

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Л. П. Саенкова-Мельницкая

БЕЛОРУССКАЯ КИНОКРИТИКА

XX–XXI вв.:

ОТ ПЕРВЫХ АНОНСОВ В ПЕЧАТИ  
ДО ГИБРИДНЫХ ЖАНРОВ В ИНТЕРНЕТЕ

---

МИНСК  
БГУ  
2020

УДК 791.072.3.036(476)  
ББК 85.373(4Бел)64  
С14

*Печатается по решению  
Редакционно-издательского совета  
Белорусского государственного университета*

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *Т. Е. Автухович*;  
доктор искусствоведения, профессор *А. В. Красинский*

**Саенкова-Мельницкая, Л. П.**  
С14 Белорусская кинокритика XX–XXI вв.: от первых анонсов в печати до гибридных жанров в интернете / Л. П. Саенкова-Мельницкая. – Минск : БГУ, 2020. – 239 с.  
ISBN 978-985-881-007-8.

В монографии рассмотрены особенности становления и функционирования такого вида творческой деятельности, как кинокритика. Проанализированы исторические аспекты формирования кинокритики в контексте журналистики, исследованы ценностно-культурные доминанты в представлении экранного искусства, обобщен опыт белорусской кинокритики как уникальной формы познавательно-аналитической, художественно-творческой и публицистическо-репрезентативной деятельности в национальной медиасреде.

Адресуется исследователям журналистики, кинокритики, экранного искусства, а также студентам, журналистам, предметом профессионального интереса которых является художественная культура.

**УДК 791.072.3.036(476)  
ББК 85.373(4Бел)64**

**ISBN 978-985-881-007-8**

© Саенкова-Мельницкая Л. П., 2020  
© БГУ, 2020

## **ВВЕДЕНИЕ**

Кино, несмотря на стремительное развитие всех форм экранной культуры, быструю трансформацию ее эстетических и социокультурных параметров, активное воздействие технологий и массовую привлекательность новых модификаций экрана, по-прежнему остается одним из востребованных видов искусства и предпочитаемым видом досуга. «Антропоморфные составляющие феномена кинематографа» (В. Виноградов) транслируют такие образы и коды реальности, которые более столетия влияют на выбор массовой аудитории, в той или иной степени формируя ее мировоззрение. Необычный и многоуровневый язык кино изначально обладал как магическим эффектом в запечатлении «движущихся картинок», так и определенной долей сложности. Кинокритика, возникшая одновременно с кинематографом, стала той формой интерпретации, которая, во-первых, минимизировала дистанцию между аудиторией и новым видом зрелища, во-вторых, обогатила кинематографическую практику новыми идеями и смыслами, в-третьих, заметно повлияла на развитие и укрепление культурного статуса журналистики. Кинокритику можно рассматривать как важный инструмент, помогающий в поисках смысловой и эстетической упорядоченности в набирающем силу «киноброуновском» движении.

Сложилась традиция рассматривать кинокритику как часть киноведения. Если киноведение как научная сфера деятельности предполагает изучение и систематизацию историко-теоретических знаний о кино как виде искусства, то кинокритика – это информационно-аналитический вид творческой практики в средствах массовой информации, предполагающий системную репрезентацию кинопроцесса как неотъемлемой части цивилизационной среды. В последние десятилетия популярным стал термин «киножурналистика». Киножурналистика – определенный вид медиапрактики, который формируется в контексте трансформационных процессов социокультурной среды, развивающейся киноиндустрии и особенностей потребления киноконента, и предусматривает большее информационное представление кинодискурса в развлекательно-аттрактивной форме и реализацию рекреативно-ориентирующей функции.

Кинокритика когда-то начиналась с киножурналистики. Первые газетные публикации в изданиях разных стран мира – анонсы и аннотации – постепенно сменялись рассуждениями о природе нового «изобретения».

Первые кинокритические рецензии также были похожи на расширенные анонсы, в которых постепенно запечатлевалось раскрытие смысловой сути фильма с учетом новых выразительных средств. Кинокритика за более чем столетнюю историю проделала путь от кратких анонсных публикаций до крупных аналитических статей и философских кинообзоров, от газетно-журнальных рецензий до авторских интернет-киноблогов с высокой степенью креолизации и большим количеством гиперссылок. Развитие кинокритики – это движение от информационных жанров киножурналистики к аналитическим жанрам собственно кинокритики, а затем вновь возвращение к разнообразным киножурналистским презентационным формам.

Началом развития белорусской кинокритики можно считать первое десятилетие XX в., когда в городах Северо-Западного края стали показывать привозные фильмы. Это были анонсы в разных газетных изданиях, из которых можно было узнать не только о кинокартинах, актерах, но и о кинотеатральной инфраструктуре. В 1920-х гг. на страницах белорусских газет стали публиковаться тексты (Б. Быховского, Л. Литвинова, В. Лилина и др.), в которых присутствовали элементы кинокритики. В последующие десятилетия в кинокритической практике активное участие принимали писатели М. Калачинский, К. Губаревич, В. Вольский, П. Ковалев, Т. Хадкевич, Г. Березкин. Неоценимое значение в совершенствовании аналитического инструментария кинокритики имели публикации той плеяды кинокритиков, творческая деятельность которых началась в 1950–70-х гг.: В. Смаль, Е. Бондарева, А. Красинский, О. Нечай, Г. Ратников, Н. Фрольцова, А. Бобкова, Е. Крупеня. Этим поколением кинокритиков были заложены основы национальной кинокритической школы. На формирование художественно-публицистического потенциала национальной кинокритики повлияло творчество последующих поколений кинокритиков: Т. Тюриной, М. Пушкиной, И. Резника, Л. Павлючика, Б. Светлова, Л. Зайцевой, Н. Агафоновой, И. Авдеева, А. Карпиловой, Л. Перегудовой, Н. Стежко, Н. Якимовой (Лысовой), О. Медведевой, Г. Шур, О. Сильвановича, Н. Кривошеевой, М. Белококой, О. Надольской, А. Ефременко, И. Сукманова, А. Сидоренко, И. Котелович, Д. Амелькович, М. Костюкович, Е. Синиченко.

В настоящее время кинокритическая практика предполагает выявление и запечатление смыслов, интерпретацию кинопроизведений, анализ кинопроцесса в формате не только печатном или аудиовизуальном, но и в виртуальном. В отечественном культурном пространстве поддерживается традиция кино клубов, где с помощью диалога со зрителями реализуется рефлексивно-интерпретационная функция кинокритики. Современное развитие культурного пространства способствует тому, что кинокритический опыт востребован в кинофестивальном движении, кинопедагогике, медиакритике. Множественность авторских стратегий, системность и постоянство публикаций на медиаплатформах, разнообразие направлений для реализации профессиональных компетенций обеспечивают процесс развития кинокритического дискурса в Беларуси.

## Глава 1

# СТАНОВЛЕНИЕ КИНОКРИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ЖУРНАЛИСТИКЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

### 1.1. Кинокритический опыт в контексте формирования новой экранной эстетики

Кинокритика, предназначенная для системного представления кинодискурса в средствах массовой информации, характеризующаяся информационно-аналитическими и функционально-эстетическими особенностями, жанровым разнообразием, социально-культурной ролью, не имеет четкого определения в академических словарях и энциклопедиях. В издании «Кино: энциклопедический словарь» кинокритика рассматривается как часть киноведения [1, с. 179–186]. Термин «кинокритика» отсутствует в объемной энциклопедии мирового кино «The film encyclopedia» [2]. Кинокритика не трактовалась как профессиональная практика в медиасистеме, предполагающая определенную степень эстетической подготовки, наличие художественного вкуса, опыт в понимании и презентации художественной целостности кинопроизведения. Между тем этот вид творческой деятельности имеет богатую историю и свои традиции, которые оформились в недрах журналистики. Кинокритику, также как и литературно-художественную критику вообще, исторически создала пресса.

Одновременно с возникновением кино в конце XIX в. в разных изданиях стали появляться отзывы, по сути выступившие той метаосновой, из которой выросли разные виды кинокритических практик. Считается, что первая в мире кинорецензия на французский фильм «Захватывающий медовый месяц» («Emouvant voyage de nocce») была напечатана в американском журнале «Variety» в 1907 г. [3]. С того времени количество опубликованных мнений, анонсов, отзывов, рецензий увеличивалось, поскольку росло количество выпускаемых первыми кинофирмами фильмов. Кинокритика как особая форма аналитического представления фильма и кинопроцесса формировалась в таких зарубежных журналах, как бри-

танские «Screen», «Sight and Sound», французские «Les Cahiers du cinema», «Positif». В названных изданиях впервые стали публиковаться развернутые интервью с режиссерами, актерами, проблемные статьи по эстетике кино, списки величайших произведений киноискусства. В «Кинематографических тетрадах» («Les Cahiers du cinema») обнаружился своеобразный прецедент: кинокритический опыт будущих крупных мастеров экрана Жана Кокто, Робера Брессона, Франсуа Трюффо, а также будущих теоретиков кино Андре Базена, Александра Астрюка, Жака Дониоль-Валькроза, Жозефа-Мари Ло Дюка стал художественной платформой такого важного направления в киноискусстве, как французская «новая волна».

Примечателен опыт формирования кинокритического дискурса в российских изданиях, поскольку Россия была одной из первых стран, где стали показывать привозные фильмы из-за рубежа. Поначалу это были краткие киноанонсы, где превалировали эмоции: «Фурор!.. *Буря восторгов! Буря аплодисментов! Вечер чудес! Новые картины "Синематограф Люмьера!"... Изумительно хороши!»; «Злоба дня! Синематограф Люмьера! Чудо XIX стол. На это открытие обратил внимание весь мир! "Синематограф", спешите посмотреть»* [4, с. 12]. Рекламные зазывающие тексты публиковались, как правило, под рубриками «Зрелища», «Театр и музыка» в российских столичных газетах «Московские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости». «Живая движущаяся фотография» анонсировалась как новая форма развлечения, невиданное прежде зрелище. Это было абсолютно естественно, учитывая, что первые фильмы входили в сознание публики как новый балаган, сменивший традиционные ярмарочные увеселения. К тому же «синематограф-балаган», «синематограф-аттракцион» показывался обычно в антрактах между действиями, имевшими отношение к гораздо более авторитетным видам искусств (театральные постановки, музыкальные вечера, литературные чтения).

В российских изданиях среди рекламных анонсов стали появляться и рецензии, авторами которых были журналисты городских газет. В этих рецензиях доминировало нарративное начало, когда в основном пересказывался сюжет. Например, в газете «Московские ведомости» (31 мая 1896 г., № 147) под заголовком «Театр и сад "Эрмитаж"» говорилось, что *«в последние дни, по окончании спектакля, в закрытом театре показывается чрезвычайно интересная новинка – синематограф, изобретенный Люмьером. Эта новинка настолько интересна и настолько нравится публике, что посмотреть стоит каждому. Представьте, что вы сидите в первом ряду; перед вами на занавеси освещенное круглое большое пятно (как показываются туманные картины), и вдруг на этом пятне прямо на вас несется поезд... Вам так и хочется отскочить в сторону. Из вагона выходят пассажиры, суетятся встречающие, носильщики и т. п.; все это движется, бегают, вертится и т. д. Вы видите совершенно живую сцену. А вот двое малюток, сидя рядом в детских креслах, ссорятся, и один из них плачет... Еще поразительная картина – морское купанье. Вода совершен-*

*но натуральная, видны брызги, нырянье купающихся... А вот за карточным столом сидят трое... Приходит служитель, приносит бутылку вина. Вино разливается по стаканам, пьется. Видно, как оно льется, наполняет стаканы, затем убывает при питье. Всех картин не перечислишь. Их очень много, и все они так живы, так естественны, так интересны, что не хочется от них оторваться...» (здесь и далее орфография и пунктуация публикаций сохранены. — Л. С.-М.) [4, с. 23–24].*

Рецензент спешил поделиться увиденным, почти адекватно переводя визуальный образ происходящих событий в вербальный вариант. Авторский взгляд, тщательно фиксируя все происходящее в кадре, трансформировался в авторскую позицию, предполагающую сокращение дистанции между экраном и зрителем. В этом авторском впечатлении, как и в первых анонсах, заметен все тот же прием зазывания, приглашения к просмотру. По сути, в первом кинокритическом опыте был заложен диалогический эффект, повышающий уровень не только читабельности газетного текста, но и взаимопонимания и сотворчества. Автор, обращая внимание на достоверность происходящих на экране событий, как будто увеличивал степень этой достоверности, дословно и добросовестно пересказывая увиденное и прочувствованное. В первых русскоязычных кинопубликациях выявился определенный жанровый симбиоз: аннотация, написанная по законам репортажа.

Постепенно в поле зрения первых рецензентов стали попадать элементы языка кино. Одним из таких пристрастных авторов был молодой репортер сразу двух газет — «Одесские новости» и «Нижегородский листок», который подписывался по-разному: «Некто Х», «Н. Х.», «А. П.-В», «М. Г.-кий». Максим Горький, выехавший из Москвы в Нижний Новгород в связи с проведением Всероссийской выставки, опубликовал свои впечатления по поводу аттракциона. Как и других очевидцев, журналиста поразила степень достоверности увиденного: *«Экипажи идут с экраны прямо на вас, пешеходы идут, дети играют с собачкой, дрожат листья на деревьях, едут велосипедисты – и все это, являясь откуда-то из перспективы картины, быстро двигается, приближается к краям картины, исчезает за ними, появляется из-за них, идет вглубь, уменьшается, исчезает за углами зданий, за линией экипажей, друг за другом... Перед вами кипит странная жизнь – настоящая, живая, лихорадочная жизнь... На вас идет издали курьерский поезд – берегитесь! Он мчится, точно им выстрелили из громадной пушки, он мчится прямо на вас, грозя раздавить; начальник станции торопливо бежит рядом с ним. Безмолвный, бесшумный локомотив у самого края картины... Публика нервно двигает стульями – эта машина железа и стали в следующую секунду ринется во тьму комнаты и все раздавит...» [4, с. 20–21].*

Взгляд внимательного зрителя точно улавливает кинематографические планы, ракурсы, замечает принцип движения кинокамеры, положение которой во время проведения съемок было неподвижным.

М. Горький как будто предчувствовал дальнейшее развитие кино, усмотрев в нем наличие собственного художественного языка. В конце XIX в. в России был популярен импрессионизм, о чем свидетельствовали не только организованные меценатами выставки, но и многочисленные статьи в журналах и газетах. Восприятие «движущихся картинок» первыми критиками было сродни импрессионистическому восприятию: то же желание зафиксировать мгновение, выразив при этом авторское впечатление по поводу увиденного. Точка зрения пишущего фиксировала все в такой последовательности, что создавался эффект внутреннего движения. Плотно «подогнанные» глаголы действия придавали тексту определенную ритмическую организацию и динамичность, а слова «дрожат листья на деревьях» передавали почти импрессионистическое впечатление от пейзажей, в которых присутствовал эффект не только зримого, но и чувственного.

Репортер «М. Г.-кий» запечатлел зрительское восприятие, обращая внимание на недостающие элементы киноязыка. Свойства экрана того времени — немота и черно-белое изображение — рассматриваются автором как составляющие кинематографического образа. Природа киноизображения впоследствии анализировалась в первых теоретических трудах по фотогении Урбана Гада, Луи Деллюка. Однако именно М. Горький, будучи корреспондентом «Нижегородского листка», впервые подметил такую «природную» особенность нового вида зрелища, как сочетание абсолютной документальности и правдоподобия с условностью изображенного. По замечанию журналиста, полная иллюзия реальности дополнялась ощущением какой-то нереальности происходящего на экране. М. Горький обращал внимание на атмосферу, например, улиц, которые напоминали «плохую гравюру», на безмолвие «тенеобразных людей», «пепельно-серую листву». Критический взгляд способствовал детализации кинообраза.

Первые кинокритические впечатления были зафиксированы в публикациях журналистов, писателей, профессиональных критиков других видов искусств. Так, патриарх русской музыкальной и художественной критики В. Стасов отметил способность кино по-особенному передавать время. Импрессионистические наблюдения над особенностями одного мгновения, в свое время предвосхитившие появление кино, выразились и в замечаниях знаменитого критика о способности кино запечатлевать все мгновенно. Высказывания В. Стасова появились за полвека до знаменитого текста французского теоретика кино Андре Базена «Онтология фотографического образа», где назван такой важный эффект «движущихся картинок», как «бальзамирование времени» («*embaumer le temps*»). Впоследствии один из крупнейших режиссеров XX в. Андрей Тарковский в статье «Запечатленное время» определил новую мировоззренческо-стилистическую парадигму в создании кино-

образности. На категорию времени в кино обращали внимание не только те авторы, которые сотрудничали со специальными журналами, но и те, которые публиковались в бульварных изданиях. Например, в «Газете-Копейке» от 26 ноября 1909 г. опубликовали мнение журналиста о фильме, посвященном Л. Н. Толстому: *«В небольшом зале было около ста зрителей – и было почти темно, но ясно чувствовалось, что все эти случайно собравшиеся люди тепло и сердечно обрадованы неожиданным подарком синемаатографа. Они увидели Толстого – и над ними прошло что-то очищающее»* [5, с. 51]. Это сущностное свойство кино, так тонко подмеченное разными авторами в конце позапрошлого века, остается непреходящим и в эпоху дигитальных технологий.

Критическое осмысление нового вида искусства в начале его существования делится на два периода. В первом периоде, который длился с 1896 г. до начала XX в., доминировало эмоционально-восторженное приятие эффекта правдоподобия, достоверности, «ожившей» реальности в кино. В это время в газетно-журнальной периодике сформировалась особая форма осмысления первых киносюжетов – импрессионистическо-нарративная. В дореволюционной России кроме массовых газет, в которых рассказывалось о «чуде XIX века», издавалось более 20 специальных киножурналов, предназначенных как для профессионалов, так и для посетителей кинотеатров. Издания носили рекламный характер. Формирующиеся частные киностудии (студии Ханжонкова, Дранкова, Ермольева) для популяризации кинопродукции порой издавали собственные журналы, в которых чаще всего размещались описания первых фильмов, критические заметки, фотографии, сведения об организации кинопроизводства и киноэкономике, корреспонденции о работе кинотеатров, публиковались сообщения о государственной политике в области кино.

Второй период критического осмысления кино пришелся на два первые десятилетия XX в. Это было время многочисленных дискуссий, развернувшихся в основном на страницах литературных и театральных журналов, в которых обсуждались вопросы эстетической значимости и состоятельности нового вида искусства, степени его конкурентоспособности в сравнении с другими, более старшими и академичными видами. На страницах разных изданий – «Весы», «Новый путь», «Вестник Европы», «Современный мир», «Экран и рампа», «Кинема» – в статьях известных писателей-символистов обсуждалась специфическая природа кинообразности. Само киноповествование, основывающееся, как правило, на сюжетах, заимствованных из прозы и театральной драмы, представляло собой сосуществование двух пластов: собственно кинематографического, возникающего благодаря фиксации реальности киноаппаратом, и конструктивного, драматургического.

