ЯН ТЯЖЛОВ

yandzho@yandex.ru

КИНО КАК СРЕДСТВО РЕМИФОЛОГИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Режиссер и историк кино Мартин Скорсезе в финале документального телефильма «A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies» говорит, что кино удовлетворяет духовную потребность людей в причастности к общечеловеческой памяти («They fulfill a spiritual need that people have to share a common memory»). Искусствовед Олег Аронсон отмечет: «Коллективность с самого начала кинематографа включена в режим восприятия. Кино это своего рода механизм включения коммуникации. Неважно качество изображения, неважно искусство это или дребедень – важно, что оно запускает механизмы коммуникации» (Аронсон 2012).

Теле- и кинопродюссер А. Е. Роднянский утверждает, что кинематограф сегодня - это не более чем одна из технологических платформ, позволяющих человеку совершать эмоциональные путешествия; «на протяжении почти 100 лет он и был этим инструментом и навигатором, побуждавшим людей плакать, смеяться, думать и обсуждать какие-то существенные контексты. Кинематограф просвещал, вдохновлял или, наоборот, разочаровывал, он был явлением не только культурным, но и социальным. Он связывал многомиллионную массу разнородных людей в единую, дышащую одним дыханием аудиторию» (Корецкий, Фисенко 2012).

Массовое кино формирует в некотором смысле эпос современности – создает мифологизированную картину мира, закрепляет в сознании аудитории ключевые медиаобразы, смоделированные, в том числе, и другими средствами массовой коммуникации.

Т.Г. Добросклонская утверждает, что сегодня «восприятие человеком окружающего мира в очень большой степени зависит от того, каким представляют этот мир средства массовой информации. Не располагая собственным опытом огромного количества происходящих в мире событий, мы вынуждены строить свое знание об окружающей действительности на медиареконструкциях и интерпретациях, которые в силу самой своей природы идеологичны и культуроспецифичны» (Добросклонская 2008).

Во многом успех того или иного фильма в национальных прокатах зависит от того, насколько образ, формируемый в фильме, соответствует массовым представлениям аудитории о том или ином персонаже, фрагменте действительности, насколько «точно» фильм воспроизводит миф.

Таким образом, фильм ни в коем случае не является реконструкцией действительности, а скорее является средством воспроизведения существующих на данном этапе социокультурного развития мифологем, идеологем.

Формируя медиамиф, кино выводит те или иные элементы дискурса за рамки рефлексии, превращая их в узуальные компоненты массового сознания. И эту функцию кино не стоит недооценивать. Как утверждает А.Ф. Лосев, «миф есть … наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но – *наиболее яркая и самая подлинная действительность*. Это – *совершенно необходимая категория мысли и жизни…*» (Лосев 2001: 36). Л.В. Карасев утверждает, что «мифы настойчиво повторяют друг друга, сводя дело к десяткам или даже единицам наиболее важных образов-смыслов» (Карасев 1996: 91).

Кино реагирует на проблемы современности. Актуализирует социокультурные, политические, экономические проблемы, порой не только интерпретируя факты действительности, но и отчасти подменяя их, замещает собой реальность. С. Сонтаг в эссе «Мир изображений» замечает: «Стало обычным, что люди, невольно ставшие участниками или свидетелями бурных событий - аварии самолета, перестрелки, террористического взрыва, - говорят: «Это было как в кино». Так пытаются объяснить, за неимением лучших описаний, насколько это было реально» (Сонтаг 2013: 210).

