

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛИСТИКИ

Кафедра журналистики

Жанровые и тематические особенности кинорецензий П. Кейл

Выпускная квалификационная работа студента

**очной формы обучения
направления подготовки 42.03.02 Журналистика
4 курса группы 86001223
Говердовского Василия Андреевича**

Научный руководитель
к.н.ф., доцент
Коротницкая М. В.

БЕЛГОРОД 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	2
ГЛАВА I. КИНОРЕЦЕНЗИЯ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ИСТОРИЯ, ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА.....	5
I.1 Жанровые особенности кинорецензии.....	5
I.2 История американской печатной прессы в XX в.	13
Выводы к главе I.....	21
ГЛАВА II. КИНОРЕЦЕНЗИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ П. КЕЙЛ.....	22
II.1 Жанровое своеобразие кинорецензий П. Кейл.....	22
II. 2 Основные темы в творчестве П. Кейл.....	33
Выводы к главе II.....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	45
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	47

ВВЕДЕНИЕ

Данная дипломная работа посвящена изучению жанрово-тематических особенностей кинокритик американского кинокритика Полин Кейл.

Актуальность исследования состоит в следующих факторах:

1. кинокритика тематический вид жанра рецензии еще недостаточно изучен как западными, так и российскими учеными;
2. П. Кейл признается как один из самых лучших и влиятельных западных кинокритиков, что делает её интересным автором для исследователей кинокритики. Кроме того, для российской аудитории актуальность повышается за счет того, что она не переводилась на русский язык;
3. творчество П. Кейл не изучено в должной мере западными и российскими учеными. Существуют лишь отдельные статьи, заметки и англоязычная биографическая книга, не переведенная на русский язык;
4. российские кинокритики отмечают влияние на свое творчество кинокритик П. Кейл: существует высказывание кинокритика Роман Волобуев, который в заметке на сайте журнала «Афиша» охарактеризовал себя и своего коллегу Станислава Зельвенского, как «маленьких последышей» Кейл [52].
5. подъем кинокритики в новый период связан с появлением культурной журналистики в прессе и на телевидении РФ, тем не менее, на данный момент она, согласно мнению экспертов, находится в упадочном состоянии в связи с утратой интереса аудитории в работе критиков [55; 57; 63; 67; 68; 69; 70]. Но мы видим, что с особенностями развития сети интернет у его пользователей появилось желание самими стать кинокритиками. Большое количество онлайн- и видеорецензий ухудшает общее

качество критики, делая нормой поверхностный анализ и узкий кругозор рецензента. Эта тенденция заставляет нас говорить о важности обращения в прошлое, мы не призываем к тому, чтобы отбросить интернет как площадку, непригодную к качественной рецензии, мы хотим поднять пример автора, писавшего для широкой аудитории глубокую критику.

Объект изучения – кинокритики П. Кейл.

Предмет изучения – жанровое своеобразие и тематическое своеобразие кинокритик П. Кейл.

Цель работы – исследовать кинокритики П. Кейл, выявить их жанровую и тематическую специфику.

Задачи:

1. изучить особенности написания кинокритики;
2. исследовать историю развития американской печатной прессы;
3. проанализировать жанровое своеобразие кинокритик П. Кейл;
4. исследовать тематическое разнообразие кинокритик П. Кейл.

Эмпирический материал: электронный архив журнала «The New Yorker» (138 номеров в периоды с 1968 г. по 1972 г. и с 1985 г. по 1988 г.), книги П. Кейл, содержащие её рецензии в периоды с 1954 г. по 1968 г., с 1972 г. по 1985 г., с 1988 г. по 1991 г.:

1. Kael Pauline, «5001 Nights at the Movies» (1982);
2. Kael Pauline, «I Lost it at Movies» (1965);
3. Kael Pauline, «Kiss Kiss Bang Bang» (1968);
4. Kael Pauline, «Movie Love» (1991);
5. Kael Pauline, «Reeling» (1976);
6. Kael Pauline, «State of the Art» (1987);
7. Kael Pauline, «Taking It All In» (1984);
8. Kael Pauline, «The Citizen Kane Book» (1971);

9. Kael Pauline, «When the Lights Go Down» (1980).

Теоретический материал:

- по работе с журналистскими жанрами: работы А. А. Тертычного, Б. Менцеля, А. А. Черкашина, М. Ю. Казак, С. С. Успенской, Т. Р. Ванько, Э. Ю. Гараниной, В. А. Фоминой, М. А. Шинкова, Т. В. Шкейдеровой, Д. Д. Брежневой, Р. Барта, Л. К. Бзегежевой, О. А. Королёва, В. Е. Хализев, М. А. Шинков, Т. В. Шакйдерова;

- по истории американской печатной прессы: Д. Макинерни, А. В. Дрожжин, В. В. Ворошилов, С. А. Михайлов, Дж. Робертс, П. Янг.

Методы исследования – биографический, описательный, анализ контента.

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, определяются задачи, предмет и объект исследования.

В первом пункте первой главы мы проанализируем рецензию как жанр и обратимся ко мнению экспертов.

Во втором пункте первой главы мы изучим историю американской прессы в XX в.

В первом пункте второй главы мы изучим специфику кинорецензии П. Кейл.

В втором пункте второй главы мы рассмотрим и проанализируем тематическое своеобразие кинорецензий П. Кейл.

В заключении сформулированы основные выводы проведенного исследования.

Апробация. По теме исследования состоялось выступление на неделе науки НИУ БелГУ в секции «Актуальные вопросы исследования зарубежной публицистики», которое по итогам было признано лучшим.

ГЛАВА I. КИНОРЕЦЕНЗИЯ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ, ИСТОРИЯ, ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА

I.1 Жанровые особенности кинорецензии

В настоящее время существует проблема, связанная с неполной теоретической разработкой жанра кинорецензии. Работы, посвященные теме, появляются на сегодняшний день только в виде журналистских статей и заметок. Изучая научные работы, мы столкнулись с мнением ученого С. С. Успенской, что в США и в Европе действует иная жанровая классификация, чем та, с которой имеют дело российские авторы. О журналистских жанрах она пишет: «Стоит отметить, что на Западе теория журналистики в принципе разработана слабо, превалирует практический подход, а под жанрами подразумеваются группы текстов, сходные по форме» [Успенская, <http://>]. В связи с этим мы обращаемся к работам российских ученых, в которых представлен более полный анализ кинорецензии. Исследуя эти работы, мы выявим главные признаки и особенности жанра.

Словарь Мерриама-Вебстера дает нам американское определение слова рецензия (review): «a report that gives someone's opinion about the quality of a book, performance, product, etc» («отзыв, в котором дается мнение о качестве книги, выступления, продукта и т.д.» - наш перевод – В. Г.) [43]. Исследователь А. А. Тертычный в книге «Жанры периодической печати» определяет рецензию как жанр, основу которого составляет отзыв (прежде всего — критический) о произведении художественной литературы, искусства, науки, журналистики и т. п, он относит его к группе аналитических жанров [Тертычный, <http://>]. Из данного определения мы можем вынести, что основными функциями рецензии являются информационная и оценочная. Исследователь В. А. Фомина добавляет к этим функциям следующие:

мотивационная, рекламная, развлекательная [74]. Таким образом, мы можем определить, что рецензия является полифункциональным жанром.

Рассматривая рецензию в дискурсивном аспекте, мы обращаемся ко мнению философа Ролана Барта, который в статье «Критика и истина» характеризует рецензию как организацию «вторичного языка», составленного после расщепления первичного языка [Барт, <http://>]; К. Прюмм, перефразируя высказывание Барта, определяет рецензию как речь о другом дискурсе в другом месте, в другое время, в другом средстве информации. В рецензии дискурс автора сталкивается с дискурсом фильма, таким образом, реализуется интердискурсивность [75].

По мнению исследователя Д. Д. Брежневой, кинорецензия совмещает в себе стили: в статье «Функционально-тематические блоки кинорецензии (на примере британской прессы)» она пишет о том, что рецензия является стилистически гибридным жанром, комбинирующим в себе элементы публицистического стиля как основного, аналитического (вследствие того, что рецензент анализирует свой предмет), информационного (рецензент пишет о новом информационном явлении, используя понятную для читателя терминологию и лексику) и научного (так как рецензент выдвигает свое суждение и дает аргументы, доказывающие истинность этого суждения) [49].

Рецензии разбиваются на под-жанры, как мы видим из книги филолога-слависта Биргита Менцеля «Гражданская война слов»: *сборные рецензии*, в которых автор пишет сразу о нескольких произведениях сразу – о каждом отдельно – и *монографических рецензиях* – довольно большого объема, посвященные определенному набору произведений в творчестве определенного автора [Менцель 2006 : 156]. А. А. Тертычный делит рецензии, опираясь исключительно на их объем, на большие (гранд-рецензии) и маленькие (мини-рецензии), добавляя, что последние преобладают в печатной прессе [Тертычный, <http://>].

Исследователь Э. Ю. Гаранина пишет, что на сегодняшний день профессиональные рецензии разделены на массовые и искусствоведческие. Массовые предназначены для широкой аудитории, используют сленговые слова, обращаются к социально-политической проблематике, для них характерны высокая оценочность и соотнесенность с усредненным зрителем. Для искусствоведческих рецензий характерны ориентированность на профессионала в области искусства, оценочная объективность, использование терминологии, профессионального жаргона, эстетическая насыщенность, глубина анализа, философские размышления, стилистическая отстраненность [Гаранина, <http://>]. Мнения ученых помогают нам понять, что для жанра рецензии характерно типологическое разнообразие.

По мнению ученого Д. Д. Брежневой, «своеобразие кинорецензии заключается в том, что её адресат – массовый читатель – потребитель наиболее популярного и массового вида искусства (в отличие от других тематических разновидностей рецензии), и проявляется в глубине анализируемого материала в зависимости адресата (адресат профессионал, адресат-полупрофессионал, адресат непрофессионал)». Она дает следующее определение жанру кинорецензии: «кинорецензия – это тематическая разновидность жанра рецензии, представляющая собой критический отзыв на произведение искусства, где рецензент стремится проинформировать читателя о рецензируемом кинофильме (под информированием понимается сообщение определенных фактуальных сведений о кинофильме и о его создателях), дать ему характеристику (под характеристикой понимается описание фильма, раскрытие его сюжета, идейного содержания и художественной формы), оценить кинофильм, а также обосновать, разъяснить эти оценки, доказать их правомерность и таким образом воздействовать на мнение (поведение) читателя» [50].

Ученые считают то, что своеобразие кинорецензии заключается также в её структуре. Фомина утверждает, что структура кинорецензии состоит из двух

компонентов: *конструктивного* и *иллюстративного*. Под первым понимается позиция автора, его дискурс, под вторым – элементы дискурса самого фильма, при этом автор пишет, что конструктивный элемент в данной ситуации является ядром рецензии и неотделима от неё, то иллюстративный может выходить за пределы дискурса фильма. В таком случае, мы можем сказать, что кинорецензия может вобрать в себя разнообразное множество дискурсов, которые остаются вторичными по отношению к оценочной цели текста [75].

В исследованиях ученых выделяются структуры газетной и сетевой кинорецензии, но отсутствует характеристика журнальной структуры. Наиболее близким к нему мы считаем вариант, предложенный исследователем Э. Ю. Гараниной, так как в её статье «Оценочность в жанре кинорецензии» написано, что ученый осуществил свой анализ, основываясь на кинорецензиях профессионалов, не деля их по типам. Структура, которую приводит ученый, в таком случае должна быть наиболее адекватной журнальным кинорецензиям:

- 1) заголовок, привлекающий внимание читателя;
- 2) начальный абзац, кратко и ярко выражающий мнение рецензента о данном фильме и дающий минимальную информацию о фильме;
- 3) основной текст рецензии, разделенный на параграфы:
 - анализ и критика нескольких аспектов фильма (замысла режиссера, сценария, сюжета, стиля, саундтрека, спецэффектов и так далее;
 - сравнение с предыдущими работами режиссерами, с другими фильмами, как лучшими, так и худшими, с источником сценария;
 - выделение наиболее удачных и неудачных моментов.
- 4) заключение, включающее заключительную оценку фильма и совет зрителю (смотреть или не смотреть фильм) [Гаранина, <http://>].