Свою лепту в понимание художественных основ киноискусства внесли писатели-символисты. Появившийся кинематограф и симво-

лизм были объединены временными рамками рубежа XIX–XX вв., который вошел в историю искусств под названием «fin de siècle» («конец века»). В контексте художественной культуры рассматриваемого периода доминировало несколько важных идей, выразителем которых и стал кинематограф: идея синтеза искусств и идея двоemiрия – видимого и предполагаемого, чувствуемого пространства (только в кино это второе пространство обрело достоверно зримые черты). В период «fin de siècle» произошли значительные мировоззренческие сдвиги, которые внесли в философию антропоцентризма ноту сомнения. В культурной парадигме рубежа веков утверждалось инобытие как нечто, выходящее за пределы всякого знания, покоящегося на гносеологических установках. Такое инобытие получало статус доминанты в художественном творчестве. Неслучайно в сюжетах произведений «конца века» преобладали маргинальные, мистические и символические мотивы. Символисты (М. Волошин, П. Муратов, Ф. Степун, З. Гиппиус, Вяч. Иванов), вдохновленные идеями теории мэонического (неприсутствия), обосновывали идею амбивалентности киноизображения, т. е. единства видимого и невидимого, присутствия реальности и одновременно его отсутствия, поскольку кино, по их мнению, остается «искусством блеклых, мерцающих отсветов действительности» [6].

Символизм оказал неоспоримое воздействие как на формирование эстетики кино и теоретической киномысли, так и на становление кинокритики. Символизм и кино сходились в дуалистическом представлении о мире, который состоял для них из условных знаков, отсылающих к отчужденным от них духовным сущностям. Начиная с 1920-х гг. в киноэстетике превалировала общесимволистская эстетическая установка, основанная на представлениях о значимости сюжетного начала и абсолютной условности изображения. Большое влияние символистские идеи синтеза искусств оказали на творчество таких известных режиссеров, как Евгений Бауэр, Яков Протазанов, Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн. В богатейшем теоретическом наследии С. Эйзенштейна можно обнаружить многочисленные переклички с работами Вяч. Иванова, в которых режиссера особенно интересовали идеи синтеза искусств, создание пластики экрана и поиски кинематографической формы. Под воздействием высказываний, размышлений, статей писателей-символистов постепенно осваивался художественный потенциал экрана, осуществлялся поиск новых выразительных форм.

В середине 1920-х гг. произошла смена символистской эстетической системы, которая ознаменовалась поворотом к условному театру и разработке новой киноэстетики. Осуществление этого перехода было тесно связано с постановкой двух кардинальных проблем – условности искусства и значимости сюжетного начала. В 1920-х гг. названные проблемы ставились с наибольшей остротой именно в сфере кино; можно сказать, что признание кино как полноценного искусства стало концом

символистской гегемонии в эстетике и способствовало воцарению существенно иного представления о воздействии искусства — заведомо условного, опосредованного конкретными изобразительными средствами и повествовательной формой.

К обсуждению вопроса об определении эстетического потенциала кино примкнули и театральные издания. Несомненно, познавательные особенности кино критики сформировались в недрах театральной критики. Необычайный интерес к новому виду искусства был связан, с одной стороны, со все увеличивающимся кинопроизводством и возрастающей популярностью кино, а с другой — с переосмыслением эстетических ценностей искусства театра начала XX в. Как представители литературы, так и деятели театра настороженно относились к новому виду искусства, усматривая в нем нечто «низкое», «вульгарное».

Природа кино, его художественные возможности стали предметом многочисленных обсуждений в театральной сфере. В 1913 г. на страницах журнала «Маски» развернулась обширная дискуссия «Кто победит? Кинематограф или театр?». Одним из пафосных направлений дискуссии было обсуждение того, что театр можно спасти только отделением от кинематографа. Признавалось, что у кино есть «соответствие ритму и темпу современности», что его стихия — быт, «кудрявые дети», «житейская пестрядь» (цит. по: [7, с. 9]). В дискуссии подчеркивалась главная особенность кино — его примитивность. Об этом же говорилось и в журнале «Сине-фоно»: *«И это чудесно... Если кинематограф показывает вам злодея, так это уж настоящий злодей, и вы начинаете ненавидеть его с первого же взгляда за одну его шляпу...»* (цит. по: [7, с. 10]). Кино воспринималось как искусство антииндивидуалистическое. Однако первые критики — Н. Туркин, В. Туркин, Г. Болтянский, Т. Цыперович, И. Соколов, А. Топорков, Х. Херсонский — отстаивали кино как определенную философию нового времени, как искусство, явившееся самым ярким выразителем «машинного века». В журналах «Кино-фот», «Кино» обсуждались сценарные, актерские проблемы, рассматривались особенности кинопоэтики в контексте социальной реальности.

Развитие кино первых двадцати лет XX в., активные и многолюдные дискуссии, которые стали оформляться в отдельный газетно-журнальный жанр, в большой степени способствовали становлению как искусства кино, так и искусства кино критики. Кинематограф постепенно стал входить в массовое сознание не только как форма увеселительного времяпрепровождения, но и как серьезное искусство, имеющее свой язык и специфическую структуру, которая служит для запечатления времени и реальности. Показательна обзорная статья Т. Цыперовича «Кинематограф», напечатанная в журнале «Современный мир» в январе 1912 г. Автор исследует экранную генеалогию, дает анализ первых фильмов разных стран, рассматривает виды кино — игрового, хроникального,

научно-популярного, рассуждает о кинорепертуаре, пропагандистском эффекте кино, его культурно-просветительской роли. Исследователь предлагает обстоятельный анализ разных аспектов кино и приходит к следующему заключению: «Первоначально кинематограф очень смахивал на игрушку и совершенно не был похож на изобретение, которое в течение короткого времени должно было дать толчок обширной отрасли промышленности и сделаться серьезным конкурентом современному театру» [8, с. 184]. Указанной статьей был подведен итог многочисленным дискуссиям о первенстве театра или кино, обозначены место и возможности кино, указана его роль в общественной и экономической жизни. Этот текст утвердил и роль серьезной критики в осмыслении кинопространства. Первые кинокритические выступления, сразу став заметной частью журналистики, послужили основой для формирования такой сферы научных исследований, как киноведение.

Существенную роль в становлении критики сыграл журнал «Пегас», который выходил раз в месяц с ноября 1915 по февраль 1917 г. Он представлял собой, по сути, энциклопедический журнал, поскольку фундаментально отражал разные виды искусства: литературу, театр, музыку, живопись, скульптуру, архитектуру, народное творчество. Больше всего внимания уделялось кино. Издателем журнала был известный кинопредприниматель А. А. Ханжонков, который в 1910 г. стал издавать специальный журнал «Вестник кинематографии». Характерно то, что кино на страницах «Пегаса» рассматривалось как самостоятельный вид искусства. Впервые слово «искусство» было применено к кино в 1909 г. в заголовке рецензии «Искусство без искусства», в которой критически оценивалась французская экранизация романа Л. Толстого «Воскресение». По замыслу издателя «Пегасу» предстояло сказать новое слово в кинокритике, поскольку издание ориентировалось на конкретного читателя, способного оценить эстетические достоинства фильмов. Впервые в кинокритике был применен метод сравнительного анализа, когда особенности киноискусства оценивались в сравнении с художественными особенностями других искусств. В кинокритике больше не рассматривалось первенство кино перед театром, не доказывалась способность нового зрелища достоверно передавать реальность. Впервые в одном издании был представлен почти весь арсенал критических жанров: рецензия, обзор, проблемная статья, фельетон, памфлет. В отдельных номерах были опубликованы аналитические размышления по разным проблемам кино: эволюции жанра мелодрамы, сущности кинодраматургии, закономерности перехода от кинодрамы к киноповести. Журнал «Пегас» был первым киноизданием, которое представляло собой определенный синтез кинокритики и киноведения.

Таким образом, кинокритика первых лет существования кинематографа больше всего внимания уделяла осознанию кино как нового вида зрелища, постепенно начиная усматривать в нем ростки и нового

вида искусства. Первый кинокритический опыт оформлялся на смежных территориях литературы и театра, а первыми кинокритиками были журналисты, писатели и театральные критики.

Очередной этап развития кинокритики пришелся на первое после-революционное пятилетие — 1917—1922 гг. Революция не только активизировала процесс переосмысления реальности, но и способствовала изменению форм взаимоотношений с этой реальностью. Дистанция между художником и окружающим миром была предельно минимизирована. Автор уподоблялся демиургу вновь сотворенной действительности. *«Мы хотели пересоздать всю жизнь, сделать ее совсем заново своими собственными руками — вот чем мы, одержимые, были захвачены безраздельно... Нельзя понять людей того времени, не почувствовав поэтическую музыку века»,* — писал известный журналист-кинокритик Хрисанф Херсонский, чьи кинокритические рецензии систематически выходили на страницах главных газет того времени («Правда», «Известия») [9, с. 11]. Активное и искреннее отстаивание вновь сотворенного мира было заметно и в художественных произведениях, и в критике первых послереволюционных лет. Слова театрального новатора Евгения Вахтангова «всем сердцем, всей своей кровью, всем сознанием, всем существом своим слушайте революцию» [9, с. 14] могли быть девизом для любого автора тех лет.

Журналистика, литературно-художественная критика служили той общественной трибуной, с которой обращались к массовой аудитории. Пропагандистские функции газеты и критики совпадали. Х. Херсонский так представлял работу в газете: *«Каждый день, в каждой строке на газетных полосах мы, журналисты, чувствовали себя в разведке боем, всегда в походе... Предельной искренности и ответственности требовала от нас газета за каждое слово... Ведь ты беседуешь со всем народом... А они ждут от тебя правды. Только правды»* [9, с. 16].

На страницах журналов «Сине-фоно», «Кино-фот», «Кино-журнала» по-прежнему говорилось об отрицательных особенностях кино, его эстетической и социальной несостоятельности по сравнению с другими видами искусства: литературой, театром, музыкой и живописью. Известный театральный режиссер К. С. Станиславский, например, не без иронии замечал: «превосходство» кино состоит в том, что любая пьеса на экране уже не способна ни «будить мысль», ни «ставить вопросы». На экранах шло большое количество зарубежных фильмов. Кинопресса того времени была чрезвычайно мобильна. Почти все фильмы рецензировались. В газете «Известия» давались еженедельные обзоры «Сцена, экран и арена». (Из названия рубрики видно, что три вида искусств — театр, кино и цирк — были вполне равнозначны.)

Тем не менее именно за кино признавалось первенство наиболее адекватного динамичному времени зрелища. *«Пытаясь поймать "синюю птицу" нового искусства, мы вдруг поняли, что кино — это именно то, чего мы искали. Мы обрели искусство современное по технике, с новой вырази-*

тельностью, с новой эстетикой, с новой аудиторией, такой обширной, что о ней не мог мечтать театр. Наконец, это искусство не было отягчено грузом традиций и предрассудков», — писал один из самых активных кинокритиков того времени Михаил Блейман [10, с. 18]. Если в 1912–1913 гг. среди основных недостатков кино называли неспособность выразить «тончайшие душевные переживания», то в начале 1920-х гг. этот аспект уже воспринимался как его основное достоинство. Критика начала 1920-х гг. видела в кино образ нового искусства, «вскормленного изменившейся действительностью». Для поддержки социально востребованного искусства, выражения идеи нового потребовался другой стиль — стиль идеологического плаката. Кинокритика активно прибегала к откровенно агитационным приемам, как, например, в еженедельном журнальном издании «Кино-фот», созданном художниками-конструктивистами «крайне левого» направления А. Родченко, А. Ганом, Э. Шуб, В. Маяковским.

Об идеологичности критики заявлялось так же откровенно, как и об идеологичности кино. В газете «Известия» от 20 февраля 1923 г. в очередном обзоре «Сцена, экран и арена» прямолинейно говорилось о необходимости иметь в штате газеты соответствующие кадры: *«Культурный фронт – арена идеологической борьбы... тем насущнее нужда в своих спецах»*. 25 февраля 1923 г. в этой же газете вновь шел разговор об идеологической составляющей кино: *«Кино становится могучим оружием идеологического влияния на широкие массы... Безобидная на первый взгляд забава, технический трюк на световом экране – а в результате огромное агитационное и просветительное значение для широких масс. Это значение кино имело всегда. Но есть агитация и агитация. Вопрос поставлен о советской идеологии кино»*.

Идеологические установки ограничивали критику в поисках художественной правды, выявлении эстетических закономерностей развития киноискусства. Из-за ограничительных рамок кинокритика не оценила по достоинству новую выразительную пластику в кино, которую представила фабрика эксцентрического актера. Таких актеров упрекали, что *«этот культ эксцентризма особенно не доводит до добра при обращении к изображению советской действительности»*, в *«сведении мышления к примитивизму»*, *«неуважении к зрителю»* [9, с. 122]. Точно так же недооценили творчество Е. Бауэра, Л. Кулешова. В 1926 г. режиссером Г. Васильевым была написана статья «Кинокритика и киноразвязность», положившая начало дискуссии «Как писать критику». Впервые была предпринята попытка противостоять идеологическому характеру кинокритики. В журнале «Жизнь искусства» в 1925–1926 гг. была открыта рубрика «Экран за 7 дней». В течение этого времени Г. Васильевым было опубликовано около 40 рецензий, в которых фильмы рассматривались не по идеологической, а по эстетической шкале ценностей. Постепенно в кинокритике обозначились два направления: идеологическое и художественно-аналитическое.

Кинокритике 1920-х гг. был свойственен определенный симбиоз. С одной стороны, кинокритики не стремились к историческому анализу. Они были скорее судьями, зрителями, чем критиками, которые могли предложить аналитическое истолкование кинопроизведений. С другой стороны, журналисты, представлявшие фильмы на страницах газет и журналов, пытались всякий раз найти аргументы для реабилитации кино, выявить те законы, которые делают новое искусство самостоятельным по отношению к литературе, театру, живописи. Кино рассматривалось как некое типологическое целое, имеющее свою систему выразительных средств. Примером может служить рецензия на фильм одного из основателей белорусского кинематографа Юрия Тарича «Крылья холопа», опубликованная в газете «Правда» в 1926 г. Критик подробно проанализировал визуально-семантический образ фильма, отдав должное художнику-постановщику, декоратору, оператору-постановщику, отметил точное исполнение актерами ролей, подчеркнул нюансы современного прочтения давно ушедшей истории. В газетной рецензии, по сути, был представлен опыт системно-целостного анализа фильма, который наиболее полно проявится в кинокритике 1960–70-х гг. Проанализировав все достоинства картины, автор обратил внимание на деталь, которая могла бы быть рассмотрена в теоретической статье. В титрах фильма стояло имя соавтора – Эсфири Шуб, известного документалиста 1920-х гг. Э. Шуб была монтажником на фильме Ю. Тарича. Критик отметил, что режиссер-документалист увлекалась в те годы так называемым американским рваным монтажом. Такой монтаж, придававший ускоренный ритм всему фильму, не соответствовал сути происходящего в другой исторической эпохе. Автор рецензии указал на недостаток деликатно, подчеркивая и обосновывая художественную значимость картины.

Во второй половине 1920-х гг. в недрах журналистики, в кинокритических статьях стали закладываться основы теории кино. Этот первый опыт был запечатлен на страницах как специализированной, так и массовой прессы. В «Известиях», например, речь шла о синтезе киноформы и содержания. Подчеркивалось, что к содержанию относится не только сюжет и фабула, но и весь выраженный в произведении психологический, моральный, эстетический комплекс, включая индивидуальную игру актеров. Один из пионеров профессиональной кинокритики В. К. Туркин стал анализировать киноязык, подробно рассматривая композицию кинокадра. Началом самоопределения киноискусства была дискуссия о фильме немецких кинематографистов «Кабинет доктора Калигари», развернувшаяся на страницах журнала «Жизнь искусства» в 1923 г. В центре внимания критиков была кинематографическая форма, которая и сегодня воспринимается как вершина немецкого киноэкспрессионизма. Критики обращали внимание на взаимосвязь каждого элемента: композиции, игры актеров, драматургии, изобразительной фактуры, делая вывод о взаимообусловленности всех деталей единого

кинематографического целого. Профессионалы также особо выделяли *«живопись светом... позволяющую развернуть перед зрителем пластическую красоту человеческих движений и зафиксировать все нюансы актерской выразительности»* [11, с. 16].

К обсуждению фильма подключились режиссеры, в частности Лев Кулешов и Дзига Вертов. Обсуждался вопрос о киногении, т. е. специфических особенностях киновыразительности, уникальности монтажных приемов. Это были фундаментальные вопросы кинотеории 1920-х гг., основы которой впоследствии были изложены в трудах знаменитых кинематографистов С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, Г. Васильева. В теоретических работах классики советского кино ввели понятия «монтаж аттракционов», «кино-глаз», «строение фильма», обосновали эстетические принципы, которые стали ориентиром по теории и практике кинематографа для многочисленных последователей.

1920-е годы – эпоха расцвета немого кино – стали временем появления множества киноисследований и кинотеорий за рубежом. В 1924 г. венгерский философ Б. Балаш в работе «Видимый человек» описал приемы крупного плана и монтажа как основ экранной образности. В том же году книгу о кино «Десятая муза» выпустил польский литературный критик К. Ижиковский, для которого главной являлась тематическая составляющая фильма. Известного французского критика Л. Муссиака волновала проблема ритма в картине. В 1925 г. в книге «Рождение кино» он анализировал эту составляющую как приоритетную для нового вида искусства. В 1920-х гг. в российской и зарубежной кинокритике весьма популярной была концепция лингвистического подхода к определению сути кино. Авторы этой концепции (представители ленинградской школы Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский и Пражского лингвистического кружка) исследовали многообразие взаимосвязей формальных и смысловых моментов в структуре кинопроизведения. В те же годы осуществлялось изучение киноискусства в социологическом аспекте, которое разрабатывалось А. Луначарским, А. Пиотровским и Н. Лебедевым. В 1920-х гг. кинокритика и киноведение представляли собой одно целое.

Благодаря критике начала XX в. кинематограф стал рассматриваться как серьезное социально-художественное явление. Процесс был двухсторонний: критика оказывала влияние на кинематограф, а кино 1920-х гг. требовало от нее адекватных форм подачи в средствах массовой информации.

В первые годы становления кинокритики обозначилась ее амбивалентная природа. С одной стороны, присутствовал пропагандистский характер публикаций, с другой – наметилась аналитическая основательность. Это стало началом формирования в кинокритическом творчестве таких дискурсивных практик, как публицистическое высказывание и философско-эстетический анализ.

## 1.2. Феноменологический аспект кинокритики как явления культуры

Кинематограф, который прошел путь от фольклорно-бульварных форм до отрасли современной медиаиндустрии, был и остается транслятором общекультурных кодов, где запечатлены мировоззренческие ценности и универсальные стереотипы, национальные образы и общечеловеческие универсалии. Кино на протяжении ста с лишним лет активно реагировало «на ключевые проблемы современности, осмысливая актуальные социокультурные процессы и историю» [12, с. 71]. Сложившаяся с конца XIX в. и в течение всего XX в. ситуация киноцентризма обусловила абсолютный диктат экранной культуры: «Одна из определяющих черт современного культурного развития — формирование и стремительная экспансия экранной культуры» [13, с. 8], а также повлияла на ход развития мировой культуры. На ранних этапах существования кино обнаружился богатый потенциал его художественных возможностей. Кино стало культууроформирующим фактором, оказывая воздействие на все составляющие многообразного культурного поля и в особенности на художественную культуру. Как писала белорусский ученый и кинокритик Е. Л. Бондарева, «кинематограф бурно и мощно вошел в жизнь, мировую культуру, не нанося... разрушений другим искусствам, а лишь заставив их внимательнее оглядываться вокруг» [14, с. 7].