Кино мифологизирует фактическую реальность. Транслируя редуцированные мифы, кино преобразует факты истории в факты сознания. «Камера миниатюризирует опыт, превращает историю в зрелище» (Сонтаг 2013: 147). Кино создает мифы - «жизненное отношение к окружающему» (Лосев 2001: 59), закрепляет и воспроизводит в сознании массовой аудитории мифологемы, архетипы. Под мифом мы понимаем не совокупность овеянных мистикой ложных представлений о действительности, а неотъемлемую форму представлений о ней в массовом сознании. На уровне мифа в массовом сознании закрепляются наиболее общие представления о действительности: стереотипы, ценностные установки, модели поведения. На этом уровне происходит этический выбор: хорошо-плохо, свой-чужой. В этой связи А.В. Ульяновский, автор многочисленных работ в области мифодизайна, пишет: «Если целевой аудитории известна хотя бы одна точка зрения, в соответствии с которой данное высказывание истинно или оправданно – это миф. Если со всех точек зрения целевой аудитории данное высказывание истинно – это реальность. Из этого определения видно, что непреодолимой границы между реальностью, мифом и ложью нет – они контекстуальны, зависят от мировоззрения целевых аудиторий и замыслов менеджеров социальной и физической реальности» (Ульяновский 2009). В мифодизайне, опирающемся на принципы социальной конвенции, исследователь видит механизм «организации производства смыслов на основе культурально-обусловленных смысловых матриц» (Ульяновский 2009).

Р. Барт, видевший в современности преимущественное поле для мифологизирования, пишет: «Миф ничего не скрывает и ничего не афиширует, он только деформирует, миф не есть ни ложь, ни искреннее

признание, он есть искажение» (Барт 1989: 95). Суть мифа, по Р. Барту, заключается в том, что он «превращает историю в природу» (Барт 1989: 96).

Как утверждает А.Ф. Лосев, миф по своей сущности «абсолютно непосредственен и наивен и не требует никакой специальной работы мысли, тем более – научной или научно-метафизической», миф «текуч, подвижен; он именно трактует не об идеях, но о событиях, и притом чистых событиях, т.е. таких, которые именно нарождаются, развиваются и умирают, без перехода в вечность» (Лосев 2001: 59). По утверждению А.Ф. Лосева, миф позволяет взглянуть на фрагментарную действительность, забыв о рефлексии и анализе: «… мы *взглянули* на картину как на нечто *целое*, восприняли ее в единой концепции, увидели светотени, краски, фигуры, забывши о химии и физике» (Лосев 2001: 167). В то же время миф непосредственно зависит от действительности, рождается действительностью и укореняется в ней. «В этом смысле миф есть дитя необходимости, а не свободы» (Карасев 1996: 91). Похожую мысль, относящуюся к кино, мы находим в книге известного немецкого социолога массовой культуры, кинокритика З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности». В эпилоге этой книги автор цитирует итальянского писателя Никола Кьяромонте, который упрекает кино в том, что оно заставляет нас «смотреть на мир абсолютно со стороны». «Глаз камеры предлагает нам невероятную вещь: мир, дезинфицированный от сознания» (Кракауэр 1974: 373). З. Кракауэр утверждает, что экранное изображение влияет прежде всего на чувства, приглушая сознание зрителя, - «его физиологическая природа реагирует прежде, чем его интеллект» (Кракауэр 1974: 216). «Контроль самосознания как сила, определяющая ход мыслей и умозаключений, у кинозрителя ослаблен» (Кракауэр 1974: 216-217).

З. Кракауэр сравнивает просмотр кинофильма со сном наяву, выделяя два направления грез: к объекту (к зрителю) и от объекта (от зрителя). В первом случае экранные образы побуждают зрителя заняться исследованием существа объектов, запечатленных в кадрах, во втором случае смысловая неопределенность кинокадров вызывает в ослабленном сознании зрителя цепную реакцию – поток его собственных ассоциаций. Эти направления грез неразделимы. «Зритель то растворяется в образах экрана, то отдается своим собственным грезам» (Кракауэр 1974: 223).

Исследователь утверждает, что у современного человека отвлеченное, аналитическое мышление превалирует над конкретным опытом. Кино возвращает зрителю чувственный и непосредственный контакт с жизнью, реальностью, не поддающейся измерению, воскрешает чувственный опыт детства, подавляет чувство растерянности перед сложными действующими силами, процессами, механизмами, формирующими современный мир.

