

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»
Факультет журналистики

На правах рукописи

АЛАГИРОВА Марина Казбековна

**Речевой облик современного арт-издания
(на материале журнала «Сеанс»)**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
по направлению «Международная Журналистика»
(научно-исследовательская работа)

Научный руководитель –
кандидат филологических наук,
доцент

Ю. М. Коняева

Кафедра речевой коммуникации

Очная форма обучения

Вх. № _____ от _____
Секретарь ГАК _____

Санкт-Петербург
2017

СОДЕРЖАНИЕ

Generating Table of Contents for Word Import ...

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность работы. В современной России тема кино является одной из наиболее популярных и обсуждаемых в СМИ. Об этом свидетельствует ряд факторов. Во-первых, объявление 2016 года годом российского кинематографа способствовало популяризации отечественной кинопродукции. Основным же популяризатором, выполняющим функции распространения информации в государстве, выступают СМИ. Рост интереса к теме кино в СМИ способствует и увеличению аудитории, включенной в данный дискурс и проявляющей интерес к качественной киножурналистике. Соответственно, особую популярность приобретают специализированные издания о кино, которые удовлетворяют запросы аудитории на профессиональные статьи, рецензии, эссе и т. д.

Во-вторых, увеличение киноконтента расширяет тематику критических статей, рецензий, интервью, комментариев об отдельных продуктах кинопроизводства. Развитие кинопроизводства стимулирует развитие киножурналистики, поскольку журналистика представляет собой реакцию, ответ на событие. Количество событий в кинематографе прямо пропорционально количеству материалов о кино. Количественное увеличение материалов о кино влечет за собой и качественные улучшения, обусловленные, в первую очередь, повышением конкуренции за читателя.

С повышением интереса к специализированным журналам, повышается и роль киножурналистики. Опираясь на функции журналистики в целом, выделенные Е. П. Прохоровым¹, отметим значимость киножурналистики в жизни общества. Киножурналистика налаживает коммуникацию института кино с массовой аудиторией, устанавливает контакты между профессионалами и любителями кинематографа; ориентирует зрителя в возрастающем потоке фильмов, предлагая ему

¹ Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики / М., 2011. С. 30.

наиболее достойные, интересные и значимые, формирует общую картину отечественного кинематографа, акцентируя внимание на определенных фильмах и режиссерах, прививает стереотипы, определяет стиль поведения; журналисты оценивают произведения, тем самым влияя на отношение к тем или иным фильмам, манипулируют общественным мнением; культурно-просветительская функция представлена в виде повышения способности к восприятию тех или иных картин, расширению теоретической базы аудитории, предоставлении необходимой информации для раскрытия новых смыслов.

Приобретая все больший интерес у аудитории и являясь неотъемлемой частью медиасферы, киножурналистика неуклонно эволюционирует. В качестве подтверждения – наличие интерактивных площадок в интернете (форумы, сайты, блоги) у большинства изданий. Такие площадки предоставляют аудитории возможность вступать в споры с критиками, высказывать свою точку зрения, делиться с пользователями своими мыслями о творчестве сценаристов, работе режиссеров, актеров, оценивать новинки кино, высказывать согласие или несогласие с авторами критических статей, публиковать собственные работы. Это способствует налаживанию диалога кинолюбителей, создает определенный образ российского зрителя, устанавливает контакт аудитории с автором.

Таким образом, актуальность исследования речевого облика арт-издания обуславливается тем, что киножурналистика сегодня является важной и постоянно развивающейся частью медиасферы и приобретает все больший интерес у аудитории.

Объектом исследования является речевой облик арт-издания, в частности журнала о кино.

Предметом исследования стали тематические и жанрово-стилистические особенности, формирующие речевой облик журнала о кино.

Цель исследования – выявление и описание специфики речевого облика журнала о кино как части современных арт-изданий.

Цель определила наличие следующих **задач**:

- выявление основных особенностей арт-журналистики как части медиадискурса;
- определение понятия речевого облика периодического издания с точки зрения интенциональной стилистики;
- осмысление экстралингвистических факторов, оказывающих влияние на формирование речевого облика журнала о кино;
- выделение основных лингвостилистических особенностей текстов специализированного журнала о кино;
- описание речевого облика современного арт-издания о кино на основе анализа речевого облика киножурнала «СЕАНС».

Реализации вышеперечисленных задач подчинен выбор **методов** исследования, включающий в себя лингвостилистический анализ текста, метод наблюдения, анализ документов, сравнение, классификацию и типологизацию.

Материалом для исследования послужили печатные выпуски журнала «СЕАНС», в период с декабря 2015 по май 2017 гг., а также публикации онлайн-версии журнала за обозначенный период.

Теоретическую базу составили научно-исследовательские труды по лингвистике Н. Д. Арутюновой, М. М. Бахтина, Е. М. Вольф, В. В. Виноградова, научные работы по теории журналистики Л. Е. Кройчика, Е. П. Прохорова, А. А. Тертычного, работы в области медиалингвистики Л. Р. Дускаевой, Г. Я. Солганика, В. И. Конькова, А. А. Сидякиной, Н. С. Цветовой, И. В. Фроловой, а также работы по изучению особенностей киноcritики Л. Н. Житковой, Л. П. Саенковой и др.

Теоретическая значимость исследования заключается в применении методики системного анализа речевого облика издания, опирающейся на идеи интенциональной стилистики.

Практическая значимость проявляется в возможности использования материалов исследования и полученных выводов о специфике речевого облика специализированного издания о кино на занятиях по стилистике, а также в рамках спецкурсов и спецсеминаров по арт-журналистике.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, разделенных на параграфы, заключения, списка литературы и приложения.

В *первой главе* рассматривается понятие арт-журналистики, частью которой является журналистика о кино, описываются ее основные стилистические особенности, цели, задачи и функции, дается определение речевому облику издания, выявляется связь между речевым обликом издания и интенциональностью, а также раскрывается методика анализа выбранного материала. *Вторая глава* посвящена описанию речевого облика журнала «СЕАНС» и включает определение экстралингвистических основ формирования речевого облика журнала, выявление жанровой специфики издания, а также интенционально-стилистический анализ медиатекстов, направленный на выявление лингвистических особенностей журнала как типа специализированных изданий о кино. В *заключении* приводятся выводы проведенного исследования.

ГЛАВА 1. РЕЧЕВОЙ ОБЛИК АРТ-ИЗДАНИЯ В СВЕТЕ ИНТЕНЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ

1. Стилистические особенности арт-журналистики

Начиная с прошлого столетия журналистика условно разделилась профессиональным журналистским сообществом на общественно-политическую, которая занимается вопросами политической и социальной жизни общества, и досуговую, которая освещает все аспекты, связанные с проведением досуга.

Досуг как «часть нерабочего времени, остающаяся после необходимых занятий, важная для восстановления сил, физического и духовного развития человека: самообразование, приобщение к культуре, занятия хобби, спортом, эстетически значимым творчеством, семейным общением, общением по интересам, игрой»² – неотъемлемая составляющая жизни общества, так как является одним из факторов разнопланового развития личности и объединяет, способствует сохранению целостности человека и общества.³

Досуговая журналистика необходима для духовного развития личности, так как именно культурно-досуговые СМИ стимулируют аудиторию на социально-культурную активность, интеллектуальный рост в условиях свободного времени, расслабление и релаксацию, восстановление сил и др. По мнению Л. Р. Дускаевой, «журналистский дискурс, “потребляемый” аудиторией в свободное время, направлен на самообразование, приобщение к культуре, посвящен занятиям хобби, спорту, моде, домашнему хозяйству,

² Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Досуговое направление в российской журналистике: проблемы подготовки специалистов // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Профессиональное образование, теория и методика обучения. 2011. №6. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dosugovoe-napravlenie-v-rossiyskoy-zhurnalistike-problemy-podgotovki-spetsialistov>. Дата обращения: 02.05.2017.

³ Федотова Л. Н. Социология массовой коммуникации. М., 2003. С. 73.

общению по интересам, играм»⁴. Именно поэтому основными функциями СМИ подобного типа являются просветительская и культурно-формирующая, но, как замечают исследователи в области медиалингвистики, сегодня проявляется тенденция тесного соединения просветительской функции с развлекательной, рекламной, релаксационной, что, на наш взгляд, ведет к упрощению смыслов и содержания данного вида журналистских материалов. Н. С. Цветова в своих работах пишет об изменении речевых стратегий авторов: смене уважительного и партнерского отношения на доминирующее, что отрицательно сказывается на диалогичности публицистических текстов. Также выделяются изменения в области анализа: профессиональный эстетический анализ заменяется агрессивными, неаргументированными высказываниями, вызванными личными предпочтениями автора. Главная трансформация, по мнению Н. С. Цветовой связана с коммерциализацией журналистики в целом и досуговой журналистики в частности: «современная журналистская продукция, связанная со сферой искусства, имеет очень мощную коммерческую направленность и призвана решать, в первую очередь, рекламные задачи, диктуемые постоянно глобализирующимся рынком».⁵

Досуговая журналистика приобретает все более массовый характер: растет число развлекательных телеканалов, радиоволн, печатных и электронных журналов. Вместе с увеличением способов проведения досуга аудитории расширяется и круг тем, охватываемый досуговыми СМИ: научно-

⁴ Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Досуговое направление в российской журналистике: проблемы подготовки специалистов // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Профессиональное образование, теория и методика обучения. 2011. №6. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dosugovoe-napravlenie-v-rossiyskoy-zhurnalistike-problemy-podgotovki-spetsialistov>. Дата обращения: 02.05.2017.

⁵ Цветова Н. С. Дискурс искусства в современной российской журналистике // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2012. №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-iskusstva-v-sovremennoy-rossiyskoy-zhurnalistike>. Дата обращения: 02.05.2017.

технические открытия, путешествия, история страны и цивилизации, события в мире искусства (художественные выставки, спектакли, концерты), хобби, спорт, игры, мода, рестораны, кулинария, уход за домом и т. д.⁶

Арт-журналистика, ставшая объектом рассмотрения в данной работе, является частью досуговой журналистики, посвященной искусству и художественной (а также театральной, литературной, музыкальной, кинематографической и т. д.) жизни общества.

Для анализа речевого облика современного арт-издания нам видится необходимым определить основные особенности, которые позволят выделить понятие арт-журналистики как части журналистики сферы досуга.

Арт-журналистику традиционно рассматривают как регулярную информационно-оценочную деятельность по освещению в СМИ событий и явлений искусства и художественной жизни.⁷

А. А. Сидякина определяет арт-журналистику как «регулярную и систематическую информационно-аналитическую деятельность по освещению в СМИ событий и явлений искусства и художественной жизни (в том числе театральной, литературной, музыкальной, кинематографической и т. д.) с использованием всех жанров и форм подачи материала, при наличии оценочности и компетентного критического суждения».⁸

Это определение расширяется и уточняется через функции арт-журналистики, приведённые в работе Е. П. Прохорова: «Сущность арт-журналистики (как части культурно-просветительской журналистики) состоит в том, чтобы, будучи одним из институтов культуры общества,

⁶ Досуговая журналистика в России / под ред. Дускаевой Л. Р., Шароградского В. И. СПб., 2009. С. 125; Функционирование средств массовой информации в сфере досуга / под ред. Л. Р. Дускаевой. СПб., 2009. С. 83.

⁷ Стилистика и литературное редактирование. Том 1 / под ред. Л. Р. Дускаевой, М., 2016. С. 279.

⁸ Сидякина А. А. Художественно-просветительские периодические издания (арт-журналистика) // Журналистика сферы досуга: уч. пособие / под общ. ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой. СПб, 2012. С. 153-187.

участвовать в пропаганде в распространении в обществе высоких культурных ценностей, воспитывать людей на образцах общемировой культуры, тем самым способствуя всестороннему развитию человека».⁹

Е. П. Прохоров также отмечает гуманистический потенциал и значимую роль журналистики в формировании образа жизни общества, ориентированного на достижение человеческого развития. Это замечание важно для нас, так как функции журналистики по Е. П. Прохорову большей частью диктуются именно в соответствии со стремлением формирования образа жизни общества.

Арт-журналистика является отдельной частью журналистики, что предполагает наличие собственного предмета, объекта и более узкого круга функции и задач.

Как объект арт-журналистики рассматривается искусство, а предмет включает в себя персону, создающую художественный образ события, произведения, отражающий эмоции художника и работу мысли, направленную на понимание мира.

Задачи арт-изданий включают в себя фактуальное информирование, которое присуще всей журналистике в целом, и ярко выраженное оценочное информирование, которое и определяет специфику арт-журналистики, выделяя ее среди прочих видов журналистики.

В центре фактуального информирования находится факт, рассматриваемый в журналистике как «достоверное отражение фрагмента реальности, обладающее социальной репрезентативностью».¹⁰ Соответственно, фактуальное информирование в арт-журналистике заключается в сообщении автора о факте изучения, просмотра,

⁹ Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики / М., 2011. С. 210.

¹⁰ Белевитина Т. М., Дмитровский А. Л. Факт в журналистике: к дефиниции понятия // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/fakt-v-zhurnalistike-k-definitsii-ponyatiya>. Дата обращения: 02.05.2017.

прослушивания или прочтения фрагмента либо всего произведения искусства или явления художественной жизни общества, что подробнее видно на примере:

Под Петербургом идут съемки одного из первых российских масштабных блокбастеров о космосе. Сюжет основан на реальной истории спасения станции «Салют-7», произошедшей в 1985 году. Режиссер — Клим Шипенко, продюсеры — Сергей Сельянов, Бакур Бакурадзе, Юлия Мишкинене. Накануне дня космонавтики (и приуроченной к нему ретроспективы Павла Клушанцева) «СЕАНС» побывал на съемочной площадке и делится своими впечатлениями.¹¹

В представленном тексте главная задача журналиста – сообщить о факте съемок фильма. Реализуется задача с помощью конструкции настоящего актуального времени, характерной для новостных текстов публицистического стиля (*идут съемки*). Глагол настоящего времени *идут* указывает на то, что съемки продолжаются в данный момент, тем самым выявляя актуальность текста и включая читателя в ситуацию. Подобный принцип включения аудитории с помощью конструкций, содержащих глагол настоящего времени встречается в тексте и далее (*делится*). Затем автор вводит оценку, указывая на значимость события, с помощью качественных прилагательных, относящихся к описываемому фильму – *масштабных* и конструкций *один из первых* с целью заинтересовать читателя и указать на важность последующего текста. Далее автор подтверждает факт изучения фрагмента из фильма (*«СЕАНС» побывал на съемочной площадке*) для создания чувства доверия у читателей.

Как мы видим, фактуальное информирование в арт-журналистике представлено довольно своеобразно: осведомление аудитории происходит через изложение факта, но содержит ярко выраженную оценку журналиста.

¹¹ Русский космос. На съемках фильма «Салют-7. История одного подвига» // СЕАНС. 14.04.2016. URL: <http://seance.ru/blog/reportazhi/salut-7/> Дата обращения: 02.03.2017.

Оценка при фактуальном информировании в общественно–политических СМИ не приветствуется, но в досуговых изданиях считается нормой.

Если при фактуальном информировании основной задачей журналиста является донесение до аудитории неискаженных отношением журналиста фактов, то при оценочном информировании основой текста является именно субъективная оценка журналиста окружающей действительности. При оценке «объективный мир членится говорящими с точки зрения его ценностного характера — добра и зла, пользы и вреда и т. п.»¹²

Таким образом оценка выражает то, как человек осмысливает все то, что его окружает на протяжении всей жизни и соотносит это с личными идеалами и понятиями красоты, добра, пользы и т. д. Именно поэтому оценка содержится (эксплицитно или имплицитно) в любом тексте и является одним из наиболее важных способов выражения значений слов и высказываний в речи.¹³

При оценочном информировании в журналистском тексте отражается субъективная оценка, которая определяется как «рациональным так и эмоциональным переживанием журналиста, связанным с интерпретацией интеллектуальной и эмоциональной информации, заложенной в произведении искусства».¹⁴

В тексте могут быть использованы разные типы оценок: общие, которые в целом характеризуют объект, предмет или событие с точки зрения хороший-плохой и выражаются с помощью прилагательных или наречий с оценочным значением (плохо = плохой; хорошо – хороший)¹⁵, и частные,

¹² Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. М., 1985. С. 125.

¹³ Арутюнова Н. Д. Аксиология в механизмах жизни и языка // Проблемы структурной лингвистики. М., 1984. С. 34–48.

¹⁴ Стилистика и литературное редактирование. Том 1 / под ред. Л. Р. Дускаевой, М., 2016. С. 279.

¹⁵ Там же.

направленные на оценку отдельных аспектов рассматриваемого объекта, предмета или события, для создания у читателя впоследствии общей отрицательной или положительной картины.¹⁶

Н. Д. Арутюнова разделила частные оценки на отдельные типы: сенсорные (сладкий / горький), психологические (интересный / скучный, приятный / неприятный), сублимированные (красивый / уродливый, добрый / злой), рационалистические (вредный / полезный, здоровый / больной) и телеологические (удачный / неудачный, негодный).¹⁷

В культурно-просветительских текстах преобладают частные оценки сублимированного и сенсорного типа.¹⁸ При эстетической оценке произведения журналистом разбираются такие аспекты, как 1) мастерство автора произведения в той сфере искусства, к которой причисляется произведение, 2) соответствие замысла создателя итоговому варианту работы, 3) наличие художественной цели у произведения и замысла, кроющегося за ним, 4) эмоциональный отклик, ответная реакция на произведение.