Ученый Брежнева также выявляет структурную схему кинорецензии, фокусируясь на её газетном подвиде. Исходя из предпосылки, что кинорецензия является в том числе и научной статьей, ученый Брежнева структурно делит её на три части: введение, основная часть, заключение; она

пишет о том, что введение и заключение являются оценочными блоками, а основная часть – информационно-насыщенной. В свою очередь введение делится на:

- введение-аннотацию (содержит общие характеристики базисного текста. Включает в себя цель исследования и краткую структуру);
- проблемно-постановочное введение (характеризует общее состояние проблемы, отличается прагматической определенностью, ярко-выраженным субъективным характером анализа);
- контактоустанавливающее введение (характеризуется большей степенью эмоциональной экспрессивностью. Такое введение стремится завладеть вниманием потенциального читателя и часто содержит указание на круг потенциальных читателей) [49].

Основную часть исследователь Д. Д. Брежнева тоже делит на несколько видов:

- Информационно-дескриптивный блок (содержит сведения о базисном тексте и имеет своей целью раскрыть его содержание, передать информацию в максимально сжатом виде. Для информационно-дескриптивного блока газетной кинорецензии характерно наличие простых предложений, максимальная направленность на сюжет фильма и, в некоторых случаях, имплицитное выражение оценки);
- Информационно-оценочный блок (одновременно реализует информационную и оценочную функции. Автор рецензии информирует о содержании базисного текста и оценивает его. В данном блоке тематизируется та информация, которая является наиболее интересной или спорной, с точки зрения рецензента. В газетных кинорецензиях в информационно-оценочном блоке оценка накладывается на информацию, которая является, по мнению рецензента, наиболее интересной);

- В аргументативно-оценочных блоках приводятся доказательства оценки, которая сопровождается обоснованием, суждениями рецензента. В основе аргументации лежит рассуждение, где приводятся основания для оценки [49].

Исследователь Т. В. Шкайдерова пытается определить жанровой диапазон сетевой кинорецензии и приходит к следующей тематико-содержательной схеме:

1. С точки зрения формы должны быть указаны: жанр, создатели, ключевые актеры и их персонажи, время и место происходящих событий, формат.

2. С содержательной стороны в кинорецензии указываются: сюжет или его часть (завязка), концентрация содержания, сопоставление с первоисточником (если в основе кинофильма лежит литературное или иное произведение), сравнение с другими картинами по целесообразному признаку, идея, замысле.

3. В конституенты анализ и оценка включается: достоинства и недостатки (оценка) кинофильма, личные впечатления (эмоции) рецензента, реакция зрителя [Шкайдерова: <http://>].

Тем не менее в дальнейшем исследовании ученый приходит к выводу, что данные признаки не всегда присутствуют в кинорецензии: «происходит изменение жанрового содержания (жанровой рамки) без изменения жанровых признаков» [Шкайдерова: <http://>].

Кинорецензия как журналистский жанр обладает определенным набором функций, используя которые авторы могут решать свои задачи. Одной из важнейших особенностей кинорецензии является функция оценочности. Э. Ю. Гаранина пишет о том, что формирование ценностного отношения является жанро- и текстобразующей категорией кинорецензии, причем не тождественной самой оценке, а являющейся только её конкретной реализацией. Для того, чтобы сделать оценочное высказывание необходимы три элемента:

это субъект, объект и нормы оценки, постоянно видоизменяющиеся в течение истории. Оценочный подход в кинокритике можно разделить на рациональный и субъективный, исследователь Гаранина связывает появление последнего подхода с развитием интернет-рецензий [Гаранина, <http://>]. Но публицист Брайан Келлоу, анализируя эссе П. Кейл «Movies, the Desperate Art» («Кино, отчаянное искусство», 1956 - наш перевод – В. Г.) пишет, что оно является воплощением профессионального кредо автора, заключающееся в том, что голос критика никогда не должен быть объективным [Kellow 2011 : 57]. Соответственно, мы можем заключить, что субъективный подход в оценивании фильмов появился в значительно ранний период, чем предложенный Гараниной.

Исследователь Д. Д. Брежнева также выделяет особый словарь и особые грамматические структуры жанра кинокритики. Ученый пишет, что «языковыми маркерами диалогичности в тексте кинокритики являются следующие средства:

1) синтаксические:

- побудительные предложения:

See it as soon as you can/ See this movie - it's an entertaining alternative/
Ignore the stats and surrender to the emotion in this movie;

- вопросительные предложения, включая риторические вопросы:

Does that make you any less of a film lover?/ So what does Cowboys & Aliens tell us that we didn't already know? Ultimately, not a lot/ Some people love movies to be talked up in this way. Others – including you? - Perhaps feel a little bullied and coerced;

2) морфологические:

- местоимения в формах 1 и 2 лица единственного и множественного числа:

I remain undecided about this film / I came to respect it / Never was I so grateful for going to the cinema / I can't wait to see it again / I can't fault it, and still I

can't quite get excited about it either/ It will keep you guessing/ You'll be hooked / Children will enjoy this Journey but you won't / Just what we need / It's been two years, and we're still in the era of slump;

3) лексические:

- употребление разговорной лексики» [50].

Посредством вышеперечисленных приемов в кинорецензии актуализируется диалогическая природа этого жанра.

Кроме того, обращаясь к проблеме грамматической конструкции кинорецензии, исследователь Д. Д. Брежнева, анализируя британскую прессу, выделяет значение существительных (magic, achievement), прилагательных (sensational, satisfying) в выражении авторской оценки, усиливающейся с помощью наречий (terrifically satisfying, easily justifying). Кроме того, она отмечает местоимения (we, you) и разговорную лексику (suck, well) как инструменты приема интимизации в кинорецензии и сравнительную степень прилагательного (better) для усиления воздействия на читателя [49]. Таким образом, мы выделили наиболее важные части речи в кинорецензии и акцент на приемах интимизации и усиления воздействия.

Исследователь Т. Р. Ванько также проводит работу по анализу наиболее распространенных частей речи в кинорецензии. Ученый анализирует предложения с вводным словом it, так как оно, по его мнению, в силу своего оценочного характера является одним из средств выражения мнения рецензента. Из 200 проанализированных англоязычных газетных кинорецензий 93,5% предложений с вводным словом it оказываются оценочными и модальными. Из них 40% выражают оценку, построенную на логическом умозаключении при помощи слов right/wrong, fair/unfair и др.; 25,5% выражают эмоциональную оценку при помощи слов amazing, exciting, sad и др.; 10% выражают общую оценку при помощи слов bad, good, nice и др.; 8,5% содержит модальное значение достоверности со словами clear, evident и др.; 8,5% содержит модальное значение возможности со словами possible, impossible;

7,5% не содержит модально-оценочных значений, здесь исследователь встретил предикаты, выражающие речевую и умственную деятельность, что, по его мнению, позволяет рецензенту высказать мнение в виде общей точки зрения, что убедительнее воздействует на читателя, используемые глаголы: assume, accept, admit и др.; 2% из подборки – это модальные предложения необходимости со словом necessary [Ванько, <http://>]. Столь подробное исследование показывает нам, что для жанра кинокритики характерны оценочные и разнообразные модальные предложения, с помощью которых рецензент может наиболее полно выразить свое мнение.

Выводы, полученные из работ исследователей, подтверждают то, что кинокритика обладает особым словарем и особыми грамматическими конструкциями.

I.2 История американской печатной прессы в XX в.

Обращаясь к исследованию творчества американского кинокритика, мы сталкиваемся с тем, что по данной теме существует очень мало научных работ, а весь материал представлен преимущественно в виде журналистских статей и заметок. В связи с этим мы хотим обратиться к истории американской печатной прессы через историю развития американского общества и средств массовой информации, чтобы создать необходимый контекст к творчеству П. Кейл, начиная с 1895 г., так как этот год является годом зарождения кинематографа [59].

Рубеж XIX-XX вв. в американской истории отмечается бурным промышленным ростом и расцветом американского империализма. Общественным ответом на это было движение прогрессистов: его сторонники считали, что необходимо отказаться от философии законченного индивидуализма и прийти к обществу. Исследователь С. А. Михайлов в книге «Журналистика Соединенных Штатов Америки» описывает данный период как «прогрессивное десятилетие», для которого характерно

«движение социального протеста, направленное против стяжательства и коррупции в Америке». По его мнению, «на рубеже XIX и XX веков именно информация стали считать движителем прогресса», так как реформисты стали особенное внимание уделять фактам и новым научным открытиям. При этом отмечается, что журналы в силу своих особенностей могли шире дать объяснение фактам, поэтому газеты стали стремиться к подражанию журналам [Михайлов, <http://>].

К новым научным открытиям относится такое явление как кинематограф. Киноисторик Дж. Робертс в книге «The Complete History of American Film Criticism» («Полная история американской кинокритики», 2010 – наш перевод В. Г.) отмечает, что первая кинокритика появилась в газете «The New York Times» в 1896 г., её информационным поводом являлся показ короткометражных кинолент в Нью-Йорке [Roberts, <http://>]. В книге исследователя П. Янга «The Cinema Dreams Its Rivals: Media Fantasy Films from Radio to the Internet» приводится полный текст публикации, из которой мы узнаем, как журналист (имя не указано) описывал техническую новинку: «*A burlesque boxing match between a tall, thin comedian, and short, fat one, a comic allegory called The Monroe Doctrine, an instant of motion in Hoyt's farce, a A Milk White flag, repeated over and over again, and a skirt dance by a tall blonde completed the views, which were all wonderfully real and singularly exhilarating*» (Бурлескный боксёрский матч между тонким, длинным комедиантом и низеньким, толстым, комическая аллегория под названием «Доктрина Монро», заряд движений в фарсе Хойта «Молочно-белый флаг», повторенный снова и снова, и танец с юбкой в исполнении высокой блондинки завершил показы, все из которых были потрясающе реальны и невероятно интересны – наш перевод – В. Г.) [Young, <http://>]. Существует противоположное мнение о времени и месте появления первой кинокритики, так как некоторые эксперты полагают, что первый текст жанра был опубликован в 1907 г. в американском еженедельнике «Variety»: предметом его разбора являлись французский фильм «Emouvant

voyage de pose» («Захватывающий медовый месяц», 1907 г. – наш перевод) и американский фильм «The Life of Cowboy» («Жизнь ковбоя», 1906 г. - наш перевод – В. Г.) [34], имя автора в истории не сохранилось. Мы соглашаемся с мнением экспертов, относящих появление кинорецензии к 1907 г., так как ранние тексты о кино, как мы увидели на примере публикации 1896 г., скорее являются репортажем, на примере которого мы можем наблюдать прообраз кинорецензии.

Помимо репортажей, к прародителям жанра кино рецензии можно отнести анонсы новых фильмов, пересказывающие сюжет и иногда содержавшие несколько слов мнения автора [Roberts, <http://>].

Этот период также характерен тем, что журналисты, писавшие о фильмах, не выступали в качестве экспертов и наравне со зрителями постигали новый вид человеческой деятельности, так как еще не сформировалось отношение к кинематографу как к искусству.

Следующий период 1908-1920 гг. в истории американской журналистики тесно связан с первой мировой войной. Президент Вудро Вильсон в самом начале международного конфликта сделал заявление о том, что США будет поддерживать дух нейтралитета. Такое решение, как считается, было принято, чтобы избежать внутреннего этнического конфликта. В. Вильсон изменил свое отношение лишь в 1917 г. после обнародования «телеграммы Циммермана» - документа, перехваченного британской разведкой, в котором Германия предлагала Мексике встать на свою сторону и напасть на США. Война, которая прежде шла далеко за морем и теперь грозила безопасности страны, вызвала тревогу у американских граждан. Отмечается, что этот период стал переломным в выработке методов ведения внешнеполитической пропаганды и управления информационными потоками внутри страны [Макинерни, <http://>].

