фильм со сложившимся ощущением – продолжая рассказ, она продолжает и исследование. Там, где отец казался чрезмерно надоедливым, теперь он живой и близкий. А в каких-

то воспоминаниях до сих пор остался занозой в заднице, ничего не поделаешь. Где-то казался равнодушным. Теперь куда понятнее, что это не было личным выбором или капризом – недуг делал своё дело. Режиссёр остаётся с центральным персонажем даже тогда, когда, казалось бы, стоило его покинуть и обратиться к чему-то ещё.

Ведь жизнь кипит! Дочери Кэмерона успевают посетить три школы, жена – обучиться премудростям бизнеса. Его бабушка, прабабушка его дочерей – знатная, состоятельная дама, способная лёгким движением руки подарить любимому внуку «Бентли». Но вы видели каждого из них, и не однажды – девочек-подростков, пробивных леди, способных обеспечить семью, неприлично богатых старух. Здесь они интересны исключительно во взаимодействии с главным героем, и отвлекаться на беседы дочерей в школе или тяжести жизни в Нью-Йорке супруги Кэмерона, которую сыграла **Зои Салдана**, лишено смысла. То, что важно, и так скажут – напрямую, в лицо. Потому сцен в картине, где герой Раффало отсутствует, мало. Всё ради одного – понять о его состоянии как можно больше.

Не то что бы фильм вращался вокруг одного лишь парня с биполярным (да, как раз с этим связана игра слов в оригинальном названии) расстройством. Форбс, например, играет на теме гендерных стереотипов, делает это без лишнего популизма и идиотизма, впрочем, и без фантастических открытий. В разрезе воспитания детей интересные акценты появляются в разговоре о честности. Здесь она не только залог доверия, атрибут «правильного общения». Она делает его ещё и увлекательным, захватывающим. Любовь и отношения, борьба с пластмассовым миром, скука и посредственность – это тоже в арсенале, и, тем не менее, главный герой ярче чего бы то ни было. Редкость его состояния берёт своё, картин о биполярном расстройстве раз-два и обчёлся – сходу вспоминается разве что расселовский «Сборник лучиков надежды», который по-русски «Мой парень – псих». Но известная хохма, мол, иной больной здоровее здоровых справедлива и здесь. В какой-то момент заболевание тихо уходит на второй план – и перед зрителем остаётся настоящий человек. А такой не у каждого фильма есть.