Более подробно разберем специфику оценочности в арт-журналистике на примере материала из онлайн-версии журнала «СЕАНС»:

Рязанов так дорог нам, потому что он умел быть умным и внимательным до определенной черты, но после — когда умом не поможешь, когда сталкиваешься с неисправимыми русскими (или общечеловеческими) противоречиями, — он умел предать свой ум с наблюдательностью и дать утешение. Ничего советского или антисоветского, совершенно

¹⁶ Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988. С. 302.

¹⁷ Арутюнова Н. Д. Аксиология в механизмах жизни и языка // Проблемы структурной лингвистики. М., 1984. С. 5–23.

¹⁸ Стилистика и литературное редактирование. Том 1 / под ред. Л. Р. Дускаевой, М., 2016. С. 279.

перпендикулярная миссия — веселая, печальная, исполненная большой ответственности, как всё, что случается в рождественскую пору. Это умение и правде в глаза посмотреть, и не повеситься при этом — обладает сильнейшей сентиментальной властью и дает где-то между смехом катарсис, который каждый год лучше любых подарков под елкой.¹⁹

В этом отрывке мы видим, как автор, во-первых, дает оценку мастерству героя, подчеркивая положительные психологические качества Эльдара Рязанова, проявленные во время создания фильма «Ирония судьбы или с легким паром». Эти качества передаются с помощью включения в текст качественных прилагательных и глагола: *он умел быть умным и внимательным; он умел передать свой ум с наблюдательностью*. Честность, откровенность перед зрителем и оптимизм советского режиссера передается метафорично трансформированным фразеологизмом: *и правде в глаза посмотреть, и не повеситься при этом*. Значимость таланта Эльдара Рязанова подчеркивается сравнительным оборотом: *Это умение ... лучше любых подарков под елкой*, а также и конструкцией *умение ... обладает сильнейшей сентиментальной властью*.

Автор описывает художественную миссию, через психологическую оценку, выраженную взаимоисключающими прилагательными (*веселая, печальная*), причастным оборотом (*исполненная большой ответственности*) и сравнением («*миссия — веселая, печальная, исполненная большой ответственности, как всё, что случается в рождественскую пору*). Эти приемы передают неоднозначность, многогранность и глубину фильмов Эльдара Рязанова.

Также автор передает эмоциональный отклик на картину, используя вышеперечисленные нами приемы (*обладает сильнейшей сентиментальной*

¹⁹ Русский космос. На съемках фильма «Салют-7. История одного подвига» // СЕАНС. 14.04.2016. URL: <http://seance.ru/blog/reportazhi/salut-7/>. Дата обращения: 20.04.2017.

властью и дает где-то между смехом катарсис, который каждый год лучше любых подарков под елкой).

Оценочное информирование может быть направлено на формирование как положительных, так и отрицательных эмоций у аудитории с помощью одобрительных оценок, похвалы или комплиментов, воспевания таланта мастера, как в примере, разобранный выше, или же выражения негативной оценки, звучащей как упрек автору и даже насмешка над произведением. Более подробно рассмотрим на примере:

Кажется, режиссер боится или не умеет обращаться с интуитивным, поэтому в подозрительной для него сфере чувств он действует со слепотой, которая придирается к пустякам и допускает при этом самые грубые ошибки.(...) Его героев не могут сдвинуть с места мелкие происшествия, и им приходят на помощь громоздкие сюжетные конструкции: нежданная беременность, смертельная болезнь, миллионные полотна, капсула с мнимым ядом.²⁰

В приведенном отрывке журналист в первом предложении дает оценку подкованности режиссера в области выражения человеческих чувств через глаголы соответствующей семантики – *боится или не умеет обращаться*. Существительное *чувство* автор заменяет прилагательным *интуитивный*, подчеркивая то, что речь идет не о поверхностных чувствах, которые ярко выражаются людьми и поэтому легко заметны, а о более глубоких и поэтому менее заметных, но более естественных. Именно поэтому *«героев не могут сдвинуть с места мелкие происшествия, и им приходят на помощь громоздкие сюжетные конструкции: нежданная беременность, смертельная болезнь, миллионные полотна, капсула с мнимым ядом.»* Неодобрение сюжетной линии фильма журналистом выражается через качественное прилагательное *громоздкие*, которое имеет явную негативную коннотацию:

²⁰ «СЕАНС» на Первом // СЕАНС. 08.02.2017. URL: <http://seance.ru/blog/reportazhi/salut-7/>. Дата обращения: 20.04.2017.

громоздкая конструкция представляется как что-то неповоротливое, слишком огромное, не в меру объемное. Поэтому автор расценивает данные сюжетные конструкции как *самые грубые ошибки*. Выражение крайней негативной оценки подчеркивается словосочетанием *самые грубые*.

Как мы видим, заявленная в начале текста, негативная оценка журналиста далее подкрепляется обоснованием: рассуждениями автора и разбором сюжета. Это важная деталь для определения характера положительных и отрицательных оценок, выражаемых в материалах арт-журналов. В данных текстах оценке всегда сопутствует обоснование, иначе текст теряет значимость.

Одобрительная или неодобрительная частная оценка выражает в речевой структуре текста «модусную эмотивность»²¹, то есть эмоции, переживания и ассоциации, вызванные событием, формируя у аудитории эффект включенности в событие, а также побуждая к личному знакомству с оцениваемым произведением и вызывая сопереживание, эффект сопричастности к жизни искусства.²²

Вместе с тем, оценочность подобных текстотипов неотъемлемо связана с волеизъявлением, то есть с выражением побудительности и желательности в тексте.²³ Журналист побуждает прямо или косвенно к активным действиям, в нашем случае это действия, относящиеся непосредственно к миру искусства – просмотр фильма, прочтение книги, посещение выставки и др.

Выражение волеизъявления в журналистских текстах сопровождается обоснованием действия или бездействия, к которому побуждает текст, и в сочетании с оценочностью выступает основой для выстраивания

²¹ Стилистика и литературное редактирование. Том 1 / под ред. Л. Р. Дускаевой, М., 2016. С. 279.

²² Там же.

²³ Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 2001. С. 512.

«интенционального стиля».²⁴

Для того чтобы оценка и требования журналиста не звучали слишком категорично, вызывали доверие читательской аудитории и были способны мотивировать на активные действия, способствовали заинтересованности читателя в получении информации, текст должен сохранять высокую степень диалогичности. Для этого журналист активизирует воображение аудитории, обращается к чувствам читателя, налаживает диалог.²⁵ Рассмотрим подробнее на примере отрывка, взятого из онлайн-версии журнала:

*Уже неделю в прокате фильм Валерия Тодоровского «Большой». Если вы еще не посмотрели картину — обязательно это сделайте. Чтобы увидеть Алису Фрейндлих, открыть для себя мир русского балета, а потом поспорить или согласиться с нашим автором Ольгой Касьяновой.*²⁶

Глагол повелительного наклонения (*сделайте*) в сочетании с наречием (*обязательно*) выражают волеизъявление журналиста. Далее категоричное побуждение к действию обосновывается автором синонимичным рядом (*Чтобы увидеть Алису Фрейндлих, открыть для себя мир русского балета, а потом поспорить или согласиться с нашим автором Ольгой Касьяновой*). Обоснование необходимо в данном случае, так как побуждение к действию без обоснования звучит неубедительно для читателя.

Для того чтобы тексты, посвященные искусству, были значимы и способствовали развитию общества А. А. Сидякина включает в фактуальное и оценочное информирование «выявление закономерностей, прогнозирование перспектив художественного процесса, что возможно только при наличии художественно-критической идеологии, коренящейся в

²⁴ Стилистика и литературное редактирование. Том 1 / под ред. Л. Р. Дускаевой. М., 2016. С. 279.

²⁵ Дускаева Л. Р. Диалогическая природа газетных речевых жанров. СПб., 2012. С. 274.

²⁶ «Большой» и маленькие // СЕАНС. 18.05.2017. URL:<http://seance.ru/blog/reportazhi/salut-7/>.

искусствоведческом и культурологическом знании».²⁷ Но для создания аналитических материалов, в которых выявляются закономерности, дается прогноз перспектив художественного процесса, необходимы искусствоведческие и культурологические знания, образование в гуманитарных областях, что наблюдается не у каждого журналиста. К тому же не любая аудитория способна воспринять текст с подобным содержанием. Поэтому сегодня арт-журналистика разделяется исследователями на два условных лагеря на основе аудиторного фактора: издания для профессионалов в области искусства, которые читают исключительно журнальную критику, и издания для любителей, для которых главное – развлекательный элемент, призванный скрасить досуг, сформировать эстетический вкус и т. д.²⁸

К журнальной критике причисляются специализированные журналы об искусстве, обращенные к экспертному сообществу, профессионалам в области искусства. Подобный тип изданий предполагает наличие на своих страницах качественных материалов, преимущественно аналитического жанра, содержащих профессиональную оценку и интерпретацию произведений. А. А. Сидякина относит к журнальной критике «тексты об искусстве, бытующие в специализированных журналах, выставочных каталогах и адресованные главным образом узкому экспертному сообществу. В материалах поднимается глубокая философско-эстетическая и

²⁷ Сидякина А. А. Художественно-просветительские периодические издания // Журналистика сферы досуга / под ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой, СПб., 2012. С. 115.

²⁸ Дашковская О. Д. Организация досуговой деятельности. Ярославль, 2009; Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Досуговое направление в российской журналистике: проблемы подготовки специалистов // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Профессиональное образование, теория и методика обучения. 2011. №6. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dosugovoe-napravlenie-v-rossiyskoy-zhurnalistike-problemy-podgotovki-spetsialistov>. Дата обращения: 07.04.2017.

искусствоведческая проблематика, развертывается солидный ”бэкграунд”, используется профессиональная терминология»²⁹

Массовая газетная критика рассматривает художественные произведения или явления в контексте политической, общественной жизни, стремится к упрощению и популяризации художественных смыслов для того, чтобы сделать их более доступными и интересными для широкой аудитории. Газетная критика предпочитает информационные жанры, на страницах массовых изданий чаще встречаются анонсы, афиши и аннотации, нежели рецензии, эссе и дискуссии: «Арт-журналист ищет в информационном потоке событие, которое вызовет интерес широкой аудитории, и часто избирателен в угоду ее вкусам».³⁰

Подводя итог, выделим основные стилистические особенности арт-журналистики. Во-первых, арт-журналистика как часть досуговой медиасферы отделена от общественно-политической журналистики и направлена на освещение досугового информационного поля общества. В связи с этим в арт-журналистике формируются собственные цели и задачи: стимуляция аудитории на социально-культурную активность, всестороннее развитие человека в условиях свободного времени, расслабление и релаксация, восстановление сил, а также участие в пропаганде в обществе высоких культурных ценностей и воспитание людей на образцах общемировой культуры. Решение данных задач порождает собственные интенции и, соответственно, стилистические особенности: преобладание оценочного информирования, над фактологическим, ярко выраженная оценочность текста, диалогичность и специфика волеизъявления. Под влиянием перечисленных выше стилистических черт у специализированных

²⁹ Сидякина А. А. Художественно-просветительские периодические издания // Журналистика сферы досуга / под ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой, СПб., 2012. С. 205.

³⁰ Сидякина А. А. Художественно-просветительские периодические издания // Журналистика сферы досуга / под ред. Л. Р. Дускаевой, Н. С. Цветовой, СПб., 2012. С. 205.

арт-изданий формируются особенности речевого облика, которые будут проанализированы и описаны в следующем разделе.

2. Понятие речевого облика периодического издания

Речевой облик периодического издания о кино рассматривается нами как «совокупность речевых особенностей определенных СМИ-текстов, которые на основе единой стилевой концепции объединяются в речевое целое».³¹

Основой формирования речевого облика является текст. Основным текстообразующим фактором в медиалингвистике сегодня является интенция, определяемая в стилистике как синоним понятиям «цель», «установка», «мотив», «намерение».

Такой подход к изучению текста является следствием сдвига научной парадигмы в лингвистике, произошедшем в 1970-ых годах, когда ученые занялись исследованием языка не как имманентной системы, а как деятельности, то есть как речевого произведения адресанта направленного адресату. В результате в центре лингвистического исследования оказался субъект, обладающий «намеренностью, мотивированностью, целенаправленной активностью сознания, связью с деятельностью и достижением определенного результата» – понятия, неразрывно связанные с интенциональностью текста.³²

Особенностью рассматриваемых публицистических текстов представляется то, что они всегда являются порождением воздействующей

³¹ Неупокоева О. В. Речевой облик периодического издания. СПб., 2010. С. 32.

³² Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Интенциональность и модализация медиатекста в контексте культуры (опыт обобщения) // Политическая лингвистика. №3. 2014. С. 15.

интенции, что видно из структурного блока, приведенного в статьях Л. Р. Дускаевой: «адресант – интенция – текст + коммуникативная ситуация – адресат – декодирование – воздействие».³³

Обратим внимание на то, что конечной целью публицистического текста оказывается воздействие адресанта на адресата. При таком подходе логично предположить, что начальное намерение адресанта, связанное с успешным достижением цели высказывания, будет направлено на воздействие. Отсюда сделаем вывод о том, что публицистический текст всегда содержит в себе воздействующую интенцию адресанта.

Но следует упомянуть о том, что текст может содержать не одну, а несколько интенции, разных по своей значимости для субъекта речи. Они накладываются друг на друга, вступают во взаимосвязи, выстраиваются в иерархию, формируя интенциональность текста.³⁴

Еще одной важной отличительной чертой публицистических текстов является то, что они создаются в ответ на запрос аудитории. Причем характер читательского запроса определяет вид возникающей авторской интенции: «направление коммуникации задается характером предвосхищаемого читательского запроса (...). В них представлены запросы трех видов: в ответ на запрос о фактах возникает осведомительная интенция, оценочная — в ответ на запрос о мнениях, побудительная — в ответ на запрос о предписаниях».³⁵ В соответствии с типом образовавшейся интенции — информационной, оценочной, побудительной, формируется журналистский

³³ Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Интенциональная стилистика: объект, предмет и базовые понятия // Жызнью і словам прысягаючы... Материалы міжнароднай навучнай канферэнцыі. Мінск, 2012. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/19491/1/Duskajeva-Cvetova.PDF> Дата обращения 04.04.2017.

³⁴ Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Интенциональная стилистика: объект, предмет и базовые понятия // Жызнью і словам прысягаючы... Материалы міжнароднай навучнай канферэнцыі. Мінск, 2012. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/19491/1/Duskajeva-Cvetova.PDF> Дата обращения 04.04.2017.

³⁵ Там же.

медиа́текст — информацио́нный, оцено́чный или побудите́льный. Приведенные типологии довольно условны и в реальной практике часто один из типов интенций перетекает в другой, несколько типов могут переплетаться друг с другом, находясь в тесной взаимосвязи.³⁶

Понимание этих взаимосвязей, определение интенциональности текста необходимо при анализе медиатекстов, так как именно интенции определяют лексико-семантические и стилистические ресурсы выразительности, которые использует автор. Более того, понятие интенциональности является экстралингвистическим фактором, который участвует в формировании концепции всего издания и определяет его речевой облик: цели и установки издания, типологические характеристики, в том числе специфику аудитории, характер отношений речедеятеля с реципиентом, тематику публикаций и др.³⁷

Обратим внимание на различия интенций, определяющих речевой облик политических и неполитических изданий. По Г. Я. Солганику, интенциональность политического медиатекста задается общественными интересами, а также «представлениями субъекта речи о пользе, выгоде <...>, целях», а неполитический медиадискурс рождается под влиянием эстетических, вкусовых, стилистических, эмоциональных предпочтений автора и аудитории, их оценочных стандартов.³⁸

Н. И. Клушина приводит целый ряд интенциональных текстообразующих категорий, к которым прибегает автор при создании медиатекста: идеологема как способ утверждения заданных концептов, номинаций в публицистике, убеждение с помощью оценки, именование как стилистико-идеологическая категория, стилистическая тональность текста,

³⁶ Там же.

³⁷ Неупокоева О. В. Речевой облик периодического издания. СПб., 2010. С. 32.

³⁸ Солганик Г. Я. Современная публицистическая картина мира // Публицистика и информация в современном обществе. М., 2000. С. 84.

интерпретация (языковое варьирование) как лингвистический механизм имплицитного убеждения.³⁹

Говоря иначе, субъективные интенции находят свое отражение в тексте через авторскую и социальную оценочность, отбор и освещение определенных событий, интерпретации и оценки, стилистическую тональность текста, выбор номинаций. Эти категории напрямую влияют на понимание адресатом идеи текста, вложенной в него адресантом, «то есть встраивание заданной авторской идеи в индивидуальную концептуальную картину мира адресата».⁴⁰

В рамках данного исследования речевой облик рассматривается именно через призму интенционально-стилистического подхода, что позволяет определить методику анализа: выявление частных интенций обозначенного типа изданий, характеристику жанровой специфики и особенностей выражения оценочных значений и диалогичности.

