



Проблемы медиакультуры

Творческий портрет медиакритика А.С. Плахова *

*Е.В. Мурюкина,
кандидат педагогических наук, доцент,
Таганрогский институт имени А.П. Чехова
(филиал Ростовского государственного экономического университета)*

** исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Тема проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов».*

Аннотация. В данной статье представлен творческий портрет известного российского медиакритика А.С. Плахова.

Ключевые слова: Плахов, кинокритик, медиакритик, медиакритика, аудитория.

Creative portrait of media critic A.S. Plakhov

*Dr. Elena Muryukina,
Anton Chekhov Taganrog Institute
(branch of Rostov State University of Economics)*

Abstract. This article presents a creative portrait of the famous Russian media critic A.S. Plakhov.

Keywords: Plakhov, film critic, media critic, media criticism, audience.

По собственному утверждению известного российского медиакритика Андрея Степановича Плахова, любовь к кинематографу не просто стала для него профессией и увлечением, но и сформировала стиль жизни. Так, на своем сайте кинокритик пишет, что «именно профессия кинокритика превратила меня почти в профессионального путешественника, а путешествия помогли пополнить мою виртуальную коллекцию собак» [Плахов].

А.С. Плахов, характеризуя профессиональную сферу своих интересов, отмечает, что кинокритика в ней занимает большое, но не единственное место: «Я — кинокритик, который выступает также журналистом, историком кино (второй половины XX века) и даже отчасти его теоретиком. Я не люблю

киноведение в чистом виде, предпочитаю культурологию, то есть рассмотрение кино в контексте культурной жизни. Меня интересует, куда движется кино, от чего и от кого это зависит. Мои обобщения рождаются из наблюдений за текущим процессом» [Плахов].

А.С. Плахов родился 14 сентября 1950 года в Староконстантинове Хмельницкой области (Украина). Окончил механико-математический факультет львовского университета, затем киноведческий факультет ВГИКа (1978), в 1982 году защитил кандидатскую диссертацию. Публикуется как в российских («Искусство кино», «Сеанс» и др.), так и зарубежных изданиях («Sight & Sound» и др.). В течение многих лет работает постоянным кинообозревателем газеты «Коммерсантъ». Помимо статей выпустил более десяти книг о советском и современном мировом кинематографе.

В годы перестройки А.С. Плахов стал одним из секретарей Правления Союза кинематографистов. В это же время начал активно сотрудничать с зарубежными коллегами в рамках Международной Федерации кинопрессы - ФИПРЕССИ (1987-1991 годах и в 1997-2005 год был вице-президентом этой организации, затем — до 2010 года был президентом ФИПРЕССИ, в настоящее время — один из почётных президентов ФИПРЕССИ). Входил в жюри и консультировал международные фестивали.

Определяя аудиторию, для которой пишет кинокритик, мы учитывали его обращение на сайте к своим читателям, то есть к тем, в ком потенциально заинтересован А.С. Плахов: «Привет тем, кто разделяет мое восхищение необычным и нестандартным кино. Тем, кто не подчиняется стадному инстинкту, велящему бежать на «Властелина колец» или «Ночной дозор», а ходит по своим тропинкам... Я приглашаю вас не только для того, чтобы поделиться своими мыслями и чувствами по поводу кинематографа, но и чтобы рассказать о некоторых других увлечениях, косвенно связанными с кино... Всегда готов пообщаться с людьми одной группы крови» [Плахов]. Таким образом, мы можем утверждать, что автор в своих работах обращается как к профессиональному и академическому типу аудитории, так и к аудитории иного спектра.

В статьях и книгах А.С. Плахов анализирует явления, процессы, которые существуют в мировом кинематографе. Его понимание своих задач как кинокритика, журналиста, историка и теоретика кино интересно, преимущественно, научному и корпоративному сообществу, однако специфика его текущей работы газете «Коммерсантъ» ставит перед ним задачи быть понятым и более широкой аудитории.

Согласно характеристике корпоративной медиакритики А.П. Короченского, ее деятельность направлена на профессионалов медиасферы — в нашем случае кинематографа. В таком случае цель кинокритика

заключается в достижении максимального соответствия фильмов объективным интересам и потребностям аудитории как массовой, так и профессиональной. Доказательством может служить цитата из интервью с А.С. Плаховым, размещенным на его сайте: «Ко мне часто обращаются молодые российские кинорежиссеры и продюсеры, просят посмотреть свои фильмы, посоветовать в редакторском плане или порекомендовать на какие-то фестивали, как их дальше продвигать, и я это делаю, считая частью своей профессии» [Плахов].