Кино, как и любое другое художественно-творческое явление, «в определенный период неминуемо “ощущает” настоятельную необходимость в самоосознании, потребность в максимальном раскрытии своих творческих, гносеологических, онтологических основ» [15, с. 70]. Такой формой самоосознания и стала кинокритика как опыт осмысления кинопроцесса и его информационно-аналитической репрезентации в медиасреде. С начала существования кино кинокритика активно включилась в процесс отстаивания нового вида зрелища как культурного феномена. В первых публикациях запечатлен определенный пиетет перед незнакомым прежде видом досуга, угадывание тех эстетических и социальных возможностей, которые в недалеком будущем превратят «невинное развлечение на сон грядущий» (А. Белый) в серьезный вид искусства.

Первые киноанонсы возникли в белорусской прессе в 1920-х гг. Авторы в небольших публикациях актуализировали новый вид досуга как явление культуры. Порой внимание читателей обращалось на некоторые культурные элементы того пространства, где демонстрировались фильмы: общий телефон в вестибюле, улучшенный гардероб, более комфортабельные просмотрные залы. Это был своеобразный способ манифестации произведения как культурного явления в культурной среде. Постепенно кино перестало быть только разновидностью досуга и переросло в важный фактор развития и распространения культурных ценностей. Начиная с 1930-х гг. главным смыслообразующим центром в искусстве стала

личность социально востребованного человека. Если стилевая система предыдущего кинопериода определялась как «монтажно-речевая» (термин М. Блеймана), в которой герой был «обозревателем», а его поведение лишь связывало события, «держало» сюжет, то теперь «человеческий характер должен стать основой кинематографической поэтики, именно этот характер должен показываться как социальное явление» [16, с. 162].

Романно-повествовательная форма кинопроизведений 1930-х гг. предполагала мощный пропагандистский и воспитательный эффект. В газетно-журнальной периодике фильмы рассматривались с точки зрения идейного воспитания «строителей нового общества». Рецензии были похожи на манифесты, которыми характеризовался период начала вхождения кино в жизнь, только теперь в них присутствовал заметный дидактический акцент. Кинокритика отражала основную культурную доминанту того времени: формирование положительного героя на экране и воспитание нового человека в реальной жизни на примерах положительных героев. Киноискусство, порой мифологизируя реальность, обнаруживало свой способ интерпретации этой реальности. Кинокритика же интерпретировала и оценивала это искусство, исходя из соответствия реалиям жизни, тем самым способствуя созданию определенной иерархии смыслов, ценностных отношений между искусством кино и реальностью. По сути, кинокритика выступала как «отражение отражений, как истолкование истолкований, как обобщающая деятельность, “снимающая” в себе противоположность искусства и жизни, а потому в известном смысле встающая “над” жизнью и искусством» [17, с. 120].

В кинокритике постепенно вырабатывались и познавательные ориентиры, и содержательно-ценностные смыслы как важные доминанты культуры, и методологический инструментарий в представлении фильма в качестве художественно-целостной системы. Предмет анализа кинокритики чаще всего рассматривался в соотношении с действительностью. В способности «встать над жизнью и искусством» в кинокритике порой обнаруживалась та витальная сила, в которой угадывался созидательный эффект, противостоящий энтропийной энергии. Например, в рецензиях на фильмы, созданных в военные годы, обязательно есть упоминание о довоенной жизни, призыв к освобождению. Даже тогда, когда во время военного лихолетья рецензенты ограничивались замечаниями по поводу художественных достоинств и недостатков, в этом намеренном замалчивании реалий чувствовалось желание противостоять разрушению, напоминание о целеполагающей культурно-просветительской миссии критики. Так, представляя в газете «Красная звезда» киноконцерт «Живи, родная Беларусь!», поэт Петрусь Бровка выделил главный смысл, имеющий отношение к идее освобождения: *«Народ знает, что он беззаветно борется... На экране словно воспоминание о довоенных днях и призыв к освобождению захваченной... земли... Киноконцерт “Живи, родная Беларусь!” хорошо показывает белорусское искусство в дни войны»* [18, с. 3].

О конструктивно-позитивном значении критики постоянно говорила Е. Л. Бондарева: «Из чего должен исходить критик, определяя, состоялся фильм как произведение искусства или не состоялся? Тут однозначный ответ вряд ли можно найти. Замысел, жанр, концепцию, манеру и образ мышления авторов обязан увидеть и понять критик. О главном в искусстве Гёте говорил: когда идеи встречаются с характерами, возникают явления, которые изумляют мир. Пусть не всем творящим в искусстве выпадает счастье “изумлять мир”, но выразить идею так, чтобы она “растворилась” в жизни человеческого духа и определила полнокровность характеров, — обязанность каждого художника. Мне представляется, что это и есть ключ, с которым рецензент должен подходить к фильму» [14, с. 95].

Значимой частью аналитического массива отечественной кинокритики всегда была акцентуация идейно-нравственных императивов рассматриваемых произведений. Ключевым моментом кинокритических рефлексий служила жизнь реального человека. Повод для этого давали сами фильмы, нередко вызывавшие волну киноclubных обсуждений и разговоров, дискуссии среди зрителей, читателей, обсуждения кинокритиков, создателей произведений в форме круглых столов в прессе. Как правило, речь шла о тех фильмах, к которым изначально было неоднозначное отношение. В советском кино такими картинами выступали «Летят журавли», «Председатель», «Калина красная», «Романс о влюбленных», фильмы А. Тарковского, А. Сокурова, В. Абдрашитова, С. Соловьева, А. Германа, первые кинопроизведения Н. Михалкова. В белорусском кино особо острые споры между критиками шли по поводу фильмов «Жизнь и вознесение Юрася Братчика», «Восточный коридор», «Жди меня, Анна», «Могла льва», «Дикая охота короля Стаха» и «Прикованный».

Кинокритика способствовала созданию определенного культурно-познавательного поля вокруг произведения. Ценностно-смысловая доминанта этих фильмов становилась сначала системообразующим фактором кинокритики, а потом и фактом самой культуры, поскольку способствовала примирению с действительностью, проявлению доверия и к самой жизни, и к автору как выразителю идеи «жизнестроения». Е. Л. Бондарева делилась опытом написания рецензии на фильм Л. Шепитько «Восхождение»: «...для меня важно было обосновать три основных тезиса: как образно решена линия восхождения Сотникова к своей человеческой — гражданской и духовной высоте; проследить путь падения Рыбака — антипода центрального героя; выяснить, в чем проявилась в фильме высота гражданской позиции и художнического мастерства режиссера Л. Шепитько. Для этого потребовалось не только сравнение фильма “Восхождение” с повестью “Сотников”, но и сопоставление его с экранизациями произведений В. Быкова в белорусском кино, а также с прежними постановками Л. Шепитько. И все же мы, критики, не достигли, как мне кажется, цели в двух весьма существенных для этого незаурядного произведения моментах: как проявилось в фильме личностное режиссера-постановщика и как оно выражено в концепции главного героя» [14, с. 69].

В эстетический оборот белорусской кинокритики вошли такие теоретические и творческие установки, как «правда характера», «нравственная ценность», «авторская воля», «духовная состоятельность», «духовная высота», «правда жизни», «историческая достоверность», «соответствие времени», «общественная значимость», «нравственное воспитание», которые были релевантны морально-нравственным императивам. Эффективность критики, по мнению отечественных исследователей, виделась в «способности вызвать интерес к подлинному в искусстве», «отвращать от бескрылости в творчестве», «бездуховности в зрительских пристрастиях» [14, с. 70].

Белорусская кинокритика формировалась на стыке художественного творчества, теоретического знания и журналистской практики. Поскольку в публикациях кинокритиков присутствовало обращение к проблемам действительности, то можно сказать, что этот национальный сегмент творческой деятельности формировался в контексте публицистического дискурса. Концепт Н. Чернышевского «эстетическое отношение искусства к действительности» во многом определил социокультурную программу отечественной кинокритики: «Утверждалось, что критике нужна страстность публицистики» [14, с. 84]. Однако публицистическая страстность в отстаивании правды жизни не всегда соотносилась с художественной условностью произведения. Не всегда критерии достоверности были оправданы при анализе произведений со сложным художественным языком. Подобному критическому анализу был подвергнут фильм В. Виноградова «Восточный коридор», живописно экспрессионистский стиль которого явно не совпадал со своим временем (либо опережал его). Суждения критиков основывались на несоответствии реальности, отсутствии нравственных ориентиров: «Свет фільма – нейкае замкнёнае ў сабе кола ідэй і вобразаў, якое амаль не мае сувязей з рэальным жыццём і барацьбой народа ў часы акупацыі» [19, с. 4]; «В картине, посвященной великой борьбе за свободу, почему-то на первый план вышли не мотивы высокой нравственности, чистоты и благородства, а мотивы жестокости, усталого безразличия к тому, во имя чего они [герои фильма] борются» [20, с. 35].

Иногда из указанных критериев складывалась ситуация заданности, повышенной оценочности, когда доминировал императив долженствования, переводя аналитическую рефлексию критика в регистр соответствия правде, идее, времени. В таких публикациях была заметна резкая категоричность суждений: «...ни до... ни после... в белорусском кино не появлялось произведений, в которых так обнаженно, с такой откровенностью проводились бы концепции, столь чуждые нашему пониманию истории», «...картина... была единогласно признана антихудожественным произведением», «...у фільме вышэйшая ступень нетыповасці, калі даць больш дакладнае вызначэнне, – надуманасць, штучнасць, якія ўзнікаюць заўсёды, калі робіцца спроба на аснове ўнікальнага здарэння стварыць цалкам рэалі-

*стычные палатно», «...мастерство формы не может спасти произведения, коль нет в нем глубины содержания»* (цит. по: [21, с. 188–189]). Приведенная ситуация — одна из особенностей отечественной кинокритики, более всего проявившаяся во второй половине XX в. и ставшая частью национальной культурной традиции.

Белорусское кино было одним из самых популярных и востребованных видов искусства и выражало нечто большее, чем авторская воля. Кинорежиссеры порой создавали фильмы на злобу дня, по-граждански откликаясь на важные социальные проблемы. Кинокритика, будучи частью журналистского пространства, вписанного в плотный идеологический контекст, не могла быть в стороне от значимых социальных, политических проблем. По этой причине предметом внимания кинокритиков было не только кино, но и то, что в нем отражалось с точки зрения общественно значимых явлений. Кинокритика, выполняя роль и общественного деятеля, и нравственного проповедника, и политически зрелого участника социального строительства, реализовывала общественно-регулятивные, этико-ориентирующие, познавательные-мотивационные функции. Рассматривая искусство кино через отношение к жизни, историческому процессу, белорусская кинокритика тяготела в большей степени к социорефлексивности, чем к артрефлексивности. Критика, выступая неким посредником между жизнью и искусством, как будто выражала интересы самой жизни. В определенном смысле то, что И. Кондаков подчеркивал в русской литературе и русской литературной критике, может быть отнесено и к белорусской кинокритике: «Если русская литература, которую анализировала, интерпретировала и оценивала русская литературная критика, была... уже не вполне “чисто художественной” и более... политизированной и социологизированной, то делавшая ее своим предметом отечественная критика... оказалась политизированной и социологизированной уже в геометрической прогрессии, то есть на грани с публицистикой» [17, с. 142].

Белорусская кинокритика, представляя собой рефлексию относительно кинопроизведений и процессов киноискусства, в то же время представляла собой и рефлексию относительно отраженной в этих произведениях реальности. Например, анализируя фильм режиссера В. Турова «Воскресная ночь», в котором поднималась проблема пьянства, рецензенты обращали внимание преимущественно не на эстетический уровень, а на значимость темы: «*Есть фильмы... после которых мы говорим... не о самом произведении, а о... поднятой проблеме... И это, вероятно, самые действенные фильмы... Впервые в белорусском кинематографе... так остро, честно, откровенно ставится вопрос о пьянстве... который требует неотложного решения*» [22, с. 3]; «*Сила фильма – в публицистически страстной постановке вопроса... Перевешивает само существо поднятого вопроса... Авторы фильма... открыто нацеливают зрителя не только на эмоциональное сопереживание, но прежде всего на... пробуждение активной гражданской позиции*» [23, с. 3].

Доминирование социорефлексивности присуще кинокритическим текстам по поводу разных фильмов, где на первый план выходила общественно важная проблема: «Половодье», «Антонина Брагина», «Расписание на послезавтра». В таких рецензиях проявлялся определенный содержательно-композиционный принцип: синтез анализа произведения с анализом реальности, т. е. обнаруживалась способность критики рассматривать социально важные проблемы сквозь призму кино. Кинокритики, апеллируя к общественной, государственной пользе, порой идентифицировали свою деятельность с гражданской миссией. Поскольку белорусское кино отражало национальную историю, многообразные явления культуры, то не меньшей универсальностью обладала и кинокритика, предметом внимания которой порой было не только кино.

В белорусской кинокритике сформировалась школа, представители которой наряду с эстетическими критериями ценили критерии нравственные. Одна из важных смыслообразующих тем в публикациях отечественных кинокритиков — запечатление экранными средствами соотношения жизни человека с реалиями времени, что позволяет рассматривать кинокритическое наследие как определенный культурный феномен.

За период с 1920-х по 2020-е гг. в Беларуси сформировалось несколько поколений кинокритиков. Пионерами в области кинокритической деятельности являются авторы, отзывы на фильмы которых публиковались в прессе 1920-х гг. (В. Лилин, А. Вольный, А. Галкин), 1930-х гг. (П. Ковалев, Д. Коник, Т. Хадкевич, С. Кравцов, В. Двожинский, И. Тиунчик, Р. Юр). В 1940–50-х гг. авторами кинорецензий, аналитических обзоров выступали как сотрудники изданий, так и писатели (К. Губаревич, Г. Калашников, Г. Березкин, А. Василевская, Д. Владимиров, Г. Мохорт, Е. Высокий, Н. Викторов). В послевоенное время в белорусской прессе публикуются репортажи, кинообзоры, корреспонденции тех молодых авторов, творческое и научное наследие которых впоследствии станет теоретическим и кинокритическим фундаментом для формирования других поколений киноведов и кинокритиков (Е. Бондарева, В. Смаль, А. Красинский, О. Нечай, Г. Ратников).

Последующее поколение кинокритиков, сохранив традиции предыдущих авторов, внесло заметную лепту в развитие творческих методов и медийных практик в представлении фильмов и кинопроцесса в национальных средствах массовой информации (А. Бобкова, Н. Фрольцова, М. Пушкина, Т. Тюрина, А. Карпилова, Б. Светлов, О. Сильванович, Л. Перегудова, Н. Стежко, О. Медведева, Н. Агафонова, Л. Зайцева, И. Авдеев, Н. Якимова (Лысова), Г. Шур, Н. Кривошеева, Л. Саенкова). В белорусской кинокритике сформирована преемственность поколений, традиции не исчезают, а, обогащаясь новым опытом, развиваются, становятся важной частью как национальной медиасистемы, так и культуры.

В XXI в. кинокритическая социорефлексивность дополнилась негласными правилами соответствия культурным предпочтениям массовой аудитории. В новой социокультурной ситуации, когда кинокритика, испытывая диктат определенных коммерческих правил, вынуждена считаться и с потребительскими стандартами массовой аудитории, и с возникновением зрительской кинокритики в интернет-среде, и с изменением культурного бэкграунда своего читателя, этот вид творческой деятельности сохранил ориентацию на выявление сущностных смыслов культуры, транслируемых посредством экрана.

### **1.3. Медиаобразовательный потенциал белорусской кинокритики**

Различные концепции медиаграмотности, разработанные во второй половине XX в., по рекомендации ЮНЕСКО были объединены и представлены в следующей формулировке: «Медиаобразование связано со всеми видами медиа (печатными и графическими, звуковыми, экранными и т. д.) и различными технологиями; оно дает возможность людям понять, как массовая коммуникация используется в их социумах, овладеть способностями использования медиа в коммуникации с другими людьми» [24]. Медиаобразовательный процесс предполагает выявление сущностных особенностей, анализ, критическое осмысление медиатекстов, интерпретацию ценностей, транслируемых разными видами медиа, возможность и способность создания медиатекстов.

Кино с момента возникновения стало той медийной платформой, которая определила необходимость осмысления, представления, интерпретации в средствах массовой информации нового художественно-технического опыта. Кино выступает не только частью экранной культуры, но и уникальным феноменом современной медиакультуры [25–28], а среди разных аспектов медиаграмотности исследователи особо выделяют кинограмотность [29]. Н. Кириллова отмечает: «Коммуникативность и информативность... позволяют рассматривать кино как медиа и говорить о его специфическом соответствии медиальным качествам. Специфика киномедиума в том, что природа его языка способствует реализации этих условий с наибольшим эффектом на эмоциональном, подсознательном уровне» [26, с. 122]. Однако киноязык, основанный на использовании технических достижений, имеет тенденцию к усложнению и передаче авторских смыслов посредством порой непростых визуально-образных кодов: «Если развитие технологии... выразилось в совершенствовании найденных киноискусством выразительных средств, то собственно двуединая природа кинематографа подверглась качественной трансформации по мере дальнейшей эволюции экранного

искусства. Иными словами, пластические, звуковые, монтажные приемы формирования образности сохранили свое базовое значение, приобретая вариативность, оперативность, технологичность» [25, с. 52–53]. Объяснение этой вариативности, трансформации образной структуры – предмет внимания кинокритики.

Кинокритика, возникшая одновременно с показом первых фильмов, стала тем необходимым посредником между кино и зрительской аудиторией, которому предстояло выполнить не только популяризаторско-информативную, рекреативно-компенсаторную, художественно-просветительскую функции, но и, с течением времени, культурно-воспитательную, эстетическо-адаптивную, аксиологическо-регулятивную, коммуникативно-интеграционную и гуманистическо-творческую. В ситуации информационной перенасыщенности, медиаперегруженности потребитель порой дезориентирован относительно критериев восприятия медиапродуктов. Как справедливо заметила исследователь проблем медиакультуры И. В. Челышева, «для современного мира потребителей медиапродуктов характерна мозаичность восприятия, подмена творческого освоения мира подражанием, размытость эстетических границ между реальностью и виртуальным пространством экрана, что влечет за собой смещение духовно-нравственных и ценностных представлений о мире культуры. Утрата индивидуальности, собственной экзистенции приводит к потере истинных ценностных смыслов» [30]. В таком социокультурном контексте актуализируется одна из важнейших функций кинокритики – медиаобразовательная.

Неизменный интерес, особенно у молодого поколения, вызывает экранная медиакультура вообще и кинематограф в частности, о чем свидетельствуют киноclubная деятельность, возникновение специальных сайтов, киноколонок в печатных СМИ, организация дискуссий в кинотеатрах, обсуждение киноновинок в социальных сетях, появление блогерской кинокритики. Реакция на многие современные фильмы, созданные известными людьми, неоднозначна. Визуальное пространство кинопроизведений, насыщенное многообразием культурных кодов, полисемантическими образами, не всегда понимается киноаудиторией. В то же время экран обладает обилием манипулятивных механизмов, влияющих на психическое сознание, эмоциональное поведение человека. Как сказал известный литературный критик и кинокритик Лев Аннинский, «ни одно искусство не знает такой свободы манипулирования человеком, как кинематограф» [31, с. 414]. Несмотря на то что в течение истории развития гносеологический инструментарий кинокритики менялся, основным целеполаганием этого вида деятельности являлось образование аудитории посредством открытия содержательных смыслов произведения, запечатленных в определенных визуально-образных формах. Приобщение к пониманию языка кино как вида искусства, где технический арсенал

и технологические приемы активно влияют на формирование изобразительной культуры экрана, — одно из важных направлений медиаобразования: «Неправомерно игнорировать тот факт, что технология “дает жизнь” разнообразной культурной деятельности и явлениям, возникающим на ее основе... Пока отсутствует та или иная техника и технология, реальное функционирование культурных явлений невозможно» [28].