При анализе речевого облика специализированного журнала о кино представляется необходимым исследование следующих компонентов:

- выявление экстралингвистических особенностей исследуемого дискурса;
- выявление интенционально-стилистических особенностей медиатекстов, которые проявляются в особых способах фактического информирования, оценочности и волеизъявления;
- анализ визуальной составляющей.

³⁹ Клушина Н. И. Лингвистика убеждения: интенциональные категории публицистического текста // Медиаскоп. №1. 2008. URL: <http://www.mediascope.ru/node/67>
Дата обращения: 04.04. 2017.

⁴⁰ Клушина Н. И. Лингвистика убеждения: интенциональные категории публицистического текста // Медиаскоп. №1. 2008. URL: <http://www.mediascope.ru/node/67>
Дата обращения: 04.04. 2017.

Подводя итог первой главы, скажем, что речевой облик периодического издания зависит от стилистических особенностей текста, порождаемых журналистскими интенциями. Как было установлено нами выше, интенции рождаются под влиянием общих принципов и задач журналистики, поэтому главной профессиональной интенцией журналиста является воздействие на аудиторию с целью стимулирования активности. Причем для арт-журналистики речь идет не об организации потребительской активности, что характерно для рекламных текстов, а о трансляции культурных ценностей, норм и морали, то есть организации наиболее полезного и достойного проведения досуга, способствующего духовному обогащению личности.⁴¹

С другой стороны, мы не можем анализировать речевой облик периодического издания только посредством выявления интенций, так как, на наш взгляд, журналистский текст ситуативен и обусловлен не только целями журналиста, но и особенностями коммуникативной ситуации. Именно поэтому, во второй главе мы выявим и проанализируем экстралингвистические факторы формирования речевого облика арт-издания.

⁴¹ Цветова Н. С., Горячев А. А. Моноэтническое издание в современном российском культурно-просветительском дискурсе. 2015 / Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки.

ГЛАВА 2. РЕЧЕВОЙ ОБЛИК ЖУРНАЛА «СЕАНС»

2.1. Экстралингвистические основы формирования речевого облика издания

Экстралингвистические стилеобразующие факторы функциональных стилей – это «явления внеязыковой действительности, в которых протекает речевое общение и под влиянием которых происходит отбор и организация языковых средств, т. е. речь приобретает свои стилевые характеристики».⁴²

Так как речевой акт порождается не в вакууме, то употребление языка говорящим происходит под влиянием определенных факторов, контекста, который определяет стиль речи.

Эти факторы определены и разделены в лингвистике на следующие:

- «сфера общения, связанная с тем или иным видом деятельности: наука, искусство, политика, право, религия, обиходное сознание в бытовой сфере);
- форма мышления: логико-понятийное, образное, деонтическое и т. д.;
- цель общения – основная, обусловленная назначением в социуме указанных видов деятельности;
- тип содержания;
- функции языка: коммуникативная, эстетическая, экспрессивная, фатическая и др.;
- ситуация общения: официальная/неофициальная».⁴³

⁴² Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. М., 2003.

⁴³ Кожина М. Н. К основаниям функциональной стилистики. Пермь, 1968. С. 47.

Кроме того, существуют вторичные экстралингвистические факторы, которые определяют и формируют подстилевые, жанровые черты функциональных стилей.⁴⁴ Сюда относятся:

- условия общения и формы речи, связанные с реализацией дополнительных задач общения в какой-либо более конкретной разновидности деятельности;
- своеобразие аудитории;
- вид общения: межличностный или массовый;
- опосредованный или непосредственный характер общения;
- форма речи: устная или письменная;
- подготовленность или неподготовленность речи;
- монологический или диалогический характер речи и др.⁴⁵

В соответствии с тем, что в работе рассматривается речевой облик арт-издания о кино, нами будут установлены экстралингвистические особенности дискурса о кино как основы данного типа изданий.

Одним из ведущих экстралингвистических факторов формирования дискурса о кино в периодических арт-изданиях, является предназначенность для массовой аудитории, которая состоит из людей разных социальных профессий, положений и культурного уровня, слабо взаимодействующих между собой и неопределённо организованных.⁴⁶

Еще одним важным экстралингвистическим фактором, выражающим условия общения, является периодичность, увеличивающая воздействующую

⁴⁴ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 144.

⁴⁵ Кожина М. Н. К основаниям функциональной стилистики. Пермь, 1968. С. 47.

⁴⁶ Блюмер Г. Коллективное поведение. // Психология масс. Хрестоматия. Под ред. Д.Я.Райгородского. Самара, 1998. С. 535-565.

силу издания. «Повтор как риторический приём – это всегда агрессия в сферу чужого сознания, это всегда элемент принуждения. Периодичность – это повтор, осмысленный как принцип существования издания.»⁴⁷ Вариативный повтор и трансляция одних и тех же идей, смыслов, ценностей из номера в номер на протяжении определённого времени позволяет более эффективно воздействовать на аудиторию.

Коллективное авторство также оказывает влияние на текст. То есть существует конкретное лицо, порождающее текст, но материал так или иначе трансформируется под влиянием единого речевого облика издания, единого типа речевого поведения вне зависимости от индивидуальных пристрастий автора.

Сферой общения рассматриваемого дискурса, является искусство, а точнее с один из его видов – кино, поэтому круг охватываемых тем включает в себя все аспекты мирового кинематографа.

Тип содержания представлен материалами информирующего характера (обзоры, списки, репортажи) и кинокритикой.

Подробно остановимся на кинокритике как особом типе текстов о кино, так как на нее приходится наибольшее число материалов в специализированных арт-изданиях. Более того, именно кинокритика является предпосылкой к появлению других видов материалов, посвященных киноиндустрии.

В 1900–1910 гг. первооткрыватели кино еще в советской России делают первые шаги в создании отечественной кинокритики. Статьи А. В. Луначарского, С. М. Эйзенштейна, Д. А. Вертова, С. Н. Васильева, Г. Н. Васильева, Л. В. Кулешова и А. П. Довженко стали первыми критическими работами, посвященными советскому кинематографу. Свои критические рецензии публиковали не только режиссеры, но и писатели,

⁴⁷ Шарифуллин Б. Я. Русский антропонимикон в экспрессивном пространстве // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2007. №3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/russskiy-antropnimikon-v-ekspressivnom-prostranstve> Дата обращения: 20.05.2017.

партийные журналисты – О. М. Брик, В. А. Каверин, М. Е. Кольцов, М. Ю. Левидов, С. С. Мокульский, С. М. Третьяков и др. Особый вклад в изучение и развитие отечественной кинокритики внес В. Пудовкин, в 1930 годах выдвинувший в своих работах тезис об «исчерпывающей кинокритике».⁴⁸

С развитием кинематографа появляются специализированные издания, посвященные кино. Как следствие, возникает новая профессия – кинокритик, а критическая статья уже к концу 1920-х годов приобретает более привычный для нас облик – в ней появляется не только пересказ сюжета, но и осмысление кино как искусства, ставится вопрос о том, какое место занимает кинематограф в жизни общества, государства, партии. Заметим, что коммунистическая партия сразу отмечает высокую эффективность кино в области пропаганды партийных идеалов, просвещения и политического воспитания общества, поэтому партийные писатели и журналисты проявляют особый интерес к осмыслению кино, активно развивают жанр критической статьи и рецензии, публикуя материалы в советских журналах и газетах.⁴⁹

К началу 1950-х годов приходит новая волна авторов – теоретиков кино. Работы киноведов М. Ю. Блеймана, И. В. Вайсфельда, С. С. Гинзбурга, Е. С. Добина, С. В. Дробашенко и В. Н. Ждана отличаются более строгим тематическим разделением, уходом от общетеоретических вопросов. Это приводит к возникновению новых тем, повышению уровня анализа кинофильмов. Критическая оценка происходит более комплексно, с учетом методов, используемых в социологии и психологии.⁵⁰

⁴⁸ Федюк А. В. Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920-е-1930-е гг. Новосибирск, 2002. С. 57.

⁴⁹ Очерки истории советского кино. Т. 1-3, М., 1956-1961.

⁵⁰ Там же.

Сегодня кинокритика понимается как «аналитический вид творческой деятельности, предполагающий осмысление и интерпретацию фильма в многообразии внешних и внутренних связей и предназначенный для художественно образованного читателя. Она может стать частью общественного сознания, а в лучшем случае – и фактом культуры, когда выполняются условия систематического присутствия в медиасфере и талантливое авторское осмысления кинопроизведения или кинопроцесса».⁵¹

Исследователь в области медиалингвистики Л. П. Саенкова определяет кинокритику с точки зрения лингвистики как «один из видов литературно-художественной критики, имеющий свою историю развития, информационно-эстетические особенности, функциональную предназначенность и получивший стабильную “прописку“ главным образом в печатных средствах массовой информации».⁵²

Это определение позволяет нам рассматривать кинокритику как один из жанров журналистики, исследовать критические тексты о кино, используя методы анализа и оценки публицистических текстов.

Также оно подчеркивает двойственную природу понятия кинокритики: с одной стороны, публицистическую, с другой, литературоведческую, указывая нам характерные особенности данного вида текста и определенные сложности в ходе творчества для автора. Очевидно, что поскольку текст публицистический, кинокритика должна исходить из интересов и запросов массового читателя, но для написания критических статей журналисту необходимы специальные знания и умения, связанные с кино. Необходимо это в том числе и потому, что критика предназначается не только для аудитории, но еще и для авторов. То есть, если говорить о материалах, посвященных кинематографу, то они

⁵¹ Кройчик Л. Е. Система журналистских жанров. СПб., 2000. С. 154.

⁵² Саенкова Л. П. Литературная критика. Ее предмет и задачи. Минск, 1997. С. 35.

предназначены как для зрителей, так и для создателей фильма, сериала и т. д. Чтобы тексты представляли интерес и были значимы для любительской, и для профессиональной аудитории, журналист должен обладать такими дополнительными качествами, как эстетическая подготовленность, художественный вкус, умение обобщать и систематизировать киноинформацию, сопоставлять ее с социокультурным контекстом, представлять фильм как системно-художественное целое.⁵³

Таким образом, экстралингвистическую основу журнала «Сеанс» составляют культурно-исторические фоновые знания журналиста, которые он передает с целью воздействия на аудиторию, пропаганды киноискусства. Кроме того, к экстралингвистическим факторам относится предназначенность для массовой аудитории, периодичность, коллективное авторство, искусство как сфера общения, материалы информирующего характера и кинокритика как тип содержания, среди функций языка, выделим информирующую, коммуникативную и эстетическую.

2.2. Жанровые особенности современного журнала о кино

Речевой облик арт-издания включает в себя все жанры, в которых представлены материалы, именно поэтому для анализа нам необходимо определить жанровые особенности, специфику рассматриваемого издания.

Досуговая публицистика представлена множеством жанров. Л. П. Гроссман в своих научных трудах определил 17 жанров, которые относятся непосредственно к арт-журналистике: литературный портрет, эссе, импрессионистический этюд, статья-трактат, публицистическая или агитационная критика, критический фельетон, литературный обзор, критический рассказ, литературное письмо, критический диалог, пародия,

⁵³ Саенкова Л. П. Кинокритика и киножурналистика: типология творческой деятельности. Минск, 2013. С. 72.

памфлет на писателя, литературная параллель, академический отзыв, критическая монография.⁵⁴

Журналисты используют все жанры, приведенные выше, но исследователи традиционно выделяют среди них рецензию, обзор, критическую статью, интервью как наиболее частотные.⁵⁵

Н. С. Цветова в своих трудах говорит об изменениях жанровой палитры в области арт-журналистики и появлении нового жанра – авторской колонки и о тенденции к доминированию жанра рецензии: «О коренном изменении жанровой парадигмы журналистики искусства говорить вроде бы нельзя, потому что такие ключевые жанры, как рецензия, обзор, статья, интервью, сохранились. Более того, проблематика искусства достаточно часто освещается создателями относительно нового жанра “авторская колонка”. Но абсолютно очевидно, что сегодня в интересующем нас дискурсе доминируют уже не статьи, а рецензии».⁵⁶

Кроме появления новых жанров выявляется тенденция к соединению и перетеканию элементов одного жанра в другой, поэтому многие представлены на страницах издания уже не в чистом виде.

Из названных жанров на страницах журнала «СЕАНС» чаще других встречаются рецензии и проблемные статьи, поэтому сконцентрируем свое внимание именно на них. Рецензия и проблемная статья традиционно включаются теоретиками журналистики в группу аналитических жанров.⁵⁷ Причина кроется в том, что в речевой структуре подобного вида текстов

⁵⁴ Гроссман Л. П. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1927. С. 338.

⁵⁵ Саенкова Л. П. Кинокритика и киножурналистика: типология творческой деятельности. Минск, 2013. С. 86.

⁵⁶ Цветова Н. С. Дискурс искусства в современной российской журналистике // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2012. №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-iskusstva-v-sovremennoy-rossiyskoy-zhurnalistike>. Дата обращения: 02.05.2017.

⁵⁷ Коньков В. И. Речевая структура газетных жанров. СПб., 2004. С. 75.

ключевым компонентом является рассуждение, предполагающее анализ какого-либо события, явления, действия, произведения и т. д.⁵⁸ З. С. Смелкова подчеркивает данную мысль в своих научных трудах: «Если цель информационных жанров – оперативно сообщить о том или ином факте, событии, явлении, то цель аналитических жанров – не только сообщить читателю о факте, заинтересовать его происшедшим событием, но и вскрыть “корни”, показать помимо явления и его сущность. В этих жанрах основу составляет осмысление проблемы (анализ, рассуждение, цепь аргументов), причём автор привлекает читателя в единомышленники, т. е. в активные соратники по самому процессу мышления».⁵⁹

Таким образом, в отличие от информационных жанров, где основной функцией текста является информирование, в аналитических текстах воздействующая функция выходит на первый план.

Рецензии, критические статьи и обзоры, объединены основным признаком – информацией о новых общественных явлениях, произведениях искусства, движением от факта к обобщениям, особым вниманием к новизне и рассмотрением явлений, художественных произведений и органическом соединении анализа и оценки описываемых фактов, явлений.⁶⁰ Но понимание анализа в публицистическом тексте отличается от анализа в тексте научном. В. И. Коньков пишет о том, что анализ в тексте СМИ – это не строгий, объективный научный анализ. Здесь читателю требуется позиция автора текста, его мнения, оценка. Поэтому если в информационных жанрах цель – информационное обеспечение собеседника, то в аналитических жанрах цель – мнение автора.⁶¹

⁵⁸ Коньков В. И. Речевая структура газетных жанров. СПб., 2004. С. 75.

⁵⁹ Смелкова З. С., Ассуирова Л. В., Савова М. Р., Сальникова О. А. Риторические основы журналистики. Работа над жанрами газеты. М., 2009. С. 205.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Коньков В. И. Речевая структура газетных жанров. СПб., 2004. С. 90.

Рассмотрим каждый из жанров более подробно. **Рецензия** (от лат. «*recensio*» – «просмотр, сообщение, оценка, отзыв о чем-либо») определяется Ю. А. Крикуновым как жанр, основу которого составляет отзыв о произведении художественной литературы, искусства, науки, журналистики и т. п.⁶²

Как мы видим, основной задачей рецензии является представление произведения искусства или науки аудитории, но, в отличие от заметки или корреспонденции, которые относятся к информационным жанрам, рецензия включает в себя не только представление и пересказ содержания произведений, но и их оценку.⁶³

А. А. Тертычный также пишет о том, что «в какой бы форме ни был дан отзыв, суть его – выразить отношение рецензента к исследуемому произведению»⁶⁴. Рецензия, разумеется, должна преследовать какую-то важную цель – «рассказать аудитории о том, что действительно заслуживает ее внимания, и о том, что внимания ее недостойно, помочь ей лучше разбираться в вопросах той сферы, которой касается рецензируемое произведение».⁶⁵

Но есть исследователи, например Л. Н. Житкова, которые говорят о том, что в рецензии доминирующее положение занимает не анализ, а факт действительности, поверхностное обозначение события или произведения, без какой-либо глубокой оценки. А анализ представлен в виде краткой оценки общих свойств, сведенных к субъективной оценке критика и не содержащих развернутой аргументации.⁶⁶

⁶² Крикунов Ю. А. Рецензия в газете. М., 1975. С. 5.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000. С. 147.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Житкова Л. Н. История и теория русской литературной критики XIX века. Екатеринбург, 2004. С. 121.

Мы в своей работе будем придерживаться первого определения, утверждающего, что основой рецензии является анализ. Причем анализ детальный, всесторонний и объективный. Подобные критерии рецензии утвердил еще в XIX вв. Виссарион Григорьевич Белинский: «Каждое произведение искусства непременно должно рассматриваться в отношении к эпохе, к исторической современности и в отношении художника к обществу; рассмотрение его жизни, характера также может служить часто уяснению его создания. С другой стороны, невозможно упускать из виду и собственно эстетических требований искусства. Скажем более: определение степени эстетического достоинства произведения должно быть первым делом критики».⁶⁷

Определим структуру и некоторые характерные особенности жанра рецензии.