Согласно проведенному в 2013 году социологическому исследованию аудитории «Коммерсанта», это издание читают как *мужчины (52%), так и женщины (48%), возраст которых колеблется в пределах 16-24 лет (13%), 25-34 лет (23%), 35-44 лет (18%), 45-54 лет (21%), 55+ (25%). Треть из них (29%) имеет высокий доход, чуть меньше четверти - средний (23%) и только 12% - низкий (не дали ответа 36% респондентов). При этом это люди в основном с высшим образованием (77%), руководители (38%), специалисты (22%), служащие (9%), рабочие (9%), студенты (3%), другие категории (19%).*

Таким образом, мы еще раз убеждаемся в том, что кинокритик пишет газетные статьи под конкретную аудиторию, как правило, старше 25 лет, с высшим образованием, имеющих устойчивый социальный статус, с доходом средним или выше среднего. Такая аудитория предполагает достаточно высокий уровень общего и интеллектуального развития и не относится к подлинно массовой. Поэтому, анализируя вкусы бывших советских, а ныне российских зрителей, А.С. Плахов подчеркивает их неспособность понять сложные фильмы: «Те же, кто остался патриотом, выбрали из советского арсенала не Шепитько и Муратову, а Данелию и Гайдая» [Плахов, 2013(b)].

Особенностью кинокритики А.С. Плахова можно назвать доминантный интерес к зарубежному кинематографу: «Я много пишу о российском кино, но не случайно многие статьи не попали на сайт, наверное, потому что я это делаю больше по долгу службы в газете «Коммерсантъ». Конечно, я тоже заинтересован, чтобы российское кино развивалось... Я все-таки люблю писать о том, что мне интересно, что мне нравится, но как и всякий человек, я наверное люблю получать удовольствие, и хочется иногда использовать свою профессию, чтобы получать это удовольствие» [Плахов].

А.С. Плахов использует в своей работе разнообразные жанры, такие как кинообозрения, рецензии на фильмы и телесериалы, творческие портреты, аналитические статьи, интервью, репортажи и пр.

Рассмотрим структуру одной из статей А.С. Плахова (портрет Э. Климова под названием «Последний идеалист», опубликованный в журнале «Сеанс» [Плахов, 2013(b)]).

Начиная свою статью о выдающемся кинорежиссере Элеме Климове, А.С. Плахов делает сильный крен в сторону политики: «вот уже десять лет его нет в живых, а из режиссуры он ушел еще раньше, став последней жертвой, которую киноискусство принесло советскому режиму. Он был человеком поколения, к которому принадлежали и Андрей Тарковский (старше на год), и Василий Шукшин (старше на четыре года), и Лариса Шепитько (младше на пять лет): все они были «детьми войны». Это была вторая волна, расшатавшая основы тоталитарного кинематографа. Первую составили фронтовики, но они вскоре примкнули младшему, более радикальному поколению» [Плахов, 2013(b)].

В основной части статьи жизнь Э. Климова рассматривается в соответствии с хронологией его творчества, но опять-таки через призму политической конъюнктуры, хотя, быть может, читателям специализированного журнала «Сеанс» было бы интереснее больше узнать об Э.Климове как о Художнике...

Далее А.С. Плахов отмечает, что «первой фирменно климовской киноработой стала «Агония». Это кино об импотенции власти и гуляющих рядом с ней бесовских силах, толкающих Россию на тоталитарный путь. С нее для режиссера началось хождение по мукам... Когда фильм наконец увидел свет в изуродованном виде, он уже не мог стать сенсацией» [Плахов, 2013(b)].

А.С. Плахов обращает внимание читателей и на один из самых важных в биографии Э. Климова фильма — «Иди и смотри». «К тому времени, — пишет кинокритик, — лучшие мастера в лице Андрея Тарковского и Алексея Германа превратили образ войны из монументального в интимный. Элем Климов ... возвращает войне утраченную грандиозность. Но это грандиозность не батальной героики, а тотального безличного зла» [Плахов, 2013(b)].

Кинокритик, рассматривая следующий этап жизни страны, отмечает, что в перестроечный период, который коснулся и кинематографа, Э. Климов стал лидером реформаторов: «Ее деятели взялись соединить несоединимое: провозгласили рыночную реформу в киноиндустрии и в то же время пытались возродить мечту революционного авангарда об идеальном искусстве и идеальном зрителе» [Плахов, 2013]. Итогом киноперестройки стало десятилетие почти неограниченной свободы, которая породила творческий кризис старшего, а за ним и среднего поколений режиссеров, «а казус Климова словно нарочно был придуман для того, чтобы подвести черту под советским кино» [Плахов, 2013(b)].

В итоге кинокритик пишет о Климове: «Он единственный, кто не получил от перестройки никаких дивидендов — ни студий, ни домов, ни

должностей. И он единственный, кто действительно пострадал как художник — а отнюдь не низвергнутые с пьедестала Бондарчук с Росточкин. Те, считая себя жертвами чуть ли не якобинского террора, продолжали работать. Жертва Климова, находившегося на взлете, в апогее творческой формы, была абсолютно добровольной, а его выбор — свободным. Будучи на самом вершине перестроечной пирамиды, он первым почуял гниль в ее основании. И не захотел участвовать в ее стремительном оползании в потребительство. Он остался идеалистом, которому в царстве прагматиков делать было нечего» [Плахов, 2013(b)].