«Каждый популярный фильм отвечает коллективным ожиданиям» (Кракауэр 1974: 219). «Поскольку большая часть коммерческой кинопродукции рассчитана на массового потребителя, мы вправе полагать, что между сюжетами подобных фильмов и мечтами, которые, по-видимому, наиболее распространены среди кинозрителей, имеется некая взаимосвязь; иначе говоря, можно полагать, что события, изображаемые на экране, чем-то близки

мечтаниям массового зрителя и поэтому способствуют его самоотождествлению с героями фильмов» (Кракауэр 1974: 219). Кино привлекает зрителя тем, что «создает иллюзию, будто он вместо героя фильма участвует в жизни во всей полноте ее проявлений» (Кракауэр 1974: 227). Кино предлагает жизнь в ее неисчерпаемом богатстве тому зрителю, который такой жизни лишен (Кракауэр 1974: 225).

К. Леви-Стросс, вероятно, не без влияния К.Г. Юнга, трактует мифотворчество как коллективно-бессознательную деятельность. Мифология для него – «поле бессознательных логических операций» (Мелетинский 2000: 80). Согласно К. Леви-Строссу, миф по своей природе одновременно диахроничен и синхроничен. Таким образом, миф, повествуя о прошлом, способен служить инструментом объяснения настоящего, прогнозирования будущего. Подобной двойственностью, несомненно, обладает и кино. Автор пишет: «Поэзия необычайно трудно поддается переводу на другой язык, и любой перевод влечет за собой многочисленные искажения. Напротив, ценность мифа, как такового, нельзя уничтожить даже самым плохим переводом. Как бы плохо мы ни знали язык и культуру народа, создавшего миф, он все же во всем мире любым читателем будет воспринят как миф. Дело в том, что сущность мифа составляют не стиль, не форма повествования, не синтаксис, а рассказанная в нем *история*» (Леви-Строс 2001: 218).

С. А. Филиппов утверждает, что «кино как система коммуникации (медиум) и кино как искусство находятся между собой в отношениях, полностью аналогичных отношениям вербального языка и художественной литературы: точно так же, как литература использует в эстетических целях особенности вербального языка, существующего до и в значительной степени вне ее, так и искусство кино опирается на определенную систему коммуникативных средств (…), т.е. на систему средств передачи смысла в кино (...)» (Филиппов 2006: 8).

Широко используемые комбинации элементов репертуара кинокода считаются нормативными, такие комбинации служат основой нормативной киноэстетики. В нарушении кода, нестандартном употреблении его элементов состоит суть эстетического сообщения. «Сообщение с эстетической функцией оказывается неоднозначным прежде всего по отношению к той системе ожиданий, которая и есть код» (Эко 2006: 103). Однако полностью дестабилизированный код может быть идентифицирован как шум, не подлежащий интерпретации. Таким образом, нарушение нормативного кода допустимо лишь при условии сохранения структурного рисунка, известной реципиенту основы кода, опираясь на которую, он сможет декодировать сообщение. Принятие и распространение новых правил использования кода создает новую эстетическую норму.

Именно интерпретация идиолекта кинофильма является одной из ключевых задач кинокритики как рассказа «об опыте индивидуального прочтения» (Эко 2006: 108). Ключевым словом здесь является «рассказ». Итогом восприятия кинофильма критиком становится речевой акт как составляющая часть социального взаимодействия, содержательно включающий в себя его интерпретацию, предназначенную для определенного сегмента аудитории.

Типичная цель зрительского просмотра – развлечение, осуществление рекреативной функции. Зритель воспринимает кинофильм как вторую реальность, не акцентируя внимание на его коде. Главными критериями качества кинофильма для представителя «широкой аудитории» являются правдоподобие и соответствие ожиданиям.

Правдоподобие - соответствие кинореальности субъективным моделям явлений и ситуациям действительности**:** мотивация поведения действующих лиц, соответствие архетипам, ясность ценностных установок и т.д.

Соответствие ожиданиям: присутствие основных жанровых атрибутов, сюжетно-смысловая завершенность, «хэппи-энд», амплуа актера, соответствие литературной основе, соответствие заявленным рекламно-анонсным характеристикам, соответствие «норме» киноязыка.