Элементы, из которых выстраивается **структура рецензии** обозначил Е. А. Корнилов:

- 1) сообщение о произведении искусства, его авторах, времени и месте создания;
- 2) анализ темы и идеи – содержания произведения искусства;
- 3) анализ средств выражения темы, идеи, системы образов, мастерства – художественной формы.⁶⁸

Из структуры Е. А. Корнилова мы видим, что основу рецензии составляет анализ, который состоит из доказательного рассуждения и аргументирования субъективной оценки автора. Способы выражения оценки во многом зависят от типа рецензии.

⁶⁷ Белинский В. Г. Речь о критике, произнесенная в торжественном собрании Императорского Санкт-Петербургского университета, марта 25-го дня 1842 года, экстраординарным профессором, доктором философии А. В. Никитенко. URL: <http://bookz.ru/authors/vissarion-belinskii/> Дата обращения: 25.01.2017.

⁶⁸ Беспалова А. Г., Корнилов Е. А., Короченский А. П., Лучинский Ю. В., Станько А. И. История мировой журналистики. Р/нД., 2003. С. 228.

Стоит обратить особое внимание на то, какими языковыми средствами автор может выразить свою субъективную оценку в тексте, сохранив при этом объективность рецензии. Оценка раскрывает, каким должно быть произведение по мнению журналиста и каким оно является на самом деле. На этом сравнении и выстраивается рецензия. Основанием для представлений могут быть эстетические вкусы и субъективные пристрастия рецензента. Основная задача рецензента обосновать и аргументировать свою точку зрения, завуалировав субъективность оценки.⁶⁹

Исследователи ставят оценку в один ряд с такими категориями языка как модальность, эмоциональность и экспрессивность и обозначают способы передачи оценочных значений в тексте:

- интонацией (на письме – знаками препинания и порядком слов);
- некоторыми грамматическими конструкциями (например, восклицательными и вопросительными предложениями);
- такими разрядами слов, как эмоциональные междометия и эмоциональные частицы.⁷⁰

Использование тех или иных способов выражения оценки во многом зависит от типа рецензии. А. А. Тертычный выделяет несколько видов рецензий, существующих в периодической печати. Принцип разделения основываются на:

1) объеме:

гранд-рецензия – развернутая рецензия – «гвоздь» газетного или журнального номера – прерогатива прежде всего специализированных изданий;

мини-рецензия – объемом обычно до полутора машинописных страниц, представляет собой сжатый, насыщенный, аргументированный

⁶⁹ Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000. С. 147.

⁷⁰ Там же.

анализ того или иного произведения. Разумеется, малый объем не позволяет автору развернуться, не оставляет места для отступлений, личных впечатлений, воспоминаний – всего того, что в гранд-рецензии служит прежде всего средством «предъявления» личности пишущего. В мини-рецензии мысль критика должна быть краткой, емкой, максимально точной.⁷¹ Для журнала «СЕАНС» характерно использование гранд-рецензий в печатной версии журнала, так как в нее вносятся только наиболее значимые, крупные материалы за определенный промежуток времени, а в онлайн-версии журнала публикации мини-рецензий, что связано, в первую очередь, со стремлением сократить время на создание материала и сохранить его актуальность, а также с аудиторной политикой издания.

2) числе анализируемых произведений:

монорецензии – анализируется одно произведение, хотя автор, разумеется, может производить какие-то сравнения и с этой целью упоминать другие произведения, уже известные аудитории. Объем сравнительного материала в монорецензии очень небольшой;

полирецензии – производится разбор двух или более произведений, они обычно сравниваются одно с другим, и такой разбор занимает довольно большое место. Ведется сравнительный анализ только что созданных произведений, не известных или мало известных аудитории.⁷²

В журнале «СЕАНС» преимущественно публикуют монорецензии, что связано со спецификой издания. Так как материалы посвящены кинематографу, необходимости сравнивать несколько фильмов в одной рецензии не возникает.

3) теме: литературные, театральные, киорецензии. В последнее время наряду с уже хорошо известными публике типами рецензий публикуются рецензии нового типа – рецензии на **мультипликационные и**

⁷¹ Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000. С. 147.

⁷² Там же. С. 75.

неигровые фильмы, телерецензии, рецензии на рекламные и прочие клипы. Это объясняется тем, что значительно вырос объем анимационных и документальных фильмов, телепередач, насыщенных драматическими конфликтами, жизненным содержанием, а также резким ростом рекламной продукции.⁷³ В «СЕАНСЕ» преобладают киорецензии, но также встречаются и рецензии на неигровое кино, сериалы, мультипликационные рецензии.

Вне зависимости от типа рецензии перед созданием текста журналист сталкивается с необходимостью решения непростых задач. Одной из основных является необходимость **определения аудитории**, направленности либо на массового читателя, зрителя, на любителей; либо же на авторов произведения, а также профессионалов и специалистов в этой области. Нередко происходит так, что аудитория оказывается смешанной, т. е. читателями могут стать как любительская, так и профессиональная аудитория, поэтому журналисту необходимо найти тот баланс между тем, чтобы не запутать и оказаться непонятым для массовой аудитории, перегружая текст детальным разбором, но и не «упасть в грязь лицом» перед специалистами, оказавшись слишком поверхностным. |

Продолжая мысль о непростых задачах журналиста при написании рецензии, приведем мнение А. А. Тертычного о том, в последнее время критики не пишут ничего, что рождало бы новые идеи, рецензии часто облечены в жесткую ироничную форму, являются скорее личными опусами, нежели профессиональными публикациями. В то же время авторитет критики достигается прежде всего принципиальным отношением к рецензируемому труду, стремлением к объективному, аргументированному анализу, о чем помнить молодому журналисту необходимо.⁷⁴

⁷³ Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000. С. 147.

⁷⁴ Там же С. 79.

Подводя итог, отметим, что рецензия в журнале «СЕАНС» является одним из основополагающих, формирующих речевой облик издания, жанров. Из особенности рецензий, опубликованных на страницах печатной и онлайн-версии журнала отметим разделение публикаций гранд-рецензий и мини-рецензий по платформам; круг тем, тесно связанных с кинематографом; ориентирование на более профессиональную аудиторию и кинолюбителей. Приведенные специфические особенности направлены на поддержание речевого облика журнала и политики издания.

Проблемная статья схожа по задачам и структуре с рецензией, но отличительной чертой ее является больший охват проблемы, многосторонний анализ, включающий больше аспектов и предполагающий более глубокое раскрытие темы, а зачастую содержащий в себе не только мнение автора, но и комментарии по данному вопросу привлеченных экспертов, разбирающихся в теме.

В. И. Коньков дает, на наш взгляд, наиболее точное и полное определение **проблемной статьи** – «текст, который создан в ситуации анализа, постановки вопроса, обсуждения поиска решения острых, злободневных, не требующих отлагательств вопросов социального развития, развития науки и культуры и т. п.».⁷⁵ В. И. Коньков выделяет два вида проблемной статьи: 1) статья, написанная профессионалом речи, спецкором, 2) статья, написанная специалистом (врач, физик, инженер, политический деятель и т. п.)⁷⁶. Нередко авторами материалов в «СЕАНСЕ» становятся специалисты в области кинематографа, но основной авторский коллектив представлен профессионалами речи: журналистами, филологами, литературоведами и тд.

Таким образом, мы можем заметить, что «жанр проблемной статьи, с одной стороны, вполне доступен специалисту, для которого речевое

⁷⁵ Коньков В. И. Речевая структура газетных жанров. СПб., 2004. С. 90.

⁷⁶ Там же.

мастерство является второстепенным или вообще не важным, а с другой стороны, этот жанр привлекателен и для профессионала речи, который имеет возможность продемонстрировать свое речевое мастерство».⁷⁷

Рассмотрим характерные особенности проблемной статьи на конкретном примере. Возьмем отрывок материала из печатной версии журнала, приуроченного к вручению ежегодной премии в области кинокритики «Белый слон»⁷⁸ (см. в приложении). Основной жанрообразующей речевой формой здесь является рассуждение. Метатекст, характерный для проблемной статьи, который журналисты часто используют для упрощения восприятия больших объемов текста, практически не наблюдается. Кроме того, мы встречаем ряд других речевых действий, которые являются несвойственными данному жанру: оценку (*так немошно выглядят фильмы «постмамблнора» условно молодых американцев, которые думают, что кино все еще может быть копией их фейсбука*), обращения к читателю в виде вопросно-ответного единства (*Что же делать? Пробуждаться*), частое употребление языковых средств выразительности (*На этом крепчающем солнце, которое и кормит, и выжигает, выцвели все открытия нулевых — герметические комнатные миры, не тронутые ветрами истории, этика тишины, статика неподвижной камеры.*)

Таким образом, заметим, что набор факультативных речевых действий в данном материале гораздо разнообразнее, чем в проблемных статьях, представленных на страницах общественно-политических изданий.

Обзор в теории журналистики рассматривается как «описание, подведение итогов, рассмотрение, изучение особого рода информации».⁷⁹

В арт-журналистике обзор пишется на значимые события из мира искусства (например, обзор на новую книгу, театральную постановку,

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Ратгауз М. За кино, против синефилии // СЕАНС. 2016 №64. С. 170.

⁷⁹ Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000. С. 147.

кинофестиваль и т. д.)

В журнале «СЕАНС» обзоры чаще всего встречаются именно в онлайн-версии. Обзор заменяет в журнале мягкие новости, так как освещение всех событий из мира кино, публикуемых в журнале, происходит наиболее часто в жанре обзора. Рассмотрим его особенности на отрывке, взятом из онлайн-версии журнала:

Анимация молодеет — это главное ощущение от прошедшего в Суздале фестиваля. Продолжают выпускать интересных режиссеров московский ВГИК и петербургский СПбГИКиТ. Но в профессию приходят, не только окончив профильный вуз: интересные дебюты создаются и выпускниками студийных мастерских или частных курсов. К примеру, оригинальные и свежие вещи делают студенты Ивана Максимова, собравшего небольшую мастерскую в Петербурге. Отличились и молодые режиссеры, в прошлом году работавшие на союзмультифильмовском альманахе «Велосипед» под руководством Михаила Алдашина. При этом дебютанты не склонны идти проторенными путями своих учителей — и по стилю, и по способу рассказа их работы очень разнообразны.

*Крен в сторону молодой анимации подтвердило и жюри, целых пять дипломов вручив дебютным и студенческим фильмам. Из последних лучшим был признан *The Square* студентки школы-студии «Шар» Вари Яковлевой, снявшей этот фильм под псевдонимом Яков Круговых. Трехминутная зарисовка, в которой люди, идущие по своим делам, останавливаются и пораженно смотрят на зрителей в зале, является фантазией на тему супрематической иконы — «Черного квадрата» Казимира Малевича. Черное полотно становится занавесом, скрывающим бурлящую жизнь. И если его приоткрыть, не так просто сказать однозначно, кто в данном случае за кем наблюдает.⁸⁰*

⁸⁰ «Анимация, поэзия и черный квадрат»// СЕАНС. 25.03.2017. URL: <http://seance.ru/blog/animation/>

В начале обзора журналист сразу выявляет общие тенденции в развитии отечественной анимации, с помощью лексики соответствующей семантики: *анимация молодеет; продолжают выпускать интересных режиссеров; оригинальные и свежие вещи делают студенты; интересные дебюты создаются;*

Отметим, что журналист дает открытую оценку тенденциям посредством качественных прилагательных: *интересные, оригинальные и свежие, разнообразные.*

Далее идет обоснование высказанных тенденций, через обзор итогов фестиваля: *отличились и молодые режиссеры; работы очень разнообразны; крен в сторону молодой анимации подтвердили и жюри, пять дипломов вручив дебютным и студенческим фильмам.*

Затем дается краткий обзор участников фестиваля. Здесь важно отметить, что описание передается без ярко выраженной оценочной лексики, что и является главным отличием обзора от рецензии. Но все же заметим, что в данном примере оценка анимации присутствует и дается автором при определении главной идеи картины: *и если его приоткрыть, не так просто сказать однозначно, кто в данном случае за кем наблюдает...*

На лексическом уровне выделим конструкцию *не так просто сказать однозначно*, где автор вступает в диалог с читателем, пытается заинтересовать аудиторию неоднозначностью картины. На синтаксическом уровне этот прием закрепляется многоточием, что также оставляет некоторую недосказанность, незаконченность мысли. Автор призывает читателя самостоятельно определиться с тем, *кто за кем наблюдает*, ознакомившись с картиной.

Интервью по В.И. Конькову, представляет собой: «форму организации содержания различных материалов, которые по своим функциям могут быть как чисто информационными, так и аналитическими, иногда с компонентами изобразительности. Степень выраженности личностного начала,

соответственно, может колебаться в большом диапазоне». ⁸¹

Ранее, в советскую эпоху, интервью относилось к информационным жанрам, но сегодня исследователи отмечают важную аналитическую составляющую интервью, поэтому включают его в оперативно-исследовательские жанры.

Интервью стилистически разделяется на два типа: информационное и портретное. Первый тип, информационный, ориентирован на получение информации, не имеющей прямого отношения к личности интервьюируемого. В этом случае нам не важен характер, духовный мир человека, его личная жизнь, взгляды т. д. Собеседник представляет интерес исключительно как источник определенной информации.

Портретное интервью, напротив, направлено на получение не только информации, но и представлений о личности интервьюируемого: его характере, личных взглядах, пристрастиях, манере речи и т. д. Чаще всего портретное интервью составляют о людях, которые творчески самореализовались в различных областях (наука, религия, искусство и т. д), так как в этом случае результат деятельности не отделим от особенностей личности.

На страницах журнала «СЕАНС» встречается как портретное, так и информационное интервью, но первый тип немного видоизменен. В портретном интервью отсутствует описание жестов, мимики, чаще всего они заменяются визуальной составляющей: фотографиями, снятыми во время интервью. Во главе портретного интервью в «СЕАНСЕ» стоит мнение конкретной личности по каким-либо аспектам из жизни кинематографа: определенным событиям, общим тенденциям, спорным ситуациям и т. д. При этом интервью не содержит вопросов о личной жизни интервьюируемого.

Рассмотрим особенности различных типов интервью подробнее на отрывках, взятых из печатной версии «СЕАНСА». В качестве примера

⁸¹ Коньков В. И. Речевая структура газетных жанров. СПб., 2004. С. 120.

информационного интервью возьмем отрывок интервью Константина Шавловского, героем которого является Эдуард Пичугин, генеральный директор «Киностудии Ленфильм» с 12 октября 2012 года, а также президент Сообщества национальных кинотеатральных организаций «Киноальянс». Эдуард Пичугин интересен для читателя как человек, обладающий ценной информацией в сфере российского кинопроизводства. Как возглавляющий одну из главных киностудий России, именно он является источником, передающим не вторичную, пересказываемую кем-то, а первичную информацию:

- Меняет ли кризис производственную картину?

- Кризис приостановил нам кредитную линию в общей сложности месяцев на двенадцать: оборудование закупалось за границей, скачки курса корректировали все расчеты, и банк останавливал платежи. А вот в производственных вопросах он даже в чем-то помогает: например, договориться с артистами. Сейчас объемы производства в целом сокращаются, сериалов стало меньше, загрузка у актеров в основном театральная. Поэтому, когда, например, от агента приходит цифра в триста тысяч за смену, мы в ответ предлагаем пятьдесят и на семидесяти соглашаемся. В кризис проще договариваться.

- Как обстоят дела с правами на коллекцию «Ленфильма»?

- Пока этот вопрос, можно сказать, завис. Мы с Николаем Михайловичем Бородачевым, директором Госфильмофонда, подписали рамочное соглашение о сотрудничестве. О том, что, возможно, Госфильмофонд сможет поддержать некоторые наши проекты, стать фактически нашим сопродюсером. Мы еще год назад обсуждали с ними проект «Менделеев», но там сценарий в разработке. Сейчас, может быть, пригласим Госфильмофонд в «БлокАду». Пока это все.⁸²

⁸² Шавловский К. «Продавать «Ленфильм» невыгодно»// СЕАНС. 2016. №65. С. 203.

Так как мы сталкиваемся с ситуацией беседы, в тексте, естественно, встречаются элементы разговорной речи (*кризис приостановил нам кредитную; поэтому, когда, например, от агента приходит; пока этот вопрос, можно сказать, завис; но там сценарий в разработке*), нельзя сказать, что они являются отличительной чертой речи именно говорящего. Кроме того, обратим внимание на то, что в интервью отсутствуют тесные диалогические единства. Вопросы носят чисто внешний характер и могут без ущерба для текста и основной информации быть устранены. Получается, что приведенное интервью может существовать как монологичный текст. В диалогичную форму он обличен для облегчения восприятия информации, а вопросы выполняют функцию подзаголовков.

Сравним приведенный отрывок с портретным интервью Марии Кувшиновой и Василия Степанова с Александром Сокуровым, который является одним из самых титулованных режиссеров в России:

Кувшинова: В «Русском ковчеге» ваш закадровый голос, обращаясь к герою Дрейдена, произносит: «Вы, европейцы...». Во «Франкофонии» звучат другие слова: «Мы, европейцы...». Так кто ж мы наконец?