Таким образом, можно констатировать, что структура статьи выстроена логично, но насколько всесторонним получился портрет — судить читателю. По нашему мнению, в данной статье ярко выражен политический, идеологический подход, все творчество Э. Климова рассмотрено через призму советской идеологии.

Аналогичный подход мы обнаруживаем и в другом жанре, используемом кинокритиком, — рецензии. Так в статье о фильме Ф. Бондарчука «Сталинград» А.С. Плахов указывает на исторические неточности, которые отнесли «авторов от исторической реальности в область эпоса, мифа или даже сказки, но сказка, напомним, самый идеологический жанр. И вот здесь начинаются главные проблемы» [Плахов, 2013(a)].

Далее, как нам кажется, в рецензии А.С. Плахова отчетливо проявляется негативное отношение к патриотизму: «Пойдя по пути компромисса с канонами, авторы фильма, хотя и опирались в чем-то на эпопею Василия Гроссмана, закономерно пришли к тому, что фильм получился еще более правдоподобным, чем в советские времена. Закадровый голос Бондарчука в интонации теплого официоза сообщает о том, что Сталинградская битва явилась переломным моментом в истории человечества» [Плахов, 2013(a)].

А.С. Плахов иронически трактует главный смысл «Сталинграда»: «Русские, только русские спасли мир и продолжают его спасать — читай: в Венгрии, Чехословакии, Афганистане, на Фукусиме, далее везде. Русские, только русские воевали, только они страдали, только они понимают истинную цену крови, и т.д., и т.п. Апофеозом снисходительного отношения к остальному человечеству звучит из уст русского спасателя текст, адресованный лежащей под завалами немецкой девочке: «У меня было пять отцов, они все умерли, но я же не плачу». Этот текст явно рассмешил немку: «Пять отцов? Так не бывает». В ответ она слышит: «Много ты знаешь, девочка» [Плахов, 2013(a)].

Однако далее в статье возникает своего рода противоречие, так как А.С. Плахов утверждает, что «спасает всю эту историю, как ни странно,

буржуазность Бондарчука. ... патриотизм «Сталинграда» получается буржуазным, если не сказать бюргерским. Поэтому он и не выглядит совсем уж «квасным», и это, наверное, здорово» [Плахов, 2013(a)].

Разумеется, в своих работах о зарубежном кино А.С. Плахов гораздо менее политически ангажирован. Но по отношению к отечественному кинематографу утверждает, что в СССР у зрителей было бесправное сознание, а сейчас «наше общество проникнуто неправовым сознанием» [Плахов, 2015(a)], на что показывает прокатная история фильма А. Звягинцева «Левиафан».

Кинокритика удивляет, что «самые бдительные зрители... фактически выступают за возрождение цензурных запретов...» [Плахов, 2015(a)]. Видимо, для такого рода зрителей (например, не желающих слышать мат с экрана) автор свои статьи не пишет...

На мой взгляд, работам А.С. Плахова свойственна ярко выраженная рафинированность, опирающаяся на уникальность и эстетизм, ироническая абстрагированность от «рядовых» зрителей, которых он упрекает в том, что картину А. Звягинцева «Левиафан» они стали судить «по законам примитивного жизнеподобия или мещанской морали. Кто-то, напитавшись мрачной энергией картины, испытывает внезапный прилив любви к родине и светлому пионерскому детству. Кто-то чувствует личное оскорбление» [Плахов, 2015(a)].

А.С. Плахов демонстрирует высокую оперативность реакции на события в медийном мире, относящиеся к кинематографу: освещение кинофестивалей и пр. Такая деятельность напрямую связана с его профессиональными обязанностями как журналиста «Коммерсанта». Так, А.С. Плахов в репортаже (31 июля 2015 г.) «Франкофония» и другие события» раскрывает читателям программу 72-го Венецианского кинофестиваля. Во введении он указывает на «смену курса» фестиваля под руководством Альберто Барберы: от мейнстрима к открытиям новых индивидуальностей и территорий. В репортаже подчеркивается, что в конкурсной программе Россия как таковая представлена не будет, «поскольку «Франкофония» Александра Сокурова произведена Францией, Германией и Нидерландами. «Нет сомнений в том, что этот фильм, разрушающий границы между игровым и документальным, авторским и постановочным кино, представляет собой стопроцентное высказывание. Его тема — судьба Лувра во время Второй мировой войны, и шире, судьба европейской культуры в современном мире — чрезвычайно актуальна, причем для раскрытия ее Сокуров изобретательно использует новейшие технологии» [Плахов, 2015(c)].

Изучая творчество кинокритика, нельзя обойти стороной и книги А.С. Плахова, поскольку они более полные выразители его интересов в мире кино, взгляда на роль того или иного режиссера в развитие мирового кинематографа.