В кинообразовательном процессе как части медиаобразования особенности восприятия эстетики кино были предметом внимания таких исследователей, как И. С. Левшина, И. В. Вайсфельд, А. В. Федоров, Ю. Н. Усов, С. Н. Пензин. В Беларуси начало кинообразовательного движения связано с именами О. Ф. Нечай, Г. В. Ратникова, Т. М. Тюриной, О. И. Сильвановича, С. Г. Савчик, Н. Б. Якимовой, Н. А. Агафоновой, О. А. Медведевой. В 1980-х гг. белорусские киноведы, кинокритики, сотрудники кинотеатров активно включались в развитие кино клубного движения. Одним из первых востребованных и популярных кино клубов, занявших свою нишу в кинообразовательном процессе, был кино клуб «Профиль», который располагался в разные периоды на разных площадках — от Дворца профсоюзов до кинотеатра «Пионер». Каждый просмотр фильма сопровождался вступительным словом кинокритика, который после показа становился модератором дискуссии со зрителями. В начале XXI в. кино клубы по-прежнему формировались на базе кинотеатров с участием известных кинокритиков (А. Сидоренко руководил кино клубом в кинотеатре «Титан», О. Надольская, Г. Глик — кино клубом Cinemascore в кинотеатре «Ракета»). В 1993 г. была создана Белорусская федерация «Киноклуб».

Роль кинокритика как ведущего, модератора в кинообразовательном процессе трудно переоценить. Вступительное слово перед сеансом и диалоги со зрителями после показов классических образцов мирового киноискусства были и остаются школой медиаграмотности, углубления знаний в области теории и истории кино. Под воздействием идей кинообразования в средних, средних специальных, высших учебных заведениях республики стали преподаваться кинофакультативы, дисциплины с активным использованием киноматериалов, создаваться кино клубы с участием преподавателей и студентов. И хотя кинообразовательный процесс в Беларуси стал развиваться гораздо позже, чем в некоторых европейских странах (Франция, Англия, Германия, Швеция — начало XX в.) и России (1970-е гг.), его влияние на рост медиаграмотности, на формирование у массовой аудитории художественного вкуса, эстетических критериев, понимания языка киноискусства остается уникальным и бесценным опытом [32–35].

Основы понимания культуры кино как художественного целого были раскрыты в издании «Основы киноискусства» (авторы О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников, 1979 г.), которое стало своеобразным дидактическим

материалом для участников кино клубов. Критическое осмысление киноискусства, как и других видов массовой коммуникации, предполагает не только познание и оценку художественных достоинств, но и «конструктивное сомнение, рациональную проверку накопленного обществом коммуникационного опыта на правдивость и ценность... Осуществляется постоянная ревизия действующих социально-культурных и иных нормативов в сфере массовой коммуникации» [36, с. 41].

В разные годы в белорусской кино критике неодинаково проявлялся медиаобразовательный потенциал. На ранних этапах ее становления в публикациях авторов был заметен тот вид оценочности, при котором важно было найти в фильме соответствие социальным потребностям времени. Кинокритики сразу давали читателю понять степень «состоятельности» произведения, тем самым определяя степень социального функционирования кино. Например, о фильме «Стэнлей в дебрях Африки» автор с инициалами Л. Б. высказался в свойственной времени 1920-х гг. манере: *«Многосерийная трюко-приключенческая фильма – и в этом ее основной недостаток»* [37, с. 4].

Вариант представления кино с точки зрения социальной предназначенности более всего соотносим с медиа критикой, о чем исследователи будут говорить в начале XXI в. [36; 38–41]. В 1930–50-х гг., когда в текстах доминировал нарративный принцип, авторы раскрывали многослойную систему фильма посредством подробного описания содержания, упоминания действующих лиц в исполнении актеров, музыкального оформления. Критик выступал в роли регулятора, напоминающего о состоявшихся либо не совсем состоявшихся частях фильма: *«Говоря о музыкальном оформлении, хочется упрекнуть композиторов В. Оловникова и Ю. Бельзацкого за то, что они, написав динамичный музыкальный фон для картины “Миколка-паровоз”. – Л. С.-М.), не дали к ней ни одной сколько-нибудь запоминающейся песни»* [42, с. 2].

В послевоенное время, в период отстраивания столицы после военной разрухи, восстановления киностудии для белорусских кино критиков важно было показать кинематографический контекст, процесс, атмосферу создания фильмов. Этим можно объяснить тот факт, что в 1950-х гг. неотъемлемой частью жанровой системы кино критических текстов стал репортаж с киностудии, со съемочных площадок. Одной из задач критиков было образование того информационного поля, где читатель (зритель) смог бы лучше ориентироваться, понимать среду, чувствовать внешние связи создания и функционирования фильма в социальной среде. В 1960-х гг. со становлением авторского кинематографа, усложнением кино языка появилась необходимость как в оценивании, так и в пояснении непростой художественной системы кинофильма. Кинокритика этого десятилетия занимает позицию рассказчика, пытаясь установить минимальную дистанцию с читателем (зрителем).

*«Што такое казка – ведаюць усе, ад малага да вялікага. Яна патрэбна ўсім. Якіх толькі задач не ўскладае чалавек на, здавалася б, найўны сюжэт, нескладаныя вобразы і немудрагелістую гаворку! Казка дае нам першыя паняцці пра добро і зло, пра жорсткасць і высакароднасць, пра дружбу, пра барацьбу, пра гора, пра мару і шчасце. Яна абуджае нашы пачуцці, памагае зразумець мінулае і зазірнуць у будучае...»* [43, с. 2] — такова далеко не полная прэамбула к фильму-казке «Город мастеров».

Постепенно приобретая свой инструментарий в представлении в СМИ национального или зарубежного кинодискурса, белорусская кинокритика нарабатывала собственные подходы в разговоре с читателем, придерживаясь как популяризаторско-репрезентативных, так и художественно-гуманистических принципов, стараясь раскрыть аудитории нравственные, этические, эстетические ценности. В белорусской кинокритике (на разных платформах ее реализации: вербально на заседаниях кино клубов, при представлении фильмов в кинотеатрах, в печатных и аудиовизуальных средствах массовой коммуникации, в научных изданиях) всегда реализовывалась просветительско-образовательная функция, когда фильм анализировался с разных сторон с учетом как достигнутых, так и недостигнутых художественных параметров. Опыт представления медиаобразовательного потенциала кинокритики являются такие издания, как «О вкусах спорят» (1986), «Экран обличает» (1987) О. Ф. Нечай, «Экран в разных измерениях» (1983) Е. Л. Бондаревой, «9 ½ недель “Лістапада”» (2003), «Минский международный кинофестиваль “Лістапад”: 20 лет спустя» (2013) Л. П. Саенковой. Важное значение в понимании роли кинокритики как неотъемлемой части национальной медиакультуры имеет каталог «Все белорусские фильмы» Л. Н. Зайцевой и И. О. Авдеева. В кинокритике, как в любом другом виде творческой деятельности, главной «цементирующей силой» является автор. В Беларуси в последние годы стали выходить книги, в которых обобщается кинокритический опыт либо опыт работы в кино известных белорусских киноведов, кинокритиков. Отметим, что «История моего кино» (2014) А. В. Красинского, книга, изданная к 80-летию кинокритика А. П. Бобковой «Мне есть что сказать» (2018), сборник рецензий А. Ефременко «Кинорама» (2018) способствовали пониманию медиаобразовательной роли кинокритики.

Проблема раскрытия смыслов кинопроизведений, критическое осмысления киноявлений, репрезентации в кинокритическом ракурсе современного кинодискурса по-прежнему остается актуальной. Медиаобразовательная сущность кинокритики позволяет некоторым исследователям рассматривать ее как разновидность медиакритики, т. е. вид деятельности, который осуществляет «критическое познание и оценку социально значимых, актуальных культурно-творческих, профессионально-этических, правовых, экономических и технологических аспектов информационного производства... с акцентом на творческую сторону

создания медийного содержания» [44, с. 35]. Современный кинематограф представляет собой сложную систему взаимосвязи технологий и художественного творчества, искусства и коммерческих составляющих, поликультурных кодов и непростых для понимания авторских высказываний. В этой ситуации актуализируется роль кинокритики не только в раскрытии смыслов, представлении авторских месседжей, формировании медиа- и кинокомпетенций, но и в гуманизации культуры.

#### **1.4. Онтологическо-коммуникативные основания кинокритического текста**

Онтологическим основанием журналистского текста является событийность. Событийность кинокритического текста имеет свою специфику. Любой жанровый формат в кинокритике начинается с определения авторских стратегий по отношению к событию. В аннотации запечатлеваются сведения опережающего характера о событии с целью дать возможность выбора этого события как наиболее предпочтительного. В рецензии, как правило, предлагается оценка события, в обзоре — анализ нескольких событий, в интервью событием становится диалог с личностью, в зарисовке, творческом портрете событие — это сама творческая личность, в статье автор отталкивается от проблемы, явления как культурно значимого события.

Событийность в той части медиаконтента, которую ученые определяют как культурно-просветительскую журналистику [45] либо как культурологическую [46], отличается особым культурным смыслом и аксиологическим значением: «Актуализация отдельных артефактов или их комплексов оказывается... свидетельством огромной роли культурного слоя в жизни общества» [45, с. 212]. Кроме того, в событиях, которые обладают не только культуропрезентационным, но и культуроформирующим смыслом, заключены ценностно важные для общества категории: «Образы культуры представляют интерес для журналистов, т. к. в них чувственно-наглядно материализовано предметное выражение ценностей общества» [47, с. 39].

События культурного плана в какой-то мере определяют уровень национально-культурной идентификации. Презентация событий культурной жизни в средствах массовой информации отличается от других видов медиаинформирования, поскольку в этом тематическом поле не просто обозначается свершившийся факт или тот, что еще состоится, а предлагается информация, которая «значительно расширяет спектр альтернативного человеческого опыта» [48]. Онтологическая сущность культурного события лучше всего определяется через функциональную предназначенность того сегмента журналистики, в котором освещается

культурная жизнь и актуализируются культурные ценности: «Функциональная предназначенность культурно-просветительской журналистики... заключается в том, чтобы ориентировать общество в духовных богатствах, накопленных культурным слоем, и давать оперативное знание о его природе и возможностях применения, помогая публицистическими средствами выявить значение новых артефактов и их роль в разрешении общественных и личных актуальных проблем» [45, с. 213].

Событие как объект авторского внимания в кинокритическом тексте — это всегда, во-первых, авторская избирательность и авторский взгляд, во-вторых, возможность заново пересмотреть это событие. Известный американский актер и кинопродюсер Ричард Маркус отметил: «Если мы посмотрим на типичный обзор (в зарубежной системе жанров это, как правило, рецензия, критическое мнение. — *Л. С.-М.*), то нам обычно предлагают в первую очередь пересмотреть событие, но уже с суждением...» [49]. Событие в кинокритическом тексте обычно имеет тройную «конфигурацию» — референтную, коммуникативную и рецептивную, первая из которых означает собственно содержательную часть, вторая — введение этого содержания в коммуникативное пространство, а третья — возможность сделать это событие событием для адресата. Как писал М. М. Бахтин, «...событие, о котором рассказано... и событие самого рассказывания... В то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте» [50, с. 403].

Основой любого события является факт. Без факта нет события, однако не каждый факт может быть событием. Факт становится событием, когда он представлен сквозь призму авторской рефлексии, которая определяется на уровне выбора, точки зрения, интерпертации: «Чтобы стать таковым (событием. — *Л. С.-М.*), ему необходимо обрести статус не только зафиксированного, но и осмысленного факта» [51]. Ивентивный смысл в кинокритической информации обострен в силу изначального массового ожидания и востребованности кинособытия. Само кинособытие (проведение кинофестиваля, встреча с актерами, режиссерами, продюсерами, оповещение о кинопремьере и т. д.) обладает эффектом событийной феноменальности.

Кинокритика имеет дело с особыми событиями, которые соотносятся с ценностно-познавательными категориями и являются частью культуросоцидающего пространства. Такие события в теории гуманитарных наук определяются как **ментативные**: «...содержанием ментативных высказываний выступает не событийная интрига жизни, а процессуальная законосообразность бытия, что порождает их эксплицитную интерпретационность. Принципиальное отличие таких высказываний... в том, что они не просто информируют о состояниях или процессах бытия или мышления, но предполагают... некоторое ментальное событие

(изменение картины мира) в сознании адресата» [52, с. 40]. В ментативе выделяют следующие доминанты: смысл, логическое повествование, текстовая организация, диалогичность [53, с. 34]. Однако самым важным параметром ментатива является соответствие «ментальной модели мира» (А. А. Мендыгалиева) определенной социокультурной ситуации. У каждого времени, общества, национальной среды есть сложившиеся ментальные стереотипы, которые часто существуют в латентной форме. На ментальные особенности кинокритического текста влияет хронологическая ситуация, принятые и устоявшиеся культурные коды (национальные, мировоззренческие, личностные и т. д.).

В кинокритической публикации в зависимости от авторской интенции, жанровой формы, информационно-редакционных установок обнаруживаются (а порой соединяются) разные варианты событийности. Когда в тексте анонсируется событие, которое еще состоится, когда запечатлевается «высказывание, манифестирующее дособытийное желание говорящего» [52, с. 37], то, как правило, здесь фиксируется такой вид событийного дискурса, как **перформатив**. Например, республиканская общественно-политическая газета «СБ. Беларусь сегодня» в 2019 г. вручению престижной американской премии «Оскар» посвятила четыре публикации, в каждой из которых рассказывалось о разных этапах церемонии: подготовке, вручении премий, награжденных фильмах и создателях.

Первый текст — анонс под названием «Церемония вручения премии “Оскар” в этом году пройдет без ведущего» [54] появился почти за месяц до проведения церемонии награждения. Привлечение внимания к событию началось уже с заголовка. Краткая информация, в которой нет никакой тематической подробности, сама по себе стала «сплошной предикацией» (Л. Выготский), предшествующей дальнейшему повествованию о том, как будет проходить событие. Следующая публикация «“Оскар” — 2019: главные награды получили “Зеленая книга”, Альфонсо Куарон, Рами Малек и Оливия Колман», которая вышла сразу после вручения наград, была своеобразной аннотацией произошедшего события, где конспективно были обозначены награды и награжденные. Однако и в этом небольшом по объему тексте в конце вновь прозвучала информация, которой был посвящен предыдущий анонс: «“Оскар” в этом году не обошелся без скандала. Церемония осталась без ведущего (в последний раз до этого такое было... в 1989 году)» [55]. Описание повторяемости событий, ситуаций может определяться как **итератив**: «Такой тип повествования, в котором один нарративный фрагмент охватывает вместе несколько разных случаев одного и того же события... назовем итеративным повествованием» [56, с. 143].

Следующая публикация «Чем проще — тем лучше. И все-таки «Зеленая книга»: кому и за что дали “Оскары”» [57], которая была напечатана на страницах издания буквально на другой день после предыдущей,

представляла собой авторскую интерпретацию произошедшего события, журналистскую рефлексию по поводу фильмов и их создателей, удостоенных премии. В этом тексте доминантой является авторское высказывание, не лишенное иронии и определенной доли самопрезентации, подтверждением чему служит как ритмическо-композиционная организация текста (краткие предложения, повторы, три небольших раздела – «Лучший фильм», «Лучший режиссер», «Лучшая женская роль»), так и его лексико-стилистическая окраска (экспрессивно окрашенные эпитеты: «вожделенные “Оскары”», «толерантные судороги», «азартные синеманы», «байопик снял сиропно и нежно», «суматошный монтаж»; глаголы разговорного стиля: «оглушило нас», «академики корчатся», «синеманы ставили», «влюбил в себя половину земного шара»; вводные слова: «пожалуй», «естественно», «увы»). Во-первых, автор предлагает свое осмысление и обобщение события, во-вторых, через многообразие выразительных средств в публикации отчетливо запечатлелось субъективное отношение к тому, о чем рассказывается. Текст, в котором фиксируется событийный дискурс и который снабжен авторскими оценками, обобщениями, может определяться как **декларатив**: «Доминантная роль в коммуникативной структуре декларатива принадлежит креативной интенции декларирующего субъекта» [52, с. 37].

В кинокритическом тексте, онтологической основой которого выступает событийность, может быть воплощено (объединено) несколько видов коммуникативных структур: ментатив, перформатив, итератив, декларатив (по В. Тюпе). В разных видах кинокритических коммуникативных структур актуализируются разные виды высказываний (авторских интенций): референтные, рецептивные, креативные: «Ментативная деятельность как деятельность коммуникативная обусловлена референтными, креативными, рецептивными коммуникативными условиями... определяющими коммуникативную/риторическую стратегию критического высказывания» [58, с. 59]. Референтным содержанием кинокритического дискурса является концептуализация смысловых доминант кинособытия. Собственно, это и есть актуализация аксиологическо-эстетических приоритетов, которые раскрываются через интерпретацию кинохудожественной целостности (если речь об отдельном или нескольких кинопроизведениях), выявление значимости творческого наследия и индивидуальной уникальности (если речь о творческой личности), акцентуацию культурной важности того или иного кинофакта (если речь об отдельном событии).

Одна из важных составляющих референтного содержания в литературно-художественной критике вообще и в кинокритике в частности – наличие оценочности, которая выражается и через авторский выбор, и через способы рассмотрения автором киноявления в многообразии внутренних и внешних связей, и через определенные стилисти-

ческие приемы, и через употребление лексических средств. Оценочно-интерпретационные стратегии, как правило, predeterminedены не только культурно-художественным бэкграундом и профессиональным опытом адресанта, но и культурно-художественным потенциалом адресата, общественно-информационным статусом средства массовой информации. В кинокритическом тексте представляется тот смысл, который наиболее важен и предпочтителен для определенного круга потребителей.

Например, специализированное еженедельное издание «Літаратура і мастацтва» («ЛіМ»), которое позиционируется как «газета творчай інтэлегенцыі Беларусі», среди разных видов искусств, приоритетным из которых является литература, уделяет внимание и кино. Представляя этот вид искусства, газета подчеркивает национально-культурную значимость разных видов кино: игрового, документального, анимационного, акцентируя внимание на новых произведениях. Обычно издание публикует кинообозрения, рецензии, анонсы: «Дзесяць адценняў сапраўднага ў дакументальных фільмах “Летапісу”» (15 февраля 2019 г.), «Восемь адценняў дарослага. Знаходкі і метафары айчынай анімацыі» (22 февраля 2019 г.), «Элітарна, прэстыжна, вытворча. Галоўная кінастудыя краіны ў чаканні актуальна-сацыяльных сцэнарыяў» (1 марта 2019 г.).

Общественно-политическая газета «СБ. Беларусь сегодня» выделяет только те кинособытия, которые могут привлечь внимание массовой аудитории и сами по себе выступают привлекательной новостью: «Лента Дарьи Жук среди соискателей престижной премии» (7 марта 2019 г.), «Белорусский фильм номинирован на российскую премию» (14 марта 2019 г.) — о фильме «Хрусталь» Дарьи Жук, «Эмир вашему дому» (14 марта 2019 г.) — интервью с известным сербским кинорежиссером Эмиром Кустурицей. Оценочная часть референтного содержания важна для формирования у адресата своих навыков и подходов в восприятии художественной сущности, для большего понимания социального и кинокультурного контекста, для того чтобы сориентировать читателя в кинопространстве и повлиять на его зрительский выбор.