Сокуров: Мы — европейцы. Всё же в «Ковчеге» была другая драматургия и другой взгляд. Когда смотришь изнутри русской истории, русской культуры, европейцы — они. Когда смотришь из времени, которое течёт сейчас: мы — европейцы. Тогда — они, сейчас — мы. Время, когда они были абсолютными нашими учителями, — прошло. В XIX веке мы были маленькой сестрёнкой, которая все время говорила: «Нет-нет, я большая. Я уже большая. Дайте я сама». Не любила, когда её одевают. Первая мировая война провела границу. Наши бывшие учителя и наставники «впутали» нас в плохую историю, пользуясь представлением о том, что мы младшая сестра. Забывая о том, что в определённом возрасте уже не имеет значения, сколько лет твоей сестре или твоему брату. Наступает время, когда опыт познания преобразовывает всех.»

Кувшинова: *Сегодня, однако, мы от Европы дистанцируемся, и уже не только на уровне риторики.*

Сокуров: *Это глупость. Куда бежать? С Земли? У них что, есть ресурсная Земля? Они лунатики, что ли? Парадокс политики России всегда в непонимании того, что соседи никуда не денутся и пронесут тяжёлую память о нас через многие годы. Я сейчас был в Польше. Прекрасные отношения с людьми, как будто никогда ничего не было. Восстановленная, развивающаяся страна. Но как только разговариваешь с политиками — они как сумасшедшие. Тяжёлая дурная память. С соседями можно ссориться, но воевать нельзя. Но это вопрос о другом, политическом мировоззрении... Есть эволюция культурная, есть эволюция научно-техническая, а политической эволюции как будто и нет. Как складывались обстоятельства накануне Первой мировой войны, накануне Второй — так они складываются и сейчас. Продолжается полная дегуманизация политической сферы, последний раз, когда в политику прорывались гуманитарии (и то с весьма слабыми возможностями), — XIX век. Многие русские гуманитарии занимались политикой, например Тютчев, который был и цензором, и дипломатом. Дипломатом был Грибоедов. Люди не считали политику и госслужбу недостойной чина и совести своей.*

Василий Степанов: *Французы с немцами у вас как раз ссорятся... А в фильме Германия и Франция даже не соседи — сёстры.*

Сокуров: *Между родственными людьми — самые сложные отношения. Самые жестокие. Беспощадные конфликты — с самыми близкими по крови. Потому что слишком хорошо знают все достоинства и недостатки. Слишком близко живут. Государства тоже «устают» от соседства. Я это говорю не на основании своих эмоциональных экзерсисов, а на основании изучения документов. Этот фильм был тяжёлым, потому что приходилось многое заново изучать.⁸³*

⁸³ Кувшинова М, Степанов В. «Не играть в правду». // СЕАНС. 2016 №65. С. 205.

Мы видим в данном интервью совершенно иную коммуникативную ситуацию. Во главе интервью здесь поставлена не информация, которой владеет Александр Сокуров как режиссер определенного фильма, а его взгляды, оценка, внутренний мир. Посредством вопросов, относящихся к сюжету фильмов Александра Сокурова, журналисты выходят на отношения интервьюируемого к актуальным политическим проблемам. Например, о взаимоотношении России и Европы (*Кувшинова: В «Русском ковчеге» ваш закадровый голос, обращаясь к герою Дрейдена, произносит: «Вы, европейцы...». Во «Франкофонии» звучат другие слова: «Мы, европейцы...». Так кто ж мы наконец?»*). Им важно показать личное мнение, мысли Александра Сокурова по вопросам, поднимаемым в его фильме, но не имеющим прямого отношения к кинематографу. Кроме того, важное отличие заключается в речевых отношениях между журналистами и собеседником. Журналисты в этом случае не только задают вопросы, но и высказывают свое мнение (*Сегодня, однако, мы от Европы дистанцируемся, и уже не только на уровне риторики*) и даже указывают на некоторые противоречия говорящего (*Французы с немцами у вас как раз ссорятся... А в фильме Германия и Франция даже не соседи — сёстры.*). Мы видим в то же время, как и речь собеседника строится иначе, чем в информационном интервью. В данной ситуации он не просто излагает свою точку, но еще и доказывает ее, пытается вовлечь в свои рассуждения журналистов, убедить их, поэтому разговорные конструкции здесь выражены более ярко (*Это глупость. Куда бежать? С Земли? У них что, есть ресурсная Земля? Они лунатики, что ли?*).

Отметим, что вопросы журналистов, демонстрируют осведомленность и схожий интеллектуальный уровень интервьюеров и интервьюируемых.

На сравнении двух видов интервью мы можем сделать вывод о том, что в журнале «СЕАНС» представлены как информационные, так и портретные интервью, которые имеют свои характерные именно для данного издания

черты: отсутствие описания жестов, мимики, движений про портретном интервью, что сосредотачивает внимание читателя исключительно на мыслях и рассуждениях говорящего, демонстрация соизмеримого уровня интеллекта как у говорящего, так и у журналиста, что является поддержанием образа издания как качественного продукта, различное речевое поведение журналистов и собеседников во время информационного интервью и портретного, направленность материалов на профессиональную аудиторию и кинолюбителей, так как мы не встретили никаких пояснений терминов от редакции ни в первом, ни во втором случае.

Проанализированные нами жанры являются довольно объемными по содержанию. Современные медиаисследователи говорят о том, что сегодня аудитория нацелена на получение как можно большего количества информации за как можно меньший временной промежуток, не вникая в большой текст, выхватить лишь основную мысль, суть. Быстро сменяющийся поток информации, и ее высокая тиражируемость приводит к тому, что любая новость, любой текст теряет свою актуальность за пару минут. «Результат — парадоксальная смесь ощущений стремительного движения и застоя».⁸⁴

Медиа, стремясь соответствовать запросам аудитории и подстраиваясь под своего читателя, создают новые каналы для распространения потока информации, «множество экранов, которые нацелены на моментальную одновременную иконическую подачу материала, а отнюдь не на последовательный нарратив».⁸⁵

В обрушивающемся потоке информации аудитории уже сложно разобраться, поэтому особой популярностью пользуется такая разновидность, как объяснительная журналистика: «Современная объяснительная журналистика имеет целью компактно и наиболее

⁸⁴ Тяжлов Я. И. Актуальные формы медиатекстов, посвященных кино: жанровые и языковые тенденции // Медиалингвистика. 2016. №2 (12). С. 71-82.

⁸⁵ Там же.

доступными средствами (крупный шрифт, инфографика, видео, комиксы, карты, списки) передать неподготовленному читателю (не владеющему контекстом) суть сложного, континуально развивающегося события или процесса, имеющего место в информационной среде».⁸⁶

Кинокритика регулярно использует методы объяснительной журналистики для облегчения восприятия аудиторией сложных аналитических текстов, состоящих из 4-7 печатных страниц.

Одним из наиболее востребованных форматов современной кинокритики являются списки (listicle) — медиаформат, который популярен не только в Интернете, но и на страницах печатной, в основном журнальной, периодики.⁸⁷

Заметим, что списки используют не только издания, ориентированные на массового читателя: специализированные качественные издания, предназначенные профессиональной аудитории, создают определенные рубрики, где размещают контент в форме списков, авторских рейтингов и т. п.

Андрей Мирошниченко утверждает: «Западные школы журналистики и медиааналитики уже изучают listicle как медийный и даже культурный феномен, превознося и ругая его. В отличие от англоязычной медиакритики, статей о listicle на русском языке практически не найдешь. Русские термины „список“ или „списочная журналистика“ тоже пока известны только специалистам».⁸⁸

Российские теоретики, отмечая такие плюсы «списочной» журналистики как структурирование и облегчение восприятия информации, привлечение внимания аудитории, обращают внимание на то, что подобная

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Тяжлов Я. И. Актуальные формы медиатекстов, посвященных кино: жанровые и языковые тенденции // Медиалингвистика. 2016. №2 (12). С. 71-82.

⁸⁸ Мирошниченко А. 10 причин перестать стесняться списков про «10 причин». URL: <http://www.colta.ru/articles/media/8278>. Дата обращения: 12.05.2017.

подача информации «способствует росту количества вторичного контента».⁸⁹ При современном темпе жизни общества объемные аналитические статьи о кино не столь востребованы массовой аудиторией. С появлением интернета их вытесняет «списочная журналистика», основанная на мнении большинства, рейтингах, бюджете фильма, наградах и т. д.

В «СЕАНСЕ» списки представлены, как в печатной, так и в онлайн-версии журнала. Подобный тип материала публикуется в тех случаях, когда, например, необходимо представить краткую оценку на один фильм большого количества критиков, осветить всех участников премий, отметить большое количество фильмов как «самых значимых за всю историю кино», «самых переоценённых», «самых неудачных» и т. д.

Обратим особое внимание на то, что речевой облик печатной и онлайн-версии журнала имеют некоторые жанровые различия. Во-первых, в онлайн-версии журнала преобладают жанры рецензии и обзора, но отсутствуют списки, тогда как в печатной версии чаще всего встречаются тематически объединенные жанры интервью и проблемной статьи, а также списки. Несмотря на жанровые различия, нельзя сказать, что материалы в онлайн-версии имеют меньшую смысловую нагрузку и предназначены для любителей, тогда как печатная версия создается для профессионалов. Так как большинство материалов, публикуемых в печатной версии, не дублируется в онлайн-версию, мы предполагаем, что некоторое расхождение контента во-первых, связано с ценовой политикой издания. Интервью, как более эксклюзивные материалы, а также проблемные статьи, как более разработанные, публикуются исключительно в печатной версии, принося основной доход издателям, тогда как материалы, размещенные на сайте, находятся в свободном доступе и «работают» на имидж издания. Во-вторых, различие связано также со спецификой самих жанров – в рецензии и колонке важна актуальность и привязка в какому-либо событию (например, выходу

⁸⁹ Там же.

фильма), тогда как интервью и проблемная статья – жанры, которые могут существовать без временных рамок и строгой событийной привязки к событиям.

Подводя итог, отметим, что основными жанрами, используемыми в журнале «Сеанс» являются репортажи, интервью, проблемные статьи, обзоры и списки, но анализ материала показывает, что так или иначе эти жанры преобразовываются и видоизменяются в тексте.

2.3. Стилистические особенности текстов в журнале «СЕАНС»

Журнал «СЕАНС» издается с начала 80-ых годов прошлого века. Журнал узкоспециализированный, контент полностью посвящен сфере кинематографа. Периодичность журнала варьируется: один выпуск в 3-6 месяцев. Создатели журнала определяют его как «черно-белый журнал для умников, толстяк (320 полос) и тугодум (выходит несколько раз в год)»:

«Главная задача: думать о своем времени, стараться его понять и описывать по мере сил и возможностей. Задача не менее главная: не поддаваться его соблазнам и не оправдываться его катаклизмами, свинцовыми мерзостями etc.

Главная незадача: продолжаем жить в режиме «на грани катастрофы», каждый номер делаем как последний.

Главное везение: сюда приходили, и — что важнее всего, — продолжают приходить люди талантливые. Совсем главное везение: за редчайшими исключениями, они отсюда не уходят».⁹⁰

Кроме печатных выпусков, журнал имеет официальный сайт с отличающимся от печатной версии контентом. Он разделен на следующие рубрики:

⁹⁰ Журнал «СЕАНС». URL: <http://seance.ru/who-are-we/>. Дата обращения: 20.04.2017..

- «Блог»
- «Журнал»
- «Книги»
- «Кинопоказы»
- «Магазин»

Визуальное оформление печатного издания и онлайн-версии различно. Если сайт журнала содержит цветные фотографии, видеоконтент, то печатная версия, за исключением обложки, монохромна, оформлена в черно-белом цвете. На наш взгляд данное цветовое решение применяется с целью придания собственного стиля печатной версии издания, отличной от «гламурных» журналов. Также это отсылает к истокам кино, так как первые кинофильмы были именно монохромными.

Черно-белые изображения сопровождают все материалы издания, чаще всего это кадры из фильмов, фотографии собеседников (если материал выполнен в жанре интервью), процесса съемок, встречаются серии снимков, на которых запечатлена целая сцена из фильма и можно отследить движение героев. На наш взгляд, расположение на страницах большого количества фотографий связано со специфическим предметом освещения данного издания. Кино как визуальное искусство трудно описать посредством исключительно текста.

Для удобства читателей в печатной версии журнала используется специальная верстка. Например, в печатном выпуске журнала «СЕАНС» от 12 сентября 2016 года все крупные материалы напечатаны на белом фоне, а списки, расположенные после каждого материала, на черном, поэтому читателю всегда легко находить начало статьи или сразу переходить к следующей. Таким образом, найдено удачное решение для оформления списков как материалов, выбивающихся из общей стилистики и речевого облика издания.

Содержание журнала разделено на две части: «кино» и «контекст». В

части «кино» опубликованы материалы, посвященные исключительно киноиндустрии, а в части «контекст» освещены главные, на взгляд редакции, политические события, произошедшие в стране за определенный период. Интересно, что материалы из части «кино» расположены на матовых страницах, а «контекст» на глянцевых. Данный прием, на наш взгляд, также способствует упрощению ориентации читателя, а также демонстрирует аудитории разделение понятий «кино» и «политика».

Цветовое оформление в рамках одного материала тоже представляется любопытным. Например, два интервью, взятых у одного и того же человека, на одну и ту же тему, но в разные годы, расположены на странице параллельно друг другу, для того, чтобы читатель сразу мог сравнить, как изменились ответы, мнение и взгляды интервьюируемого за данный период. Чтобы читатель не запутался, где какой год, первое интервью сверстано на белом фоне, а второе на черном. Таким образом, довольно большой материал становится более динамичным и интересным.

Важной составляющей речевого облика журнала являются языковые средства, отбираемые под влиянием экстралингвистических факторов и интенции. Установленные ранее экстралингвистические факторы, диктующие отбор определенных языковых особенностей материалов, расположенных на страницах арт-изданий, а также выявленные генеральные интенции, которые движут журналистами при создании арт-медиа-текстов, позволяют нам перейти к анализу основных стилистических особенностей, присущих текстам о кино.

Информирующая и оценочная интенции в тексте, а также контактоустановление, составляющие специфику речевого облика журнала «СЕАНС», имеют определенные стилистические особенности выражения. Рассмотрим их на конкретных примерах.

Информирующая интенция выражается использованием в рецензиях, интервью и статьях заимствований, которые выполняют номинативную

функцию, так как исконных терминов для некоторых понятий языке не существует:

– *Можешь рассказать про интернет?*

– *Интернет, в основном пиратский, но есть и легальная ниша на этих ресурсах правообладатель получает **роялти**.*⁹¹

– *Если он собирает **бокс-офис** два миллиона... ну и прокатчик себе что-то берет.*⁹²

– *Явились **культуртрегеры** воспитанные на мировом кино и неотличимые от интернациональной толпы на Каннском кинорынке.*⁹³

При описании сюжетных линий, пересказе сценария критики часто прибегают к использованию выразительных средств языка, в первую очередь – лексических (тропов): метафор, эпитетов, сравнений и т. д, которые придают фактам, изложенным в материалах, яркую авторскую оценку. В то же время выразительные средства помогают журналистам ярко и образно передать содержание фильма, его основную идею и замысел автора: *Представьте себе такую историю: в мире без иерархий, в мире иронии и горизонтальных связей, вдруг появилось начальство, вдруг появились боги, и верх стал верх, а низ стал низ, и даже газеты вдруг стали что-то там значить.*⁹⁴

В данном предложении выражения *в мире без иерархий* и *в мире иронии и горизонтальных связей* становятся контекстуальными синонимами, которые обозначают мир без подчинения низших слоев высшим. Выстраиваясь в синонимический ряд они конкретизируют мысль автора, передавая ее более

⁹¹ Кувшинова М. Взлет и падение артхаусной дистрибуции // СЕАНС. 2016 №63. С. 170.

⁹² Там же.

⁹³ Там же.

⁹⁴ «Бэтмен против Супермена»: Человек человеку бог // СЕАНС. 29.04.2016. URL: <http://seance.ru/blog/superman-2nd-review/>. Дата обращения: 20.02.2017.

точно.

Обратим внимание на эпитет, включенный в приведенный выше синонимический ряд – *горизонтальных связей*. Прямое значение прилагательного *горизонтальный* – расположенный параллельно линии горизонта. Однако автор интерпретирует данное прилагательное, используя его в контексте взаимосвязей в обществе, поэтому оно приобретает значение таких взаимоотношений людей, в которых исключается «вертикальная» иерархическая связь, социальные ранги и статусы.

Приведем еще один пример: *И вот последний оплот горизонта, тщедушный юноша со звонким именем Лекс решает дать пришедшим исполинам последний и решительный анархический бой.*⁹⁵ Прямое значение слова *анархия* – идея отсутствия власти в отношении общества, группы лиц или отдельно взятого человека. Использование метафоры опять же подчеркивает мысль, переплетающуюся с основной идеей о всеобщем равенстве, о мире без иерархии.