Первая мировая война пошатнула веру в отношении неизбежности прогресса, об этом пишет историк Дэниэл Макинерни: «Многие интеллектуалы усвоили более скептический взгляд на вещи. К этому их подталкивали и

открытия современной науки, которые свидетельствовали о ненадежности человеческого опыта, стойком влиянии иррационального начала на психику человека, относительной (а не абсолютной, как считалось прежде) природе истины и надуманном (а не естественном) характере мирового порядка. Все эти новые идеи нашли свое отражение в американской литературе того периода, проникнутой горечью обманутых надежд и страхом перед коллективным безумием» [Макинерни, <http://>].

Период также характерен появлением профессии кинокритика. Первым американским представителем данной профессии является Фрэнк Э. Вудс (1860 – 1939), публиковавший колонку под названием «Review on a Late Films» («Рецензии на последние фильмы» - наш перевод В. Г.) в газете «The New York Dramatic Mirror» в период с 1908 по 1912 гг.; как автор Вудс интересен тем, что в своих текстах фокусировался на эстетической стороне кинопроизведения, кроме того, он высказывал мысль о том, что актеры должны играть перед камерой иначе, чем на сцене [Roberts, <http://>]. Таким образом, мы видим на примере Вудса, что для периода характерен постепенный отказ от восприятия кинематографа, как развлечения, и попытку увидеть в нем особый вид искусства.

В 1920-х гг. в США происходит экономический подъем, продолжавшийся до 1929 г., когда происходит биржевой крах, повлекший за собой Великую депрессию. Причиной этому считают то, что деньги в годы изобилия шли исключительно в карманы очень маленькой группы людей, в то время как покупательской способности большинства американских граждан все больше снижалась [Макинерни, <http://>].

Выход из Великой депрессии США осуществило при помощи президента Франклина Делано Рузвельта, который с помощью серии реформ (названные «новым курсом») смог оживить экономику страны. Ф. Д. Рузвельт избирался на пост президента страны четыре раза (1932–1944). Он высоко ставил прессу в деле влияния на общественное мнение, но на выборах он побеждал, несмотря

на то что никогда преобладающее число газет не становилось на его сторону. В 1944 году он был поддержан только 16,6% ежедневных газет, что не помешало ему получить на выборах 51,9 % голосов, – результат, лучше всего говорящий о большом разрыве между общественным мнением как мнением большинства народа и общественным мнением как мнением прессы [Михайлов, <http://>].

В отношении периода 1920-х С. А. Михайлов ссылается на слова журналиста Уолтера Липпмана утверждавшего, что: «Настоящий кризис западной демократии есть кризис в журналистике. В журналистских сообщениях имеется очень мало поля точного знания... За пределами этого поля все остальное полностью предоставлено произволу журналиста», для которого тенденциозность важнее правдивости. По его мнению, искомое решение важнейших проблем периодической печати можно было найти только в «науке». У. Липпман предлагал применить к журналистике такие меры, как:

- объявление вне закона всякой фальсифицированной информации;
- обязательность идентификации в так называемых «сториз ньюс» источников новостей;
- учреждение международного непартийного (неангажированного) агентства новостей;
- «профессионализацию журнализма» [Михайлов, <http://>].

К этому периоду также относится создание первой профессиональной некоммерческой организации кинокритиков National Board of Review of Motion Pictures (Национальный совет кинокритиков США - наш перевод – В. Г.), основанной в 1909 г. в Нью-Йорке в ответ на решении мэра Джорджа Маккелана отозвать лицензии на показ фильмов (мэр считал кинематограф явлением, угрожающим нравственности граждан) [Roberts, <http://>]. С 1929 г. организация проводит вручение премий за кинематографические достижения [31]. Кроме того, 1935 г. создается профессиональное объединение журналистов из периодических изданий, пишущих о кино, The New York Film

Critics Circle (NYFCC, Сообщество кинокритиков Нью-Йорка - наш перевод – В. Г.), с 1936 г. проводящих ежегодную премию [32].

Практически сразу после окончания Второй мировой войны начинается холодная война между СССР и США, сигналом к которой послужила фултонская речь У. Черчилля в 1946 г. Начало этого периода в США знаменуется преследованием любой формы инакомыслия. Самым известным примером является «охота на ведьм» сенатора Маккарти (гонения на коммунистично настроенных граждан США как на людей, осуществляющих антиамериканскую деятельность), в которую включились многие политики и журналисты [65]. Исследователь С. А. Михайлов отмечает, что для периода 1950-х гг. г. характерно «антисоветское нагнетание» в прессе. Он приводит как пример специальный номер журнала «Кольерс» от 27 октября 1951 г., полностью посвященный воображаемой войне между СССР и США, заканчивающийся победой последних [Михайлов, <http://>].

Американская пресса в период 1950-1970 гг. переживает острейший кризис, больше всего затронувший газетную периодику: одним за другим закрываются крупные ежедневные газеты. Причинами этого падения считаются кризис доверия к СМИ (Как показали результаты опроса, в конце 1960 годов пять американцев из десяти считали, что их газета «пристрастна, несправедлива и тенденциозна», а наибольшее число читателей выразили свое доверие к следующим газетам: «Уолл-стрит джорнел» (55%), «Нью-Йорк таймс» (36%), далее шли «Вашингтон пост» и «Лос-Анджелес таймс») со стороны американской аудитории и экспансия телевидения, вытесняющая газеты, как главный источник информационного контента. Журнал «Эдитор энд публишер» («Редактор и издатель») писал 7 августа 1976 года: «Проблема №1, стоящая сегодня перед газетами: как добиться того, чтобы люди покупали и читали газеты». Выходом из сложившегося положения видят в том, чтобы переориентировать газеты на молодую аудиторию, что стало основной тенденцией американской газетной прессы [Михайлов, <http://>].

Кризис также затронул и журналы: в 1971 г. закрывается журнал «Look», в 1972 г. перестает существовать журнал «Life». И все же журнальная периодика переживает менее болезненные изменения, что говорит о её более крепком положении в периодике США [Михайлов, [http://](#)].

Недовольство американских журналистов проявляется также на примере с расследовательской журналистикой, которая в начале 1970-х начала изменяться. Началом движения разоблачительной журналистики (англ. Muckrakers) в США принято считать начало XX в. и связывать с такими именами, как Линкольн Стеффенс, Эптон Синклер, Аида Тарбелл. После её расцвета расследовательские репортажи, занимая прочное место в СМИ, не широкого резонанса. Исследователь М. В. Спасова находит причину этому в нейтральности позиции и фактической точности – двух главных требований к произведениям направления – и приводит в доказательство ситуацию, в которой оказались американские журналисты эпохи «маккартизма»: «Особенно ярко главная проблема ограничения журналистов рамками нейтрального, не оценочного репортажа о высказываниях и действиях политиков проявилась в 1950-е гг., когда сенатор Джозеф Маккарти начал свою кампанию против так называемых «205 коммунистов» в Государственном департаменте. Журналисты при этом должны были ограничиваться отчетами об обвинениях Маккарти и останавливаться на этом» [Спасова, [http://](#)].

Новый импульс развития разоблачительная журналистика получила на фоне уотергейтского скандала. В 1969-1971 гг. правительство президента Ричарда Никсона систематически прибегал к незаконным методам в борьбе со своими оппонентами. В ход шли несанкционированные прослушивания телефонных разговоров, вторжения в жилища, коррупция и шантаж. Никсон и его команда постоянно строили планы по борьбе с кампанией протеста внутри страны. К 1972 году маниакальная подозрительность президента распространилась и на членов демократической партии. Чтобы расстроить ряды политических противников, Белый дом пошел на ряд «грязных трюков». В

июне 1972 года наряд мнимых «водопроводчиков» (а на самом деле специалистов по борьбе с утечкой информации) тайно проник в один из номеров вашингтонского отеля «Уотергейт», где располагалась штаб-квартира Национального комитета демократической партии [Макинерни, <http://>].

Статьи Боба Вудворда и Карла Бернштейна, вышедшие в ходе уотергейтского скандала (1972-1974), по мнению М. В. Спасовой, дали импульс к развитию, преодолев «застывшую структуру «объективной журналистики», какой она была накануне кризиса, модифицировав её основные качества, не отрицая при этом основополагающих принципов» [Спасова, <http://>].

Период также характерен проявлением разрыва поколение, между молодыми американцами и их родителями. Старшее поколение, прошедшее через войну, желало для себя и для своих детей спокойный, размеренной жизни, но последние хотели для себя другого. Начали формироваться молодежные культуры, основополагающей специфической чертой которых являлся бунт против, по их мнению, удушливого и закостеневшего мира взрослых. К концу 1960-х гг. представители молодежной культур отзываются брожения и беспорядки, происходящие в мире и за рубежом серией протестов [Михайлов, <http://>].

Как форма протеста появляется направление под названием «новый журнализм». Его целью являлось обновить традиционный набор средств и методов журналистики. Специфика американского нового журнализма состоит в следующих признаках: медиатизации прозы (формально обозначенный «посценным изложением и досконально воссозданным диалогом; текст обретает сходство с репортажем, характер непосредственного отображения происходящего»), к эстетизации медиа (использование «третьего лица», то есть несвойственный традиционной журналистике рассказ о человеке «изнутри» и доскональное описание обстановки, в которой происходит действие; фактическая основа получает художественную окантовку), к созданию особой

формы авторского присутствия в тексте и бытования за его пределами в виде «медийной», публичной фигуры [Дрожжин, <http://>].

Литературный критик Лев Данилкин дает более широкую и точную формулировку признаков нового журнализма: «посценное конструирование; умение рассказчика, не прибегая к перволичной форме, имитировать голос героя очерка; насыщение репортажа статусными деталями; первостепенное значение диалогов; значимость фигуры самого журналиста, который мало того, что непременно обязан писать от «я», но должен быть вторым действующим лицом очерка — не бояться лезть в кадр, как «обычные» репортеры» (Данилкин, <http://>).

Наиболее известные представители направления – Том Вулф, Трумэн Капоте, Норман Мэйлер. Произведения новой журналистики публикуются преимущественно в журналах (Esquire, Harper's, Atlantic, Rolling Stone), минуя газеты, но наиболее характерная для них форма – книжная. К середине 1970-х отмечается падение интереса к произведениям новой журналистики, что связывают с их большим объемом и долгими сроками подготовки материала, непригодными для практической журналистики [Ворошилов, <http://>].

Следующий период характерен преимущественно развитием электронных средств массовой информации – телевидения и интернета [Михайлов, <http://>].

Выводы к главе I

Помимо этого, мы разобрали сам жанр кинокритики, выделив в нем разные виды структур и особенности лексики. Кинокритика является аналитическим, полифункциональным, стилистически гибридным жанром. Кинокритика так же, как и рецензия подразделяется на массовую и искусствоведческую. По мнению ученых, для газетных, журнальных и сетевых кинокритик характерны особые структуры, которые частично совпадают между собой. Кроме того, для кинокритики характерна определенная лексика и два вида оценочности: субъективная и объективная.

Рассматривая историю американской печатной прессы, мы исследовали социокультурный контекст США XX вв., выделили зарождение американской кинорецензии, выделили главные явления американской журналистики.

ГЛАВА II. КИНОРЕЦЕНЗИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ П. КЕЙЛ

II.1 Жанровое своеобразие кинорецензий П. Кейл

Перед тем как приступить к анализу кинорецензий П. Кейл, следует отметить, что наиболее распространенными жанрами в её творчестве являются кинорецензия и эссе. Мы относим к кинорецензиям тот тип публикаций, чьи первоочередными функциями являются информационная и оценочная, то есть, где автор ставит себе задачу проинформировать читателя о новых фильмах и дать свой критический отзыв о них. Публикацию под названием «On the Future of the Movies» («О будущем фильмов», 1974 - наш перевод – В. Г.) следует отнести к жанру эссе, так как в нем автор размышляет о тенденциях в кино; рецензией является работа под названием «Coming: Nashville» («Скоро: «Нэшвилл», 1974 – наш перевод – В. Г.), в которой внимание рецензента уделяется конкретному произведению, а именно разбору его содержания, выявлению сильных и слабых сторон.