Например, книга «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры» (1999) написана, с нашей точки зрения, увлекательно. Автор старается включить читателя в процесс размышления, сравнения тех процессов, явлений в киноискусстве, которые стимулировали режиссеры XX века.

Так, анализируя фильм Гринуэя «Дитя Макона» (1993), А.С. Плахов характеризует его как самую сильную работу режиссера. Он пишет, что «помимо секса и смерти, которых в картине предостаточно, в ней ключевое место занимает также мотив рождения и связанные с ним мотивы... Критика и публика в штыки приняли именно этот фильм, где глубже всего прочерчивается связь между современностью и культурными мифами прошлого. Гринуэй выделяет среди них — помимо его излюбленной голландской живописи — жестокий и мелодраматичный постелизаветинский, постшекспировский английский театр. И протягивает от него нить к авангарду XX века — к «театру жестокости» Антонена Арго, к агрессивным «аттракционам» Эйзенштейна, к «волюнтаризму образов» Алена Рене. Конец столетия знаменуется внедрением шокирующих эмоциональных приемов авангарда в массовую индустрию имиджей: то, что некогда было интеллектуальным эпатажем, стало расхожим приемом паблисити» [Плахов, 1999, с. 65-66].

Таким образом, кинокритику удастся проследить тенденции развития мирового кинематографа: действительно, то, что еще несколько десятилетий назад способно было эпатировать «продвинутую» публику, сейчас возведено в норму и клише современными режиссерами.

А.С. Плахов в своих публикациях использует различные средства художественной выразительности, такие как сравнения, метафоры и пр.

В статьях часто встречается такой художественный прием как сравнение, которое может быть линейным, например, при определении цели обращения А. Сокурова к музейной теме: «После «Русского ковчега» и «Элегии дороги» это еще один заход режиссера на музейную территорию, которую он рассматривает как принадлежащую человечеству и неподвластную политической грызне. Впрочем, по некоторым данным, элементы «исторической иронии» и сатиры в этой картине оказались во Франции не всем по вкусу и преградили картине путь на Каннский фестиваль» [Плахов, 2015(с)].

Или, говоря о фильме С. Лозницы «Событие» (Нидерланды, Бельгия), он проводит аналогию с другой кинокартиной режиссера, ставшей одним из

главных событий Каннского фестиваля в 2014 году: «Событие» чрезвычайно любопытно и прихотливо рифмуется, как по сходству, так и по контрасту, с «Майданом» Лозницы» [Плахов, 2015(с)]. При этом в сравнении есть лишь прозрачный намек автора о возможных итогах и прихотях рифмовки фильмов без вынесения оценок и суждений.

В статье об Э. Климове, А.С. Плахов использует сравнительные характеристики главного героя со своими ровесниками-режиссерами. В статье «Последний идеалист» он пишет: «судьба оказалась почти ко всем жестока: Василий Шукшин умер в сорок пять, Андрей Тарковский дожил до пятидесяти четырех, Лариса Шепитько, жена Климова, погибла на самом взлете, когда ей было едва за сорок. Климов пережил их всех, но жизнь эта оказалась не менее трагичной» [Плахов, 2013(b)].

Интересны и художественные приемы, используемые им в книгах, которые мы продемонстрируем на примере «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры» [Плахов, 1999]. В тексте присутствует метафоричность. Так, описывая свои поиски режиссеров будущего, А.С. Плахов отмечает: «это были первые (в отечественной прессе) попытки разобраться в таких экзотических для нас «фруктах» и «цветах», как ныне повально знаменитые Джармен и Альмодовар, Бенекс и Моретти, Гас Ван Сент и Каракс» [Плахов, 1999, с. 6].

Поддерживая своего читателя, А.С. Плахов еще раз подчеркивает, что все люди, любящие кино, «одной крови»: «С одними из них (режиссерами — Е.М.) мы до сих пор общаемся заочно — посредством экрана. Но, смею полагать, я довольно неплохо знаю, что они думают по тому или иному поводу, как ведут себя в разных ситуациях, и вообще — что каждый из них за птица. С другими я не раз встречался. Общаясь с Бертолуччи, Каурисмяки, Полянским и Махмалбафом, я не чувствую, чтобы они сильно отличались от своих фильмов. Точно так же, как Гринуэй и Муратова. Они — те самые. И я убеждаюсь, что мы правильно поняли, угадали друг друга. Среди читателей наверняка найдутся такие, кто разделяет мой выбор. Значит, мы все — одна компания и нам будет приятно убедиться, что нас немало» [Плахов, 1999, с. 7].