Таким образом, массовое кино работает, прежде всего, с нормативным киноязыком. Именно в этом нам видится ключевое отличие массового кинематографа, программируемого на самую широкую аудиторию, от так называемого «артхауса», что позволяет нам в рамках данной работы осуществить в методологических целях условное разделение кинематографа на массовое кино и артахаус.

З. Кракауэр пишет: «Поле деятельности кинокамеры в принципе неограниченно - это видимый, простирающийся во всех направлениях мир. Однако в границах этого мира есть определенные темы и объекты, которые можно назвать «кинематографичными», потому что они как бы сами просятся на экран. Выразительные средства кино словно предназначены для их показа и как будто стремятся выполнить свое назначение» (Кракауэр 1974: 70).

Вместе с редуцированным медиамифом кино транслирует ценности и иерархии.

Так, очевиден вклад кинематографа в формирование расовой толерантности и устранение расового неравноправия в Соединенных Штатах. И сегодня американские кинематографисты постоянно возвращаются к этой проблеме. Тому подтверждением служат ленты: «Прислуга» (2011, реж. Т. Тейлор), «Джанго освобожденный» (2012, реж. К. Тарантино), «12 лет рабства» (2013, реж. С. Мак Куин). Темы смежного характера развивались и развиваются в европейском кинематографе, в том числе и кинематографе России. Так, например, исключительного такта требовала тема коллаборационизма в Европе 30-40-х: «Конформист» (1970, реж. Б. Бертолуччи), «Последнее метро» (1980, реж. Франсуа Трюффо), «Поезда под пристальным наблюдением» (1966, реж. И. Менцель) и др.

Одну из ключевых ролей кинематограф сыграл и в формировании представлений о войне во Вьетнаме. В основном представления массовой аудитории об одном из крупнейших военных конфликтов второй половины XX века, в который был вовлечен и Советский Союз, основываются на точке зрения американского кинематографа. Всемирную известность получили картины: «Охотник на оленей» (1978, реж. М. Чимино), «Апокалипсис сегодня» (1979, реж. Ф. Ф. Коппола), «Взвод» (1986, реж. О. Стоун), «Цельнометаллическая оболочка» (1987, реж. С. Кубрик) «Доброе утро, Вьетнам»

(1987, реж. Б. Левинсон), «Форрест Гамп» (1994, реж. Р. Земекис), «Тонкая красная линия» (1998, реж. Т. Малик) и др.

Начиная с последней четверти XX века кино все чаще обращается к проблемам сексуальных меньшинств, что оказало значительное влияние на общественное мнение: «Лабиринт страстей» (1982, реж. П. Альмадовар), «Филадельфия» (1993, реж. Дж. Демме), «Счастливы вместе» (1997, реж. Вонг Кар-Вай), «Горбатая гора» (2005, реж. Энг Ли), «Харви Милк» (2008, реж. Г. Ван Сент), «Я люблю тебя, Филлип Моррис» (2008, реж. Г. Фикарра, Дж. Рекуа) и др.

Широко известно, что американские ковбои во многом обязаны своим имиджем «спагетти-вестернам», постановкой которых занимались итальянские режиссеры в пустынных декорациях Испании: «Джанго» (1966, реж. С. Корбуччи), «Хороший, Плохой, Злой» (1966, реж. С. Леоне).

Кино формирует пантеон современных героев. Довольно популярен жанр байопика (biographic picture), к которому сегодня возвращаются и российские кинематографисты. Для советского периода стали знаковыми картины «Чапаев» (1934, реж. Георгий и Сергей Васильевы), «Александр Невский» (1938, реж. С. Эйзенштейн, Д. Васильев, Б. Иванов). Именно образы фильма «Чапаев», а не одноименного романа Д.А. Фурманова стали героями анекдотов и легли в основу массовых представлений о комдиве Иване Васильевиче, его адъютанте Петьке и отчасти о гражданской войне. Выпущенный в 1938 году фильм «Александр Невский», вернулся на советские экраны в 1941 году с превосходящим успехом.