Использование выразительных средств возвращает нас к названию рецензии «Бэтмен против Супермена»: Человек человеку бог»: раз нет иерархий и над человеком ничто не властно, ничто не стоит выше или ниже его, то и богов нет, богами являются друг для друга люди. Таким образом, используя выразительные средства языка, автор создает композиционное единство заголовочного комплекса и основного текста рецензии, указывая аудитории на главенствующую идею фильма.

Оценка, передаваемая при помощи метафор, эпитетов и сравнений, при информировании аудитории о деталях сюжета кинокартины, основных действующих лицах, идеях и т. д. – явление в специализированном журнале о кино достаточно распространенное. Приведем несколько примеров:

В реальном Петербурге для съемок затапливают улицы и гоняют

⁹⁵ «Бэтмен против Супермена»: Человек человеку бог // СЕАНС. 29.04.2016. URL: <http://seance.ru/blog/superman-2nd-review/>. Дата обращения: 20.02.2017.

массовку, но киноэкран набухает крупными планами. Подробностей не различить.⁹⁶

«Аэробус» с горящими турбинами стремительно теряет высоту и, пытаясь развернуться над мегаполисом для экстренной посадки, врежется в частокол высотных зданий.⁹⁷

Без крыльев примороженный благородной сединой Салленбергер чаще всего столбенеет, и за эти моменты постшокового ступора, которые ритмически организуют эффектную, но простую историю спасения в джазовую импровизацию с совершенно невозможным для голливудского кино финалом, Иствуда хочется расцеловать.⁹⁸

Иствуда ни глазомер, ни природное чувство ритма не подводят: 200 с лишним секунд нештатной ситуации разворачиваются в полнометражный фильм, давая зрителю на ощупь прочувствовать тягучую текстуру времени.⁹⁹

Постановочный цех талантливо усугубляет пафос ладными костюмами, благородной патиной, красиво загубленными полами и шелушащимися стенами.¹⁰⁰

Использование синтаксических средств языковой выразительности присутствуют и в рецензии О. Тимофеевой «Страх съедает душу»: Классовая диалектика любви:

И всякий раз возникало ощущение дежавю: где-то я это уже слышала.

⁹⁶ «Дуэлянт»: Нарцисский Петербург // СЕАНС. 29.09.2016. URL: <http://seance.ru/blog/duelist-review/>. Дата обращения: 20.02.2017.

⁹⁷ «Чудо на Гудзоне»: Птицы, покайтесь! // СЕАНС. 9.09.2016. URL: <http://seance.ru/blog/sully-review/>. Дата обращения: 20.02.2017.

⁹⁸ «Чудо на Гудзоне»: Птицы, покайтесь! // СЕАНС. 9.09.2016. URL: <http://seance.ru/blog/sully-review/>. Дата обращения: 20.02.2017.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ «Дуэлянт»: Нарцисский Петербург // СЕАНС. 29.09.2016. URL: <http://seance.ru/blog/duelist-review/>. Дата обращения: 20.02.2017.

Ну конечно, у Фасбиндера! У влюбленной пары все разное — он мужчина, молодой, мигрант, она — женщина, пожилая, немка. По-настоящему объединяет их только одно, и это одно — не только и не столько любовь, как могло бы показаться на первый взгляд, сколько принадлежность к рабочему классу.¹⁰¹

В данном примере автор использует не только сложные бессоюзные и сложноподчинённые предложения, но и синтаксический параллелизм в рамках одного предложения с вкраплением противопоставленных друг другу однородных членов. Все эти синтаксические приемы служат цели описать основу сюжета фильма путем освещения главных противоречий и личного восприятия журналистом идеи киноленты, а также являются связующей составляющей между частями текста. За счет неполного восклицательного предложения разговорного стиля речи автор вводит в текст героя своего текста, акцентируя внимание читателя на его специфическом авторском стиле в съемке фильма.

Итак, проанализировав несколько примеров, отметим, что информирующая интенция представлена в журнале «СЕАНС» довольно своеобразно: каждый факт так или иначе интерпретируется автором и подается в сочетании с субъективной оценкой.

Контактоустановление формируется частым использованием в текстах журнала «СЕАНС», специальной лексики терминологического характера. Включение терминологии связано не только с номинативной функцией, но и, в первую очередь, с одной из главных стилистических особенностей публицистики – контактоустановлением:

За основу взята подлинная история, из которой уверенной рукой удалены все сложности реальных жизненных перипетий и добавлены кинематографические конфликты с понятной драматургической

¹⁰¹ «Страх съедает душу»: Классовая диалектика любви // СЕАНС. 14.03.2017.

URL: <http://seance.ru/blog/duelist-review/>. Дата обращения: 20.02.2017.

перспективой.¹⁰²

Узкоспециальная терминология, относящаяся к сфере кино (кинематографические конфликты, драматургической перспективой), включается в текст рецензии для создания эффекта приближенности к научному тексту. Используя терминологию, автор обозначает свою профессиональную аудиторию, отделяя ее от массового читателя, который не предполагает полного погружения в текст, изобилующий узкоспециальными терминами.

Аналогичную функцию выполняют профессионализмы, которые также являются частью специальной лексики:

– Ну и **прокатчик** себе что-то берет.¹⁰³

– В отдельных случаях удастся собрать **копродукционный проект**.¹⁰⁴

– **Жанровое кино** – это признак **большого рынка**.¹⁰⁵

Возникло и встречное движение: популярность короткого метра у зрителей привела к регулярному появлению киноброников.¹⁰⁶

.¹⁰⁷

*К началу нулевых на смену культурным героям – **хтоническим основателям институций** Явились **культуртрегеры** воспитанные на мировом кино и неотличимые от интернациональной толпы на Каннском кинорынке*.¹⁰⁸

¹⁰² «Ледокол»: между собакой и кошкой // «СЕАНС». 27.11.2016. URL: <http://seance.ru/blog/ledokol-review/>. Дата обращения: 10.05.2017.

¹⁰³ Рутковский В. Короткий метр интереснее длинного // СЕАНС. 2016. №64. С. 15.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Кувшинова М. Взлет и падение артхаусной дистрибуции // СЕАНС. 2016 №63. С. 170.

¹⁰⁸ Там же.

Профессионализмы, которые мы выделили в данных материалах, не поясняются авторами текстов, что часто встречается в массовых изданиях. Это указывает на то, что журналист уверен в уровне подготовки читателя, в том, что его аудитория является достаточно компетентной, чтобы понять суть текста.

Излюбленным приемом современных критиков является обращение к прецедентным текстам и устойчивым выражениям. Это, во-первых, служит средством привлечения внимания, когда известная фраза, например, в заголовке обращает на себя внимание, а ее трансформация, чаще всего построенная на созвучии, приводит к диссонансу в голове читателя, заставляя обращаться к самому тексту для прояснения ситуации (*«Высотка»: Безумный Маркс;*¹⁰⁹ *«Дуэлянт»: Нарцисский Петербург;*¹¹⁰ *При всем богатстве Выборга другой альтернативы нет*).¹¹¹ Во-вторых, обращение к прецедентным текстам является контактоустанавливающим средством, позволяя налаживать диалог с читателем: использование известных имен, ситуаций, цитат подразумевает наличие у читателя бэкграунда, достаточного для их расшифровки.

Например, в рецензии «Бэтмен против Супермена»: Человек человеку бог» автор использует известную латинскую поговорку, впервые упомянутую в «Ослиной комедии» Плавта, «человек человеку волк», а в современности наделенную смыслом «войны всех против всех». В тексте также присутствует отсылка к опере Вагнера «Кольцо Нибелунгов», которая имеет некоторое сходство с сюжетом фильма: Бэтмен против Супермена» — вагнеровская история с поправками: не Шопенгауэр и пессимизм нашего общего

¹⁰⁹ «Высотка»: Безумный Маркс // СЕАНС. 14.04.2016. URL: <http://seance.ru/blog/reviews/high-rise/> Дата обращения: 18.04.2017.

¹¹⁰ «Дуэлянт»: Нарцисский Петербург // СЕАНС. 29.09.2016. URL: [http:// http://seance.ru/blog/duelist-review/](http://seance.ru/blog/duelist-review/) Дата обращения: 18.04.2017.

¹¹¹ При всем богатстве Выборга другой альтернативы нет // СЕАНС. 15.08.2016. URL: <http://seance.ru/blog/viipurii-fest/> Дата обращения: 18.04.2017.

постапокалипсиса, а счастье и молодость мира; не гибель богов, а их рождение». Это сравнение становится особенно любопытным, после упоминания автором того, что в саундтреках также встречаются мотивы Вагнера: Вагнеровские мотивы слышны не только в саундтреке, чудесном, прокладывающем свое отдельное повествование в плотном эйзенштейновском монтаже и достигающем наивысшей симфонической мощи в кульминации финальной схватки. Нет. В фильм вшита вагнеровская идея «видения», и странное ощущение враждебного братства двух сирот — Уэйна и Кента, и саднящее христоподобие пришельца из далекого космоса.

Приведем еще ряд примеров с употреблением прецедентных текстов, которые выполняют аналогичные функции:

Здесь триллер меняется на комедию. Катастрофа — на мелодраму. Ледяная клаустрофобия в духе «Чужого» начинает отливать теплым чаем, а безумие, которое обещает логлайн «133 дня в ледяном аду», терапевтично предупреждают песни Цоя в исполнении прекрасного Александра Паля. «Кино», впрочем, тоже может звучать по-разному. «Время есть, а денег нет, и в гости некуда пойти», — под эту песню осенью 1984 года, пока романтическая команда «Громова» собиралась в свою антарктическую экспедицию, по улицам Ленинграда шагали в будущее герои балабановского «Груза 200»¹¹²

«Дуэлянт», конечно, не «Граф Монте-Кристо», но позднеромантический надрыв с элементами мелодрамы в нем слышен вполне отчетливо.¹¹³

Бионика — иудейские големы и гальванический труп Франкенштейна; механика — истуканы Дедала, знаменитый «железный мужик» Ивана Грозного, описанные Мережковским рычащие львы Алексея

¹¹² «Ледокол»: между собакой и кошкой // СЕАНС. 27.11.2016. URL: <http://seance.ru/blog/ledokol-review/>. Дата обращения: 20.04.2017.

¹¹³ «Дуэлянт»: Нарцисский Петербург // СЕАНС. 29.09.2016. URL: <http://seance.ru/blog/duelist-review/>. Дата обращения: 20.04.2017.

*Михайловича. Робот-рыцарь Леонардо да Винчи поднимал забрало.*¹¹⁴

Одним из важнейших контактоустанавливающих средств на уровне синтаксиса является риторический вопрос. Его включают в текст для формирования сопереживания, создания ощущения сопричастности к описываемому явлению:

*Несмотря на неприятие критиков, фильм Зака Снайдера «Бэтмен против Супермена: На заре справедливости» мощно стартовал в прокате. **Может быть, критики не совсем правы?***¹¹⁵

*Этот фильм как будто знает свою аудиторию, живую, теплую, разного возраста и пола, уровня доходов и образования. **Что слепляет её воедино? Любовь к бородам и свитерам? Противоречивая ностальгия по советскому быту? Жажда хеппи-энда?***¹¹⁶

В приведенных отрывках мы видим вопросы, нацеленные на читателя, но не требующие ответа. Автор призывает аудиторию задуматься, привлекает внимание читателя, тем самым формируя диалог с аудиторией.

Оценочная интенция реализуется в тексте за счет передачи автором эстетической оценки произведения искусства. На лексическом уровне оценка зачастую выражается посредством включения в текст книжной или разговорной оценочной лексики: *Петербургская обреченность дана с размахом: хляби, грязи, всякие архитектурные кунштюки.*¹¹⁷

Местоимение *всякий* – разговорный аналог местоименных прилагательных *каждый, любой*. Оно сопровождает разговорно-фамильярное

¹¹⁴ Старый герой робот // СЕАНС. 10.03.2016. URL:<http://seance.ru/blog/superman-2nd-review/>. Дата обращения: 20.04.2017.

¹¹⁵ «Бэтмен против Супермена»: Человек человеку бог// СЕАНС. 29.04.2016. URL:<http://seance.ru/blog/superman-2nd-review/>. Дата обращения: 20.04.2017.

¹¹⁶ «Ледокол»: между собакой и кошкой // СЕАНС. 27.11.2016. URL: <http://seance.ru/blog/ledokol-review/>. Дата обращения: 20.04.2017.

¹¹⁷ «Дуэлянт»: Нарцисский Петербург// СЕАНС. 29.09.2016. URL: <http://seance.ru/blog/duelist-review/>. Дата обращения: 20.04.2017.

заимствование из немецкого *кунштюк*, метафорично намекающее на архитектурные изыски. При этом остальные однородные члены из этого ряда (*хляби, грязи*) являются книжными, употребляясь как морфологические архаизмы. Столкновение разговорной и книжной лексики создает комический эффект, который передает ироническое отношение автора к происходящему. В данном тексте мы встречаем этот же прием еще несколько раз: *Барыши складывает котлетами за пазуху, а затем фарширует ими государевых аппаратчиков; Дела делать, нулей гвозди заколачивать, судьбу орляной проверять; Пиф-паф, уноси готовенького*¹¹⁸.

Синтаксические средства выразительности (фигуры речи) передают эмоциональное состояние автора, зрителей, героев фильма. Ярким примером служит рецензия Василия Степанова ««Чудо на Гудзоне»: Птицы, покайтесь!»¹¹⁹. Журналист рецензирует фильм о предотвращении авиакатастрофы, о спасении пилотом сотни человек на высоте более 10 км от земли. Для передачи напряженности атмосферы в течение всего фильма при описании эмоций главных героев автор активно использует парцелляцию:

*С этим видением капитан Чесли Салленбергер (Том Хэнкс) просыпается посреди ночи, с ним же вдруг замирает посреди серого зимнего дня, окрашенного в оптимистические тона только новостью о том, что никакого кошмара на самом деле не произошло: не было ни трагического маневрирования между небоскребами, ни взрыва, ни жертв. Ни одной. Благодаря ему.*¹²⁰

А вот смущенного героя от переизбытка чувств внезапно обнимает управляющая нью-йоркским отелем. Смущение в гримерке перед шоу

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ «Чудо на Гудзоне»: Птицы, покайтесь! // СЕАНС. 9.09.2016. URL: <http://seance.ru/blog/sully-review/>. Дата обращения: 20.04.2017.

¹²⁰ Там же.

*Леттермана. Смущение в такси.*¹²¹

*Пытка бытом. Столкновение со славой. Этот сущий кошмар жизни. Все это на земле.*¹²²

Помимо парцелляции в данных примерах можно определить еще одно языковое средство выразительности – градацию, которая используется автором для создания эффекта эмоционального усиления и нацелена на наиболее полное отражение масштаба происходящего в кинокартине события.

Рассмотрим еще один пример парцелляции в другом авторском тексте «О синефилии, Риветте и Джармуше»:

*Итак, синефил любит редкие фильмы. Хотел написать «чем реже, тем лучше», но это не так. Фильм, о котором знают пять человек на всей земле, тоже не годится. Ведь он не сможет выполнять свою функцию пароля, опознавательного маячка «свой-чужой», по которому синефил всегда сможет найти собрата в любой аудитории, на любом фестивале, в любой стране. Есть какая-то безотчетная синефильская вражда по отношению к фильмам слишком ярким, слишком талантливым, слишком субъективным, слишком самоуверенным. Жизнь условного синефила — его друзья, путешествия, напитки, покупки, одежда, разговоры — все имеет отношение к кино. Кино — это воздух, которым он дышит.*¹²³

В данном случае парцелляция также является средством выражения авторской интенции, обусловленной прежде всего негативной оценкой понятия «синефил». Журналист делит высказывание на смысловые блоки, акцентируя внимание читателя на разных аспектах описываемого явления.

¹²¹ «Чудо на Гудзоне»: Птицы, покайтесь! // СЕАНС. 9.09.2016. URL: <http://seance.ru/blog/sully-review/>. Дата обращения: 20.04.2017.

¹²² Там же.

¹²³ О синефилии, Риветте и Джармуше // СЕАНС. 15.03.2016. URL: <http://seance.ru/blog/rivette-jarmusch-cinefile/>. Дата обращения: 10.05.2017.

Для усиления эффекта, а также создания некоторой иронии в тексте используется синтез лексического средства выразительности (использование устаревшей книжной лексики: «*собрат*») и синтаксического (градации: «*в любой аудитории, на любом фестивале, в любой стране*»).

К другим средствам языковой выразительности относится ряд однородных членов («*к фильмам слишком ярким, слишком талантливым, слишком субъективным, слишком самоуверенным*»), который используется для многоаспектного определения фильмов выходящих за рамки интересов синефилов. Данный прием использован и для описания «жизни синефила», где автор гиперболизирует зависимость синефила от кино («*Жизнь условного синефила — его друзья, путешествия, напитки, покупки, одежда, разговоры — всеимеет отношение к кино*»).

В следующем тексте также использованы различные способы выражения авторского мнения, одним из которых являются упомянутые нами выше парцелляция и градация. В данном случае они также служат способом акцентирования внимания аудитории:

27 лет моральной подготовки, несколько попыток сценария, затяжные многофигурные суды и три с половиной миллиона неустойки за отлагательство. Религиозные консультации. Ужасающая логистика. Съемки в горах под палящим солнцем и проливными дождями — последовательные и на пленку. 400 человек массовки переживают тайфун. Лиам Нисона шатает землетрясение. Адам Драйвер худеет на 23 килограмма.