В данной работе мы совершили попытку найти типы кинорецензий П. Кейл, проанализировав её тексты, и нашли несколько наиболее часто повторяющихся:

1. В рецензии под названием «Обезьяны должны остаться в памяти, Чарли» «Apes Should be Remembered, Charlie» («Обезьяны должны остаться в памяти, Чарли»), 1968 – наш перевод – В.Г.) автор сначала дает мини-рецензию на фильм «Планета обезьян», далее идет строчный разрыв, после которого идет мини-рецензия на фильм «Сладкий ноябрь», после которого идет еще один строчный разрыв и дается мини-рецензия на фильм «Фауст»; текст завершается авторским именем;

2. В рецензии под названием «Ciphers» («Шифры», 1968 – наш перевод – В. Г.) в первых двух абзаца рассказывается о фильме под названием «Как спасти свой брак и разрушить свою жизнь» и дается мнение о его качестве, третий абзац рассказывает о фильме «Себастьян» и дает мнение рецензента о нем. Остаток текста посвящен размышлениям Кейл о том, как телевизионный бэкграунд режиссеров данных фильмов повлиял на их качество в худшую сторону;

3. Рецензия, опубликованная под заголовком «Weekend in Hell» («Уикэнд в аду», 1968 – наш перевод – В. Г.), поделена на две части: в первой дается отзыв на фильм «Уикэнд», во второй П. Кейл размышляет о значимости режиссера фильма Жана Люка Годара в контексте современного кинематографа;

4. Рецензия «Coming: Nashville» («Скоро: Нэшвилл», 1975 г. - наш перевод – В. Г.) в которой дается отзыв на фильм «Нэшвилл».

Эти типы мы можем охарактеризовать следующим образом:

1. Автор пишет нескольких фильмах, каждая из рецензий графически обособлена от других;

2. Автор пишет о нескольких фильмах, но при этом делает единый текст – цельность всей публикации обеспечивается тем, что П. Кейл находит тему, связывающую все произведения;

3. Автор дает рецензирует один фильм и анализирует творчество автора;

4. Автор рецензирует один фильм.

Исходя из данных примеров, мы можем дифференцировать на под-жанры следующим образом:

1. Сборная рецензия;
2. Аналитически-сборная рецензия;
3. Рецензия с уклоном в монографическую.
4. Условно-классическая рецензия.

Наиболее любопытным с жанровой точки зрения является аналитически-сборная рецензия, так как в них заметна авторская интенция создать единый текст, которая достигается за счет того, что П. Кейл находила общую тему для всех рецензируемых фильмов и развивала её на протяжении всей рецензии. Подобные кейловские тексты при желании можно отнести и к эссе, и к критической статье, но мы называем их кинорецензией, так как считаем их определяющими функциями – информационную и оценочную. Размышления П. Кейл в таком контексте оказываются второстепенными, они проявляются как особенность авторского стиля.

Условно-классической рецензией мы называем лишь в сравнении с другими кинорецензиями П. Кейл, так как мы уже увидели, что её публикации в целом не являются характерными для жанра. Мы же используем это название, чтобы выделить публикации, где рецензируется один фильм.

Далее следует остановиться на анализе функций кинорецензии П. Кейл. Мы останавливаемся на информационной и оценочных функциях как на основных в жанре кинорецензии.

Информативная функция проявляется в том, что автор еженедельно писала рецензию на новинки проката, таким образом информируя аудиторию об их выходе.

Рассмотрим, как в кинорецензиях П. Кейл проявляется функция оценочности: *«But the picture is ridiculous and noisy and finally depressing,*

because his handling of the old routines lack the immaculate timing that made them truly comic» («Но картина нелепа и шумна и в конце концов депрессивна, потому что его (режиссера) обращению со старыми приемами недостает точного тайминга, создающего комический эффект» - наш перевод – В. Г.) (18, стр. 121). В данном отрывке мы видим выражение личностного отношения через прилагательные с признаками, воспринимаемые органами чувств (noisy), физического характера (depressing) и свойства (ridiculous). Кроме того, мы видим оценку работы режиссера через критику его работы с монтажом и внутрикадровым движением; так как ни здесь, ни в дальнейшем в тексте не дан технический разбор упомянутого недостатка, то следует сделать вывод, что рецензент дал оценку, опираясь на собственную интуицию, что характерно для кинорецензии. Таким образом, мы проявляется функция субъективной оценки в кинорецензиях П. Кейл.

Как мы выяснили из работ ученых Д. Д. Брежневой, Т. В. Шкайдеровой, и Э. Ю. Гараниной для кинорецензий характерны определенные структурные схемы. Кинорецензии П. Кейл относятся к виду журнальных, так как издаются в журнале «The New Yorker», поэтому мы отмечаем варианты Брежневой (так как исследователь занималась газетными кинорецензиями) и Шкайдеровой (занималась сетевыми кинорецензиями). Напомним, что исследователь Гаранина дает следующую структуру кинорецензии: 1) яркий заголовок; 2) начальный абзац, выражающий мнение рецензента о фильме и дающий основную информацию о нем; 3) основной текст рецензии; 4) заключение, где автор дает заключительную оценку и совет.

В кинорецензиях П. Кейл мы видим яркий заголовок в начале текста («Waiting for Orgy»).

Начальный абзац может содержать мнение и информацию о фильме *«If there was a great example of how popular movies come out of a merger of commerce and art, «The Godfather» is it. The movie starts from a trash novel that is generally considered gripping and compulsively readable, though (maybe because movies more*

*than satisfy my appetite for trash) I found it unreadable... Francis Ford Coppola, who directed the film, and wrote the script with Puzo...» («Если и существует превосходный образец того, как фильм может быть слиянием искусства и коммерции, то им должен быть «Крестный отец». Фильм берет свое начало из трэшевой книги, которая считается захватывающей и затягивающей, хотя (возможно из-за того, что фильмы и так достаточно утоляют мою любовь к трэшу) мне она показалась нечитаемой... Фрэнсис Форд Коппола, который поставил фильм, и написал сценарий совместно с Пьюзо...» – наш перевод – В. Г.) [13, стр. 132]. Но в кинорецензиях П. Кейл возможно и другое содержание первого абзаца: в публикации под названием «Saint Cop» («Святой коп», 1972 - наш перевод – В. Г.) в первом абзаце мы видим рассуждения автора о недоверии американских граждан к представителям правопорядка и обращение к личному опыту, она пишет: «*I grew up in San-Francisco, and one of the soundest pieces of folk wisdom my mother gave me was «If you ever in trouble don't go to the cops» («Я выросла в Сан-Франциско, и один из самых разумных образцов народной мудрости, которые мне дала мать, был «если попадешь в неприятности, то не иди к копам» - наш перевод – В. Г.) [28, стр. 78].**

Ученый Гаранина дает размытую, излишне общую характеристику основному тексту кинорецензию, поэтому в целом публикации П. Кейл подходят под этот пункт.

Но мы сталкиваемся с тем, что её характеристика заключительной части не совпадает с тем, что мы видим в кинорецензии П. Кейл: «*When «Americanism» was a form of cheerful bland official optimism, the gangster used to be destroyed at the end of the movie and our feelings resolved. Now the mood of the whole country was darkened, guiltily; nothing is resolved at the end of «The Godfather», because the family business goes on. Terry Malloy didn't clean up the docks off at the end of «On the Waterfront», that was a lie. «The Godfather» is popular melodrama, but it expresses a new tragic realism» («Когда «американизм» был формой радостного пустого официозного оптимизма, гангстеров обычно*

убивали в конце фильма, чем разрешали наши внутренние противоречия. Теперь настроение всей страны омрачилось, стало испытывать вину; ничего не разрешается в конце «Крестного отца», потому что семейный бизнес продолжает свою работу. Терри Маллой не очищает доки в концовке «В порту», это была ложь. «Крестный отец» - популярная мелодрама, но выражает она новый трагический реализм» – наш перевод – В. Г.) [13, стр. 132]. Здесь мы не видим выражения оценки по отношению к произведению или совета зрителю, так как заключение данной публикации – это вывод, сделанный из предшествующих размышлений автора.

Таким образом, мы делаем вывод о том, что для кинорецензии П. Кейл характерна свободная жанровая структура. Кроме того, мы хотим обратиться ко мнению журналиста Б. Келлоу, сравнивавшего литературный стиль П. Кейл с композицией джазового произведения: «*She was fond of riffs, as she came to think of them – the extended, brilliant, sidetracking discussions that veered off from the main crux of her argument but always reconnected to it in the end*» («Она обожала, как она называла их, риффы - развернутые, блестящие, сопутствующие рассуждения, дистанцирующиеся от основной сути, но неизменно воссоединяющиеся с ней в конце» - наш перевод – В. Г.) [Kellow 2011 : 74]. Замечание Б. Келлоу подтверждает наш вывод.

Перед тем, как перейти к анализу языка кинорецензий П. Кейл, мы хотим отметить мнение журналиста Натана Хеллер в профайле о П. Кейл, написанном для журнала «The New Yorker», определяет её творчество фразой «*chatty-seatmate prose*» («дружественная, болтливая проза» - наш перевод – В. Г.) (38). Кроме того, мы хотим привести здесь цитату П. Кейл по поводу своего стиля: «*I worked to loosen my style—to get away from the term-paper pomposity that we learn at college. I wanted the sentences to breathe, to have the sound of a human voice*» («Я работала над тем, чтобы сделать мой стиль свободней – избавиться от газетной помпезности, которую мы выучили в колледже. Я хотела, чтобы мои предложения дышали, звучали, как звук человеческого голоса» - наш

перевод – В. Г.) [36]. Благодаря этому определению мы делаем предположение, что для кинокритиков П. Кейл характерен разговорный стиль.

В проанализированных нами кинокритиках наблюдается использование ненормативной лексики для выражения экспрессии: *fag*, *whore* (с производными *whorey*, *whorish*, *whoriness*), *bitch*, *smartass*. Она использовала слэнг, чтобы добиться эффекта прямоты своих рассуждений: *twerpy*, *dopey*, *dumb*, *grungy*, *horny*, *stinky*, *drip*, *stupes*, *crud*. Кроме того, замечены культурные термины, : *myth*, (*mythic*), *emblem* (*emblematic*), *pop*, *comicstrip*, *trash* (*trashy*), *pulp* (*pulpy*); употребление данных слов говорит о понимании автором своей темы (кино) и ряд связанных с ней (входящие в группу «культура»). Самой распространенной частью речи среди оценочных слов является прилагательные: *desperate*, *flamboyant*; мы можем объяснить это описательной функцией этой части речи. Кроме того, в текстах П. Кейл распространены галлицизмы: *idee fixe*, *coup de grace*, *as passe*, *sui generis*. Следует связывать их наличие в тексте с популярностью французской кинотеории, получившей свое развитие в США в 1960-х годах XX века. Кроме того, автор применяет в своем творчестве слова имеющие сексуальную окраску (*impotence*, *masturbation*), фразы или выражения, которые часто использованы не в буквальном значении, а в переносном, что позволяет нам сказать о них как об инструменте авторской экспрессии. Эффект близости с аудиторией и «разговорного» стиля достигается частым употреблением местоимений *I*, *we*, *you*: «*At Robert Altman's new, almost-three-hour film, Nashville, you don't get drunk on images, you're not overpowered - you get elated*» («В новом, почти трехчасовом фильме Роберта Олтмана вы не опьянены изображением, не обессилены из-за него – вы окрылены») [7, стр. 446].

Для поддержания стилистической экспрессии и вышеупомянутого эффекта разговорности автор использует иронию в своих произведениях: «*When, after hours of fire symbolism, she poured kerosene on herself to create a new sacrifice to a world that has forgotten Jesus, I rummaged in my bag for a match*»

(Когда после нескольких часов символизма, связанного с огнем, она облила себя керосином, чтобы принести жертву миру, забывшему об Иисусе, я начала рыться в сумке в поисках спички) [24, стр. 177].