Фильм «Легенда №17», о советском хоккеисте Валерии Харламове, с успехом прошел в отечественном прокате весной 2013 года и предшествовал успеху российских олимпийцев на играх 2014 года в Сочи. В 2014 году в российском прокате появился очередной спортивный байопик «Поддубный» (реж. Г. Орлов, также известный постановкой комедии «Наша Russia. Яйца Судьбы»). Картина была запрещена к показу на территории Украины, где годом ранее вышла, аналогична лента об украинском спортсмене и артисте цирка И.Ф. Фирцак-Кротоне «Иван Сила» (2013, реж.: В. Андриенко, И. Письменный).

Западные киностудии давно и успешно работают с жанром биографического фильма: «Лоуренс Аравийский» (1962, реж. Д. Лин), «Бонни и Клайд» (1967, реж. А. Пенн), «Список Шиндлера» (1993, реж. С. Спилберг), «Королева» (2005, реж. С. Фрирз). Российские кинотеатры не помнят года без кассового голливудского байопика на своих экранах: «Социальная сеть» (2010, реж. Д. Финчер), «Железная Леди» (2011, реж. Ф. Ллойд), «Линкольн» (2012, реж. С. Спилберг), «Джобс: Империя соблазна» (2013, реж. Дж. М. Штерн). Осваивает этот жанр и восточный кинематограф, выходя на мировой кинорынок со своими героями. Так, в 2013 году в российском прокате появилась картина гонконгского режиссера Вонга Кар-Вая «Великий мастер», повествующая о жизненном пути Ип Мана - мастера кунг-фу, учителя Брюса Ли в трагические годы японской оккупации и гражданской войны в Китае.

Безусловно, герои кино не всегда и даже чаще всего не обладают реальными прототипами. Героями могут стать собирательные образы, образы, пришедшие из литературы, комиксов, видеоигр или же могут быть созданы

самой системой звезд, как это произошло с образом Арнольда Шварценеггера, который стал эталонным образом героя боевика. Однако в любом случае кинообраз будет трансформирован с учетом канала распространения, социокультурного контекста, идеологии, в соответствии с культурным и эстетическим кодом эпохи.

Аудитория массового кино допускает определенные условности, однако требует максимально достоверной передачи ключевых компонентов мифа. Так, например, фильм «Хитмэн» (2007, реж. К. Жанс) был негативно воспринят аудиторией и критикой во многом именно из-за неточного воспроизведения мифа о безжалостном убийце, сложившегося на протяжении реализации одноименной серии компьютерных игр. Фактура ключевого персонажа не соответствовала устоявшемуся образу невозмутимого лысого агента, декорации не воссоздавали атмосферу виртуального мира оригинала и т.д.

Так пишет в своей рецензий, опубликованной на странице фильма в базе данных «КиноПоиск», один из пользователей ресурса: «*По всей видимости, создатели фильма практически не играли в «Хитмэна», и поэтому не знают, что это такое… Тимоти Олифант не подходит на роль 47. Он слишком мягкий для этой роли, слишком детское лицо у Хитмэна. Не чувствуется той непоколебимости, той хладнокровности, бесчувственности*» (Профиль КиноПоиск). Рецензия набрала наибольшее количество положительных отзывов пользователей ресурса. Пытаясь перезапустить франшизу, создатели нового фильма привлекли к работе актера, внешне похожего на виртуальный прототип.

Таким образом, кино не столько создает мифы, сколько воспроизводит их. От экранизации мифа аудитория ждет максимальной степени релевантности.

Так, кинокритики-любители в своих рецензиях часто сравнивают экранизации с их литературной основой, а также предшествующими экранизациями этого же произведения. Важным критерием положительной оценки здесь является аутентичность характеров, образов, декораций, музыкального сопровождения и т.д.