Продолжая разговор со своим читателем, А.С. Плахов юмористически замечает: «Насчет компании, которую он метафорически назвал «столом», прекрасно высказался Кшиштоф Кесьлевский, вспоминая вечер вручения первого «Феликса» — Приза европейского кино: «В Берлине, при вручении Приза, у меня было воспаление мочевого пузыря, я постоянно бегал в туалет. Там я встретил Мastroяни, который не мог выдержать десяти минут без сигареты. Кроме того, то и дело заходил Вим Вендерс, чтобы помыть руки. Я

у писсуара, Марчелло с сигаретой и Вендерс над раковиной — это стол, о котором ты мечтаешь» [Плахов, 1999, с. 7 - 8].

Логичным кажется продолжение книги «Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры», которая называется «Режиссеры настоящего» [Плахов, 2008(b)]. Обосновывая идею, побудившую к ее написанию, кинокритик отмечает несколько причин. Среди них и та, что за время от первой до второй книг о выдающихся режиссерах сменилась система приоритетов. «Почти каждый из режиссеров снял по паре-тройке, а то и больше новых фильмов, кто-то достиг своей вершины, кто-то погряз в раннем возрастном кризисе. Скорректировался и персональный состав фигурантов. Остались те, кто по-прежнему актуален. Добавились те, без кого сегодняшний кинематограф уже нельзя представить. Условное деление на «священных чудовищ», «проклятых поэтов» и «культурных героев» потеряло смысл. Проклятые поэты — кто дожил до наших дней — стали священными чудовищами, понятие культурного героя тоже сильно трансформировалось ввиду появления последних «новых волн» — аргентинской, румынской, мексиканской, эстонской...» [Плахов, 2008(b), с. 5 - 6].

Смена системы приоритетов, о которой упоминает А.С. Плахов, коснулась и содержания профессии кинокритика. С присущей ему долей иронии, автор описывает ее характерные черты, сложившиеся в последние годы: «Тогда все еще дефицитной была фактическая информация, сегодня Интернет сделал ее избыточной. В качестве противовеса процвели эмокритика и откровения «живого журнала». Моя задача состояла в том, чтобы с ними не смешаться. Особенно после того, как я заглянул в несколько киносайтов и обнаружил целые куски, позаимствованные из «33»-х. Было полное ощущение, будто я теперь занимаюсь плагиатом» [Плахов, 2008(b), с. 6].

А.С. Плахов написал с большой буквы авторское произведение, в котором не побоялся предложить собственное видение лучших режиссеров настоящего, в котором настоящее обладает и временными, и качественными характеристиками. Итак, читателю предлагается ознакомиться с биографией, творчеством и его анализом, системой взглядов (изложенных в интервью) Педро Альмодовара, Гаса Ван Сента, Вонга Кар Вая, Терри Гиллиама, Питера Гринуэя, Фрэнсиса Форда Копполы, Джоэла и Итана Коэнов, Дэвида Линча, Мохсена Махмалбафа, Мануэля де Оливейра, Романа Поланского, Вернера Херцога.

С первых же строк автор «заманивает» свою аудиторию, задает некую интригу. Так, например, начинается глава о Д. Линче: «Перед премьерой в Венеции фильма Дэвида Линча «Внутренняя империя» ее создателю был вручен почетный «Золотой лев» за карьеру, а кинематографический бомонд

во главе с председательницей жюри Катрин Денев, стоя навтыжку, чуть не отбил руки, аплодируя» [Плахов, 2008(b), с. 190]. Заинтригованы? А кинокритик продолжает: «В то же время сюжет «Внутренней империи» поставил в тупик даже давних прихожан церкви Линча. Уловить и сделать достоянием внятного пересказа им удалось не так уж много...» [Плахов, 2008(b), с. 190].

Даже в пересказ сюжета А.С. Плахов вводит такие приемы как сравнение (с работами других режиссеров), анализ, постановку проблемных вопросов, ремарки (влияющие на восприятие читателей) и пр. «Актриса Ники вселяется в роскошный дом, где слуги говорят по-польски и все пропитано «нездешней» атмосферой. Приходит познакомиться соседка, говорит с жестоким восточно-европейским акцентом, и есть в ее внешности что-то специфически неприятное — если не нервный тик, то какая-то деформация в лице, сразу напоминающая соседей героини «Ребенка Розмари» Романа Поланского, являющихся, как известно, агентами дьявола. Гостя сообщает, что фильм, в который пригласили Ники (ради съемок она и арендовала этот польский дом «с прошлым») и который основан на «старой цыганской легенде», уже начинали раньше снимать, но исполнителей главных ролей убили. Ники слушает рассказ соседки с нарастающим напряжением, ее лицо (надо знать пластику Лоры Дерн) уродливо искажается. Вероятно, она, вышедшая замуж по расчету и потерявшая маленького сына, и раньше была не в ладу с собой, а визит соседки пробудил дремлющие страхи и чувство вины. Ее преследует навязчивое видение: плачущая перед телевизором женщина; преследует образ ребенка-дьявола. Впрочем, возможно, все это происходит не с самой Ники, а с ее героиней Сью, которую она играет. Или эти образы пришли из опыта людей, занятых в предыдущем, так и неосуществленном фильме, поди разберись» [Плахов, 2008(b), с. 190 - 191].