Когда речь идет об обращенности кинокритического текста к читателю (зрителю), то имеется в виду степень соотнесенности раскрываемого содержания с определенными ментальными позициями той аудитории, к которой обращено авторское высказывание: «Убеждение читателя... предполагает обращение к области ментального» [58, с. 59]. По сути, референтные условия кинокритического ментатива обеспечивают встречу эстетических, экзистенциальных, ментальных особенностей кинокритика с такими же особенностями читателя (зрителя). В процессе предлагаемого читателю кинокритического понимания смысла киноявления (кинособытия) и происходит та встреча двух пониманий, открытий, версий единого смысла, которую М. М. Бахтин рассматривал как «истинную конвергенцию (когда два направления мысли коснулись какой-нибудь стороны одной и той же правды)» [59, с. 350].

Референтная компетенция предопределяет рецептивную – направленность на тот круг адресатов, которые предрасположены к восприятию кинокритического авторского высказывания. Как правило, у подобного рода высказываний всегда есть своя (не очень массовая) аудитория. Это культуроориентированные читатели, имеющие интерес к искусству вообще и к кино в частности. Автор как главный актер кинокритического дискурса в силу профессиональных журналистских, критических навыков и кинокомпетентности ментативно всегда находится в более выигрышной позиции по отношению к читателю. Предлагая свои знания относительно предмета разговора, он убеждает не столько знанием, сколько пониманием: «Понимание не характеризуется как истинное или ложное (ложное понимание есть непонимание); оно характеризуется глубиной и являет собой некоторую правду о предмете, которая не может быть отброшена, но может быть развита, восполнена или переосмыслена» [52, с. 42].

Направленная на восприятие авторской интенции аудитория не всегда способна разделить это понимание, но всегда способна воспринять авторский посыл, поскольку на момент этого восприятия выступает полноправным участником коммуникативного события. Реципиент кинокритического дискурса – человек подготовленный, ориентирующийся и предрасположенный к восприятию языка кино. Показатель его компетентности – способность воспринимать ментальность субъекта критического суждения, логику, смысловые доминанты критического текста, особенности авторского стиля. Близость ментальных характеристик, тождественность чувственного восприятия («солидарность мышления») также способствуют реализации рецептивной компетенции.

Рецептивность со стратегически присущей ей адресованностью предполагает реализацию главных правил инвенции в риторике: эффективность речевого воздействия зависит от определения актуальности темы, степени новизны для адресата, а также от того, насколько соответствует тема сообщения индивидуальным (и групповым) интересам аудитории, т. е. от того, насколько учтен общий интерес, способный объединить участников коммуникативной акции. Основой такого интереса может быть цель открытия новых фактов в киноискусстве, любительский интерес к кино, желание адресата «сверить» свои найденные в произведении смыслы с тем, что предлагает критик. У общности «критик – читатель» есть глубокое онтологическое основание – единая позиция «вопрошающего».

Рецептивная компетенция наиболее очевидно реализуется в интернет-пространстве, когда мнения читателей поступают в режиме онлайн. При возникновении первых интернет-версий белорусских изданий одним из критериев, определяющих степень востребованности авторского текста в читательской аудитории, а значит и степень качества, и даже уровень профессиональной состоятельности, было количество читательских комментариев.

Рецептивная интенция более всего заметна в перформативном типе текстов. Примером может служить заметка «“Капитан Марвел” дала интервью совсем крохотной девочке. Не знаете, почему это так мило?», опубликованная на сайте Афиша TUT.VU и посвященная выходу на экраны белорусских кинотеатров фильма «Капитан Марвел». В лиде поясняется причина упоминания картины: «*В Сети появилось умильное видео, в котором маленькая девочка интервьюирует актрису Бри Ларсон – она же “Капитан Марвел”*» [60].

Далее следует первый элемент перформатива: привлечение внимания зрителей к достоинствам исполнительницы главной роли: «*В минутной беседе они успели обсудить суперспособности обеих, а еще самых крутых персонажей-женщин из вселенной комиксов*» [60]. Однако главная информация находилась в конце текста: «*Кстати, “Капитан Марвел” взорвал минский прокат. Вы сомневались?*» [60]. Перформативный посыл предполагает прямое речевое воздействие. Можно сказать, что это вариант иллокутивной речи, поскольку в вопросительных знаках, которыми заканчиваются многие предложения небольшой заметки, косвенно выражается побуждение к тому, чтобы зритель (читатель) обратил внимание на фильм.

Важной коммуникативной составляющей в кинокритическом дискурсе является креативная компетенция. Критик осваивает объемный киноматериал и в своей публикации формирует определенную метакинореальность. Даже одно рассматриваемое кинопроизведение анализируется с позиции «встроенности» его в большой киноконтекст. По сути, автор кинопубликации, привлекая ранее неизвестный, не изученный материал, создает интеллектуальное и художественное поле («кинопейзаж») вокруг анализируемого факта. Например, в интервью с популярным американским актером Харви Кейтелем «Молодость – состояние души» белорусская журналистка Инесса Плескачевская затронула и оценки нового фильма Паоло Соррентино «Молодость», где одну из главных ролей сыграл Х. Кейтель, и темы актерского мастерства, и вопросы возраста в искусстве и в жизни, и проблемы влияния Голливуда на мировое кино, и особенности участия актера в фильмах других режиссеров, и съемки будущего фильма [61]. Перечисленные темы, как и вообще разговор с Харви Кейтелем, ни разу не появлялись на страницах наших изданий. Эта информация была эксклюзивной.

Креативная компетенция помогает формировать иерархию ценностей, вырабатывать определенные критерии для восприятия произведения киноискусства. Креативная компетенция заключается и в инновационных подходах к языку, и в создании метакинокритического языка, поскольку кинокритик пользуется своим художественно-аналитическим инструментарием в представлении фильма, любого другого

кинособытия. Креативность кинокритического суждения обнаруживается в привлечении гуманитарного научного, искусствоведческого дискурса, помогающего провести точный отбор, классификацию, формулировку теоретических положений (в специализированной прессе), умозаключений.

Таким образом, понятие «событие» в кинокритике означает актуализацию взаимодействия текста, автора и читателя (зрителя). Изложение содержания события составляет референтную часть, а сам факт придания событию коммуникативной значимости способствует оформлению коммуникативной части.

### Библиографические ссылки

1. Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич ; редкол.: Ю. С. Афанасьев [и др.]. М. : Совет. энцикл., 1987. 640 с.
2. *Katz E.* The film encyclopedia. 2hd ed. New York : Happer Collins Publisher, Inc., 1994. 1496 p.
3. *Гаранина Э. Ю.* Оценочность в жанре кинокритики [Электронный ресурс] // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otsenochnost-v-zhanre-kinoretsenzii/viewer> (дата обращения: 07.07.2020).
4. *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М. : Наука, 1976. 301 с.
5. *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М. : Аграф, 2007. 490 с.
6. *Бёрд Р.* Русский символизм и развитие киноэстетики: наследие Вяч. Иванова у А. Бакши и Адр. Пиотровского [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/be6.htm> (дата обращения: 10.01.2018).
7. *Селезнева Т.* Киномысль 1920-х годов. Л. : Искусство, 1972. 183 с.
8. *Цыперович Т.* Кинематограф // Современ. мир. № 1. 1912. С. 181–212.
9. *Херсонский Х.* Страницы юности кино. М. : Искусство, 1965. 276 с.
10. *Блейман М.* О кино – свидетельские показания. М. : Искусство, 1973. 589 с.
11. *Фельдман К.* Кабинет доктора Калигари // Жизнь искусства. 1923. № 5. С. 16.
12. *Тяжлов Я. И.* Актуальные формы медиатекстов, посвященных кино: жанровые и языковые тенденции // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). С. 71–83.
13. *Разлогов К. Э.* Кинематограф и культура. Материалы «круглого стола» // Вопросы философии. 1990. № 3. С. 3–30.
14. *Бондарева Е. Л.* Экран в разных измерениях. Минск : БГУ, 1983. 270 с.
15. *Брюховецкий В. С.* Критика как мышление и деятельность // Рус. лит. 1984. № 4. С. 70–84.
16. *Зайцева Л.* К методологии анализа некоторых стилистических особенностей фильма // Кино: методология исследования / ВНИИ киноискусства Госкино СССР ; редкол.: В. Муриан (отв. ред.) [и др.]. М. : Искусство, 1984. С. 159–181.
17. *Кондаков И.* «Нещадная последовательность русского ума» (Русская литературная критика как феномен культуры) // Вопросы лит. 1997. № 1. С. 117–161.
18. *Бровка П.* «Живи, родная Белорусь!» // Крас. звезда. 1944. 24 июня. С. 3.

19. Нячай В. Этэтызацыя жорсткасці // Звезда. 1968. 28 лют. С. 4.
20. Красинский А. В. Фильмы. Герои. Время: некоторые тенденции развития современного белорусского киноискусства. Минск : Наука и техника, 1975. 160 с.
21. Все белорусские фильмы: каталог-справочник : в 2 т. Минск : Беларус. навука, 1966–2000. Т. 1 : Игровое кино (1926–1970) / авт.-сост.: И. Авдеев, Л. Зайцев ; науч. ред. А. Красинский. 1966. 240 с.
22. Пушкіна М. Суд совести // Знамя юности. 1977. 23 нояб. С. 3.
23. Нечай О. Острога гражданской позиции // Веч. Минск. 1977. 2 дек. С. 3.
24. Recommendations Addressed to the United Nations Educational Scientific and Cultural Organization UNESCO [Electronic resource] // Education for the Media and the Digital Age. Vienna : UNESCO, 1999. URL: <https://www.mediamanual.at/en/pdf/recommendations.pdf> (date of access: 30.09.2017).
25. Агафонова Н. А. Экранное искусство: художественная и коммуникационная специфика. Минск : БГУКИ, 2009. 273 с.
26. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М. : Акад. проект, 2006. 448 с.
27. Кирия И. В., Новикова А. А. История и теория медиа. М. : Изд. дом Высш. шк. экономики, 2017. 423 с.
28. Гук А. А. Медийная культура как техногенный феномен [Электронный ресурс] // Медиа. Информация. Коммуникация. URL: <http://mic.org.ru/vyp/2016/mediynaya-kultura-kak-tekhnogennyu-fenomen/> (дата обращения: 14.03.2016).
29. Жилавская О. П. Медийно-информационная грамотность как целостное понятие в изменяющемся мире [Электронный ресурс] // Медиа. Информация. Коммуникация. URL: <http://mic.org.ru/vyp/2016/mediyno-informatsionnaya-gramotnost-kak-tselostnoe-ponyatie-v-izmenayushchemsya/> (дата обращения: 17.04.2016).
30. Чельшева И. В. Культурологический подход к проблеме медиареальности и медиакультуры [Электронный ресурс]. URL: <http://mic.org.ru/index.php/t-media/1-tm/27-chelysheva-1> (дата обращения: 07.08.2017).
31. Аннинский Л. А. Поздние слезы. Заметки вольного кинозрителя. М. : Эйзенштейн-центр : ВГИК, 2006. 432 с.
32. Сосновская З. М. Медиаобразование в минских кинотеатрах 1960–1980-х годов // Медиаобразование. MediaEducation. 2017. № 2. С. 34–42.
33. Сидоренко А. Киноклуб: срочно требуется реанимация! [Электронный ресурс] // Кинопарк. URL: <https://kinopark.by/chtivo/16.html> (дата обращения: 17.09.2011).
34. Цветкова О. Киноклубы и видеосалоны [Электронный ресурс]. URL: <http://90s.by/years/1993/kinokluby-i-videosalony.html> (дата обращения: 27.09.2020).
35. Саенкова Л. Бесконечный космос синематографа // СБ. Беларусь сегодня. 2015. 24 сент. С. 13.
36. Короченский А. П. Медиаобразование и медиакритика // Высш. образование в России. 2004. № 8. С. 40–46.
37. Л. Б. Стэнлей в дебрях Африки // Звезда. 1925. 11 дек. С. 4.

38. *Fedorov A.* Media literacy education. Moscow : Information for all, 2015. 577 p.
39. *Федоров А. В.* Медиаобразование: вчера и сегодня. М. : Информ. для всех, 2009. 234 с.
40. *Маркина Ю. В.* Медиакритика и кинокритика: аспекты медиаобразования и коммуникационной культуры [Электронный ресурс] // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mediakritika-i-kinokritika-aspektu-mediaobrazovaniya-i-kommunikatsionnoy-kultury/viewer> (дата обращения: 27.09.2020).
41. Медиакритика в России: творческие портреты / под ред. А. А. Левицкой. М. : Информ. для всех, 2016. 288 с.
42. *Владимиров Д.* Успех белорусских кинематографистов // Совет. Белоруссия. 1957. 28 июля. С. 2.
43. *Милова Э.* Казка – праўда, казка – быль... // ЛіМ. 1965. 23 лістап. С. 2.
44. *Короченский А. П.* «Пятая власть?» Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 2003. 280 с.
45. *Лазутина Г. В., Распопова С. С.* Жанры журналистского творчества. М. : Аспект Пресс, 2012. 319 с.
46. *Ильченко С. Н.* Культурология журналистики // Журн. Белорус. гос. ун-та. Сер.: Журналистика. Педагогика. 2019. № 1. С. 13–16.
47. *Вывоцева Е. В.* Культура и журналистика: эволюция взаимоотношений // Время. Искусство. Критика : сб. науч. тр. / под ред. Л. П. Саенковой. Минск : БГУ, 2010. Вып. 2. С. 36–40.
48. *Clark R. P.* This is why we write stories [Electronic resource]. URL: <http://www.poynter.org/2015/this-is-why-we-write-stories/367477/> (date of access: 14.03.2016).
49. *Marcus R.* Critic And Reviewer: A Difference In Intent [Electronic resource]. URL: <http://blogcritics.org/critic-and-reviewer-a-difference-in/> (date of access: 20.12.2015).
50. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М. : Худ. лит., 1975. 504 с.
51. *Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса [Электронный ресурс]. URL: <http://mognovse.ru/bk-v-i-tyupa-narratologiya-kak-analitika-rovestvovatelyenogo-d.html> (дата обращения: 03.03.2019).
52. *Тюпа В. И.* Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. 2006. Вып. 10. С. 36–45.
53. *Мендыгалиева А. А.* Прагматика ментативных высказываний в аспекте рекламной коммуникации // Изв. Волгогр. пед. ун-та. Языкознание. 2010. № 5 (49). С. 34–37.
54. *Мозгов Е.* Церемония вручения премии «Оскар» в этом году пройдет без ведущего [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. 2019. 6 февр. URL: <https://www.sb.by/articles/tseremoniya-vrucheniya-premii-oskar-v-etom-godu-proydet-bez-vedushchego.html> (дата обращения: 06.02.2019).
55. *Грудницкий С.* «Оскар» – 2019: главные награды получили «Зеленая книга», Альфонсо Куарон, Рами Малек и Оливия Колман [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. 2019. 25 февр. URL: <https://www.sb.by/articles/oskar-2019-glavnye-nagrady-poluchili-zelenaya-kniga-alfonso-kuaron-rami-malek-i-oliviyakolman.html> (дата обращения: 25.02.2019).

56. *Женетт Ж.* Работы по поэтике. Фигуры : в 2 т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 282 с.
57. *Попова В.* Чем проще – тем лучше. И все-таки «Зеленая книга»: кому и за что дали «Оскары» // СБ. Беларусь сегодня. 2019. 26 февр. С. 13.
58. *Говорухина Ю. А.* Литературно-критический дискурс как открытая система // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2010. № 2 (10). С. 58–67.
59. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
60. «Капитан Марвел» дала интервью совсем крохотной девочке. Не знаете, почему это так мило?» [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/anevs/629499.html> (дата обращения: 12.03.2019).
61. *Плескачевская И.* Молодость – состояние души // СБ. Беларусь сегодня. 2015. 31 июля. С. 8.

## Глава 2

### МЕДИАСТРАТЕГИИ КИНОКРИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

#### 2.1. Кинокритика как синтез дискурсивных практик

Эволюция осваивания кинокритикой многообразных дискурсивных практик соотносится со становлением кино как самостоятельного вида искусства. Кинокритика прошла путь от рекламных анонсов до аналитических эссе так же стремительно (всего за столетие с небольшим), как в свое время кино — от развлекательных картинок до серьезных авторских высказываний о человеке, времени, мире. «Развитие кинокритики и киноэстетики — существенная и полноправная часть общего процесса развития кинематографии; более того, этот последний не может без ее учета быть осмыслен полно и правильно» [1, с. 5]. В течение всего периода существования кинокритику упрекали то в излишней сервильности, то в чрезмерной информативности, то в откровенной публицистичности, то в недозволенном журнализме, то в недопустимом заигрывании с читателем-зрителем, то в пренебрежении интересами массовой публики. Однако кинокритика развивается, обогащается новыми формами, обнаруживает дополнительные возможности (жанровые, диалогические, информационные, аналитические, рекреативные, эстетические) в зависимости от многих обстоятельств: от вида и целеполагания средства массовой информации; авторских установок и возможностей; степени социально-культурной востребованности кино вообще и кинокритики в частности; художественной образованности и эстетических предпочтений аудитории.

Кинокритика в зависимости от того, где она размещена, для чего и для кого предназначена, обнаруживает определенные качества, изначально заложенные в ее природе, но востребованные каждый раз по-разному. Как известно, журнальная критика отличается от газетной; критика в «толстых» журналах отличается от критики в журналах для широкой аудитории; неодинаково проявляется природа критики

в специализированных журналах — аналитических, информационно-аналитических, рекламно-информационных. Разнообразны варианты кинокритического представления фильма, деятеля киноискусства или кинопроцесса на телевидении, радио, в интернете. В телевизионном и радиоформатах в кинокритике больше обнаруживаются журналистско-презентационные основания. Мобильность, достаточно активное присутствие в разных формах и на разных медиаплатформах обеспечивает многообразием тех дискурсивных практик, которые заложены в ее природе и бывают многовариантно востребованы в зависимости от разных обстоятельств: исторических, социокультурных, медийных и др.

В разные годы в кинокритике проявлялась то одна, то другая дискурсивная практика: научная, публицистическая, художественная, рекламная. Поскольку функционирование кинокритики осуществляется в средствах массовой информации, то многообразие ее дискурсивных практик соотносится с творческим потенциалом журналистики, представленным в «трехзвенном разрезе: творчестве художественном, научном, публицистическом» [2, с. 14]. В научной мысли доминировали разные концепции критики: как науки, как публицистики, как искусства, как рекламы. Об этом же применительно к литературной критике говорила исследователь Ю. А. Говорухина [3]. В первые годы существования кино, когда важно было выразить восторг от нового, невиданного прежде вида зрелища, на газетных полосах пестрели громкие заголовки, подчеркнуто эмоциональные анонсы. По сути, это были публикации, впервые представлявшие кинорекламный дискурс. В периоды трансформации социокультурной среды именно этот вид дискурсивной практики становится наиболее очевидным. В 1920-х гг. в пору появления в белорусских кинотеатрах привозных фильмов, когда еще не были выработаны определенные эстетические критерии оценки нового вида досуга, весьма заурядные произведения представлялись как художественно состоятельные: «*Величайший мировой боевик последнего выпуска "В бурном потоке жизни"*», «*Редкий по замыслу сюжет*» («Звезда» (под таким названием газета выходила до 1927 г.), 4 февраля 1923 г.); «*Нашумевшая картина... Участвуют лучшие силы экрана*» («Звезда», 19 марта 1923 г.). В 1980-х гг. подобная практика повторилась. Фильмы текущего репертуара стали представляться в белорусских СМИ так, как это могло бы быть в рекламных буклетах: «О чем фильм», «На что стоит обратить внимание», «Пикантная подробность». Рекламно-навязчивый тон многих безымянных публикаций был предопределен, во-первых, формированием конкурентной среды, появлением частных изданий и необходимостью привлечь максимальное количество читателей к своему изданию; во-вторых, коммерческими обязательствами перед кинотеатрами с целью привлечь массовую публику в кинозалы.