Показательны реплики интернет-пользователей по поводу британского фильма «Анна Каренина» (2012, реж. Джо Райт) (сохранена орфография и пунктуация авторов):

- Тут уж как ни крути Кира Найтли совсем не Анна Каренина, ни внешне, ни по типажу (Профиль koshmara).

- Пошлые декорации, пьяные мужики, калинка-малинка, постельная сцена и обилие поцелуев крупным планом, облепленный со всех сторон снегом поезд, отсутствие маникюра у Киры Найтли, кубики с буквами английского алфавита… Бесконечное множество таких деталей, которые в совокупности представляют собой некую пародию не только на роман, но и на всю жизнь «Царской России» во всех ее проявлениях (Профиль ksbozhkova).

-То, как англики и американосики видят русских не укладывается в моей голове (Профиль JackieHoliday).

- Но почему-то создается впечатление, что либо режиссер Джо Райт, либо сам сценарист Стоппард не дочитали роман. Или прочли в кратком содержании (Профиль runrunrun).

Несовпадение с узуальными представлениями об эпохе также стали

поводом для критики со стороны аудитории фильма «Великий Гэтсби» (2013, реж. Б. Лурман):

- *Эта неудачная попытка осовременить ту эпоху провалилась с треском, на мой взгляд* (Профиль MadRattlehead).

- *Когда в классике играет современный хип-хоп, клубняк и R&B (Где-где, а в «Великом Гэтсби» зажигательные треки Will.I.Am'a и Jay Z совсем неуместны), невольно задаешься вопросом: а Баз Лурман вообще в здравом уме?* (Профиль -Jerome-).

- *Актеры показали героев не так, как их видишь в книге, особенно это касается Гэтсби, который был показан каким-то одержимым маньяком* (Профиль Регина Суханова).

- *Кэри Маллиган сделала Дези глубже и мягче, чем она могла быть на самом деле. И еще - более меланхоличной. В принципе она просто была, бурного восторга не вызвала, но и отвращения тоже, за что ей спасибо* (Профиль MargoLev).

Оба фильма имеют в своей основе нарушения нормативного кода, что многими зрителями было воспринято со знаком минус вследствие нарушения ожиданий. Декорации фильма «Анна Каренина» имитируют театральные, что вызвало неприятие зрителей, ожидавших высокой степени натуралистичности действия. В фильме Великий Гэтсби во многих случаях отторжение вызвал бурлескно-мюзикловый стиль австралийского режиссера Б. Лурмана, не сочетающийся с представлениями аудитории о «ревущих двадцатых» и атмосферой романа Ф. С. Фицджеральда. Многие зрители отмечают чрезмерную гротескность происходящего на экране.

Не щадят зрители и отечественные кинофильмы, имеющие в своей основе широко известный литературный первоисточник. Так, в одной из любительских кинорецензий следующим образом охарактеризован фильм «Вий» (2014, реж. О. Степченко):

- *Белозубые гарны дивчины с сосцами и ягодицами, облепленными мокрыми украинскими национальными балахонами, пристально и зазывно, томно и завлекающе, смотрят с экрана, гадая на суженого. Мужики с наклеенными усами-чубами. Все пьяны. Все гэкают и имитируют украинский говор. Делают это они настолько отвратно и обрывочно, что первые полчаса фильма уловить какую-либо семантику невозможно!* (Профиль Piatochka).

Таким образом, идентифицируя миф, реципиент сопоставляет его с набором собственных представлений о нем, системой устоявшихся коннотаций.

