

Подводя итоги наших исследований, можно сделать вывод, что для абитуриентов факультета журналистики возможность самореализоваться, найти себя в жизни и достичь определенных высот имеет первостепенное значение. При этом журналистика видится им профессией, которая наделяет властью, предполагает уважение, почет со стороны окружающих и дает возможность изменить мир, в том числе через доступ в закрытые для большинства людей сферы. Примечательно, что в перечне выявленных мотивов у абитуриентов лидирующие позиции занимает не заработок, а желание помогать обществу. Однако сопоставление результатов исследования с данными опроса, проведенного студентами «ВКонтакте», наводит на мысль, не имеем ли мы дело с эффектом фасада. Не стремятся ли испытуемые показать себя с наилучшей стороны и дать социально приемлемые ответы?

Так, на вопрос: «В какой профессии, кроме журналистики, вы могли бы себя реализовать?» – большинство абитуриентов ответили, что они выбирают профессии, связанные с презентацией/самопрезентацией, трансляцией образов и знаний, а также с желанием влиять на людей (актер, музыкант, педагог, рекламщик, психолог и др.). Вместе с тем незначительное число опрошенных называют профессии, которые имеют отношение к интерпретации, анализу информации и погружению в свое дело (бизнесмен, исследователь, культуролог, переводчик и т. п.). Выбор в качестве кумиров известных медиаперсон Беларуси и зарубежья отчасти подтверждает эту тенденцию. «Очарование публичностью», на наш взгляд, можно объяснить существованием стереотипных представлений о профессии, когда образу журналиста приписываются черты успешного информатора, влиятельной «звезды» эфира, популярного по умолчанию или идущего к этой популярности всеми возможными способами. Как показывают результаты исследования, с целеустремленностью профессия журналиста ассоциируется только у 10 % опрошенных, ассоциативные связи с творчеством, правдивостью, активностью, умом возникают у еще меньшего количества абитуриентов.

В заключение отметим, что работа, связанная с различными формами психологического сопровождения студентов, будет продолжена. Планируется, что психологическая лаборатория займется лонгитюдными исследованиями в области профессиональных интересов журналистов с целью формирования в процессе обучения социальной зрелости выпускников. Содержательную часть данного сопровождения составят: разработка и/или адаптация инструментария исследования, обработка результатов; мониторинг учебного процесса студента для выявления мотивации, самооценки, уровня притязаний, ценностных ориентаций и т. д.; практическая работа со студентами, состоящая из тренингов, встреч с практикующими журналистами и психологами, участие студентов в научных исследованиях, индивидуальные консультации.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Артишевская Т. М. Аналитическая справка о результатах психологической диагностики абитуриентов факультета журналистики // Знак: проблемное поле медиаобразования: научный журнал. 2011. № 2. С. 78–82.
 Свитич Л. Г. Введение в специальность: Профессия: журналист: учеб. пособие. М., 2006.
 Фурсов А. Влияние стереотипов на выбор школьниками профессии журналиста // Журналістыка-2009: стан, праблемы і перспектывы: матэрыялы 11-й Міжнар. навук.-практ. канф., прысвечанай 65-годдзю факультэта журналістыкі БДУ (Мінск, 3–4 снеж. 2009 г.). Мінск, 2009. Вып. 11. С. 447–449.

Поступила в редакцию 11.02.13.

Наталья Александровна Федотова – кандидат филологических наук, доцент кафедры социологии журналистики Института журналистики БГУ.

Алеся Юрьевна Кузьмина – студентка 5-го курса факультета журналистики Института журналистики БГУ.

УДК 070:791+791.072.3

Л. П. САЕНКОВА

КИНОКРИТИКА И КИНОЖУРНАЛИСТИКА: ТИПОЛОГИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Резюме. Анализируются особенности развития кинокритики – важной части медиаконтента, подчеркивается аналитическое начало как необходимое свойство этого вида творческой деятельности, обращается внимание на публицистическо-научную природу кинокритики. Рассматриваются причины изменения онтологических качеств кинокритики и трансформации ее в новый вид журналистской практики – киножурналистику, которая представляет собой новый опыт кинокритики в условиях социокультурной эволюции и доминирования рекреативного начала в журналистике. Отмечается закономерность появления этого понятия вместе с такими, как «театральная журналистика», «музыкальная журналистика» и «литературная журналистика». Впервые дается определение термина «киножурналистика», обосновываются различия между киножурналистикой конца 1990-х гг. и первого десятилетия XXI в. Подчеркивается, что эта часть журналистской практики постепенно приобретает черты самостоятельного вида творческой деятельности.