А.С. Плахов предлагает для своих читателей не готовые решения, суждения, позицию, а только опорные точки. Например, в случае с Д. Линчем одной из них становится мнение самого режиссера фильма, его трактовка созданного ассоциативного ряда «Внутренней империи». На этот вопрос Д. Линч отвечает: «Фильм — это фильм, в нем много абстракций и свой внутренний смысл, который не облечь в слова. Само кино — это прекрасный, совершенный язык, вполне годный для коммуникации. Каждый пусть найдет свой ответ, и у кого-то он окажется даже ближе к моему, чем то, что я мог бы сказать в своем комментарии. Поэтому я предпочитаю воздерживаться от комментариев. Представьте себе, что имеете дело с книгой, автор которой умер, и спросить не у кого. Считайте, что меня просто нет» [Плахов, 2008(b), с. 191].

В своей книге кинокритик пытается заглянуть в будущее кино (не как технологии, а как искусства). А.С. Плахов считает пророческой новеллу Атома Эгояна «Арто: двойной счет», в которой две подруги договариваются вместе сходить в кино, но теряются и в результате оказываются в разных залах одного и того же мультиплекса. Одна из них смотрит картину Эгояна «Страховой агент», в которой главная героиня цензурирует эротические фильмы. Вторая подруга — фильм «Жить своей жизнью» Годара, в котором цитируются «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера. А.С. Плахов резюмирует: «Конфликт разных миров, эпох, разных этик и эстетик налицо, а техникой для его обсуждения становятся эсэмэски, которыми обмениваются девушки со своих мобильных. Одна даже посылает другой переснятое с экрана изображение играющего в «Жанне д'Арк» Антонена Арто. Так старое кино продолжает жить в мире новых технологий...» [Плахов, 2008(b), с. 7].

Имя кинокритика А.С. Плахова часто связывают со знаменитой французской актрисой — Катрин Денев. Сам он во многочисленных интервью указывает на ее опосредованную (но при этом непосредственную) роль в выборе им будущей профессии, проявлении интереса к западному кинематографу и т.д. Ей посвящены две версии практически одноименной книги. Первая вышла в 1989 году, вторая спустя практически 20 лет — в 2008 году. Общий вывод, к которому приходит читатель после знакомства с книгой «Катрин Денев. Красавица навсегда» [Плахов, 2008(a)], заключается в том, что А.С. Плахову удалось интегрировать «в едином формате» научную по форме работу и элементы увлекательного чтения. Вот как кинокритик аргументирует качественные изменения в тексте 2008 года: «нынешняя книга дополнена не только фактами последнего периода, оказавшегося для Денев чрезвычайно плодотворным. Но и пересмотром того, о чем я уже писал. Тогда сведения об атмосфере парижской жизни конца 50-х или лондонской середины 60-х мне приходилось добывать ценой невероятных ухищрений, а с самой Катрин я был знаком только по переписке.

Теперь я получил возможность встретиться со своей героиней, записать с ней несколько неформальных интервью и самолично пройтись по некоторым ее жизненным маршрутам. Многие оказались другим, чем рисовало воображение синефила, влюбленного в романтический образ девушки из Шербура или Рошфора. Но я не был разочарован, когда мечта превратилась в реальность. Лучшее средство от разочарования — снова превратить реальность в мечты. Поскольку я не режиссер и умею мечтать только на бумаге, пришлось написать новую книгу» [Плахов, 2008(a), с. 4].

После ее прочтения, да, впрочем, и в самом ее начале, читатель чувствует отношение автора к своему «объекту». Так мы узнаем, что, будучи провинциальным львовским юношей, А.С. Плахов еще в далекие застойные

годы практически влюбляется во французскую актрису после фильма «Шербурские зонтики». Эти чувства толкают парня к написанию ей письма, на которое он получает ответ! У читателя возникает мысль, что именно этот факт и вдохновил будущего кинокритика на избрание профессиональной стези. В финальных достаточно трепетных интервью с Катрин Денев, служащих, по сути, формой награды за верность и последовательность, эта мысль находит подтверждение, убеждает нас в правильности выбора автором своего жизненного пути.

Отметим, что рассматриваемая нами книга в достаточной степени удалена от «чистого киноведения», что нашло отражение в содержании. А.С. Плахову удалось превратить жизнь Катрин Денев в действительно увлекательный и богатый событиями сюжет, где нашлось место для множества действительных романов актрисы. Временами автор, кажется, даже слишком увлекается личной жизнью французской актрисы, но в результате «поворачивает» эту информацию в кинематографическое русло, отмечая роль этих романов в становлении актрисы Катрин Денев, ее неповторимого образа и т.д.