На основании изученного материала мы можем прийти к выводу, что с мифом массовый кинематограф роднят следующие черты:

1) двойственная природа, совмещающая в себе диахроничность и синхроничность;

2) отсутствие необходимости в осложненной рефлексии, наличии дополнительных сведений и специальной подготовки;

3) использование нормативного, универсального, легко узнаваемого кода;

4) комбинирование крупных нарративных синтагм;

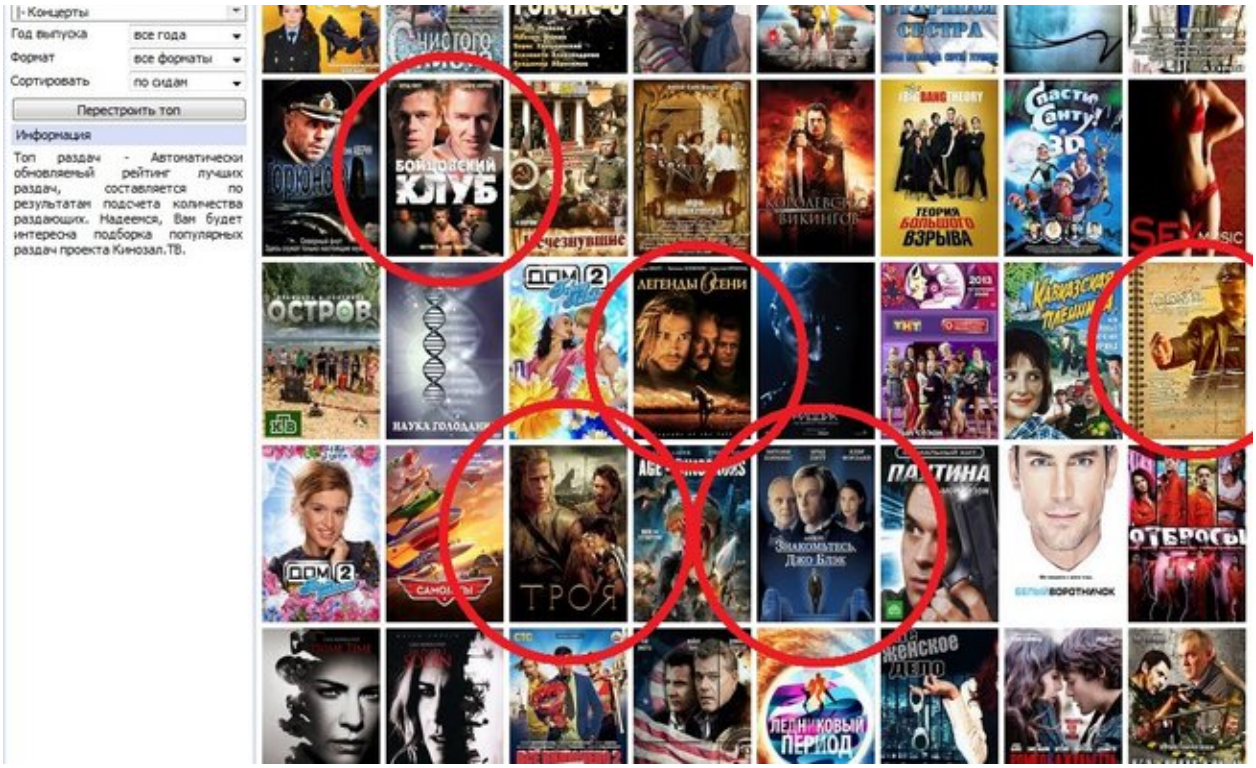
5) трансляция и закрепление в массовом сознании набора устоявшихся, апробированных, узуальных интерпретаций, формирование картины мира.

С этой точки зрения, кинокритика имеет двоякую природу. С одной стороны, кинокритика служит демифологизации действительности, с другой - она, как и кино, принимает непосредственное участие в мифодизайне социокультурного пространства.

Кинокритика функционирует на аналитических, рефлексивных началах, даже в том случае, когда воплощает собой эмоциональный, антиинтеллектуальный подход, например, экстравагантной критики К. Полин. Такая критика, так же как и критика противоположного интеллектуального направления Э. Сарриса, несет в себе аргументированную оценку, анализ, дискретное видение киноленты и кинопроцесса в целом.