Экспрессивность в рецензиях П. Кейл подчеркивается использованием риторического вопроса, являющегося одним из самых популярных приемов у данного автора, часто применяющийся вместе с приемами иронии или сарказма, что подтверждается тремя нижеперечисленными примерами: «*Is there such a thing as an orgy for movie-lovers - but an orgy without excess?*» («Существует ли такая вещь как оргия для любителей кино – но оргия без чувства похмелья?» - наш перевод – В. Г.) (7, стр. 446); «*Does anyone who even moderately interested in movies need to be warned off «How to Save Your Marriage – and Ruin Your Life?»*» («Разве кого-нибудь хоть сколько интересующегося кино нужно предупреждать о «Как спасти свой брак – и разрушить свою жизнь?»» - наш перевод – В. Г.) [7, стр. 106]; «*How do you make a good movie in America without being jumped on?*» («Как сделать хороший фильм в Америке без того, чтобы на тебя наехали?» - наш перевод – В. Г.) [16, стр. 147]. Риторический вопрос часто стоит в самом начале текста, что привлекает внимание реципиента и заставляет читать текст дальше.

Одна из отличительных стилистических черт в рецензиях П. Кейл – это использование прилагательных в превосходной степени, то есть либо использование аналитически образованных прилагательных с помощью дополнительного слова *most* (сложная форма), либо использование прилагательных изменённых с помощью окончания *-est* (простая форма): «*This must be the most powerfully erotic movie ever made, and it may turn out to be the most liberating movie ever made...*» («Это должно быть самое мощное эротическое кино из когда-либо сделанных, и вполне возможно, что самое освобождающий из всех фильмов...» - наш перевод – В. Г.) [7, стр. 28]; «*Bob & Carol & Ted & Alice*» is a slick, whorey movie, and the liveliest American comedy so far this year» («Боб и Кэрол и Тэд и Элис» - легкий, распущенный фильм, и пока

что самая смешная американская комедия этого года» - наш перевод – В. Г.) [26, стр. 144]; «*Nashville is the funniest epic vision of America ever to reach the screen*» («Нэшвил» - самое смешное эпическое представление Америки когда-либо попадавшее на экран» - наш перевод – В. Г.) [7, стр. 452]. На сегодняшний день использование прилагательных в превосходной степени в отношении фильмов в практике американских критиков считается вредным клише из-за того, что фразы с их использованием являются инструментом для маркетинговых кампаний кинопродукции, так как подобные словесные конструкции, оформленные, как цитата критика, часто использовались в рекламных целях. Таким образом, из-за чрезмерного употребления они стали восприниматься аудиторией, как заезженные, и в итоге отпугивали её. Во времена писательской деятельности П. Кейл они еще не имели такой репутации, тем не менее она получала множество критики за этот аспект своего стиля, так как для современниками-интеллектуалов чрезмерное использование прилагательных превосходной степени в отношении фильмов казалось проявлением излишней эмоциональности. Однако для П. Кейл подобного рода эмоциональность была естественна, потому что во всех её работах видна последовательная убежденность, что голос критика должен быть глубоко субъективным, а значит в них должна быть эмоциональная реакция.

Для стиля П. Кейл характерно применение литературных отсылок, чье использование повышает интеллектуальный статус рецензии и вводит в него новый дискурс. Одна из рецензий называется «Beyond Pirandello» («Выше Пиранделло»): в данном тексте разбирается концертный фильм группы «Rolling Stones» «Gimme Shelter» в контексте такого явления как «синема верите», помимо ссылки на творчество драматурга Луиджи Пиранделло, П. Кейл раскрывает тему рецензии указанием на творчество Артура Миллера и Юджина О'Нила, также писавшими для театра [15, стр. 112-115].

Особенностью грамматического построения предложений в рецензиях П. Кейл, является частое употребление конструкций употреблением “so/that” и

“such/that,” которые используются не для объяснения или сравнения, а для создания связи между двумя выражениями мысли автора.

Анализ языка кинорецензий П. Кейл дает нам сделать вывод об особом словаре и особой грамматической конструкции её кинорецензий.

Обращаясь к жанру колонки, мы хотим обратить внимание на мнение ученого С. С. Успенской в своей статье «Колумнистика: Проблема жанровой идентификации» пишущей, что в Европе и США «во второй половине XX в. колонка превратилась в жанр с сильным авторским началом, тяготеющий к эссе, обзору, комментарию» [Успенская, <http://>], то есть между жанром колонки и эссе существует определённая корреляция.

На сегодня Кембриджский словарь определяет колонку как «a piece of writing in a newspaper or magazine, usually on a particular subject, that is always written by the same person and appears regularly» («короткий газетный или журнальный материал, посвященный определенной теме, написанный одним и тем же человеком и появляющийся регулярно» - наш перевод – В. Г.) [74]. Профессор факультета журналистики Мадридского университета Мария Иисус Касальс Кастро пишет, что колонка – это неологизм, появившийся вследствие метонимии (то есть колонка как способ оформления газеты перенесла свое название на журналистский текст), и сейчас им обозначается подписанная (авторская) статья, которая публикуется с определенной регулярностью и занимает определенное место в газете [Успенская, <http://>]. Из данных определений мы можем выделить три признака колонки:

1. Регулярность выхода;
2. Узкая тема;
3. Один автор;
4. Субъективность оценки.

Перед тем, как начать анализировать творчество П. Кейл на наличие этих признаков, следует отметить что её творческий путь уложился в период 1953-1991 гг. В её кинорецензиях присутствует заостренность на одной теме (кино) и

субъективность оценки. Но из нашего анализа творческой биографии мы выяснили, что она стала регулярно публиковаться только с 1967 г. после того, как начала работать в журнале «The New Yorker» (журнал является еженедельным, публикации о кино есть в каждом выпуске). Но она не являлась единственным автором раздела журнала, посвященного кино, до 1980 г. Таким образом, публикации П. Кейл периода 1953-1980 гг. не могут быть отнесены к колонке.

Признаки жанра колонки имеют лишь часть кинорецензий, относящаяся к периоду 1980-1991 гг.

Переходя к жанру эссе, следует отметить, что российские ученые преимущественно не связывают жанр эссе с журналистикой. Характеристику эссе как мы находим в книге ученого В. Е. Хализева «Теория литературы», который пишет: *«эссеистская форма – это непринужденно свободное соединение суммирующих сообщений о единых фактах, описаний реальности и размышлений о нем... Эссеистика тяготеет к синкретизму: начала собственно художественные легко соединяются с публицистическими и философскими»* [Хализев 2002 : 356]. Причина, по которой российские ученые относят эссе к художественному жанру кроется в историческом контексте. В Европе, начиная с XVIII—XIX веков, эссе было одним из ведущих жанров журналистики: в Англии в этом жанре писали Дж. Аддисон, Ричард Стил, Генри Филдинг, во Франции - Дени Дидро и Вольтер, в Германии — Готхольд Лессинг и Иоганн Гердер. Особенно сильно эссе вошло в английскую литературную практику: в XIX веке в этом жанре писали Томас Карлейль, Уильям Хэзлитт, Мэтью Арнолд; в XX веке - Макс Бирбом, Гилберт Кит Честертон. В русскоязычной публицистике образцы эссеистического стиля обнаруживаются лишь у А. Н. Радищева в «Путешествии из Петербурга в Москву», А. И. Герцена в «С того берега», Ф. М. Достоевского в «Дневник писателя». Жанр эссе оказывается естественным и для журналистики США и Европы, в которых распространен практический подход жанрам.

Исследователь О. А. Королёва выявляет следующий ряд признаков характерных для жанра:

- субъективность, отчетливо выраженная авторская позиция;
- достаточно узкая конкретная тема, хотя сам диапазон тем широкий, от философских вопросов до бытовых;
- отсутствие устойчивой формы, композиции, свободная форма изложения;
- небольшой объем произведения;
- ориентация на общение с читателем и, как следствие, использование разговорной речи [Королёва, <http://>].

Рассмотрим данные признаки по порядку:

- как мы уже выяснили, для кинорецензий П. Кейл характерна субъективная оценка;
- для кинорецензий П. Кейл характерна узкая конкретная тема (кино);
- как мы уже выяснили выше, кинорецензии П. Кейл отличаются нестабильной структурой;
- мы не можем отметить маленький объём как признак характерный для кинорецензий П. Кейл, так как иные её публикации в данном жанре достигают до 24 страниц
- как мы выяснили выше, для языка кинорецензий П. Кейл характерна диалогичность.

Из анализа мы выясняем, что в кинорецензиях П. Кейл присутствуют признаки жанра эссе, но не в полной мере. Кроме того, мы снова вынуждены обратить внимание на мнение ученого С. С. Успенской об отношении к жанрам в западной журналистике. Поэтому мы делаем вывод, что кинорецензии П. Кейл не относятся к жанру эссе.

II. 2 Основные темы в творчестве П. Кейл

Одной из самых часто повторяющихся тем в кинорецензии П. Кейл является тема индустриализации кино, но наиболее ярко её основные идеи выражены в её работах, не относящихся к жанру кинорецензии. Мы собираемся поподробнее остановиться на них, чтобы увидеть каким принципам следовала П. Кейл. В эссе «On the Future of Movies» («О будущем фильмов», 1975 – наш перевод – В. Г.) она пишет, что теперь, когда от маркетинга стала зависеть успешность кинокартины, значимость студийного чиновника выросла, как никогда, и таким образом кино начало создаваться в соответствии с этическими и эстетическими стандартами бизнесменов; кроме того, её категорически не устраивает организация проката, так как рискованные фильмы получают меньше рекламы, чем более безопасные и менее интересные, на взгляд П. Кейл, фильмы [7, стр. 309-324]. В течение 1979 г. П. Кейл работала продюсером на студии «Paramount», итогом этой деятельности стало эссе «Why Are Movies Are So Bad? Or, the Numbers» («Почему фильмы такие плохие? Или цифры», 1980 – наш перевод – В. Г.), написанное после возвращения в «The New Yorker». У неё сложилось негативное впечатление от студийных чиновников, которых она в эссе обвинила в невежественности, необразованности, бесчувственности и в карьеризме. Главное проблемой в современном производстве фильмов она видела в нервном отношении к рискованным проектам: *«If an executive finances what looks like a perfectly safe, stale piece of material and packs it with stars, and the production costs skyrocket way beyond the guarantees, and the picture loses many millions, he won't be blamed for it—he was playing the game by the same rules as everybody else. If, however, he takes a gamble on a small project that can't be sold in advance—something that a gifted director really wants to do, with a subtle, not easily summarized theme and no big names in the cast—and it loses just a little money, his neck is on the block»* («Если студийный чиновник финансирует то, что кажется безопасным, устаревшим материалом и начиняет его звездами, что заставляет цифры на производство взмыть в воздух за пределы всяких гарантий, и картина теряет несколько миллионов, то он ни в чем не виноват –

он просто играл по тем же правилам, что и все остальные. Если же он пускается в авантюру с маленьким проектом, который невозможно продать заранее – что-то, что одаренный режиссер очень хочет сделать, с непростой тематикой, не передающейся простому пересказу, и без громких имен на афише – и теряет небольшую сумму, то рискует своим именем» - наш перевод – В. Г.) [8, стр. 12].

Позиция П. Кейл в отношении кино как искусства проявилась во множестве её текстов, одной из основных её эстетических установок было положительное принятие популярной культуры, которую она в полной мере выразила в эссе «Trash, Art and the Movies» («Мусор, искусство и кино», 1969 – наш перевод – В. Г.), в нем она пишет, что большинство выходящих фильмов нельзя назвать искусством, но их принадлежность к «мусору» не делает их недостойными просмотра – наоборот развивать вкус нужно через просмотр «трэша». Она пишет: «*There is so much talk now about the art of the film that we may be in danger of forgetting that most of the movies we enjoy are not works of art*» («Мы так много говорим об искусстве кино, что подвергаемся угрозе забыть то, что большинство фильмов, которыми мы наслаждаемся, не произведения искусства» - наш перевод – В. Г.). Она призывает аудиторию реагировать на то, что им нравится, приводит в пример фильм «Wild in the Streets» («Дикарь на улицах» - наш перевод – В. Г.): «*It's a blatantly crummy-looking picture, but that somehow works for it instead of against it because it's smart in a lot of ways that better-made pictures aren't*» («Это вопиюще неприятный с виду фильм, но это каким-то образом работает на него, а не наоборот, потому что он умнее многих кинокартин, сделанных лучше» – наш перевод - В. Г.) [29].