Ключевые слова: кинокритика; публицистичность; журналистика; социокультурная трансформация; контекст; киножурналистика.

Abstract. Peculiarities cinema critic as a main part of media been analyzed in the article. Analytical, publicist and scientifically qualities as a necessary properties of this are paid attention. The article is aimed the modifications of the cinema critic's ontological features and its transformation to the new kind of the journalistic practice – cinema journalistic. Cinema journalistic is considered as a new experience of cinema critic during social-culture transformations and domination of the recreativity principles in the journalism. Regularities of this notions appearance at the same time when the notions emerged like these «theater journalistic», «musical journalistic», «literature journalistic» are accented. For the first time the notion «cinema journalistic» is defined. The differences between cinema journalistic at the

end of the XX c. and the beginning of the XXI c. are shown. The features of this part of the journalistic practice like an independent kind of the creative activity has been determined by the author.

Key words: cinema critic; publicist qualities; journalism; social-culture transformations; cinema journalistic.

Кинокритика – 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. Будучи важной частью журналистики, она послужила основой для формирования такой сферы научных исследований, как киноведение. Вообще в области киноискусства за более чем столетнюю историю его существования сложился определенный прецедент, когда художественная практика, ее научное осмысление и представление на страницах газет и журналов возникли почти одновременно.

Кинокритика представляет собой амбивалентный вид творчества. С одной стороны, это неотъемлемая часть журналистской практики. Вслед за В. И. Барановым, А. Г. Бочаровым, Ю. И. Суровцевым, заявившими, что *критику – как особую профессию – исторически создала пресса, причем не столько специальная научная... а общая, рассчитанная на интерес более или менее широкой публики* (Баранов, Бочаров, Суровцев 1982, 18), можно то же самое сказать и о кинокритике. С другой стороны, это такая деятельность, которая требует от автора наличия дополнительных профессиональных качеств: эстетической подготовленности, художественного вкуса, умения обобщать и систематизировать киноинформацию, сопоставлять ее с социокультурным контекстом, способность представлять фильм как системно-художественное целое. Словом, кинокритика является одновременно разнovidностью как публицистической, так и научной деятельности, частью как журналистики, так и искусствоведения. В ней органичным образом соединяются публицистическая открытость, аналитическая глубина, она в равной степени может быть рассчитана как на массовую, так и на специальную аудитории, интересы которых профессионально или любительски лежат в сфере киноискусства.

Публицистичность – это конкретное проявление ценностно-ориентационной стороны деятельности критика, объективная *внутренняя установка собственно критической деятельности* (Суровцев 1977, 29). Аналитическая состоятельность кинокритики предопределена необходимостью глубокого познания проблем киноискусства. Научность кинокритических произведений – свойство, достигаемое не имитацией академического стиля и не воспроизведением обязательных композиционно-структурных элементов, которые иногда отличают научную статью от журналистских произведений, предназначенных для широкой аудитории, а основательной научно-методологической подготовленностью критика, его способностью к концептуально-рациональному осмыслению рассматриваемых явлений и процессов. В задачи автора, специализирующегося в области кинокритики, не входит демонстрация научной эрудиции: она остается в подтексте кинокритического текста, само содержание которого должно свидетельствовать о том, насколько глубоко автор проник в существо рассматриваемых им явлений и проблем. Мера же проникновения определяется степенью владения инструментарием научного анализа, интерпретации и концептуализации как отдельного кинопроизведения, так и явлений в области киноискусства в целом, как, впрочем, и обширностью, глубиной понимания закономерностей, технологий журналистского творчества.