В то же время кинокритика актуализирует, подтверждает, санкционирует существование избранных мифов. Писатель Александр Генис в беседе с музыковедом Соломоном Волковым, опубликованной в русскоязычном американском журнале «Чайка» говорит: «Знаете, что еще критик делает и, особенно, кинокритик? Он создает канон» (Генис А., Волков С. 2012). Кинокритика служит средством категоризации кинопроцесса, посредствам которого осуществляется аксиологический отбор, задается вектор оценки отдельной ленты или тенденции в мире кино.

Примером влияния информации о кино на востребованность той или иной ленты у зрителей могут служить генерируемые сайтами-файлообменниками «топы раздач». Если мы обратим внимание на рейтинги раздач недели или месяца, предлагаемые сайтом «Кинозал.ТВ» (http://kinozal.tv/) и сопоставим их с новостным и аналитическим контентом, транслируемым различными средствами массовой коммуникации, мы можем обнаружить определенную зависимость зрительских предпочтений от актуальной информации о кино. За период, когда СМИ и социальные сети активно поздравляли популярного американского актера Брэда Питта с пятидесятилетием, количество «скачиваемых» фильмов с его участием резко возросло (рис.1).



В свою очередь кинокритический текст, являясь реакцией на опыт индивидуального просмотра ленты экспертом, имеет как определенную киноведческую парадигму, так и прагматический компонент, адресованный определенному сегменту аудитории. Вместе с тем, аудитория, даже в том случае, когда речь идет о так называемой «массовой аудитории», не безликая tabula rasa. Аудитория имеет собственное представление о действительности, потребности и ожидания. Эти представления формируются средствами массовой коммуникации в целом, а также персональным опытом реципиента. Кинокритику, неспособному в одночасье изменить картину мира зрителя, приходится с ней считаться; представления же аудитории о действительности, укорененные в мифе, являются одним из средств верификации высказывания кинокритика.

Список литературы:

Аронсон, О. В. Кино с теорией и без/Видеолекция, 2012 – . – Режим доступа: http://os.colta.ru/persons/oleg_aronson/video/

Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989 – 616 с.

Генис, А., Волков, С. Пастиш в Метрополитен-опере, 2012– . – Режим доступа: http://www.chayka.org/node/4656

Добросклонская Т.Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ. – М.: 2008 – . – Режим доступа: http://www.ffl.msu.ru/research/publications/dobrosklonskaya/dobrosklonskaya-medialingvistika.pdf

Карасев, Л.В. Философия смеха. М.: Рос. гуманит. ун-т, 1996. – 224 с.
Корецкий, В., Фисенко, А. Является ли кино для нас важнейшим из искусств?, 2012 – . – Режим доступа: http://os.colta.ru/cinema/events/details/37274/
Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. - М.: Искусство, 1974 - 424 с.
Леви-Строс, К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с. \
Лосев, А.Ф. Диалектика мифа /Сост., подг. текста, общ. ред, А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого.—М.: 2001.— 558 с.
Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. — 407 с.
Сонтаг, С. О фотографии. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 272 с.
Ульяновский, А.В. Мифодизайн, или Самая безобидная игра с ценностями и нормами, 2009 – . – Режим доступа: http://jarki.ru/wpress/2009/03/19/512/
Филиппов, С. А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. – 208 с.
Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / У. Эко / пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. - Санкт-Петербург: Symposium, 2006. - 538 с.

Каталог мультимедийных примеров:

Профиль КиноПоиск. Рецензия. http://www.kinopoisk.ru/user/1/comment/420401/
Профиль koshmara. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/1224126/comment/1693027/
Профиль ksbozhkova. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/19871/comment/1694956/
Профиль JackieHoliday. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/2786450/comment/1728567/
Профиль runrunrun. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/2387725/comment/1690604/
Профиль MadRattlehead. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/3070536/comment/1800904/
Профиль -Jerome-. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/2358730/comment/1858628/
Профиль Регина Суханова. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/4262342/comment/1992423/
Профиль MargoLev. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/2146050/comment/1794863/
Профиль Piatochka. Рецензия.
http://www.kinopoisk.ru/user/1400750/comment/1970558/

***Ян Игоревич Тяжлов**, аспирант кафедры журналистики НИУ «БелГУ»*