Рекламно-репрезентативные особенности в кинокритике актуализируются с возникновением авторских киновысказываний. На исходе

второго десятилетия XXI в. в белорусском кино были созданы фильмы молодых авторов, которые вызвали общественный резонанс. Игровые кинопроизведения («Граф в апельсинах», «Хрусталь», «Завтра», «П»), созданные в разных авторских манерах, выявили единство образно-смысловых доминант, тем самым определяя общее стилевое направление [4, с. 9]. Фильмы сразу отметили на крупных международных кинофестивалях. «Новое белорусское кино» в средствах массовой информации было представлено анонсами, интервью, рецензиями, основная авторская установка которых предполагала приветствие, поддержку фильмов. В стилевом оформлении таких текстов было много рекламного-презентационных элементов: *«Уникальный этапный фильм о наших девяностых, шокирующе честный и отчаянно красивый»; «Положительные отзывы о картине написали издания Hollywood Reporter, Screen International, Variety, “Коммерсантъ” и многие другие»; «Фильм “Хрусталь” покажут в более чем 20 городах Беларуси»; «Официально: фильм “Хрусталь” выдвинут на “Оскар” от Беларуси»; «Драматическая комедия “Хрусталь”, ставшая хитом международных кинофестивалей и получившая положительные отзывы иностранной прессы...»; «“Хрусталь” получил золото»; «Белорусский фильм “Завтра” завоевал четыре награды престижного кинофестиваля в Марселе»; «“Завтра” – первое белорусское кино, попавшее в международный конкурс дебютов “Лістапада”. И лучший фильм национального конкурса по итогам фестиваля»; «Трогательная и светлая история с нестандартным визуальным рядом».*

Элементы рекламного стиля заметны в заголовках: *«Нашумевший белорусский фильм “Хрусталь” выйдет в широкий минский прокат»* [5]. На сайте Афиша TUT.BY было опубликовано интервью с режиссером фильма «Завтра» Юлией Шатун под заголовком *«Главную роль играл папа. Как девушка из Мозыря сняла фильм без денег и выиграла “Лістапад”»* [6]. В небольшом по количеству строк лиде автор интервью, описывая цель диалога с режиссером, предопределила и читательский интерес: *«...поговорила с режиссером Юлией Шатун о том, можно ли снимать кино и больше нигде не работать и как решиться отправить свой фильм на фестиваль»* [6]. Рецензия на фильм «Хрусталь» на том же сайте вышла под заголовком: *«Белорусское кино, за которое не стыдно»* с подзаголовком *«Фильм-сенсация “Хрусталь” Дарьи Жук, который будет выдвигаться от Беларуси на “Оскар”»* [7]. Рекламный ход заметен в том, как автор рецензии определяет выигрышное положение фильма, прибегая к сравнению с другими произведениями: *«Это уже не то кустарное кино, которое так и остается “минским андеграундом”, не игры в блокбастеры от “Беларусьфильма” и не независимые прорывы вроде Лаврецкого. “Хрусталь” – это кино, которое вы теперь смело можете показать любому иностранному френду как доказательство, что и у нас есть что посмотреть»* [7]. Журналист особенно подчеркивает значимость внешнего контекста для фильма, тем самым обозначая наиболее привлекательные позиции: *«“Хрусталь” же чисто технически – почти безупречен. И в этом*

*смысле, если и знакомить зарубежных профессионалов кино с белорусским продуктом, то только с таким – примером копродукции большой международной команды, в меру социальным, в меру личным, без радикализма, экспериментов, поиска и новаторства. С таким послем на международной арене у Беларуси наконец появился шанс к диалогу: теперь мы говорим с миром на одном языке и без акцента» [7].*

Рекламно-презентативный дискурс кинокритических публикаций обнаруживает такую важную составляющую, как ролевая авторская маска. Автор, во-первых, подчеркивает свое присутствие и разговаривает со зрителем с «открытым забралом», снабжая риторiku личными местимениями; во-вторых, он явно позиционирует себя как часть массовой зрительской аудитории: «*Так или иначе авторы любят повторять, что им не важны фестивали и критики, их судья – зритель. И здесь на стороне “Хрустала”, бьюсь об заклад, весь суд присяжных. Это кино подкупает тем, что пытается рассказать про нас, снимает Минск в Минске, показывает знакомые всем интерьеры с коврами на стене и антресолями, со свадьбой во дворе и оливье в тазиках. Радость узнавания в кинотеатре – то, что заряжает зрителя эмпатией. И здесь я тоже выступлю адвокатом фильма, буду страстно рекомендовать посмотреть его в кино и горячо болеть, если картину все же отправят на “Оскар”»; «Но если вы спросите у меня, какой мой любимый современный белорусский фильм, я назову “Завтра” Юлии Шатун. Кино, которое выходит в прокат уже совсем скоро. Которое не претендует на “Оскар”, но так цепко хватает всю суть белорусского менталитета, так филигранно владеет языком кино, что у меня мурашки: откуда это в 20-летней девушке без дипломов и грантов, без продюсеров и фондов, без денег и опыта. Не иначе как белорусское чудо» [6].*

Автор не всегда прибегает к рекламным стратегиям ради того, чтобы специально наиболее выигрышно представить произведение. Это делается подспудно, исходя из авторских интенций познакомиться с новым произведением, заслуживающим, с точки зрения автора, несомненного зрительского внимания: «Потребность сохранить/расширить читательскую аудиторию, внушить доверие к себе и своей системе ценностей, обратить внимание на себя / запомниться делает актуальной манипулятивную риторическую стратегию, а в рамках этой стратегии – освоение рекламных... способов воздействия, актуализацию эмотивной рекламной функции» [3, с. 65]. Рекламная дискурсивная практика заметна в подобных публикациях по степени императивности, что сказывается в желании побудить зрителя к просмотру. Императивность в критике предопределена ожиданиями адресата, чувствованием настроений и предпочтений аудитории. В этом смысле рекламу и критику объединяют определенные прагматические установки, выраженные в лапидарной форме, соответствующей разным видам деятельности. Прагматический компонент в кинокритике заметен и в том, как представляется

произведение (личность, процесс, событие), и в степени авторской самопрезентации, и в нескрываемом авторском желании выйти на диалог с читателем (зрителем), чтобы дистанция в коммуникативном процессе была минимальной.

Во всех видах литературно-художественной критики и в кинокритике в частности заложен принцип научности. В 1970–80-х гг. в научно-практическом обороте весьма востребованным было определение кинокритики как науки (как варианты научного дискурса рассматривались в это же время литературная, театральная критика) [8–10]. В критике (особенно в аналитическо-журнальной) используются методы научного познания: системность, классификация, целостность, аргументированность, доказательность. Однако принципы научности в кинокритике отличаются от тех, которые используются, например, в киноведении: «Критика вырабатывает свои принципы научности, отличные от литературоведческих, искусствоведческих, философско-эстетических и др.» [3, с. 60]. Методы научного познания и анализа в кинокритике переосмысливаются и в определенной степени редуцируются.

В кинокритическом тексте, независимо от вида издания, запечатлеваются конкретные уровни научного познания. По версии, предложенной известным российским филологом В. И. Тюпой, «всего может быть выявлено пять таких стадийальных уровней — единых для науки в целом, но специфически проявляющихся в многообразных областях знания, объединяемых установкой на научность: 1) фиксация, 2) систематизация, 3) идентификация, 4) объяснение, 5) концептуализация» [11, с. 8]. К этому перечню можно добавить такие модусы научности, как логическая последовательность, структурная (композиционная) целостность, точность фактов и убедительность аргументов.

В кинокритике кинопроизведение (либо событие, либо субъект события) становится публичным фактом социокультурной значимости. Интенции научной значимости обнаруживаются в том, что факт значим тогда, когда автор (в данном случае кинокритик) как исследователь актуализирует эту часть реальности. Здесь художественный факт, представленный в средствах массовой информации, как и исследуемый факт научной значимости, — авторский запрос-ответ на вызов реальности: «Ни вещь, ни существо, ни процесс, никакое иное явление реальности само собой научным фактом еще не являются. Для этого нужен наблюдатель, занявший по отношению к реальности соответствующую позицию — позицию актуализации реальности в том или ином ее аспекте, ракурсе, контексте» [11, с. 9].

Выделение факта в качестве предмета внимания кинокритика не бесстрастная фиксация, а всегда выбор заинтересованного автора, обладающего необходимыми знаниями, опытом анализа художественной целостности, а также опытом представления этой целостности в СМИ

для заинтересованной аудитории. Факт в кинокритическом тексте — это не просто и не только информирование общества о неких событиях киножизни, но и приобщение к значимым культурным ценностям, к тому, что принадлежит к сфере эвристических смыслов. Например, в январе, как правило, многие издания, и белорусские в том числе, уделяют внимание тем прокатным фильмам, которые попали в шорт-лист престижной кинопремии «Оскар». Две белорусские газеты — «СБ. Беларусь сегодня» и «Звезда» — отдали предпочтение англо-американскому фильму «Фаворитка», которому прочили блестящую кинопрокатную судьбу. Однако каждое издание подошло по-своему к фиксации этого факта. «СБ. Беларусь сегодня» представила перепечатанное из российской газеты «Теленеделя» интервью со знаменитой актрисой Эммой Стоун, сыгравшей одну из главных ролей. Журналист Татьяна Розенштайн беседовала с известной актрисой еще во время Венецианского фестиваля (2019), где фильм был представлен впервые [12]. «Звезда» пошла по другому пути, опубликовав рецензию на фильм своего корреспондента Ирены Котелович «Сулярэчнасці англійскага двара ў новым фільме Ёргаса Ланці-маса» [13]. То, что издания выделили фильм из кинопрокатного потока, говорит о резонансе кинопроизведения, внимании со стороны мирового киносообщества. Благодаря разным подходам к фиксации кинособытия оно приобрело информационную стереоскопичность, которая, несомненно, повлияла не только на уровень киноосведомленности читательской аудитории, но и на открытие определенных культурных смыслов. Для тех, кто был знаком с фильмом ранее, эти публикации расширили понимание кинохудожественной реальности. Для тех, кто фильм не видел, газетные тексты стали поводом для знакомства с новым фактом киноискусства.

Такая важная часть научного подхода, как систематизация, в кинокритическом творчестве проявляется на каждом этапе подготовки текста: выбор, рассмотрение факта в контексте внешних и внутренних связей, конструирование самого текста, придание ему композиционной законченности с учетом прежде знакомых и обнаруженных вновь связей. Систематизация означает «обнаружение таких связей и отношений между фактами, которые уже не могут быть зафиксированы непосредственно, однако могут быть верифицированы опосредованно» [11, с. 10]. При систематизации материала роль субъекта кинокритического творчества повышается, поскольку требуется особый уровень компетентности, личностной воли, способности обнаруживать системообразующие структуры.

Идентификация как определенный этап научного познания предполагает рассмотрение факта, явления, предмета как части более сложной системы. По сути, идентификация означает обнаружение типологической целостности, т. е. «введение выявленной эмпирической системы фактов в рамки иной системы более высокого... порядка» [11, с. 10]. Определение

типологии играет важную роль в научном познании. В кинокритическом творчестве идентификационная часть наиболее заметно обнаруживается в текстах, опубликованных в специализированных «толстых» журналах, отличающихся от популярных изданий гораздо более высоким уровнем аналитики и широтой охвата собственно кинопроцесса. Так было в случае аналитического рассмотрения белорусского фильма «Чужая вотчина» (реж. В. Рыбарев). Кинокритическое аналитическое осмысление было представлено и в газете «Знамя юности» [14], и в специализированном журнале «Искусство кино» [15]. Если в газете кинокритик Татьяна Тюрина подробно раскрывала визуальный образ фильма, в котором каждая деталь способствовала воссозданию правды времени и правды реальности 1920–30-х гг., то в журнальной публикации кинокритик Елена Стишова рассматривала «Чужую вотчину», с одной стороны, в контексте кинематографа, который вошел в историю мирового киноискусства под определением «авторский» (*«Трагика кино последних лет дает основание говорить о возросшей роли автора в фильме и поставить проблему автора в иной плоскости, чем двадцать лет назад, когда возникло понятие “авторский кинематограф”. Тогда речь шла о праве режиссера на выражение своего внутреннего мира, своей, личной позиции... Сегодня проблема автора в кино повернулась иной гранью: образ автора все чаще становится важнейшим художественным компонентом произведения. Попробуйте “вычистить” его из фильма – уйдет главное, как раз то, что связывает события и персонажей единством нравственного отношения к жизни»* [15, с. 37]), а с другой – в контексте тех кинопроизведений 1980-х гг., стиль которых был обозначен как «новая эпичность» (*«Сложные, многомерные структуры возникли в ответ на потребность осмыслить усложняющийся мир, обозреть ландшафт души человеческой, перепаханной плугом мировой войны, место человека в мире и характер этих взаимосвязей, тоже меняющихся на глазах. Ибо глобальность мышления, потребность поставить на одну шкалу частное и планетарное – черта современного художественного сознания»* [15, с. 32–33]). В данном случае предложенная степень идентификации кинопроизведения позволяет рассмотреть его как неотъемлемую часть большой типологической целостности, включающей множество эстетически и смыслово схожих произведений.

Иногда в кинокритических текстах присутствует такой модус научности, как объяснение. В кинокритическом дискурсе под объяснением следует понимать упоминание причин и закономерностей создания произведения (если это рецензия, то причины могут быть как внешние – социокультурный контекст, предыдущие произведения того или иного автора и стиля, так и внутренние – закономерность и новизна появления произведения в контексте творчества автора, его художественных поисков, экстра- и интравертных причин), обнаружение причинно-следственных связей, исторического контекста (если это событие):

«Объяснение... представляет собой развертывание причинно-следственной картины генезиса... произведений как звеньев... процесса и феноменов общекультурных... исторических тенденций» [11, с. 11]. Например, представляя фильм «Хрусталь», автор рецензии уделила внимание личности режиссера: *«Разговор о Дарье Жук принято начинать так: родилась и выросла в Минске, в 16 лет переехала в США. Окончила Гарвардский и Колумбийский университеты, работала на канале НВО, сняла несколько короткометражных фильмов, которые стали участниками и лауреатами международных кинофестивалей»* [7]. Далее в тексте объясняются, раскрываются некоторые околокинематографические причины, так или иначе повлиявшие на содержание и стилистику фильма: *«“Хрусталь” вышел как по учебнику: от сценарных ходов до производства и маркетинга. Чувствуется, что по ту сторону камеры и экрана огромная команда специалистов (один только оператор – Каролина Коста, знакомая по недавним “Взрослым играм”, – чего стоит)... Сама Дарья признавалась, что сценарий фильма был написан чуть ли не 10 лет назад, долго отлеживался и переделывался. Потом искались деньги, гранты, проводились питчинги – все это оставляет отпечаток на конечном продукте. История, пусть близкая автору, все же плод фантазии сценариста и режиссера. Сама Дарья... после премьерного показа в Минске рассказала, что они долго не знали, чем закончить историю Эвелины (главной героини. – Л. С.-М.). Авторские мытарства относительно финала – как лейбл “джорджоармани”, которыйшивает Веля (герой фильма. – Л. С.-М.) на оранжевый пиджак, чтобы хоть за сколько продать, – пусть завуалированы, но заметны»* [7].

Если речь идет о событии, явлении в мире кино, то такой элемент текста, как объяснение, обнаруживается в том, как упоминается историческая ретроспектива этого события, какое место занимает явление в ряду похожих событий или как часть более широкого контекста. Например, представляя фильмы Минского международного кинофестиваля «Лістапад», многие авторы подчеркивают значимость фестиваля в культурной жизни страны, сопоставляют по некоторым параметрам (художественное качество фильмов, имена авторов мирового уровня) с другими фестивалями: *«Кто еще не отнес в химчистку свой фрак и не купил бабочку? Учтите: времени осталось не так много, как кажется. Уже с 6 по 13 ноября в Минске пройдет очередной фестиваль “Лістапад”. И мы должны предстать на нем в лучшем виде. Все должно быть “шарман”... Ведь председателем жюри основного конкурса игрового кино XXII Минского международного кинофестиваля “Лістапад”... станет известный советский и российский кинорежиссер Вадим Абдрашитов. Это означает, что на пряники достанется всем и разговор о кино пойдет по гамбургскому счету. Вадима Юсуповича на мякине не проведешь. Различным кинематографическим модам... он не подвержен. Всегда зрит в корень. Выступает исключительно за вечные ценности»* [16, с. 28]; *«Нынешний “Лістапад” особенный: проходит в год 120-летия кинематографии»* [16, с. 28].

*матюграфы – одного из самых молодых видов искусства. Беларусь держит курс на сохранение “достижений отечественного кино, его развития и популяризации в мире. Из года в год наш фестиваль дарит зрителям радость встреч с новыми фильмами и их создателями, а профессионалам предоставляет широкие возможности для активного творческого диалога с представителями разных стран”, – говорится в поздравлении. Программа “Лістапада” с каждым годом все насыщеннее, она не разочаровала и на этот раз. Если раньше мировые фестивальные премьеры обходили нашу страну стороной, то сейчас они – на экранах Минска. За рубежом, в том числе и в столицах мирового кинематографического движения – Каннах и Венеции, о минском форуме отзываются с уважением...» [17, с. 16]. В данном случае речь идет о научности не как о принципе, положенном в основу авторской доказательности и обоснованности, а о модусах научности, которые в разных вариантах проявляются в кинокритическом дискурсе.*

Объяснение не всегда указывает на траекторию из настоящего в прошлое, как это утверждает В. И. Тюпа. Эта часть научного подхода в публикациях литературно-художественной критики и кинокритики в частности предполагает в основном обозначение художественной, событийной значимости и культурной знаковости того или иного произведения, явления, события, факта. Еще один модус научности – концептуализация – выступает постоянным атрибутом кинокритического текста. Концептуализация предполагает раскрытие смыслов посредством анализа содержания, авторских интенций, принятой формы, образной стилистики. В. И. Тюпа называет момент концептуализации «смыслополаганием, смыслооткровением» [11, с. 11]. Раскрытие, постижение смыслопорождающего содержания, по сути, и есть главная работа критика. Концептуализация связана с пониманием и интерпретацией произведения, предложением субъективно (но не субъективистско) понятого смысла тому, кому адресован критический текст. Адресат критика, как правило, человек подготовленный.