О том, что кинокритика чаще всего рассматривалась как научная деятельность, говорит тот факт, что в энциклопедическом кинословаре это понятие определяется не как отдельный вид творчества, а как часть киноведения (см. Кино: энциклопедический словарь 1987, 182). За более чем столетнюю историю развития кинокритика как особый вид оценочно-познавательной деятельности не так часто становилась объектом научного внимания. В исследовании кинокритики как особой практики анализа фильма (или кинопроцесса) с целью раскрытия его художественной целостности неоценимый вклад внесли известные кинорежиссеры, заложившие основы советского кино: С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, С. и Г. Васильевы, Л. Кулешов, А. Довженко. В 1930-е гг. В. Пудовкин выдвинул тезис «исчерпывающей кинокритики», суть которого он раскрыл в статьях «Нужна настоящая критика», «Нам нужна исчерпывающая оценка фильмов», «Наши требования к печати». Режиссер утверждал, что кинокритика не должна ограничиваться общей оценкой или анализом отдельных элементов фильма. Главное, на что, по мнению автора знаменитого фильма «Мать», необходимо обращать внимание, – это определять место кинопроизведения в «перспективном ряду» кинематографии (см. Пудовкин 1975). Свое напутствие кинокритикам и прессе выразил С. Эйзенштейн в знаменитой статье «Крупным планом», которая полностью посвящена методологическим аспектам кинокритики. Автор выделяет по аналогии с планами в фильме три плана кинокритики. «Общий план» – это взгляд на фильм в целом: тему, сюжет, идею. «Средний план», по мнению режиссера, – это *взволнованное раздумье над живым впечатлением произведения* (Эйзенштейн 1964, 290). Однако самое важное, считал С. Эйзенштейн, – это «крупный план», когда анализируется художественная система фильма: *Это рассмотрение фильма через призму пристального анализа, разобранного по статьям, по колесикам, разложенным на элементы* (Там же, 292). В последующие годы кинокритику как оценочную деятельность исследовали первые профессиональные кинокритики Х. Херсонский, М. Блейман, В. Шкловский, Н. Лебедев. В советские годы процесс осмысления роли и задач кинокритики не раз освещался в специализированных изданиях: газетах «Советская культура», «Литературная газета», журналах «Советский экран», «Искусство кино». Разговор шел в основном о критериях анализа, излишней степени идеологично-

сти, сохранении принципов независимости в кинокритике. Особенно активно кинокритическая саморефлексия проявилась в 1980–1990-х гг. Впервые был поднят вопрос о смене не только методологических подходов, но и прежде всего нравственных акцентов. Констатировалось, что кинокритика из «сервильной» постепенно превращается в «ёрническую» (см. Советский экран 1989). Периодически издавались сборники научных статей, в которых кинокритика рассматривалась как средство эстетической коммуникации, способ исследования стилизованных особенностей фильма, где анализировались теоретический и эмпирический уровни в интерпретации кинопроизведения (см. Кино: методология исследования 1984).

В Беларуси кинокритикой как отдельной сферой журналистской деятельности активно занималась известный специалист по вопросам киноискусства профессор БГУ Е. Л. Бондарева. В ее монографических работах «Время, экран, критика» (Минск, 1975), «Экран в разных измерениях» (Минск, 1983) были проанализированы многообразные жанровые формы, сущностные особенности метода системно-целостного анализа, соотношение объективного и субъективного в кинокритике.

В многочисленных дискуссиях, научных трудах кинокритика всегда рассматривалась как *аналитическая деятельность* (здесь и далее курсив наш. – Л. С.), главной целью которой является репрезентация художественной целостности фильма, кинопроцесса, творчества деятелей киноискусства посредством таких жанров, как рецензия, обзор, отчет, проблемная статья, интервью, творческий портрет. Кинокритика – 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 талантливого авторского осмысления кинопроизведения или кинопроцесса. Однако, несмотря на состоятельность кинокритики только в журналистском контексте, она никогда не подменялась журналистикой, не уравнивалась в способах освоения реальности, в функциональном предназначении.