Тему противопоставления искусства и массовой культуры мы можем также увидеть в кино рецензии на фильм «Bob & Carol & Ted & Alice» («Боб и Кэрол и Тэд и Элис» - наш перевод – В. Г.), озаглавленной «Waiting for Orgy» («В ожидании оргии», 1969 – наш перевод – В. Г.), где П. Кейл пишет, что критики расхваливают европейское кино, считая его искусством, и негативно отзываются о коммерческих фильмах, отказывая им в праве быть достойным

просмотра произведением: *«The movie-press has not suddenly become avant-garde, it's just embracing the European culture values it feels safe. European films have not struck out in any major directions this year; they've been rather dull – which can hardly be said of American movies at the time»* («Киножурналистика не стала внезапно авангардной, просто она принимает наиболее безопасные для себя европейские культурные ценности. Европейские фильмы в этом году не нашли никакого нового направления, они были довольно-таки скучны – что с трудом можно сказать о сегодняшних американских фильмах» - наш перевод – В. Г.) [26, стр. 144]. П. Кейл же находит современные авангардные европейские фильмы скучными, а вышеупомянутый фильм, несмотря на его ориентацию на широкую аудиторию, живым. Таким образом помимо принятия во внимание заслуг коммерческих картин, мы видим негативное отношение к современным артхаусным (независимым, претендующим на звания искусства) фильмам, которые она считала в большинстве своем претенциозными и пустыми. На этом примере также проявляется уникальный критический голос П. Кейл как кинорецензента.

Голос П. Кейл также проявляется в теме теории авторского кино. В американской публицистике её начал Эндрю Саррис, опубликовав эссе «Notes on an Author's Theory» («Мысли о теории авторского кино», 1962 - наш перевод – В. Г.) в газете «The Village Voice»; П. Кейл выступила с ответной публикацией «Circles and Squares» («Круги и квадраты», 1963 г. – наш перевод – В. Г.) в журнале «Film Quarterly». П. Кейл начинает свое ответное эссе с того, что называет фильмы «Каждый вечер в восемь» (1935) и «Высокая Сьерра» (1941) режиссера Рауля Уолша, которые Саррис использует как примеры узнаваемого стиля режиссера, слабыми и задается вопросом - можно ли восхвалять режиссера, который пользуется одними и теми же приемами; здесь же она обвиняет Сарриса в формализме и неумении увидеть сущностную банальность картин. Она признает, что аргумент о техничности кажется логичным, но контраргументирует тем, что писатели Герман Мелвилл и Теодор

Дрейзер писали лучшие произведения, чем более техничные коллеги, потому они были в первую очередь великими художниками. Далее она критикует заявление Сарриса о личности режиссера в фильме как о качественном критерии: П. Кейл соглашается с утверждением Сарриса о том, что личность Хичкока читается в его фильмах, но выступает против того, что это нужно поощрять, в противовес она приводит в пример режиссера Кэрола Рида, чей стиль не так узнаваем, потому что он, в отличии от Хичкока, не повторяет свои приемы [4, стр. 292-318].

Другим ярким текстом, в котором П. Кейл критикует теорию автора, стала критическая статья «The Raising Kane» («Взрачивая Кейна» - наш перевод – В. Г.), в нем П. Кейл пишет о том, что вклад режиссера, сценариста и главного актера фильма «Гражданин Кейн» (1941) Орсона Уэлса преувеличен: *«He had been advertised as a one-man show; it was not altogether his own fault when he became one. He was alone, trying to be "Orson Welles," though "Orson Welles" had stood for the activities of a group. But he needed the family to hold him together on a project and to take over for him when his energies became scattered. With them, he was a prodigy of accomplishments; without them, he flew apart, became disorderly»* («Он был афиширован как гений-одиночка; это не совсем его вина, что он остался один. Он был один, пытаюсь стать «Орсоном Уэллсом», хотя «Орсон Уэллс», опирался на таланты своей труппы. Но ему нужна была семья, поддерживавшая его в проекте и принимающая руль в свои руки, когда его энергия рассеивалась. С ними он был вундеркиндом с достижениями; без них он развалился на части, потерялся в пространстве» - наш перевод – В. Г.) [9, стр. 1-123]. Опираясь на свои доказательства (которые берет из интервью с создателями фильма, анализа разных версий сценария), она приходит к выводу, что основной творческой силой фильма являлся сценарист Герман Манкевич. Данная статья помогает нам понять, что одним из самых интересующих П. Кейл аспектов фильма как произведения является сценарий.

Анализируя кинокритици П. Кейл, мы действительно можем увидеть, что огромное внимание уделяется работе сценаристов; в рецензии на «Бонни и Клайд» она пристально анализирует сценарий фильма и пишет, что писатели Роберт Бентон и Дэвид Ньюман внесли большой вклад в успех фильма и отмечает, что заслуги современных американских сценаристов никем не отмечаются: «(*Jules Furthman who has written about half of most entertaining movies to come out from Hollywood (Ben Hecht wrote most of the other half), isn't even listed in new encyclopedias of the film. David Newman and Robert Benton may be good enough to join this category of unmentionable men who do what the directors are glorified for*)» («(Джулс) Фёртмен, написавший около половины самых увлекательных фильмов Голливуда (Бен Хект написал большую часть второй половины), даже не указывается в современных энциклопедиях по фильмам. Дэвид Ньюман и Роберт Бентон могут быть достаточно хороши, чтобы вступить в этот ряд непризнанных писателей, которые делают то, за что прославляют режиссеров» - наш перевод – В. Г.) [16, стр. 166-167].

Несмотря на неприятие теории авторского кино, П. Кейл много внимания уделяет режиссерской работе, это мы можем увидеть на примере рецензии на фильм «Уикэнд» режиссера Жана-Люка Годара. Её рассуждения об этом аспекте интересны её нежеланием разбираться в технической стороне кинопроизведения, так как П. Кейл придерживается эмоционального подхода в оценке фильмов. Вот что она пишет о работе Ф. Ф. Копполы над фильмом «Крестный отец»: «*The direction tenaciously intelligent. Coppola holds on and pulls off together*» («Режиссура цепляюще умна. Коппола одновременно крепко держит и тянет» - наш перевод – В. Г.) [13, с. 132]. Данная цитата ясно показывает подход П. Кейл в оценке: она ориентируется на собственные инстинкты и чувства. Другим аспектом интересующим П. Кейл является тема актерского мастерства, задействованных в кино, артистов; в рецензии на фильм «Звезда!» («Star!»), рассуждая об игре ведущей актрисы фильма Джули Эндрюс, она пишет, что ей не присуща необходимая для роли гламурность, и

она похожа на отличницу, чья «хорошо отрепетированная улыбка не внушает доверия» (наш перевод – В. Г.) [19, с. 206].

П. Кейл в рецензии могла обратиться к ретроспективному анализу работы актера: в тексте о фильме «Лев зимой» она уделяет несколько абзацев игре ведущей актрисы фильма Кэтрин Хепберн, вспоминая предыдущие фильмы с её участием, которыми она создала себе имидж сильной женщины – критик была разочарована игрой актрисы, растерявшей свою особенность новыми ролями: «*When actresses begin to use some of our knowledge about them and how young and beautiful they used to be – when they offer themselves up as ruins of their former selves – they may get praise and awards (and they generally do), but it's not really for their acting, it's for capitulating and giving the public what they wants: a chance to see how mighty have fallen*» («Когда актрисы начинают использовать наше знание о ней и о том как молоды и красивы они были – когда они начинают предлагать себя в виде руин предыдущих себя – они могут получить признание и награды (и они обычно получают), но вовсе не за свою работу, а зато, что капитулируют и дают зрителям то, что они хотели: шанс увидеть то, как боги падают с Олимпа» - наш перевод – В. Г.) [21, стр. 192]. Таким образом, мы можем отметить, что П. Кейл очень высоко ставила такой аспект как актерская игра в своей оценке кинокартины.

Тем не менее, отметив повышенное внимание П. Кейл к режиссерской и сценаристской работе, а также актерскому мастерству, мы вынуждены отметить несколько пренебрежительное отношение к представителям других кинематографических профессий. Автор практически никогда не выделяет операторов, монтажеров и звукоинженеров в своем анализе, несмотря на то что мы видим, как разбирается их работа. Это позволяет нам сказать о несколько непоследовательном следовании принципам, которые мы указали выше, когда писали об отношении П. Кейл к теории авторского кино. Кроме того, в свете её неприятия теории противоречиво выглядит то, что у неё было несколько любимых кинорежиссеров (Роберт Олтман, Сэм Пекинпа, Мартин Скорсезе и

др.), фильмы которых П. Кейл явно анализирует сквозь призму теории: из её рецензий на фильмы данных авторов может сложиться впечатление, что все их достоинства – это заслуга одного человека, который выразил себя в произведении. Таким образом, мы можем сказать, что несмотря на публичное неприятие теории авторского кино, П. Кейл находилось под её влиянием.

Одним из самых ярких поздних публикаций П. Кейл является публикация под названием «Sacred Monsters» («Святые монстры», 1985 – наш перевод – В. Г.), это сборная кинорецензия, где автор оценивает фильмы «Из Африки», «Цветы лиловые полей» и «Шоа». Из перечисленных нас интересует отзыв на «Шоа», так как в нем мы видим пересечение двух тем: проблемы антисемитизма и превосходства темы над содержанием. «Шоа», как мы видим из текста, более чем 9-часовой фильм, посвященный Холокосту, режиссер Клод Ланзманн, используя метафорические приемы, уравнивает прошлое с настоящим, утверждая, что ненависть к евреям все так же жива. П. Кейл, сама еврейка по происхождению, в тексте делает неожиданное замечание по этому поводу: «*If you were to set him loose, he probably find anti-Semitism anywhere*» («Если ему (режиссеру – В.Г.) дать волю, то он найдет антисемитизм где угодно» - наш перевод – В. Г.) [23, стр. 72]. Она продолжает далее: «*Lanzmann's dominant visual metaphor – putting you on the trains that keep rumbling toward extermination factories – isn't just saying «Never forget!» The heart of his obsession appears to be show you that the Gentiles will do it to the Jews again if they get a chance*» («Основная метафора Ланзманна - сажать тебя на поезд, снова и снова проезжающий мимо фабрик смерти – не просто говорит «Никогда не забывай!» Сутью его навязчивой идеи является демонстрация того, что неевреи сделают это с евреями как только у них снова появится шанс» - наш перевод – В. Г.) [23, стр. 72]. Это показывает нам, что П. Кейл не была сторонницей позитивной дискриминации и пыталась объективно смотреть на проблему антисемитизма.

П. Кейл считала, что положительная критика фильма возникла исключительно из-за весомости самой темы, так как фильм полон недостатков

(42). Она пишет: *«But, to put it plainly, not everyone who has the dedication to make a film on a great theme is a great movie-maker. Lanzmann's techniques are often crude: when he wants us to know that the authority he's talking to – the American historian Raul Hilberg, author of «The Destruction of the European Jews» – is saying something especially cogent, he moves the camera in and shows us Hillberg's eyes, nose and mouth in giant closeup»* («Но, говоря прямо, не каждый, кто настолько предан идее сделать фильм о такой большой теме, является большим режиссером. Приемы Ланзмана часто грубы: когда он хочет дать понять, что авторитетный источник, с которым он в данный момент беседует – американский историк Рауль Хилберг, автор «Уничтожения европейских евреев» -, говорит что-то особенно убедительное, то делает наезд камеры и показывает глаза Хилберга, его нос и рот» - наш перевод – В. Г.) [23, стр. 70-71]. На примере данной кинокритики подтверждается то, что для П. Кейл важна эстетическая составляющая кинопроизведения не менее, чем его тема.

Для кинокритики П. Кейл характерно обращение к социально-политической проблематике. Она раскрывает тему уотергейтского скандала в кино рецензии под названием «*After Innocence*» («После невинности», 1973 г. - наш перевод – В. Г.): *«The Watergate hearings have overshadowed the movies this summer, yet the corruption that Watergate has come to stand for can be seen as the culmination of what American movies have been saying for almost a decade»* («Уотергейтские слушания затмили собой все фильмы этого лета, хотя коррупция, из-за которой Уотергейт случился, можно рассматривать как кульминацию того, о чем американские фильмы говорили почти все последнее десятилетие» - наш перевод – В. Г.) [12, стр. 113]. Вместе с тем, мы можем отметить в данной публикации выделение темы морального истощения американского общества: она отмечает, что последние американские фильмы показывают «депрессивную неуверенность» в ответ на события последних лет, что, по её мнению, препятствует художественному росту.