В связи с этим стоит допустить, что концептуализация не столько итог, сколько процесс, в ходе которого создается диалогическое пространство. В современной газетной кинокритике предполагаемый диалог порой создается преднамеренно, поскольку в самом тексте есть определенные моменты, не оставляющие равнодушными читателей (зрителей). Например, по поводу нашумевшего фильма А. Звягинцева «Левиафан» в газете «СБ. Беларусь сегодня» читаем: «...*О попадании фильма “Левиафан” Андрея Звягинцева в шорт-лист премии “Оскар” трубят сейчас на каждом углу... Фильм расколол российское общество, которое и так находится в раскаленном состоянии. Одни злословят о том, что “Левиафан” – намеренное “очернение” России. Другие утверждают: это точная, хоть и неприглядная картина современной действительности. Где правда? Как всегда – посередине... Мало того что Звягинцев –*

не гуманист, в своих историях он проповедует еще и стойкое непреодолимое влияние рока... и фатума. В "Возвращении" погибал отец главных героев, которые так и не нашли с ним общего языка. В "Изгнании" – центральная героиня. В "Елене" – отчим... Если даже принять главную установку режиссера, что человек – существо порочное и греховное, с чем трудно не согласиться, все-таки хочется спросить: в чем же тогда выход? Даже любимые Звягинцевым Достоевский и Кортасар выходили на катарсис в финале. У Звягинцева с катарсисом глухо. В "Левиафане" ощущение рока и фатума, усиленное северными пейзажами Мурманской области и заунывной музыкой Филипа Гласса, тоже нависает над всем происходящим» [18].

У В. Пепеляева интерпретация произведения осуществляется через концепт «рок». Сделано это автором в преднамеренно провокативной форме, с употреблением слов со сниженной лексикой, авторской иронии. И совсем другой уровень концептуализации предлагается в ином тексте, посвященном «Левиафану»: «Интерес к "Левиафану" в Беларуси и острый, и пристрастный. В чем же интрига сюжета? "Левиафан" – социальная драма с великим внутренним смыслом... В картине затрагивается вечная проблема: беззаконие людей, имеющих власть, связи и деньги. Мол, закон – что дышло: куда повернешь – туда и вышло?.. Предтечей создания фильма стала история Марвина Химейера из США, который на бульдозере разрушил здания тех людей, которые были причастны к незаконному отбору его земли. После совершенного Химейер застрелился. И Звягинцев захотел снять картину по этим событиям. Но потом понял, что такие истории – вне времени...» [19, с. 16].

Надо сказать, что в белорусском медиапространстве фильм «Левиафан» представлялся достаточно активно и с разных позиций. Каждый новый автор открывал новый смысл в сюжете фильма. Вот мнение эксперта на сайте Vusard: «"Левиафан" – не социальная драма на злобу дня. Этот фильм о всех нас независимо от территории, географического положения или социально-экономической формации. Российская среда – повод высказаться о том, что мир трещит по швам от бесчестия, продажности, фальши. Андрей Звягинцев – не тот режиссер, который констатирует "злобу дня". Это философ, который за социальной неустроенностью прозревает общечеловеческие проблемы. В "Левиафане" звучит фраза: "Не бывает, чтобы один был виноват за все. Все виноваты". Это относится к каждому из нас, к жителям Земли вообще. У меня такое ощущение, что мир повис на тонком волоске. Этот тонкий волосок – остатки человеческой чистоты, совести, целомудрия и морали, которые еще нас держат. Но если эти последние волоски оборвутся, тогда и случится катастрофа» [20].

Смыслообразование в постижении художественного произведения может быть множественно, что проявляет его художественную значимость и состоятельность. Интерпретация в кинокритике может отли-

чатся от интерпретации в других видах литературно-художественной критики тем, что смыслы раскрываются с учетом не столько соединения, сколько синтеза, взаимопроникновения разных изобразительно-выразительных элементов фильма, ведь в создании экранного целого участвуют все его элементы, каждый из которых представляет собой законченное системное единство: цвет, звук, драматургия, ракурс, план и т. д.

В теории критики начиная с 1970-х гг. популярной была концепция критики как публицистики. О научно-публицистической природе критической деятельности подробно было сказано в учебном пособии «Литературно-художественная критика», изданном в 1982 г. и явившемся своеобразным посвящением 10-летию постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972). Публицистичность чаще всего приравнивалась к таким категориям, как идеологичность, классовость, народность: «Метод публицистики — открытое политическое сознание. <...> Каждый публицистический текст должен содержать в себе пропагандистский, политико-воспитательный заряд...» [21, с. 6, 14]. Это качество экстраполировалась на критику как неотъемлемую часть журналистского дискурса: «Литературно-художественная критика является деятельностью ценностно-ориентационной, <...> причем эта деятельность идеологическая» [22, с. 24]; «...На вопрос о требованиях к кинокритику <...> я ответил так: <...> нужно ощущать себя солдатом, сражающимся на фронте мыслей, чувств, идеологии» [23, с. 57]; «Литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью» [24, с. 495].

В эпоху социокультурных трансформаций публицистичность применительно к критике стала упоминаться с негативной коннотацией. Чаще всего под публицистичностью понимали снижение рефлексивно-аналитического начала, использование лексико-стилистических, структурно композиционных приемов в текстах, которые более всего могли бы соответствовать вкусу и потребностям не всегда взыскательной в художественном плане массовой аудитории. Публицистичность отождествлялась с доминированием журналистского начала и снижением научного уровня: «...Эта необъятная безграничная журналистика, которая <...> порождает <...> утверждения, что <...> художественной критики сейчас не существует. Существует только журналистика: рекламы, интервью и так далее. Это абсолютное непонимание искусствоведения в целом... Искусствоведение должно не просто давать оценки, оно должно обобщать и избавляться от эмоционального фона, потому что оно... примыкает к субъективности, где границы нет ни в чем» [25]; «...У журналиста нет шансов стать настоящим критиком, вершителем судеб и властителем умов, потому что он практически не понимает, что такое кадр, он не имеет вкуса к пластическим решениям, они его не интересуют. Его интересует только

социально-политический аспект. Это рудимент наших старых идеологических канонов» [26]; «Кинокритика по-прежнему существует преимущественно в формах публицистики. Она... перестала восприниматься как рупор идеологии и стала выражением частной <...> позиции» [27, с. 55].

Публицистическое начало в критике предполагает фиксацию личностного отношения к произведению, соотносимого со степенью понимания места артефакта в системе общечеловеческих ценностей. В публицистически окрашенном произведении проявляется такая важная стилевая категория, как модальность, которая, будучи семантической основой текста и грамматической формой антропоцентричности, наиболее точно выражает мироощущение автора, субъективно-оценочные параметры, и предлагаемое автором содержание «реализуется совокупностью логико-семантических, стилистических, структурно-синтаксических, словообразовательных и экстралингвистических средств, которые тесно взаимосвязаны» [28, с. 26].

Публицистическому тексту свойственны масштабность охвата и осмысления значимых для общества явлений, фактов, ситуаций, проблем, особая степень коммуникативной диалогичности для создания насыщенного информационно-эмотивного поля и вовлечения как можно большего числа сторонников. В кинокритике публицистическое начало всегда было значимым, когда фильм давал повод для осмысления более широкого круга проблем. Особенно это качество было развито в советское время, когда фильм, особенно та категория, которая определялась как кино на морально-этическую тему, предполагал разговор о важных проблемах в обществе. Именно на такие фильмы одно издание могло позволить себе несколько рецензий (pro/contra), мнений зрителей (читателей), кинокритических дискуссий. В советское время так было, когда на экраны выходили фильмы «Летят журавли», «Калина красная», «Чужие письма», «Ключ без права передачи», «Смятение чувств», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько дней из жизни Обломова», документальные картины «Высший суд», «Легко ли быть молодым?».

В белорусском газетно-журнальном пространстве степень публицистичности кинокритических текстов резко повышалась, когда речь шла о фильмах, в которых поднимались социальные, нравственные, общественно важные, исторически заметные и духовно значимые проблемы: игровые — «Восточный коридор», «Воскресная ночь», «Люди на болоте», «Расписание на послезавтра», «Дикая охота короля Стаха», документальные — «Десять лет спустя, или Надежды и тревоги 10 “А”», «Театр времен перестройки и гласности», «У войны не женское лицо». Это та разновидность кинокритики, о которой известным российским кинокритиком Андреем Шемякиным было сказано как о судящей «по произведению в первую очередь о внетекстовой реальности» и рассматривающей «экран как медиум жизни с большей или меньшей разрешающей способностью» [29, с. 12].

Несмотря на разные аспекты публицистичности, по-разному проявляющиеся в зависимости от конкретного социально-исторического контекста, это качество — неотъемлемая составляющая кинокритических публикаций (как и других видов литературно-художественной критики), если речь идет о выражении авторской позиции, отстаивании общественно и художественно значимых событий и фактов.

Кинокритические тексты могут быть и собственно художественным явлением, когда изысканность стиля дополняется глубиной и неординарностью авторской мысли. В данном случае речь может идти о кинокритике как искусстве. Если искусство, как говорил Л. Н. Толстой, «есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [30, с. 168], то это в полной мере относится к тем текстам, где есть авторское переживание, чувства, размышления, выраженные таким образом, что они способны вовлечь в эмотивно-рефлексивное поле читателя. Неслучайно в свое время некоторые авторы подробно анализировали сходство между литературной критикой и художественной литературой. Литературная критика рассматривалась либо как жанр, либо как род литературы [31; 32], либо как особый вид художественного творчества [33]. Известный кино- и телекритик Юрий Богомолов на вопрос «Что такое критика?» ответил: «Форма рефлексии по поводу увиденного в соотношении с личным и историческим опытом. Она может быть художественной...» [27, с. 42].

Художественное в кинокритике коррелируется с эстетической идентификацией журналистского текста [34]. Один из главных критериев эстетической состоятельности произведения — архитектоника, под которой стоит понимать ценностную структуру «эстетического объекта, т. е. мира... воспринятого читателем» [35, с. 24]. Несмотря на то что под архитектурикой чаще всего понимают соразмерность, художественную выразительность, стилевую изысканность, оригинальное авторство, все-таки не менее важна степень восприятости всех элементов как единого целого. «Важнейшая категория текстовой идентификации, архитектурника, предполагает прежде всего эстетическую оценку внутренней формы произведения» [34, с. 58]. Это предопределяет выявление ценностного смысла «искусства текстуализации» или «выстраивание семиотического материала с целью создания единого текстового континуума с соответствующей ценностной психоэстетической составляющей» [34, с. 58]. В кинокритических текстах ценностная составляющая подается автором так, что именно эта категория становится коммуникативно-объединяющим началом пишущего и читающего: «Текст в момент его создания есть дискурс автора, текст в момент его восприятия есть дискурс реципиента» [36, с. 67]. Эстетическо-художественная значимость текстов о культуре и искусстве определяется эвристическо-позна-

вательным смыслом, который всегда является новостью, востребованной у аудитории: «...Эстетически нагруженный текст должен переживаться, побуждать читателя к сотворчеству, <...> должен намекать на те смыслы, которые выходят за пределы языковых значений» [34, с. 72].

Однако художественность — то качество, которое свойственно не всем текстам, а только тем, в которых обнаруживается особая степень переживания эстетической реальности автором и особый уровень оформления этого переживания-чувствования-понимания. Форма здесь — авторский стиль, который отличается богатством лексики, образностью, многообразием средств художественной выразительности, смысловой многоосложненностью, способной воздействовать на читателя не только информационно, но и эстетически. Как правило, такие публикации обладают побудительным эффектом (прочитать, посмотреть, узнать дополнительную информацию). Они способны расширить границы произведения (факта), открыть незнакомое или по-новому — знакомое. В подобных текстах есть то открытие, о котором в свое время говорил автор концепта «мир впервые» в теории диалога культур В. Библер [37]. Художественность предполагает создание новой реальности. В кинокритических текстах (особенно в рецензиях, творческих портретах, обзорах) волей автора тоже создается новая реальность, основанная на рефлексии художественного произведения (суммы произведений, творческой личности).

Как правило, художественность в разных видах литературно-художественной критики проявляется в латентной форме, в кинокритическом произведении выступает формой «реалистического спиритуализма» [37]. Кинокритический текст становится тем необходимым звеном в цепочке «автор — зритель (читатель)», от которого начинается создание другой реальности — зрительско-читательской — и которое выполняет свою миссию в диалоге культур: «...всегда в середине, в центре, в ядрышке возможного общения <...> культур» [37]. Произведение искусства — это, как правило, пространство смыслов. В критическом тексте пространство смыслов расширяется за счет приращения дополнительных смыслов, возникших и открывшихся в ходе критической рефлексии: «Каждое откровение нуждается в бесконечном наращивании интерпретаций, благодаря которым его смысл прирастает» [38].

В произведении критического творчества обнаруживаются те же принципы, которым следуют авторы, создающие художественную реальность: композиция, установка на полисемантичесность (авторская стратегия, предполагающая многовариантность восприятия), архитектура текста, интрига, субъективизм (порой специально подчеркнутый), ирония, наличие подтекстов, антропоцентризм (раскрытие чело-векосообразных смыслов). Разница между собственно художественным и критическим в критике может пролегать в плоскости объективно-го и субъективного. Создание художественного текста не предполагает

абсолютной идентичности между авторским высказыванием и субъективной идентичностью творца, в то время как авторское мнение в критическом тексте и есть выражение «субъективной версии» (В. Тюпа) создающего. Поскольку «за горизонтом рефлексии... остается неуловимый <...> источник самой рефлексии, ядро внутренней жизни – тайна личности, тайна самобытного “я”» [39].

Кинокритика – одна из наиболее мобильных разновидностей литературно-художественной критики. В зависимости от временного контекста, авторских стратегий, редакционно-авторского целеполагания, запросов читателей (зрителей) в этом виде творчества доминируют разные дискурсивные практики: публицистические, научные, художественные, рекламные. Однако мобильность кинокритики, ее способность адаптироваться к новым социокультурным запросам и вызовам объясняется тем, что в ней синтезируются разные методы рассмотрения произведения, события, автора художественного произведения. Кинокритика каждый раз демонстрирует высокую степень жизнеспособности даже во времена, неблагоприятные для развития кино и характеризующиеся слабой массовой востребованностью публикаций о нем.

## **2.2. Нарративные принципы и авторская интенциональность кинокритических текстов в белорусских средствах массовой информации**

Литературоведческие исследования сюжетосложения, композиции повествования открывают большие возможности для понимания нарративных основ в текстах, не связанных с художественной литературой [40–43]. Как заметил В. И. Тюпа, «богатый литературоведческий опыт изучения поэтики жанров, сюжета, повествования, будучи экстраполирован на нехудожественные нарративные тексты, открывает <...> новые эвристические возможности» [40]. Нарратив как основа определенных разновидностей топиков был предметом исследования Т. Ван Дейка [44]. Нарративные формы построения текста востребованы и в медиадискурсе, о чем свидетельствуют исследования как зарубежных [45], так и отечественных авторов [46–48].

В белорусских кинокритических публикациях нарратив проявляется на уровне как заголовков, так и текстовых композиций, на уровне как репрезентации события, так и авторского стилистического оформления событийности. Нарративная составляющая намечается уже в названиях и наиболее явно обозначается в лидах многих текстов белорусских изданий: «*Такси вызывали?*», «*Иди и смотри. Наши корреспонденты спросили у тех, кто понимает в кино, какие фильмы “Лістапада” стоит*

посмотреть», «Эффект присутствия. В минских кинотеатрах можно посмотреть трансляции лучших постановок со сцен всемирно известных театров: есть ли интерес у публики?» («Минский курьер» о фильмах Берлинского кинофестиваля, кинопрограмме Минского международного кинофестиваля, новых форматах кинотрансляций); «Незлюбивые заметки с вечера памяти. Мастер был, есть и будет» [49]; «“Неоновый демон”: 8 из 10. В минский прокат вышел самый скандальный фильм Канн» [50], «Режиссер или режиссерка? Три новых фильма про феминизм, снятых женщинами» [51], «Отличный хорватский шокер, который вы не видели» [52], «Кто такой Тим Саттон и почему его нужно смотреть прямо сейчас» [53], «Американские (траги)комедии, которые заставят вас улыбнуться. Но это неточно» (о новых фильмах на сайте TUT.BY) [54]; «Если писатель проигрывает, фильм станет только лучше. Рецепт успешного творчества предельно прост: есть идея – пиши книгу, хочешь делать кино – бери в руки камеру... Для вполне смотрибельного фильма миллионные бюджеты не нужны, а самоотдаче актеров-любителей позавидуют даже мэтры Голливуда» [55], «Пускай говорит музыка. Три пятницы подряд, начиная с сегодняшней, в минском кинотеатре “Москва” будут показывать немое кино» [56], «Голливуд – это по-нашему. 28 февраля раскроется главная киноинтрига года – получит Ди Каприо долгожданный “Оскар” или в пятый раз актера оставят без статуэтки. Одно ясно точно: появлением самой знаменитой премии мир отчасти обязан Минску. Именно здесь родился ее идейный вдохновитель Луис Барт Майер» [57].

Нарративное повествование основывается на событии. Кинокритический текст любой жанровой формы, будучи частью медиадискурса, обусловлен и предопределен событийностью. Независимо от типа и вида средства массовой информации событие из области киноискусства, кинопроизводства или киноиндустрии обладает максимальной востребованностью у той части аудитории, которой свойственны креативные, «ценностно-смысловые, общекультурные, информационные, коммуникативные компетенции», а также «компетенции личностного самосовершенствования» [58]. Текст, содержанием которого является сфера кино, сам по себе событие, выступая частью и аттрактивным предметом коммуникативно-диалогического пространства. Основа событий, запечатленных в средствах массовой информации, особенно событий в сфере культуры и искусства, киноискусства в частности, – «специфический референт, допускающий ценностно маркированное осмысление» действительности [59]. Такие события обозначаются как аксиогенные (ценностнопорождающие).

Аксиогенная сущность кинокритических текстов, опубликованных в белорусских СМИ в разные годы, проявляется через двуединство референтного и коммуникативного событий, что определяет их нарративную

природу. Известный исследователь аксиогенных ситуаций В. И. Карасик считает, что прототипной основой аксиогенного события выступает нарратив [60]. По мнению В. И. Тюпы, референтное и коммуникативное событие соединяются «нарративной интенциональностью» в одно целое, т. е. «в единство художественного... или публицистического произведения...» [40]. Под референтной частью понимается «поведываемое, свидетельствуемое», под коммуникативной — «само свидетельствование как событие» [40]. Сам по себе нарратив не является повествованием, он представляет собой определенную текстообразующую структуру, раскрывающую событийную полноту.

Референтная часть кинокритической публикации предопределена сущностной наполненностью и архитектурой события. По сути, эти категории основополагающие при выборе жанра. Например, подготовка и открытие кинофестиваля, как правило, оформляется в виде анонсов, корреспонденций, небольших заметок. Выход на экраны заметных художественных кинопроизведений сопровождается в белорусских СМИ рецензиями, обзорами. Интерес к творческой личности или медийной киноперсоне воплощается в творческом портрете, интервью. У каждого жанра, как и у события, есть своя архитектурная закономерность и сообразность.

Событию свойственна категория темпоральности. В нарративных текстах обычно фиксируется изменение события. По мнению известного исследователя нарратологических текстов В. Шмида, положение вещей в конце должно отличаться от положения вещей в начале [41]. Именно эта характеристика считается основной для того, чтобы назвать текст нарративом [40; 41; 61].