Зачастую, риторический вопрос, который мы рассматривали ранее, выполняет не только контактоустанавливающую функцию, но и выражает иронию автора, помогая аудитории считывать оценку журналиста. Рассмотрим пример:

А что вы все вскинулись? Иронии не хватает? Да, теперь ирония — царица всех наук. История не понятна? Где же сторителлеры? Бегите

*скорей сюда! Расскажите нормально.*¹²⁴

Здесь риторические вопросы обращены к критикам, которые написали отрицательные рецензии. Автор, спрашивая: ***Иронии не хватает? История не понятна? Где же сторителлеры?*** – смеется над критиками, ставя под сомнение их способность полностью понять и оценить сюжет фильма. С помощью риторических вопросов автор ставит под сомнение компетентность критиков, утверждая, что это не фильм плохой, а критики не очень хорошие.

Далее автор обращается к главному герою фильма, которого был осмеян критиками: ***Господи, смети их всех! У тебя же огненные глаза. У тебя же сверхзвук, и совершенство кожных покровов, и прическа. Кто ему делал прическу? Чем укладывали эту челку?*** Обращение в сочетании с восклицанием, парцелляцией, риторическими вопросами подчеркивает все достоинства главного героя и его прически в сравнении с осмеянными автором выше критиками.

Несерьёзность, игривость и ироничность своих высказываний автор далее обличает с помощью вводной конструкции, указывающей на квалификативный авторский модус: ***Если серьезно, то и сборы первой недели — по справедливости, и Бену Аффлеку не стоит так грустить.***

Примеры с риторическими вопросами встречаются нам и в других материалах журнала, вне зависимости от их жанровой принадлежности. Приведем в качестве еще одного примера рецензию, написанную к выходу фильма «Робот по имени Чаппи»: ***В Красноярске автомобиль сбил робота — такая новость облетела в ноябре отечественные телеканалы и интернет-порталы, которые, конечно, должны докладывать о всякой инновации, пусть даже и трагического толка... В том, что касается мотивов произошедшего, версии разнятся: попытка бегства? восстание***

¹²⁴ «Бэтмен против Супермена»: Человек человеку бог // СЕАНС. 29.04.2016. URL: <http://seance.ru/blog/superman-2nd-review/>. Дата обращения: 10.05.2017.

*машин? самоубийство? банальные проблемы со связью?*¹²⁵

Анализ речевого облика журнала «СЕАНС» позволяет сделать следующие выводы: в материалах под влиянием информационной и оценочной интенции, а также с целью повышения диалогичности текста, формируются определенные стилистические особенности: ярко выраженная оценка, авторское начало, диалогичность, использование языковых средств выразительности, среди которых наиболее распространены такие лексические приемы как использование книжной и разговорной лексики, терминологии, профессионализмов, заимствований, а также синтаксические приемы, такие как частотное употребление прецедентных феноменов, парцеляция, гиперболизация, ряды однородных членов и риторический вопрос.

¹²⁵ Старый герой робот // СЕАНС. 10.03.2016. URL:<http://seance.ru/blog/superman-2nd-review/>. Дата обращения: 10.05.2017

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятое исследование позволило сделать ряд выводов, относительно специфики речевого облика в современном арт-издании «СЕАНС». В ходе решения поставленных во введении задач были получены следующие результаты, приведенные ниже.

Ø Выявлены основные особенности арт-журналистики как части медиадискурса. Мы определили, что арт-журналистика как часть досуговой медиасферы, направлена на освещение досугового информационного поля общества. В связи с этим в арт-журналистике формируются собственные цели и задачи: стимуляция аудитории на социально-культурную активность, всестороннее развитие человека в условиях свободного времени, расслабление и релаксация, восстановление сил, а также участие в пропаганде в обществе высоких культурных ценностей и воспитание людей на образцах общемировой культуры. Решение данных задач порождает особенности арт-журналистики как части медиадискурса: преобладание оценочного информирования, над фактологическим, ярко выраженная оценочность текста, диалогичность и специфика волеизъявления.

Ø Определено понятие речевого облика периодического издания с точки зрения интенциональной стилистики. Мы установили, что интенции, участвующие в формировании речевого облика издания, рождаются под влиянием общих принципов и задач журналистики, поэтому главной профессиональной интенцией журналиста является воздействие на аудиторию, с целью стимулирования активности, трансляции культурных ценностей, норм и морали.

Ø Осмыслены экстралингвистические факторы, оказывающие влияние на формирование речевого облика журнала о кино. Нами были выделены такие экстралингвистические факторы как: культурно-исторические фоновые знания журналиста, которые он передает с целью

воздействия на аудиторию, пропаганды киноискусства и просветительства; предназначенность для массовой аудитории; периодичность; коллективное авторство; искусство как сфера общения; материалы информирующего характера и кинокритика как тип содержания; среди функций языка нами было выделены, информирующая, коммуникативная и эстетическая функции.

Ø Выделены основные лингвостилистических особенностей текстов современного журнала о кино и выявлена жанровая специфика. Основными жанрами, используемыми в арт-изданиях мы определили рецензии, интервью, проблемные статьи, обзоры и списки, но анализ материала показывает, что так или иначе эти жанры преобразуются и видоизменяются в тексте. Каждый жанр имеет отличия, характерные для речевого поведения данного типа издания: ярко выраженная оценочность, авторское начало, аналитичность, диалогичность, использование языковых средств выразительности, среди которых наиболее распространены такие приемы как использование книжной и разговорной лексики, терминологии, профессионализмов, заимствований, частотное употребление прецедентных феноменов.

Ø Описан речевой облик современного арт-издания о кино на основе анализа речевого облика киножурнала «СЕАНС».

Можно констатировать, что в ходе исследования нами были решены все поставленные задачи. Нам удалось выявить и описать специфику речевого облика журнала о кино как части современных арт-изданий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арутюнова Н.Д. Аксиология в механизмах жизни и языка // Проблемы структурной лингвистики. М., 1984.
2. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988.
3. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М., 1979.
4. Белевитина Т.М., Дмитрировский А.Л. Факт в журналистике: к дефиниции понятия // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/fakt-v-zhurnalistike-k-definitsii-ponyatiya>. Дата обращения: 02.05.2017.
5. Белинский В.Г. Речь о критике, произнесенная в торжественном собрании Императорского Санкт-Петербургского университета, марта 25-го дня 1842 года, экстраординарным профессором, доктором философии А.В. Никитенко. URL: <http://bookz.ru/authors/vissarion-belinskii/>. Дата обращения: 02.05.2017.
6. Беспалова А.Г., Корнилов Е.А., Короченский А.П., Лучинский Ю.В., Станько А.И. История мировой журналистики. РнД., 2003.
7. Блюмер Г. Коллективное поведение. // Психология масс. Хрестоматия. Под ред. Д.Я. Райгородского. Самара, 1998.
8. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 2001.
9. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.
10. Гроссман Л. П. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1927.

11. Гроссман Л.П. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1927.
12. Дашковская О.Д. Организация досуговой деятельности: текст лекций // О.Д. Дашковская; Яросл. гос. ун-т. – Ярославль: ЯрГУ, 2009. URL: <http://www.twirpx.com/file/649011/>. Дата обращения: 07.04.2017
13. Диалогическая природа газетных речевых жанров / под ред. Кожиной М.Н., СПб.: изд. 2-е, доп., испр. – СПбГУ: Филол. факультет, 2012.
14. Досуговая журналистика в России / под ред. Дускаевой Л. Р., Шароградского В. И.. СПб., 2009.
15. Дускаева Л. Р. Интенциональность речевой деятельности журналиста: онтология и структура // Вестник СПбГУ. 2012. №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/intentsionalnost-rechevoy-deyatelnosti-zhurnalista-ontologiya-i-struktura>. Дата обращения: 08.04.2017.
16. Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Интенциональность и модализация медиатекста в контексте культуры (опыт обобщения) // Политическая лингвистика. №3. 2014.
17. Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Досуговое направление в российской журналистике: проблемы подготовки специалистов // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Профессиональное образование, теория и методика обучения. 2011. №6. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dosugovoe-napravlenie-v-rossiyskoj-zhurnalistike-problemy-podgotovki-spetsialistov>. Дата обращения: 07.04.2017.
18. Дускаева Л. Р., Цветова Н. С. Интенциональная стилистика: объект, предмет и базовые понятия // Жызнью і словам прысягаючы... Материалы международной научной конференции. Минск, 2012. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/19491/1/Duskajeva-Cvetova.PDF>. Дата обращения: 07.04.2017.

19. Житкова Л. Н. История и теория русской литературной критики XIX века : учеб. Пособие. Екатеринбург, 2004. С. 121.
20. Клушина Н. И. Лингвистика убеждения: интенциональные категории публицистического текста // Медиаскоп. №1. 2008. URL: <http://www.mediascope.ru/node/67>
21. Кожина М.Н. К основаниям функц. стилистики. П., 1968.
22. Коньков В.И. Речевая структура газетных жанров. СПб., 2004.
23. Крикунов Ю. Рецензия в газете. М., 1975.
24. Кройчик Л.Е. Система журналистских жанров. СПб., 2000.
25. Неупокоева О.В. Речевой облик периодического издания. Диссертация. СПб., 2010.
26. Очерки истории советского кино, т. 1-3, М., 1956-1961.
27. Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики: Учебник для студентов вузов. М., 2011.
28. Саенкова Л.П. Кинокритика и киножурналистика: типология творческой деятельности. Минск, 2013.
29. Саенкова Л.П. Литературная критика. Ее предмет и задачи: Учебно-методическое пособие. Минск, 1997.
30. Сидякина А.А. Художественно-просветительские периодические издания (арт-журналистика) // Журналистика сферы досуга: уч.пособие / под общей редакцией Дускаевой Л.Р., Цветовой Н.С., СПб., 2012.
31. Смелкова З.С., Ассуирова Л.В., Савова М.Р., Сальникова О.А. Риторические основы журналистики. Работа над жанрами газеты. М., 2009.
32. Солганик Г. Я. Современная публицистическая картина мира // Публицистика и информация в современном обществе. М., 2000.

33. Стилистика и литературное редактирование. Том 1 / под ред. Дускаевой Л. Р., М., 2016.
34. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. Кожиной М.Н. М., 2003.
35. Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М., 2000.
36. Ушаков. Д. Н. Толковый словарь Ушакова. М., 1940.
37. Тяжлов Я. И. Актуальные формы медиатекстов, посвященных кино: жанровые и языковые тенденции. // Медиалингвистика XXI выпуск 12 // URL: <http://medialing.spbu.ru/> Дата обращения: 05. 11.2016.
38. Федотова Л. Н. Социология массовой коммуникации. М., 2003.
39. Федотова Л. Н. Социология массовой коммуникации. М., 2003.
40. Федюк. А. В. Советская система кинопроизводства и кинопроката в 1920-е - 1930-е гг. Диссертация. Новосибирск: Институт истории СО РАН. 2002.
41. Функционирование средств массовой информации в сфере досуга / под ред. Дускаевой Л. Р. СПб., 2009.
42. Цветова Н. С. Дискурс искусства в современной Российской журналистике // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2012. №1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-iskusstva-v-sovremennoy-rossiyskoj-zhurnalistike>. Дата обращения: 02.05.2017.
43. Цветова Н. С., Горячев А. А. Моноэтническое издание в современном российском культурно-просветительском дискурсе. / Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015.

44. Шарифуллин Б. Я. Русский антропонимикон в экспрессивном пространстве // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2007. №3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-antroponimikon-v-ekspressivnom-prostranstve>. Дата обращения: 20.05.2017.

ПРИЛОЖЕНИЕ

За кино, против синефилии

Ратгауз. М

Завтра Гильдия киноведов и кинокритиков объявит обладателей ежегодной премии «Белый слон». Вручение пройдет на фоне продолжающихся разговоров о создании еще одной премии кинопрессы под эгидой Союза кинематографистов. А мы публикуем статью Михаила Ратгауза, написанную для нового номера «Сеанса» — в раздел, где авторов попросили сформулировать свои критические принципы — рассказать о «точке опоры» в профессии.

«Сеанс» попросил сформулировать «точку опоры». Этот призыв кажется обращенным к твердо стоящему на ногах отряду бойцов с высокой мотивацией. Сам он как будто тоже исходит от инстанции, прекрасно понимающей свое место в солнечной системе. Но, по правде, мне кажется, что эта идея рождена из импульса ровно противоположного: потерянности такой глубокой, что в нее поместятся присяги любого калибра.

О кризисе кинокритики официально отговорили лет пять назад. Мой текст четырехлетней давности пересказывал кое-что из этих разговоров. Зачем снова о том, о чем мы теперь молчим? Ровно за этим. Конечно, молчание — золото, но не в посттравматическом смысле. Так что освежим кое-что в памяти.

Например, взглянем на американский бокс-офис за 40 лет. В 1975-м в первой десятке — «Челюсти», две драмы больших режиссеров «Пролетая над гнездом кукушки» и «Собачий полдень», фильм о

недавних 60-х «Шампунь» и goad-movie про мечты для бедных «Бобби и Роуз». В 1997-м — «Титаник», «Люди в черном», второй «Парк Юрского периода», но любопытства зрителя к себе еще хватает на кино про большие сегодняшние чувства — фильм про нью-йоркских невротиков «Лучше не бывает» и «Умницу Уилла Хантинга». В 2007-м — это третий «Человек-паук», третий «Шрек», третьи «Пираты Карибского моря», пятый «Гарри Поттер» и анимация «Элвин и бурундуки».

Конец истории не требовал от человека ничего, кроме довольства собой, вопросов к жизни больше не было. Все было решено бесповоротно, осталось только приятно проводить время в цивилизации досуга. Кино восприняло этот факт как призыв к действию. Конструкции нужно было упростить, сообщения подрезать, а громкость резко вывернуть на максимум. Блокбастер разросся до монополии, появилась франшиза, в которой многие уже не захотели распознавать благородной корабельной формы «кино, каким мы его знаем», как это тепло, по-родственному выразил Скорсезе. Кино распадалось давно, но по старой памяти еще считало себя целым. Теперь демаркационные линии чертили извне и изнутри. Для фильмов нового типа искали определения, которые выдавали бы их грубую технократическую природу и исключали из реестра искусств. Скорсезе предложил называть их «аудиовизуальным развлечением». Эстетические претензии тут были смешны, кинокритик не нужен. Так критик стал для индустрии воспоминанием, даже не романтическим.

«То, что не может стать больше, становится меньше», — писал Дэвид Мэмет в книге «Бэмби против Годзиллы». И критика в авангарде профессии развернулась спиной к мультиплексу, пусть сутуло, но гордо. Теперь перед ее глазами была меньшая часть материка, для

спасения которой от Годзиллы были построены герметичные резервации — фестивали. Здесь хрупкие формы подключали к системе искусственной поддержки жизни без опасности столкнуться со зрителем в прокате (это описала в книге о фестивалях Марийке де Фальк). Критик теперь работал внутри системы, которая понимала себя через границы, исключения. Он больше не мог говорить со многими, как это было в тридцатые, когда он вскрывал классовый характер кино, или в сороковые, когда требовал от фильмов новой правды, говоря от имени самого времени. Еще в девяностые критика, прорубавшая просеку для авторов с мировых окраин, Киаростами и Цай Минляна, знала, что вносит свой скромный вклад в борьбу с культурной монополией белого человека, работает исторически (про это есть книга *Movie Mutations*). Теперь, в разлуке со зрителем, придвинувшееся вплотную к своему предмету, письмо о кино стало формой инцеста. Сбылось предсказание Трюффо 1957 года: «Фильм будущего будет похож на своего автора, и число зрителей станет пропорциональным количеству друзей кинематографиста». Думать широко теперь было просто неуместно, как неловко повышать голос в маленьких комнатах (поэтому в десятиные исчезли программные тексты). Критик уменьшался до размеров синефила, для которого кино — это весь мир целиком, без остатка.

В экономическом смысле тоже стало неудобно. Публика рецензировала что хотела, сама, не вылезая из зала и твиттера. Тексты о кино перестали кормить, и нужно было найти новые способы выживания. Но за отсутствием стратегий наступило время для тактик.

Борис Гройс объяснял, что бюрократизация — родная дочь конца истории. Когда светлое будущее наступило, остается только администрировать. На смену старым мечтам и смешным телеологиям

приходит бодрое образование транзакций, которые сами и цель, и средство, и не должны быть долговечны, а, напротив, должны мгновенно распадаться, чтобы освободить место новым. Поэтому время было особенно благосклонно к администраторам в профессии, — людям, которые быстро и талантливо умеют отправлять friend request, и в чьих карманах всегда привлекательно звенит мелкий кэш улыбок. (Боря Нелепо писал мне как-то про «цинизм, который облепил всю современную критику», и я понимаю, о чем он).