Обращение к политической проблематике мы можем видеть и в ранних кинокритиках П. Кейл, еще до того, как она начала работать для «The New Yorker». В кинокритике «Morality Plays Right and Left» («Пьеса-моралитэ для правых и левых», 1954 г. - наш перевод – В. Г.), кинокритике на фильм «Night Watch» («Ночной сторож» - наш перевод – В. Г.), частично посвященном «охоте на ведьм» (гонения на коммунистически настроенных граждан США) сенатора Маккарти, она обращается к теме геополитической войны: «*The world is not divided into good and evil, enemies are not all alike, Communists are not just Nazis with a different accent; and it is precisely the task of political analysis (and the incidental function of literature and drama) to help us understand the nature of our enemies and the nature of our opposition to them. A country which accepts wars as contests between good and evil is suffering from the delusion that the morality play symbolizes real political conflicts*» («Мир не делится на добрых и хороших, не все враги одинаковы. Коммунисты – не нацисты с другим акцентом, и задача политического анализа (и, помимо прочего, функция литературы и драмы) в том, чтобы природу нашего врагу и природу нашей оппозиции к нему. Страна, которая принимает войну, как соревнование между добром и злом, страдает от заблуждения, что разыгрываемая пьеса моралитэ изображает реальный политический конфликт» - наш перевод – В. Г.) [12, стр. 328]. Благодаря данным примерам мы видим, что П. Кейл с ранней поры своей деятельности кинокритиком интересовала связь кино и политики, о которой она размышляла и писала в своих рецензиях.

Помимо отражения политических явлений и тенденций в кино, П. Кейл интересовала социальная проблематика в кино и её связь с действительностью. В публикации под названием «Killer and Thieves» («Убийцы и воры», 1972 – наш перевод – В. Г.) она дает отзыв на фильм Романа Полянски «Макбет», где цитирует слова режиссера, что подробности его жизни «*обозревают сквозь призму его фильмов*» (наш перевод – В. Г.) [20, стр. 112] (в 1969 г. жену Полянски и её гостей убили банда Чарльза Мэнсона); П. Кейл вступает в

полемику с его высказыванием, так как считает, что проведение подобных параллелей неизбежно из-за особенностей творческого стиля режиссера, в котором преобладает депрессивность и тяга к насилию. Из кейловской рецензии на «Макбет» нам становится ясно, что экранизация Шекспира воспринималась современниками неотделимо от печальных событий из жизни режиссера.

В кинокритике на фильмы «Black Girl» («Черная девушка» - наш перевод – В. Г.) и «Farewell, Uncle Tom» («Прощай, дядюшка Том» - наш перевод – В. Г.) под названием «Notes on Black Movies» («Мысли о «черном» кино», 1972 – наш перевод – В. Г.) П. Кейл поднимает тему расового неравенства. Большую часть публикации занимают размышления автора об «афроамериканском» кино (направление в американском кинематографе в рамках, которого афроамериканские авторы создают фильмы, нацеленные на афроамериканскую аудиторию). П. Кейл отмечает, что большинство фильмов этого направления (или даже жанра, так как для него характерны своя эстетическая специфика и свои сюжетные ходы) спродюсированы большими студиями, которыми управляют представители белой расы; данный факт заставляет её внимательнее приглядеться к новым «черным» фильмам и заметить, что большая их часть эксплуатирует образ мачо-афроамериканца, купающегося в роскоши и внимании со стороны противоположного пола. П. Кейл, уважительно относящаяся к «афроамериканской» культуре (известно, что она являлась большой поклонницей джаза – музыкального жанра, частично вышедшего из африканской культуры) пишет, что белые продюсеры, создавая подобную ролевою модель для афроамериканской аудитории, потенциально ухудшают их менталитет, делая их эгоистичными и корыстолюбивыми: «*These films say that there is nothing but consumerism, so grab what you can; what's good enough for the white man is good enough for you. The message is the exact opposite of the Martin Luther King message; he said, in essence, that you must not let the white man degrade you to his level*» («Эти фильмы ставят консюмеризм во главу

угла, поэтому хватай что можешь; что хорошо для белого человека, то хорошо и для тебя. Послание противоположное тому, что говорил Мартин Лютер Кинг; по сути он говорил, что ты не должен позволить белому человеку деградировать тебя до своего уровня» - наш перевод – В. Г.) [7, стр. 63]. Кроме того, по её мнению, эти фильмы имеют лишь терапевтический эффект и не решают проблему социального неравенства, так как образ сильного афроамериканца в них – это незрелое представление о силе.

Выводы к главе II

Анализируя кинорецензии П. Кейл, мы увидели, что они обладают жанровой неопределенностью, так как в них можно увидеть признаки эссе и колонки, которые так или иначе присутствуют во всех её публикациях.

К жанру колонки можно отнести только публикации, относящиеся к творческому периоду П. Кейл 1980-1991 гг., так как только в его рамках выходили её регулярные, авторские работы в журнале «The New Yorker».

Признаки жанра эссе, которые мы нашли в кинорецензиях П. Кейл следующие: субъективная оценочность, определенная тема, хотя диапазон тем широк, формальная нестабильность, использование разговорного стиля. Но мы не можем в полной мере отнести ту часть публикаций П. Кейл, которые мы называем кинорецензиями, так как для них не характерен небольшой объем.

Причиной, по которой мы относим данные работы к жанру кинорецензии являются их функции: информационная и оценочная. Её работы в жанре кинорецензии мы поделили на следующие под-жанры: сборная рецензия, аналитически-сборная рецензия, рецензия с уклоном в монографическую, условно-классическая рецензия. В целом для кинорецензий П. Кейл характерно жанровое смещение, что сближает их с современными сетевыми рецензиями.

Кроме того, творчество П. Кейл также выделяется особым публицистическим стилем, пытающимся создать эффекта разговора с интеллектуально-подкованным собеседником.

Основные темы работ П. Кейл затрагивает политическую, социальную или экономическую проблематику в связи с кино. В рамках этих тематик она обращается к проблемам войны, социальному неравенству и расовой нетерпимости.

Она также затрагивает тему взаимоотношений продюсеров с искусством – здесь она занимает роль противника студийной системы; кроме того, П. Кейл выступает против индустриализации кинематографа.

Она затрагивает проблему теории авторского кино, возражая её сторонникам, что важен вклад каждого человека, участвовавшего в производстве картины, а не только режиссера, хотя анализ её кинорецензий выявляет противоречивость в изложенных принципах.

Кроме того, П. Кейл защищает популярную культуру, утверждая, что их цель развлечь зрителя не должна восприниматься с презрением.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выявив основные черты и особенности рецензии кинорецензии, её виды, структуру, содержательные компоненты и форму выражения оценки, можем констатировать, что кинорецензия является тематической разновидностью жанра рецензии, также обладающая полифункциональностью так как для неё также присущи информационная и оценочная, а также мотивационная, рекламная и развлекательная функции. Оценочность в кинорецензии делят на объективную и субъективную. Для газетных, журнальных и сетевых кинорецензий характерна определенная структура. Кроме того, жанр кинорецензии обладает особым словарем и особыми грамматическими конструкциями.

Во второй главе был проведен анализ англоязычных кинокритических рецензий П. Кейл. В результате проведенного исследования была выполнена цель – выявить жанровое и тематическое своеобразие творчества П. Кейл, которая была выполнена посредством выполнения ряда задач.

Таким образом, в первом параграфе второй главы мы нашли признаки эссе и колонки в кинокритических рецензиях П. Кейл, что позволило нам сказать о нестабильности жанровых установок в её творчестве.

Во втором параграфе второй главы мы обнаружили, что П. Кейл обращается не только к кинематографическим темам, но и общественно-значимым в рамках жанра кинокритической рецензии.

В конечном итоге следует сделать вывод, что кинокритическая рецензия как жанр требует дальнейшего изучения. Исследования ученых не в полной мере отражают его, что мы увидели, разобрав творчество П. Кейл. На сегодня жанр претерпевает значительные изменения в связи с развитием интернета, преобразуясь до неузнаваемости в новой среде.

Высокий уровень субъективности П. Кейл, по нашему мнению, является наиболее адекватным жанру кинокритической рецензии. Задача журналистики – анализировать отражение действительности. Но оно не должно быть механизированным, безжизненным. Через призму убеждений критика мы можем увидеть новые грани произведения. Таким образом, рецензия всегда найдет своего читателя или зрителя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. База исследования

Книги:

1. Kael P. 5001 Nights at the Movies [Текст] / Р. Кael. - Нью-Йорк : Holt, Rinehart and Winston, 1982. – 726 с.
2. Kael P. Going Steady [Текст] / Р. Кael. – Бостон : Atlantic–Little, Brown. – 1970. – 304 с.
3. Kael P. Hooked [Текст] / Р. Кael - Нью-Йорк : Dutton, 1989. – 528 с.
4. Kael P. I Lost it at Movies [Текст] / Р. Кael. – Бостон : Little, Brown, 1965. – 365 с.

5. Kael P. Kiss Kiss Bang Bang [Текст] / P. Kael. – Бостон : Little, Brown, 1968. – 371 с.
 6. Kael P. Movie Love [Текст] / P. Kael. - Нью-Йорк : Dutton, 1991. – 348 с.
 7. Kael P. Reeling [Текст] / P. Kael. - Бостон: Little, Brown, 1976. - 497 с.
 8. Kael P. Taking It All In [Текст] / P. Kael. - Нью-Йорк : Holt, Rinehart and Winston, 1984. – 527 с.
 9. Kael P. The Citizen Kane Book [Текст] / P. Kael, O. Welles, H. J. Mankiewicz. – Нью-Йорк : Bantam, 1971. – 440 с.
 10. Kael P. When the Lights Go Down [Текст] / P. Kael. - Нью-Йорк : Holt, Rinehart and Winston, 1980. – 592 с.
 11. Kael Pauline State of the Art [Текст] / P. Kael. – Нью-Йорк : Dutton, 1985. – 404 с.
- Архив The New Yorker:
12. Kael P. After Innocence [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1973. – 1 октября. – С. 113 – 118.
 13. Kael P. Alchemy [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1972. - 18 марта. - с. 132.
 14. Kael P. Apes Should be Remembered, Charlie [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1968. – 17 февраля. – стр. 113 – 118.
 15. Kael P. Beyond Pirandello [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1970. - 19 декабря. - стр. 112-115.
 16. Kael P. Bonny and Clyde Review [Текст] / P. Kael // The New Yorker. - 1967. - 21 октября. – стр. 147-171.
 17. Kael P. Ciphers [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1968. – 27 января. - стр. 106-108.

18. Kael P. Collaboration and Resistance [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1972. – 25 марта. - стр. 116-125.

19. Kael P. Stripes [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1968. - 26 октября. – с. 206-210.

20. Kael P. Killer and Thieves [Текст] / P. Kael // The New Yorker . – 1972. – 5 февраля. - стр. 112-115.

21. Kael P. Lioness in the Winter [Текст] / P. Kael // The New Yorker. - 1968. - 9 ноября. – с. 189-192.

22. Kael P. Making Lawrence more Lawrentian [Текст] / P. Kael // The New Yorker. - 1968. - 10 февраля. – с. 100-105.

23. Kael P. Sacred Monsters [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1985. – 30 декабря. – стр. 67-72.

24. Kael P. Stalinism [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1970. – 12 декабря. - стр. 172-177.

25. Kael P. The Old Wave [Текст] / P. Kael // The New Yorker. - 1968. - 30 марта. – с. 114-116.

26. Kael P. Waiting for Orgy [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1969. – 4 октября. – стр. 144-150.

27. Kael P. Weekend in Hell [Текст] / P. Kael // The New Yorker. – 1968. – 5 октября. – стр. 141-145.

28. Kael, P Saint Cop / P. Kael // The New Yorker – 1972 – 15 января. – стр. 78-82.

3. Другие публикации:

29. Kael P. Trash, Art and Movies [Электронный источник] / P. Kael // paulrossen.com. – 1969. - Режим доступа: <http://www.paulrossen.com/paulinekael/trashartandthemovies.html>.