Например, вот как А.С. Плахов пишет о романе актрисы с режиссером Роже Вадимом: «главная ошибка Вадима состояла в том, что он назойливо подгонял всех исполнительниц под столь памятный ему типаж Брижит Бардо и не умел открыть их собственную индивидуальность, хотя интуитивно ее предугадывал. Снятый им фантастический комикс «Барбарелла – предвосхитил скорый ренессанс этого жанра и стал культовым даже для американцев. Но в эротической кукле-роботе Барбарелле, которую сыграла Джейн Фонда, столь же трудно оценить ее развившийся впоследствии талант, как угадать в пресной добродетели Жюстине будущий облик Катрин Денев. И если все же Фонда заявляет нечто обещающее, о Денев этого вовсе не скажешь. Причина в том, как преподносит Вадим своих звезд: обе выглядят клонами Бардо, лишены, однако, ее витальности» [Плахов, 2008(а), с.17].

Далее, автором раскрываются многочисленные тонкости отношений Роже и Катрин, существовавшие между ними обиды и пр. Но, при этом А.С. Плахов не переступает черты дозволенного и удерживается от подробностей, которые могли бы «увести» читателей на территорию «Ты не поверишь!» и пр., анализирует их с позиции кинокритика. В качестве примера приведем следующий отрывок из книги: «Катрин решительно заявила: «Вадим не стал моим Пигмалионом по той простой причине, что таковой мне не был нужен». Зато она никогда не пренебрегала учебой у мастеров своего дела прямо на съемочной площадке.

Снимаясь в фильме «Любимец женщин» вместе с Мелом Феррером, присматривалась к американскому стилю актерской игры. У Анни Жирардо

училась точности самоанализа, у Даниель Дарье – изяществу пластического рисунка роли.

Даже ее первые, еще дилетантские опыты в кино не были, как выяснилось, бесполезными. Иначе чем объяснить, что Жак Деми, увидев того же «Любимца женщин», оценил возможности юной Денев и решил попробовать на главную роль в задуманном им музыкальном фильме «Шербурские зонтики».

«Это было непросто, – подчеркивает актриса, – но я никогда не бегала в поисках работы. Мои шансы сами меня находили».

Сами? Позволим в этом все же усомниться.

Независимость, столь рано проявившаяся в Катрин Денев, – вот ключ к ее легенде. Ключ, без которого ни красота, ни талант, ни трудолюбие, ни счастливое стечение обстоятельств не объяснили бы ее актерский феномен. Она не связывала себя накрепко ни с одним творческим направлением. Она сама выбирала режиссеров и вверяла им на время съемок свою судьбу, не боясь ошибок и отвечая за них. Вера в того, с кем предстоит работать, – условие для нее обязательное.

Решающее значение Денев придает не тому, насколько эффектно выписана ее роль, а сценарию будущей картины в целом. Из множества поступающих предложений, писем, заявок на стол актрисы попадают лишь немногие. Предварительный отбор осуществляет ее секретарь, а уж они понимают друг друга с полуслова. Еще бы: секретарь у Катрин – ее родная сестра Сильви, та самая, с которой играли в детстве на бульваре Мюра ...

Вести свою сознательную линию в отношениях с кинематографом – это стало возможно для Денев лишь после успеха «Шербурских зонтиков». Но и в преддверии этого успеха она сделала важный шаг, хотя, так сказать, в отрицательном смысле: отвергла недолговечные соблазны, которые, скорее всего, сулило сотрудничество с Вадимом» [Плахов, 2008(а), с. 18].

Хочется заметить, что проведенный красной нитью через всю книгу «влюбленный» подход не нарушает стройности авторской мысли. Возможно, другой такой работы об актрисе, где в основу заложена тщательность, с одной стороны, и киноведческий профессионализм – с другой, не существует.

Подводя итог сказанному, резюмируем, что профессионализм А.С. Плахова позволил ему «встроить» Катрин Денев в целую уйму художественных явлений и течений. Часто в тексте появляются как бы случайно любопытные мысли, предназначенные для читателей. Они не всегда имеют прямое отношение к главному герою книги, могут быть спорными, но их цель – вызвать интерес, желание мыслить, рассуждать у аудитории.

Представленные в нашей статье книги А.С. Плахова убедительно доказывают, что он по-настоящему любит дело своей жизни... Но если в книгах кинокритик стремится к диалогу со своим читателем, то в других публикациях последних лет он, по нашему мнению, предпочитает монологичность речи. Например, во многих последних рецензиях А.С. Плахова нет проблемных точек, вопросов, на которые необходимо ответить самой аудитории. Скорее, он представляет фабулу кинокартины, обозначает тематику, проблему, достоинства и промахи авторов.

Например, рецензия кинокритика на фильм «Форс-мажор» или «Турист» режиссера Р. Эстлунда (Швеция) раскрывает особенности режиссерского стиля: «Здесь чувствуется, конечно, школа Ингмара Бергмана... Рубен Эстлунд ближе других приблизился к этой роли. Его фильмы провокативны и вызывают острую реакцию. Как художник, он отличается отстраненным холодным стилем с элементами абсурда и болезненного юмора» [Плахов, 2015(b)].