В перестроечные годы, в период резкой трансформации социокультурного пространства, в кинокритике тоже произошли заметные изменения. Отправной точкой в осмыслении новых форм представления искусства кино в СМИ послужила статья весьма авторитетного кинокритика В. Демина, в которой он выражал несогласие с тем методом анализа фильма, который предложил представитель нового поколения критиков А. Ерохин (см. Советский экран 1989). В. Демин дал негативную оценку «излишнему субъективизму», так как такой подход, по его мнению, не отвечал целям подлинного анализа кинопроизведений. По сути дела данная дискуссия обозначила некую границу, за которой кинокритика стала приобретать иные черты. Начало 1990-х гг. было временем своеобразной эстетической и моральной растерянности. Резкий всплеск частного, а порой просто кустарного производства и проката кинофильмов, снятие запретов с «полочных» картин предоставили критикам невиданный материал для публикаций. В этот период заметным стал процесс типологической трансформации изданий, в которых значительную часть стала занимать так называемая «желтая» пресса. У журналистов появилась возможность выйти за пределы жестких рамок цензуры и высказаться гораздо более свободно. Для кинокритиков свобода означала надежду не только самому выбирать темы для публикаций, но и более вольно обращаться как с объектом исследования, так и с собственными текстами. Эту тенденцию впоследствии обобщил критик О. Зинцов: *Это проблема ролевой модели. Мне очень нравится ролевая модель наших критиков в 90-е годы. Она была игровой, и критики сами были персонажами... Это сочинение текста, который пишешь, и текста, о котором пишешь, и осмысление себя как персонажа этих двух текстов было увлекательной игрой ума* (Абдуллаева, Зинцов, Медведев, Рождественская 2011, 28).

Кинокритика в газетно-журнальном варианте постепенно стала приобретать черты массовой культуры: появились такие ее особенности, как развлекательность, эпатажность, рекламность. Она больше стала подчиняться законам рыночных механизмов. В кинопубликациях начал превалировать не авторский стиль, а выпячивание авторского «я». Позиция сменилась фразерством, размышление – самолюбованием. В печатных СМИ обозначились «именные» рубрики, указывающие не столько на авторство, сколько на определенный «звездный» статус того, от имени которого подписана публикация: «Пойдем в кино с Димой Р.» («СБ. Беларусь сегодня»), «Кино с...», «Личные пристрастия» («БелГазета»). Из критики постепенно стало исчезать аналитическое начало. Анализ художественной целостности подменился рекомендациями, предназначенными для «среднего человека» (термин философа К. Леонтьева) с усредненными вкусами. Так, например, в «БелГазете» под рубрикой «У телевизора с БГ» предлагается определенная траектория для восприятия. Весь текст разбит на краткие главки-анонсы: «Что это?», «О чем кино?», «Важный момент», «Любопытное обстоятельство», «Обратите внимание», «Главный козырь», «Пикантная подробность». Трансформировалась жанровая система. Если прежде основными жанрами в кинокритике были рецензия («первичный жанр»), статья, творческий портрет, эссе, то, начиная с 1990-х гг., на страницах массовых печатных изданий стали превалировать аннотации, «светская хроника», репортажи под рубрикой «звездная тусовка», вольные высказывания по поводу того или иного фильма с подобными «рекламными заголовками»: «Янковский хочет задушить Сухорукова» (о фильме В. Мельникова «Бедный,

бедный Павел»), «Антикиллером по кукушке» (речь идет о фильмах Е. Кончаловского «Антикиллер» и А. Рогожкина «Кукушка»). В журнально-газетной критике господствует либо жанр ревью, либо – работа в жанре тусовочного стеба, главными принципами которого можно считать поверхностность ассоциаций, пенкоснимательство, повышенную эгоцентричность авторской точки зрения, раскованность, плавно переходящую в раздражительность, – заметил известный кинокритик Ю. Богомолов (Богомолов 1995, 42). Подводя итог разговорам об особенностях кинокритики новой эпохи, критик В. Матизен констатировал появление иной разновидности кинокритического творчества: *Не нужно никакого кинообразования, но нужны смысленность, ядовитость и острота стиля. Можно считать, что это уже не критика, а киножурналистика* (Матизен 1995, 69).