2. Список литературы

30. «Гражданин Кейн» признан лучшим фильмом столетия [Электронный источник] // Lenta.ru. - 2007 - 21 июня. – Режим доступа: <http://lenta.ru/news/2007/06/21/best>.

31. About [Электронный источник] // National Board of Review. - Режим доступа: <http://www.nationalboardofreview.org/about/>.

32. About [Электронный источник] // New York Film Critic Circle - Режим доступа: <http://www.nyfcc.com/about/>.

33. Adler, R. The Perils of Pauline [Электронный источник] / R. Adler // The New York Review of Books. – 1980. - 14 августа. - Режим доступа: <http://www.nybooks.com/articles/1980/08/14/the-perils-of-pauline/>.

34. Aliperti C. Today in 1907 – Variety Publishes First Movie Reviews [Электронный источник] / C. Aliperti // Immortal Ephemera. – 2009. - 19 января. - Режим доступа: <http://www.nybooks.com/articles/1980/08/14/the-perils-of-pauline/>.

35. Bogdanovich P. The Kane Mutiny [Электронный источник] / P. Bogdanovich // Esquire. - 1972. - Октябрь. – Режим доступа: <http://archive.esquire.com/issue/19721001>.

36. Brantley, W. Conversations with Pauline Kael [Электронный источник] / W. Brantley // books.google.ru. – 1996. - Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=olNSliMdOHYC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

37. Davis, F. Afterglow – A Last Conversation with Pauline Kael [Текст] / F. Davis. – Кембридж : De Capo Press, 2002 – 144 с.

38. Heller N. What She Said: Doings and Undoings of Pauline Kael [Электронный источник] / N. Heller // The New Yorker. – 2011. - 24 октября. - Режим доступа: <http://www.newyorker.com/magazine/2011/10/24/what-she-said>.

39. Heller, N. Five Classic Pauline Kael Reviews [Электронный источник] / N. Heller // The New Yorker. – 2011. - 14 октября. - Режим доступа: <http://www.newyorker.com/books/double-take/five-classic-pauline-kael-reviews>.

40. Kellow B. Pauline Kael: a Life in the Dark [Текст] / B. Kellow. – Нью-Йорк : Viking Penguin, 2011. – 432 с.

41. Menand, L. Finding It in Movies [Электронный источник] / L. Menand // The New York Review of Books. – 1995. – 23 марта. - Режим доступа: <http://www.nybooks.com/articles/1995/03/23/finding-it-at-the-movies/>.

42. Peary G. For the Love of Movies: The Story of American Film Criticism [Электронный источник] / G. Peary // ВКонтакте. – 2009. – Режим доступа: https://vk.com/video?z=video22392827_456239019%2F74cad1adf1491e0a61%2Fpl_updates.

43. review [Электронный источник] // Merriam and Webster Dictionary. - Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/review>.

44. Roberts J. The Complete History of American Film Criticism [Электронный источник] / J. Roberts // books.google.ru. – 2010. - Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=NaePBQAAQBAJ&pg=PT51&lpg=PT51&dq=kate+cameron+film+critic&source=bl&ots=u3HfgAsLYV&sig=zS_c80V_VQKGFxFtQOuQYtuZIKI&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiS6Pa6-Y7NAhUBCiwKHfniCoUQ6AEIMTAD#v=onepage&q=kate%20cameron%20film%20critic&f=false.

45. Sarris A. The American Cinema: Directors and Directions, 1929–1968 [Текст] / A. Sarris. - Нью-Йорк : E. P. Dutton, 1968. – 392 с.

46. Young P. The Cinema Dreams Its Rivals: Media Fantasy Films from Radio to the Internet [Электронный источник] / P. Young // books.google.ru. - 2005. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=ywQODsKnRKQC&pg=PA22&lpg=PA22&dq=were+all+wonderfully+real+and+singularly+exhilarating&source=bl&ots=2->

FEz3JqPp&sig=dxEmNb-40Z1LT2XFOL8PuDrK3BI&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjT3ryKgJbNAhUFAZoKHWFKACcQ6AEIGzAA#v=onepage&q=were%20all%20wonderfully%20real%20and%20singularly%20exhilarating&f=false.

47. Барт, Р. Критика и истина [Электронный источник] / Р. Барт, Г. К. Косиков // ae-lib.org.ua/. – 1987. – Режим доступа: http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__critique_et_verite__ru.htm.

48. Бзегежева Л. К. Роль жанра журналистского произведения [Электронный источник] / Л. К. Бзегежева // Вестник Майкопского государственного технологического института / Научная электронная библиотека «Киберленинка». – 2009. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-zhanra-zhurnalistskogo-proizvedeniya>.

49. Брежнева Д. Д. Функционально-тематические блоки кинокритики (на материале британской прессы) [Электронный источник] / Д. Д. Брежнева // Вестник МГОУ. Сер. Лингвистика. / Вестник МГОУ. – 2011. – Режим доступа: <http://www.vestnik-mgou.ru/Articles/Doc/5155>.

50. Брежнева, Д. Д. Жанрово-стилистические и когнитивные особенности кинокритики как вида массово-информационного дискурса [Электронный источник] : автореф. дис. / Д. Д. Брежнева // Человек и наука. – 2013. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/v/546190/a?#?page=1>

51. Ванько Т. Р. Своеобразие языка кинокритики [Электронный источник] / Т. Р. Ванько // Вестник Московского государственного лингвистического университета / Научная электронная библиотека «Киберленинка». – 2013. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-yazyka-kinoretsenzii>.

52. Волобуев Роман «Tystnaden» [Электронный ресурс] / Р. Волобуев // Афиша. – 2010. – 18 февраля. – Режим доступа: <http://www.afisha.ru/blogcomments/6223/#comments>.

53. Ворошилов, В. В. Журналистика [Электронный источник] / В. В. Ворошилов // <http://lawbooks.news>. – 2000 г. - Режим доступа: http://lawbooks.news/jurnalistika_856_858/istoricheskie-tipyi-teorii.html.

54. Гаранина Э. Ю. Оценочность в жанре кинокритики [Электронный источник] / Э. Ю. Гаранина // Вестник Кемеровского государственного университета / Научная электронная библиотека «Киберленинка». - 2013. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/otsenochnost-v-zhanre-kinoretsenzii>.

55. Гусев А. Френды наносят ответный удар [Электронный источник] / А. Гусев // Сеанс. – 2012. - 16 марта. - Режим доступа: <http://seance.ru/blog/critics/>.

56. Данилкин, Л. Новая журналистика и Антология новой журналистики [Электронный источник] / Л. Данилкин // Афиша. – Режим доступа: <http://www.afisha.ru/book/1357/review/213559/>.

57. Долин А. Война френдов [Электронный источник] / А. Долин // Сеанс. – 2012. – 15 марта. - Режим доступа: <http://seance.ru/blog/friends-war/>.

58. Дрожжин, А. В. «Новая журналистика» и тенденции неогуманизма в современном обществе [Электронный источник] / А. В. Дрожжин // Киберленинка. – 2009 г. - Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-zhurnalistika-i-tendentsii-neogumanizma-v-sovremennom-obschestve>.

59. Кино история [Электронный источник] // Энциклопедия Кругосвет. - Режим доступа: <http://www.krugosvet.ru/enc/teatr-i-kino/kino-istoriya>.

60. Корецкий В. Окормлять и обслуживать [Электронный источник] / В. Корецкий // Сеанс. - 2010. – 19 марта. - Режим доступа: <http://seance.ru/blog/critic-on-critic/>.

61. Королева О. А. Жанр эссе в творчестве Д. Аддисона и Р. Стиля [Электронный источник] / О. А. Королева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского – 2007. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-esse-v-tvorchestve-d-addisona-i-r-stilya>.

62. Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров [Электронный источник] / Л. Е. Кройчик, С. Г. Корконосенко // Основы журналистской деятельности / Eartist – 2000. – Режим доступа: <http://eartist.narod.ru/text5/64.htm>.

63. Кувшинова М. И рачок плыет [Электронный источник] / М. Кувшинова // Сеанс. – 2013. – 26 июля. - Режим доступа: http://seance.ru/blog/polemika/kuvshinova_nelepo/.

64. Макинерни, Д. США: История страны [Электронный источник] / Д. Макинерни // e-reading.club. – 2009 г. - Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/146881/Makinerni_-_SShA__Istoriya_strany.html.

65. Менцель Б. Гражданская война слов: Российская литературная критика периода перестройки [Текст] / Б. Менцель, Г. В. Снежинская // Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект». – 2006. - 377 с.

66. Михайлов, С. А. Журналистика Соединенных Штатов Америки [Электронный источник] / С. А. Михайлов // Eartist. – 2004 г. – Режим доступа: <http://eartist.narod.ru/text6/01.htm>.

67. Нелепо Б. О вреде знаний, презрении к зрителю и любви к экзотическим растениям [Электронный источник] / Б. Нелепо // Сеанс. – 2012. – 21 марта. - Режим доступа: <http://seance.ru/blog/knowledge-damage/>.

68. Плахов А. Кто такой Александр Клуге [Электронный источник] / А. Плахов // Сеанс. – 2012. – 16 апреля. - Режим доступа: <http://seance.ru/blog/who-is-kluge/>.

69. Ратгауз М. За кино, против синефилии [Электронный источник] / М. Ратгауз // Сеанс. – 2016. – 24 марта. - Режим доступа: <http://seance.ru/blog/critics-on-critics/>.

70. Ратгауз М. Кому еще нужна кинокритика [Электронный источник] / М. Ратгауз // Сеанс. – 2012. – 24 августа. - Режим доступа: <http://seance.ru/blog/film-critics/>.

71. Column [Электронный источник] // Cambridge Dictionaries Online. – Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/column>.

72. Спасова, М. В. Американская расследовательская журналистика накануне уотергейтского кризиса [Электронный источник] / М. В. Спасова // Киберленинка. – 2009 г. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskaya-rassledovatel'skaya-zhurnalistika-nakanune-uotergeytskogo-krizisa>.

73. Тертычный А. А. Характеристика аналитических жанров [Электронный источник] / А. А. Тертычный // Жанры периодической печати / Evartist. – 2000. – Режим доступа: http://evartist.narod.ru/text2/05.htm#з_11.

74. Успенская, С. С. Колумнистика. Проблемы жанровой идентификации [Электронный источник] // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика / Научный журнал Вестник Воронежского государственного университета. – 2007. – Режим доступа: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phyllolog/2007/01/2007-01-41.pdf>.

75. Фомина В. А. Виды и маркеры интердискурсивности в текстах кинокритик [Электронный источник] / В. А. Фомина // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта / Научная электронная библиотека «Киберленинка». - 2011. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kinoretsenziya-v-sisteme-diskursnyh-vzaimodeystviy>.

76. Фомина В. А. Кинокритика в системе дискурсивных взаимодействий [Электронный источник] / В. А. Фомина // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов / Научная электронная библиотека «Киберленинка». - 2011. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/kinoretsenziya-v-sisteme-diskursnyh-vzaimodeystviy>.

77. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.

78. Шавловский К. Ложь и видео [Электронный источник] / К. Шавловский // Сеанс. - 2012. – 17 ноября. - Режим доступа: <http://seance.ru/blog/volobuev/>.

79. Шинков М. А. К вопросу о дифференциации журналистских и публицистических жанров [Электронный источник] / М. А. Шинков // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки / Научная электронная библиотека «Киберленинка». - 2014. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-differentsiatsii-zhurnalistskih-i-publitsisticheskikh-zhanrov>.

80. Шкайдерова Т. В. Адаптация кинорецензии к новым медиаусловиям [Электронный источник] / Т. В. Шкайдерова // Коммуникативные условия / Научная электронная библиотека «Киберленинка». - 2014. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/adaptatsiya-kinoretsenzii-k-novym-mediausloviyam>.

81. Эссе [Электронный источник] // Большой энциклопедический словарь / Slovar.cc. – 2012. – Режим доступа: <http://slovar.cc/enc/bolshoy/2135168.html>.