Присутствует в статье и обозначение сюжетной линии, и характеристика фильма. А.С. Плахов представляет ее следующим образом: «Форс-мажор» продолжает это антропологическое описание, вырывая шведскую семью из ее среды обитания и помещая на фон космического альпийского пейзажа и стерильного гостиничного интерьера. И в этом случае Эстлунд тоже опирается на фактографию и статистику: оказывается, супружеские пары, пережившие захват самолетов и подобные экстремальные испытания, часто разводятся. Используя бергмановскую традицию столкновения мужского эгоизма и женских фрустраций, режиссер развивает ее в ироническом аспекте, а сопровождающая все действие игривая музыка Вивальди, исполненная на аккордеоне, доводит жестокую иронию до уровня убийственного сарказма» [Плахов, 2015(b)].

Изучение творчества А.С. Плахова приводит к выводу, что его статьи выполняют следующие медиаобразовательные функции (согласно типологии, предложенной А.П. Короченским) [Короченский, 2003]:

- познавательную, подразумевающую изучение материальной и духовной действительности при подготовке медиатекста. Мы считаем, что публикации кинокритика включает данную функцию, поскольку он стремится рассмотреть фильм, актеров в пространстве политической, идеологической, культурной (не всегда) обстановки, в которой создавалось кино и пр.;

- регулятивную, направленную на определение и ориентацию людей в обществе, выведение ценностного отношения к кинопроизведениям;

- просветительскую (развивающую, культурно-образовательную), предполагающую передачу аудитории накопленного в киноискусстве исторического и культурного опыта.

Анализируя фильм Альмодовара «Все о моей матери», кинокритик отмечает, что он представляет собой «настоящий шедевр современной эклектики, способной примирить вкусы интеллектуалов и широкой публики» [Плахов, 1999, с. 449]. Нам хотелось бы аналогично охарактеризовать и публикации А.С. Плахова, но многие его работы все-таки по большому счету обращены к кругу «избранных».

Литература

- Короченский А.П. Медиакритика в теории и практике журналистики. Автореф. дис. ... д-ра фил.наук. СПб, 2003. 41 с.
- Плахов А. В раскопках Сталинграда // Коммерсант. 2013.(a). № 187. С.14. <http://www.kommersant.ru/doc/2319448>
- Плахов А. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквион, 1999. 464 с.
- Плахов А. Заполярные мнения // Коммерсант. 2015.(a). № 2. С.46. <http://kommersant.ru/doc/2643485>
- Плахов А. Катрин Денев. Красавица навсегда. М.: Зебра Е, АСТ, 2008(a). 500 с.
- Плахов А. Очень шведская семья // Коммерсант. 2015(b). № 72. С. 11. <http://www.kommersant.ru/doc/2714309>
- Плахов А. Последний идеалист // Сеанс. 2013(b). 8.07. http://seance.ru/blog/portrait/elem_klimov_80/
- Плахов А. Режиссеры настоящего: в 2 т. СПб.: Сеанс; Амфора, 2008(b). 313 с.
- Плахов А.С. Скан советской цивилизации // Сеанс. 2014. 20.08. <http://seance.ru/blog/portrait/abdrashitov/>
- Плахов А. «Франкофония» и другие события // Коммерсант. 2015(c). 29.07. <http://www.kommersant.ru/doc/2778150>
- Сайт Андрея Плахова. plakhov.com

References

- Korochensky, A.P. (2003). Media criticism in the theory and practice of journalism. Ph.D. Dis. St.Petersburg, 2003. 41 p.
- Plakhov, A. (2013a). The excavation of Stalingrad. Commersant. № 187, p.14. <http://www.kommersant.ru/doc/2319448>
- Plakhov, A. (1999). Total 33. Star World Film Directing. Vinnitsa: Aquilon, 464 p.
- Plakhov, A. (2015a). Off-Polar opinions. Commersant. № 2, p.46. <http://kommersant.ru/doc/2643485>
- Plakhov, A. (2008a). Catherine Deneuve. Beauty forever. Moscow: Zebra E, AST.
- Plakhov, A. (2015b). Very Swedish family. Commersant. № 72, p.11. <http://www.kommersant.ru/doc/2714309>
- Plakhov, A. (2013b). Last idealist. Seance. 8.07. http://seance.ru/blog/portrait/elem_klimov_80/
- Plakhov, A. (2008b). Directors of present. S-Petersburg: Seance; Amphora.
- Plakhov, A. (2014). Scan Soviet civilization. Seance. 2014. 20.08. <http://seance.ru/blog/portrait/abdrashitov/>
- Plakhov, A. (2015). "Francophonie" and other events. Commersant. 2015(c). 29.07. <http://www.kommersant.ru/doc/2778150>
- Website of Andrey Plakhov. plakhov.com