С 1990-х гг. на смену аналитическо-критической деятельности в разных видах искусства пришла информационно-развлекательная журналистика. Не случайно на рубеже XX–XXI вв. возникли новые термины, заменившие слово «критика»: «театральная журналистика» (см. Орлова 2001), «музыкальная журналистика» (см. Орлова 2007), «литературная журналистика» (см. Аляшкевич 2010). Появившееся рядом со словом, обозначающим вид искусства, слово «журналистика» свидетельствует о смене онтологических параметров литературно-художественной критики вообще. Это связано не только с изменением понятий «автор», «текст», «читатель (зритель)», но и с трансформацией самой сути функционирования изданий. Как пишет белорусский ученый, известный театральным критиком Т. Д. Орлова, *конкурентная борьба изданий за рынок повлекла за собой их переориентацию по следующим позициям: изменение редакционной политики, переориентация на другого читателя, изменение формы издания и жанровой палитры* (Орлова 2001, 18). Изменились технологии подготовки журналистских текстов, в том числе по самым разным вопросам искусства. На смену критикам-профессионалам пришли журналисты, как правило штатные сотрудники редакций, не имеющие ни опыта, ни знаний для анализа художественного (либо антихудожественного) произведения. Другим стал читатель, который в большей степени был воспитан на образцах массовой культуры. Ставка в текстах делалась на развлекательность, порой скандальность, сенсационность. В публикациях о кино (как и о других видах искусства) неизменным атрибутом стал поиск пикантных деталей, уводящих от сути дела. Изменение критериев, нехватка более-менее точных ориентиров стали сопровождаться глубокомысленными намеками и замалчиванием.

Однако ситуация в первом десятилетии XXI в. стала постепенно меняться. Эпатажная, поверхностная киножурналистика приобрела иные качества: импрессионистскую манеру письма, большую степень авторской исповедальности, предполагающую свободное оперирование интертекстуальными вкраплениями, произвольность ассоциаций, парадоксальность мышления, высокий уровень профессионализма, за которым стоит чувство традиции и вкуса. В современной киножурналистике стали заметны синтез информационно-аналитического начала с развлекательным, рационально-логическое с эмоционально-образным, реализация как информационно-эстетической, так и рекреативной функций. Таким образом, киножурналистика – это новый опыт кинокритики, явившийся следствием социокультурных трансформаций на рубеже XX–XXI вв., основными доминантными чертами которого являются подчеркнута субъективное восприятие кинофакта, игровая манера в организации текста, эффект диалогичности, предполагающий активное использование приемов эмоционального воздействия на читателя. Киножурналистика прочно занимает свое место в массовых печатных изданиях, отделившись от кинокритики, которая чаще всего появляется в специализированных журналах, и совершенно отмежевавшись от киноведения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Абдуллаева З., Зинцов О., Медведев А., Рождественская К. Критика критики. Запросы и ответ // Искусство кино. 2011. № 4.
- Аляшкевич М. Літаратурная крытыка паміж літаратуразнаўствам, журналістыкай і мастацтвам: змястоўна-стылявая і функцыянальная спецыфіка // Весн. БДУ. Сер. 4. 2010. № 4.
- Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982.
- Богомолов Ю. О кинокритике // Искусство кино. 1995. № 6.
- Демин В. За что нас не любят // Советский экран. 1989. № 1.
- Кино: методология исследования. М., 1984.
- Кино: энциклопедический словарь. М., 1987.
- Матизен В. Кинокритика: попытка структуры // Искусство кино. 1995. № 6.
- Орлова Т. Д. Музыкальная журналистика. Минск, 2007.
- Орлова Т. Д. Театральная журналистика. Теория и практика. Минск, 2001.
- Пудовкин В. Собр. соч.: в 3 т. М., 1975. Т. 2.
- Советский экран. 1989. № 1.
- Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. М., 1983.
- Суровцев Ю. О научно-публицистической природе критики // Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии. М., 1977.
- Эйзенштейн С. Крупным планом // Избр. произведения: в 6 т. М., 1964. Т. 5.

Поступила в редакцию 05.01.13.

Людмила Петровна Саенкова – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературно-художественной критики Института журналистики БГУ.