Чтобы сохранить к себе публичное уважение, важно было не растерять старые ритуалы. У критиков, которые удержались в СМИ после волны увольнений, для этого была регулярная производственная процедура, необходимость отрабатывать прокат. Она создавала эффект присутствия и локально анестезировала тяжелые мысли. Другим календарным обычаем были новогодние хит-листы. То, как ловко критик упаковывает работу за год в список чужих покупок, неизменно награждалось аплодисментами. («Может быть, смерть стоит за ритуалом критиков составлять десятки», — совсем недавно со вздохом написала в New York Times Манола Даргис, прежде чем приступить к делу).

Если тексты не читали, то в кино ходили, а значит, можно было напоминать о себе, выходя перед сеансами, и критик перешел к самостоятельному производству «эвентов». Коллеги (и я среди них) становились отборщиками, программерами. Кинополитика теперь была обставлена крепкими на ощупь, вызывающими уважение вещами, которые подвергались точному пересчету: правами, копиями, билетами. Но показ вместо текста замещал рефлексию ее предметом, углубление уплощением. Это был еще и обмен истинной власти,

которая тем мощнее, чем шире поля подчиненного ей незримого, на скромную радость встреч у камелька. Критик в роли отборщика снова делал кино зависимым от себя, но уже не силой мысли. К чувству собственной значимости теперь примешивался отчетливый свинцовый привкус близости к институции, деньгам или административному ресурсу.

Еще одним новшеством был поиск своей поляны. Независимый критик искал малую провинцию с нишевым спросом, которую он мог бы колонизировать соло. И без того узкая территория фестивального и архивного была еще раз поделена (Артамонов — про авангард, Нелепо — про «малых голландцев», я — про немцев, «про сериалы — это к Алешичевой»). Это рождало маленькое тепло фан-клубов вокруг индивидуальных предпринимателей.

Пока земли делились, платформы росли. Сейчас в мире под четыре тысячи фестивалей, из них 75 процентов возникли прямо при нас, за десять лет с 2003-го по 2013-й (по статистике трехлетней давности). Кинокритик-программер был дрожжами в этих инфраструктурах (пара примеров: Локарно организовал Академию критики, коллеги недавно обзавелись «неделей» на Берлинале). Фестивали густо зарастали секциями, спецпрограммами, газетами и панелями. Потерявшая зримые цели, профессия буквально пухла от голода.

Скотт Фаундас из Variety рассказывал, как Нью-Йоркская ассоциация критиков, которую в 1970-е годы сотрясали бои между Полин Кейл и Эндрю Саррисом, не так давно вручала приз очередному фильму Коэнов — единогласно, безропотно, в полной тишине. Я тоже не вспомню ни одного текста или фильма за год, который вызвал бы

настоящее побоище. Его и не может быть в отсутствии спорных земель, задетого кровного. В разлуке друг с другом бороться не за что. Еще проще в разлуке соглашаться.

«Да и нет уже никакого цеха», — меланхолично заметил в моем фейсбуке Антон Долин. Особенно на фестивалях, в чужих пейзажах и скудно освещенных гостиничных лобби, ясно чувствуешь это сцепление коллег в массу, внешне единую, но внутренне расколотую. Она несет на себе все горькие черты обреченности друг на друга. Маршалл Маклюэн описывал, как резкая подвижность систем «вызывает пожизненное состояние *rigor mortis*, или сомнамбулизма, особенно заметное в периоды внедрения новой технологии». Гиперактивность кинокритического сообщества, пережившего мобилизационный шок, пронизана в глубине этим оцепенением.

«Целиком социализированное существо, лишенное способности творить и воспринимать реальность и даже просто общаться с ней», — так описывала Седакова человека постмодерна. В этом портрете теперь уже несложно было опознать свои черты с пристывшей к ним улыбкой и страхом внутри теперь уже такого полого тела.

Мой текст трехлетней давности заканчивался предложением остаться с кино один на один, в темноте своей комнаты или зала, вступая с ним в диалог, насыщенный в его одиночестве, тесноте. Мне чудился в этом какой-то туманный вызов. В 2011-м Адриан Мартин тоже хотел разглядеть в обрыве связей не несчастье, а свободу:

Кинокритика в цифровой век вернулась на свое истинное, настоящее место: на обочину, в тень. Она процветает в тысячах блогов, журналов,

на тысячах сайтов, но без крепкого, постоянного, институционального дома, без центра. Давайте используем эту эру, в которой критика может быть эфемерной и взрывчатой, пышной и непредсказуемой, бескомпромиссной и радикальной. Неоплачиваемой и не любимой никем, кроме немногих счастливцев — изолированных одиночек, которые все-таки в мире выросли до объединенного множества.

Мартин думал, что профессия, свободная от материальных интересов, могла бы сама стать искусством. Эта утопия, конечно, была обречена. Что же делать? Пробуждаться. Но прежде хочется привести в пример двух критиков, которые не впали в обморок и чувствуют себя, по моему, хорошо. Речь идет об Антоне Долине и Марии Кувшиновой. Посмотрим на их работу.

Антон является воплощением солярного мифа — он готов освещать благожелательным светом все: от пиксаровской анимации до Цзя Чжанке. Он — слуга двух господ, кино и зрителя, усердный, расторопный, его миссия — быть идеальным проводником, способным переправлять токи любых мощностей. Фигура автора в его текстах складывается из отсутствия резких черт и противоречий. Эта позиция золотой середины, не источенная сегрегационным опытом, возможна только благодаря удивительно здоровому, не знающему насыщения аппетиту Антона по отношению к кино. Естественно, ему не нужны новые опыты над своей идентичностью (типа кураторства), и Антону бы не пришло в голову писать текст про кинокритику (и тем более два!) — о чем он мне любезно сообщил: у такой гармонии не может быть вопросов к себе. О доступе Антона к самым широким информационным каналам от радио до Первого, которые являются

материальным обеспечением его теперь безусловной репутации главного кинокритика страны, я уже писал.

Совсем другую модель построила Кувшинова. Она тоже не синефил, ей нужен воздух более свежий и резкий. Она хочет нащупать почву, которая была бы движущейся (или производящей такое впечатление). Кураторство, программинг — это все про Машу, потому что сейчас так носят. Как хозяйка с жестким глазом, Кувшинова видит и щучит кино как комплексную машину: от финансирования до дистрибуции, от режиссуры до носителей.

В ее текстах автор не собирается скрывать своих идиосинкразий. Ее набегги могут быть совершены на культурную политику (печать «синефилы при губернаторе» уже не отмоешь от бледного тела кино времен сурковщины и путинизма), или на русских режиссеров (они «никому не нужны»). Ее вылазки осуществляются с применением колющего и режущего, это должно быть живо, например больно.

И Антон, и Маша трудятся системно, они оба рвутся вовне, к зрителю и к кино, вплоть до инвазии в его тело. И это правильно. Потому что изоляционные, синефильские тактики сегодня работают против нас. Будем, как солнце, будем, как кино. Которое незримо, но магнетически поменяло вектор.

Цифра была обещанием еще не виданного, но оно как-то не сбылось. «Новые медиа» заполнялись древним содержанием, и их теоретик Лев Манович грустил от того, что инстаграм напоминает ему семейные альбомы 1890-х годов. Это заставило активистов film studies в отчаянии родить «кино-2» по технике непорочного зачатия из духа

YouTube и Сoub, и, на самом деле, это прекрасно. Любое визионерство хорошо в это время прагматических мелких движений.

Кино было выпотрошено в нулевые в операционных постмодернистских мастерах, которые ставили над ним эксперименты, как над телом, в целом, безжизненным. В нулевые, основательно замученное, оно отдыхало на диете румынского реализма или в прохладных цезурах и пустотах медленного кино. Но в начале десятых это тело попытались окропить живой водой. Окропить — это преуменьшение, потому что в *Holy Motors* и *Only Lovers Left Alive* его приводили в чувство ушатами отсылок к великому прошлому. Как будто по случайности, но в сейсмически неизбежной логике это совпало с первыми массовыми движениями начала нулевых, которые воспевали себя как ценностные революции. Кино на них реагировало слабо, оно пока всматривалось назад. Уэс Андерсон в «Отеле „Гранд Будапешт“» сочувственно ощупывал носатый постамент большого Автора и украшал его многообещающими ключами. Альберт Серра в «Истории моей смерти» выводил на прогулку по свежему, вновь дрогнувшему воздуху старые призраки Дракулы с Казановой. Лисандро Алонсо нырял в «Хауха» в искрящийся мир юношеского чтения у речки потрепанного Жюль Верна или библиотечного Борхеса. Андрей Кончаловский, у которого проснулось обоняние, и он почувствовал, как пахнуло дымком прежних веселых печек, вдруг вострепнулся и тоже очень уместно закончил свой фильм про сельского почтальона цитатой из Шекспира на весь экран. Конечно, эти цветы брались без корневой системы, не росли, а украшали. Но вернуть их в комнату было знаком вежливости, участия, обратного приглашения в жизнь без желания сломать. Чтобы они заговорили (если это случится), нужно сначала, чтобы они были рядом.

Все это означало не что иное, как отказ от амнезии постмодерна и хотя бы номинальное, но всерьез признание за традицией статуса кормящей матери, — в десятилетие, которому пришлось вспомнить многое, очень многое, скажем, вышедшие из употребления слова «революция» и «война».

Мы живем во время поднявшего нас, теплых и сонных, с постели, бунта против разрозненности нулевых и их «сингулярностей», не сливающихся во множества. Новое десятилетие обращается к тому, что над, под, рядом с человеком: революции, религии, национальной идее или другим формам общности, которые мы подозреваем в поддельности, но это не имеет значения, потому что, раз появившись, они уже вплетены крученой суконной нитью в синтетическую гладкость сегодня, еще казавшегося недавно до предела обозримым и обжитым. Глобалистские сети рвутся, и эта центробежная энергия преобразуется в центростремительные национальные силы, когда народы заявляют о желании обратно самоопределиться. Войны от Новороссии до ИГИЛ для постисторического сознания, «вялого», «материалистического», с его «талой моралью», по словам Дэвида Брукса, — прежде всего, древний сфинкс, грубо зашедший в комнату с мебелью из ИКЕА, пятно на сетчатке. Время переломов отменяет устаревшие языки. И тут на сцене появляется кино с его старым умением быть «книгой жизни», как это называла Сьюзен Зонтаг.

Еще в конце нулевых кино, как по команде, вдруг охладело к поискам формы. Думаю, оно услышало голос, который звал его обратно как толмача, интерпретатора, волшебное зеркало, у него вновь появилась задача — работать ракетой от старых «я» к новым «мы», создавать «воображаемые сообщества» (как определял эту роль теоретик

национализма Бенедикт Андерсон; поэтому госконтроль над русским кино с его рецептурным патриотизмом — от хоккея до Сталинграда — действует хоть и топорно, но в логике, древней и снова свежей). Кино же должно обеспечивать реальность метафорами ее самой, потому что катаклизмы можно понять только через метафоры.

Кино сегодня штопает прохудившуюся эпоху в трех точках. Историческое сознание: оживленно работающая машина времени, переливание вечных снов, костюмное кино. Символическое мышление: полная реабилитация метафоры, мифа, сказки. Наконец, эпический крой: разговор о сообществах, нациях («Горько!», «Дурак», «Левиафан», «Родина»; «Ида» про поляков, «Браво!» про румын, «Темный мир» про немцев, «Тысяча и одна ночь» про португальцев), о поколениях («Кино про Алексеева», «Пионеры-герои») или о религиозных движениях («Тимбукту»).

Кино укрупняет шаг от случайного к закономерному, от портретов к многофигурному (так Сигарев движется от клаустрофобии «Волчка» к «Стране ОЗ», а Дарденны — от камерных парабол к леворульному коллективизму «Двух дней, одной ночи»). Чтобы говорить об общности, Велединскому пару лет назад еще нужна была патина семидесятых, и из ее серых глубин приехала в кепке Олега Даля фигура деклассированного учителя, впаривающего окрошку про родину с перегаром и цитатами из Пушкина. Но Жоре Крыжовникову уже не нужно поношенное, когда в «Самом лучшем дне» он предлагает нам побрататься в зале, затянув песни, на языке которых этот зал понимает себя сегодня. Тех, кто эти песни онтологически отрицает, он уговаривает увидеть за ними людей — и обняться.

Кино, конечно, не может сразу стать бессонным «глазом столетия». Но бокс-офис сообщает, что больше всего денег в Америке 2014-го впервые за семнадцать лет (!) принесло не аудиовизуальное развлечение, а драма из жизни, история хорошего американца, которого раздавили любовь к родине и общий опыт — война в Ираке («Американский снайпер» Клинта Иствуда). Как ни относиться к фильму Звягинцева, но и его газета вышла вовремя. Страна прочла ее, содрогнулась и прогуглила, что такое левиафан. Пройдет несколько лет, и русское кино, конечно, нагонит (если ему не помешают) и наша война, которая унесла десятки тысяч жизней, пока мы наблюдали за этим, не приходя в сознание.

На этом крепчающем солнце, которое и кормит, и выжигает, выцвели все открытия нулевых — герметические комнатные миры, не тронутые ветрами истории, этика тишины, статика неподвижной камеры. Поэтому так немощно выглядят фильмы «постмамблкора» условно молодых американцев, которые думают, что кино все еще может быть копией их фейсбука (первый же план «Королевы земли» А. Р. Перри — лицо девушки крупно, волосы вздыблены, тушь поплыла — бесстрашно показывает на своем примере, как уже нельзя: селфи, знай свое место).

«Королева Земли». Реж. Алекс Росс Перри. 2015

«Королева Земли». Реж. Алекс Росс Перри. 2015

Синефилия появилась в середине 1950-х годов, когда трещала студийная система, мировое древо кино, и она сама была одной из щеп, продуктом распада. Отбор, сдвиг, перенос — техники синефила. На еще более дробную диверсификацию, на которой с семидесятых кино стало уверенно зарабатывать, синефил ответил помолом

помельче. Исчезнувший центр вел к культу маргинального, третьестепенного, чудаковатых объектов. Томас Эльзессер рассказывал, как на его глазах на смену «тревожной любви», какой была синефилия в двадцатом, приходила в двадцать первом уютная, «довольная собой перверсия». Лучшие люди профессии вели сибаритские, ленивые дневники заката (я говорю о «Выставке ерунды» Васильева и «Фильме на выходные» Зельвенского). Но мало что выглядит сейчас так обветшало, как умиление пустяку. В десятых из-под синефилии вынули другую опору — мы потеряли интерес к авторской теории. Прежний пантеон, конечно, стоит, но свежих божеств в нем не видно (исключений я вспомнил два — Оппенгеймера и Рорвахер). Как и когда-то давно, фильмы становятся важнее их авторов.

На фестивалях трудно не чувствовать спертого воздуха, усеченного обмена, который все короче. Поэтому для спасения себя и любви к кино критик снова должен отправиться в большие залы, что бы в них ни происходило, преодолев брезгливость, принять на себя франшизы, объяснять, издеваться, осмеивать, но не молчать (как это недавно случилось с Зельвенским, который поднял свою тонкую изысканную руку на новые «Звездные войны» и, как мне показалось, немедленно почувствовал себе здоровее). Ради всего святого, критик должен научиться строительству мостов между артхаусом и мультиплексом. У дружественных режиссеров он должен добрым, убедительным словом укреплять мужество к единению, внушать смелость для отчаянных задач. Он должен тревожить кинополитику, считать чужие деньги, влагать персты в раны, вести себя непозволительно, делать опрометчивые выводы, давать советы, когда его не спрашивают. Хотят нас или нет, мы обязаны вернуться туда, откуда нас попросили, — к кино как к морю, шум которого почти не слышен в хорошо

кондиционированных фестивальных норах. Я бы объявил это годной стратегией, которая поможет критику вернуться из тени в центр и на солнце. Готов ли я сам следовать этой программе? Не уверен. Кажется ли мне она верной на сегодня? Несомненно. Могу ли я ошибаться? Надеюсь.

Но тут пора, наверно, сказать несколько слов о себе.

За пару лет я сделал все, чтобы перевести отношения с профессией в статус максимальной неопределенности. Я практически не пишу о кино, я иногда читаю лекции, делаю программы. Это результат то вольной инициативы, то реакции на спорадические предложения. Между ними лежит практика наблюдателя, ценителя, чей основной продукт — не тексты и программы, а присутствие, некая неопределенная сила, которая не тратит себя на ежедневный труд, не связана с кино прямыми материальными отношениями, проявляется вне зависимости от объективного графика (фестивали, премьеры). Одним словом, это поза «заговорщика-любителя, *conspirateur d'occasion*» (по Марксу). Эта мерцающая тактика балансирует между свободой и угрозой полного исчезновения. Она вынуждена перепроверять себя, убеждаться в том, что у нее есть еще право быть, иметь мнение, выражать его. В ее глубине дышит недовольство собой и дезориентация. Конечно, и у меня нет уверенности, что я делаю то, что я делаю, не просто от безысходности. Но я несомненно испытываю тоску по кино как форме единства (откуда-то из ранней юности, когда смеяться вместе в зале на одних местах означало самое точное определение дружбы). Удивительно, но у этой элегии есть шансы стать гимном. На это, если угодно, и можно смотреть как на опору.

Предложение «Сеанса» заставило это осознать. А понимание своего положения — уже полдела.