Что касается белорусской кинокритики, то нарративные формы заметны и в отдельных текстах, и в том, как одно и то же издание в течение определенного периода освещает значимое для национальной культурной жизни событие. Например, предметом внимания разных изданий в течение октября — ноября каждого года становится Минский международный кинофестиваль «Лістапад». Информационная траектория названного события разворачивается по нарративному принципу, предполагающему темпоральные изменения. В журналистском аспекте это означает наполнение события новыми фактами. У каждого издания свои нарративные модели освещения события. Например, газета «Минские новости», информируя о кинофоруме, выстраивает нарративную траекторию так, чтобы выделить международный киноконтекст.

*Эпизод 1. Международная киножизнь и Минский фестиваль: «Укротители львов. О том, что отличает Венецианский кинофорум от других и какие фестивальные ленты увидят зрители "Лістапада"», «Кинопад "Лістапада". Чем международный фестиваль отличается от регионального праздника кино?».*

*Эпизод 2. Преамбула: «In kino veritas. Началась продажа билетов на фильмы фестивальной программы “Лістапад” в кассах столичных кинотеатров».*

*Эпизод 3. Новая информация или привлечение читательского внимания: «Гости “Лістапада”: кого ждем. Кто из профессионалов мира кино приедет в Минск представить фильмы».*

*Эпизод 4. Постфактум: «Львы, медведи и другие титулы. Какие фильмы международного кинофестиваля “Лістапад” выйдут в столичный прокат», «Крупным планом. Даже если вы пропустили самые-самые события “Лістапада”, мы побеспокоились, чтобы вы были в курсе».*

В газете «Рэспубліка» в информации, составленной по нарративному принципу, подчеркивается организационная составляющая (2014).

*Эпизод 1. Предначало: «Адкрыццё Мінскага міжнароднага кінафестывалю “Лістапад” пройдзе зўтра ўвечары ў кінатэатры “Масква”. Статус галоўнай пляцоўкі ён атрымаў упершыню. Да радасці прыхільнікаў кінафоруму. У апошнія гады чуліся з іх боку нараканні на нязручнасць: цырымонія адкрыцця адбывалася ў адным месцы, а фільм, які яе суправаджаў, паказвалі ў дзюсім. Абноўлены і добра аснашчаны кінатэатр “Масква” ўмяшчальнасцю 700 чалавек выдатна падыходзіць для таго, каб годна правесці ўрачыстасць і якасна прадэманстраваць кінакарціну, створаную з прымяненнем сучасных тэхналогій».*

*Эпизод 2. Начало: «Кіно ў лістапад у Мінску. Адкрыўся 22-гі Мінскі міжнародны кінафестываль “Лістапад”. Адною з цэнтральных падзей урачыстай цырымоніі стала ўручэнне спецыяльнага прызга Прэзідэнта “За захаванне і развіццё традыцый духоўнасці ў кінамастацтве”. Сёлета яго ўдастоены народны артыст Расіі кінарэжысёр Вадзім Абдраштытаў».*

*Эпизод 3. Концовка: «Мінскі міжнародны кінафестываль “Лістапад” завершаны. На працягу тыдня горад быў ахутаны магіяй кіно – паказы конкурсных, пазаконкурсных, начных сеансы. На экранах некалькіх кінатэатраў – фільмы ігравыя, дакументальныя, анімацыйныя».*

*Эпизод 4. Послесловие: «Сем дзён “Лістапада”. Мінскі міжнародны кінафорум стаў гісторыяй, паказаны ўсе фільмы праграмы, раз’ехаліся шматлікія госці. Чым запомніўся ён замежным удзельнікам?».*

В газете «СБ. Беларусь сегодня» (2018) был сделан акцент на событийных эпизодах кинофестиваля.

*Эпизод 1. Предначало 1: «“Лістапад” по-прежнему будет проводить команда Анжелики Крашевской».*

*Эпизод 2. Предначало 2: «25-й кинофестиваль “Лістапад” пройдет со 2 по 9 ноября».*

*Эпизод 3. Предначало 3: «“Хрусталь” Дарыя Жук попал в национальный конкурс “Лістапада”. Команда кинофестиваля “Лістапад” представила фильмы, отобранные на Национальный конкурс – одну из конкурсных программ форума, цель которой – ввести белорусское кино в контекст мировой киноиндустрии».*

*Эпизод 4. Начало: «Рустам Сагдуллаев стал обладателем приза Президента “За сохранение и развитие традиций духовности в киноискусстве”. Только что в кинотеатре “Москва” завершилась торжественная церемония открытия XXV Международного кинофестиваля “Лістапад”».*

*Эпизод 5. Развитие 1: «В вихре “Лістапада”: Немоляева и Хамдамов, китайцы и Станиславский – главные события кинофорума “Лістапад”».*

*Эпизод 6. Развитие 2: «Документальная программа кинофестиваля “Лістапад” оставила приятное послевкусие от серьезности поднимаемым тем».*

*Эпизод 7. Финал: «Гран-при “Лістапада” выиграла румынская лента».*

*Эпизод 8. Послесловие 1: «Режиссер Наталья Мещанинова – лауреат премии Президента “За гуманизм и духовность в кино” прошедшего Минского международного фестиваля “Лістапад”».*

*Эпизод 9. Послесловие 2: «Лучшие мгновения кинофестиваля “Лістапад-2018”».*

Определение нарративной канвы часто соотносится с временной протяженностью события.

В отечественном кинодискурсе нарративность всегда была заметным принципом в представлении фильма. В 1920-х гг., когда в белорусской прессе только начиналось становление национальной кинокритики, в первых анонсах, небольших заметках фильма текущего кинорепертуара представлялись как последовательно развивающиеся и сменяющие друг друга события. Рецензия на фильм «Черное сердце», опубликованная в газете «Звезда» под рубрикой «Кино», начинается с сюжетного зачина: «“Черное сердце” – Донбасс – занят денкинцами». Далее идет описание событий, составляющих нарративную канву киноповествования: «Наши фабрики и заводы переживают тяжелые дни – они лишены своей пищи – угля. В это время рабочий – закаленный старый большевик Иван Жигарев, направляется Тульским губкомом в Донбасс для руководства партизанским движением в тылу у белых. Вместе с ним отправляются и жаждущие борьбы с белыми приемыш Ивана – Маруся и брат его – Сережка. После тяжких усилий, с помощью донбасских шахтеров и крестьян, изгоняются белогвардейские банды. Восстанавливается “Черное сердце”, оно снова шлет черный корм советским заводам» [62, с. 6].

Нарративная интерпретация была доминирующей в белорусской прессе и в последующие десятилетия. Например, через сто лет, в самом начале XXI в., в газете «СБ. Беларусь сегодня» в рубрике «Киносреда, или Пойдем в кино с Димой Р.» почти все кинокритики начинались с описания фабулы: «...Осенью 1938 года в застенках Лубянки допрашивают великого конструктора... Энквэдэшники пытаются всеми возможными способами заставить его оговорить себя...» (о фильме «Король» [63, с. 26]); «...двое закадычных скейтбордистов... путешествуют по городу на скейтах в поисках новой неопробованной площадки... Однажды, катаясь по заброшенному паркингу, они становятся невольными свидетеле-

лями криминальной разборки...» (о фильме «Некоторые любят погорячее» [64, с. 26]); «...Итак, легендарный двойной агент ФБР в отставке получает приглашение на похоронную церемонию своего мастера и учителя по рукопашному бою. Именно там он знакомится с дочкой учителя...» (о фильме «Искусство войны-2» [65]). Последовательное, а иногда очень подробное изложение сменяющих друг друга событий, что в какой-то степени уподобляется смене кинокадров, киноэпизодов, вызвано авторским (и редакционным) желанием привлечь внимание читателя. Пересказ киносюжета иногда позволяет открыть важные для понимания сути произведения смыслы. Чаще это наблюдается в специализированных изданиях. В этом случае информационный рассказ помогает выйти на аналитический уровень. Однако иногда чрезмерное увлечение кинонарративом скрывает неспособность проанализировать фильм как произведение искусства. Это бывает тогда, когда авторская рефлексия ограничивается только подробным пересказом произведения.

В некоторых белорусских изданиях (например, в «Белорусской газете» первого десятилетия XXI в.) практиковался дискурсный кинонарратив. Вся газетная полоса посвящалась обзору киноновинок. Представление каждого фильма «монтировалось» из нескольких разделов. Названия, а соответственно и содержание, этих небольших разделов предопределяло нарративное повествование: «Пикантная подробность», «О чем кино», «Обратите внимание», «Главный козырь». Этот общий принцип соблюдался в случае представления как заметных явлений в киноискусстве, так и заурядных кинопрокатных фильмов.

Событие в медиадискурсе соотносится с реальностью. Как кратко уточнил соотношение реальности и нарратива А. В. Глазков, «реальность — это своего рода означаемое, нарратив — означающее. Все вместе создает текст» [61, с. 7]. В единстве «реальность — текст — нарратив» важную роль играет автор. По сути, он организует нарративный текст, предлагает в определенной соподчиненности факты, создает логически оправданную композицию, задает необходимый ритм. А. В. Глазков назвал эти элементы пропозитивными, придав им значение категорий: «Пропозитивные категории позволяют автору организовать нарративный текст: выявить и назвать факты, <...> а также ввести в текст понятия. Пропозитивными категориями являются размерность, устанавливающая степень подробности представления ситуации, а также фрагментарность» [61, с. 8]. Важной категорией текста, определяющей его тональность, жанрово-стилевые параметры, формирующей систему доказательств, логику авторской мысли, выступает интенциональность. Эта категория была выделена зарубежными авторами [45; 66]. Известный польский славист, текстолог, профессор Люблинского университета Ежи Бартминьски подчеркивал: «Важным аспектом текста является интенциональность: текст имеет ту задачу, которую важно выполнить. Текст совершает некие логические операции: доказывает, анализирует, делает вывод» [66, с. 25].

В кинокритическом тексте роль автора трудно переоценить. С одной стороны, он выступает посредником между читателем (зрителем) и фильмом. В какой-то степени можно предположить, что именно глазами кинокритика предполагаемый потребитель видит фильм. С другой стороны, кинокритик должен создать такой текст, наполнить его таким смыслом, чтобы он представлял не закрытую, а открытую, динамическую эстетическо-коммуникативную систему. В таком тексте исключается дидактическо-монологическое начало, а наоборот, создаются предпосылки для контакта, диалогического общения с предполагаемым адресатом. По сути, благодаря авторской способности предложить новое знание о произведении, факте, событии, процессе киноискусства, увлечь читателя (зрителя) новыми смыслами, завладеть вниманием авторской манерой изложения, стилем создаются не субъектно-объектные, а субъектно-субъектные отношения. Текст, предлагающий не единственно верную и однозначную оценку, а вариативность обнаружения важных киносмыслов, помогает читателю (зрителю) стать полноправным собеседником, тем, кто дополняет написанное своими смыслами. Авторская интенциональность определяет степень сопричастности адресата. О динамической модели текста как среды для создания смыслов и одновременно о релевантных отношениях между автором и читателем говорили французские ученые, авторы теории релевантности Дан Спербер и Деирдра Уилсон. Они высказывались против того, чтобы текст представлял собой систему кодов, сквозь которые надо «пробираться» читателю, и содержал бы только однозначную интерпретацию [67].

### **2.3. Ценностно-оценочные основания кинокритики**

Кинокритика является либо неотъемлемой частью той разновидности журналистики, которая позиционируется как культурно-просветительская [68], культурологическая [69], либо частью того информационного дискурса, который определяется как культурологическая проблематика [70] или как тема культуры и искусства в СМИ [71]. Одну из главных целей можно было бы определить как возможность «ориентировать общество в духовных богатствах, накопленных культурным слоем, и давать оперативное знание о его приросте и возможностях применения, помогая публицистическими средствами выявить значение новых артефактов и их роль в разрешении общественных и личных актуальных проблем» [68, с. 213]. По сути, кинокритика входит в состав того медийного контента, где реализуется функция «ценностного ориентирования», способствуя приобщению массмедиа к «структуре ценностных отношений» [72]. Как известно, ценность — одна из основных категорий, «определяющих сущность Человека, а система ценностей является атрибутом человеческого сознания и определяет его деятельность» [73, с. 127].

Ценностное значение кинокритики заключается в раскрытии тех смыслов в кинопроизведении, кинофактах, которые важны как для художественно-эстетического образования, этического воспитания, духовно-нравственного становления, так и для мировоззренческого просвещения. Когнитивная сущность кинокритики предопределена продуцированием собственных смыслов, соотнесенных, извлеченных из произведения киноискусства, творческого, личностного потенциала создателей этих произведений. В кинокритике актуализируется информация, имеющая отношение, с одной стороны, к кинематографическим реалиям, а с другой — к социокультурному контексту. Она обладает ценностным значением как в осмыслении конкретной ситуации, так и в понимании общечеловеческих смыслов.

Кинокритические тексты наравне с другой информацией, представленной в том или ином издании (массовом общественно-политическом или специализированном), участвуют в обнародовании важных для общества проблем, и их решение определяет ценностно важную стратегию дальнейшего социокультурного развития. Как заметила исследователь теории журналистики Г. В. Лазутина, «практически все типы текстов, попадающих на страницы газет и журналов, не просто отображают действительность, но и показывают ценностный смысл любого из ее проявлений» [72, с. 67], поскольку адресат и получает новую информацию, и соотносит ее со своей шкалой ценностей, предопределенной образованием, воспитанием, культурным багажом, уровнем развития общества, ментальными характеристиками.

Показателем такой «включенности» потребителя информации в процесс открытия новых смыслов, соотнесенности этой информации со своими «индивидуальными запасниками» являются отзывы читателей (зрителей) на опубликованные тексты. Когда-то это были письма в редакцию, сегодня это комментарии, отзывы на сайтах редакций, на электронной почте авторов, «клики», реплики в социальных сетях. Иногда эти письма — высказывание своей точки зрения на фильм, кинособытие, иногда — выражение отношения к публикации. Контент любой публикации — положительной или отрицательной — активизирует читательско-зрительскую реакцию в определении базовых ценностей. Перефразировав название одной из корреспонденций «Фильмы смотрят нас», можно сказать, что и публикации тоже «смотрят нас», что означает степень выявления в читателе (зрителе) тех или иных ценностных установок.

Кинокритические публикации по содержанию, жанрово-тематическим параметрам, уровню авторской рефлексии, целеполагающим установкам бывают разные: информирующие, просвещающие, образывающие, вовлекающие, побуждающие, рекламирующие. Не в каждой публикации есть собственно критическое отношение автора к фильму, событию, кинофакту, киноперсоне. Независимо от «критической массы» кинокритическая публикация всегда вызывает определенную читатель-

скую реакцию: согласие либо несогласие. Как заметила Г. В. Лазутина, «на материалах периодики очень легко убедиться в том, что все новые артефакты, будь это игровой фильм или... музыкальная композиция, с неизбежностью вызывают в обществе разное к себе отношение» [72, с. 69].

В истории кинокритики были такие факты, когда публикация становилась точкой отсчета многолюдных и долговременных дискуссий. Так было в свое время с фильмами ныне признанных киноклассиков М. Хуциева («Июльский дождь»), В. Шукшина («Калина красная»), А. Кончаловского («Романс о влюбленных»), Н. Михалкова («Неоконченная пьеса для механического пианино»), А. Германа («Мой друг Иван Лапшин»), А. Тарковского («Зеркало»), Л. Шепитько («Восхождение»). Зрительские письма во многом предопределяли кинокритические дискуссии, в которых отражались поиски гражданской самоориентации, культурно-исторической идентичности, нравственных смыслов.

В белорусской прессе 1980-х гг. были популярны публикации разных мнений на один фильм, диалоги кинокритиков. Предметом обсуждения становились кинопроизведения, где герои оказывались в ситуации морального выбора. Такие дискуссии изначально были рассчитаны на диалогический эффект. Определению ценностных установок способствовали не только рецензии или диалоги, но и такие некогда активно востребованные жанры кинокритики, как творческий портрет, зарисовка, эссе. Максимально используя возможности кинодискурса для диалога с читательской аудиторией, акцентируя внимание на той информации, которая могла вызвать реакцию адресата, способствующую выявлению базовых ценностей, издание и автор содействовали реализации важного предназначения журналистики – участию в ценностном ориентировании.

Ценностное ориентирование, заложенное в кинокритических текстах, обусловлено авторско-редакционным целеполаганием и имеет многовекторную направленность: в сторону аудитории, авторской позиции, редакционных предпочтений. Ценность является одним из важных параметров любой целеполагающей системы, будь то человек, учреждение, среда, общество. Ценностное самоопределение начинается с авторского выбора: в современном культурно-просветительском медиадискурсе именно автор выбирает и предлагает информационный повод, устанавливает ценностную значимость кинофакта, изначально соотнося его с параметрами культуры. Несмотря на то что экранная культура иногда продуцирует (в начале нового тысячелетия это стало происходить все чаще) артефакты, далекие от классических этических и нравственных норм, кинокритик, как правило, делает выбор в пользу того произведения, где воплощены универсальные общечеловеческие ценности, принимающие когнитивную, «знаниевую» форму [74]. Выбор автора свидетельствует о его ценностно-эстетических предпочтениях. Через чтение и восприятие кинокритического текста читатель получает

информацию об авторе как о субъекте — создателе кинокритического произведения. Информация передает «знание о субъекте, “нагруженное” его эмоциями, предпочтениями, мотивами, выражаемыми в формах идеалов, норм, картин мира, стиля мышления, а также концептами здравого смысла, парадигмами... и др. <...> Это нестрогое, неформализуемое, связывающее с реальностью общества, человека знание о его нравственных, эстетических... и иных позициях» [74, с. 6].

Авторская самобытность в кинокритическом тексте проявляется не только благодаря индивидуальной манере представления кинопроизведения, авторскому стилю, но и благодаря постулированию своих ценностных предпочтений. В 1969 г. на экраны вышел белорусский фильм «Жди меня, Анна!». В общем хоре критических голосов преобладала негативная оценка. Фильм критиковали за «внешнюю поэтичность», которая не повлияла на раскрытие драмы времени, за драматургические изыскания, «дебри изобразительного изыска», «надуманный эксцентризм». Среди многочисленных текстов в общесоюзной и белорусской прессе особенно стала заметной рецензия, опубликованная в газете «Советская Белоруссия». Журналист обратила в фильме внимание на то, что соотносится с ее личными приоритетами: *«Мы словно прикоснемся к истокам человеческой личности... Такие минуты душевной обнаженности человека редки в жизни, и мы бываем благодарны художникам, запечатлевшим этот миг, ибо в такие минуты мы и себя глубже познаем...»* [75, с. 4]. В этой рецензии обнаружили авторская пронизательность, умение заметить существенные особенности режиссерского посыла, экзистенциальные ценности.

Кинокритический текст проявил важное событие: встречу двух авторов. Это тот случай, когда труд рецензента можно оценить как сотворчество. Обнаружение глубинного содержательно-ценностного плана фильма происходит при условии, если критик сам наделен способностью ценностного ориентирования. Такой подход дает возможность и читателю выйти на новый уровень в понимании произведения, открыть то, что, возможно, было не сразу заметно. Нахождение важных ценностных смыслов предопределяет еще одну встречу — читателя с произведением посредством рецензии.

Уровни ценностного ориентирования в кинокритических текстах проявляются по-разному в зависимости от времени. Вышедший в 1966 г. фильм белорусского кинорежиссера Виктора Турова «Я родом из детства» сразу стал событием в многонациональном советском киноискусстве. Тем не менее в многочисленных рецензиях преобладал критический акцент. Фильм упрекали в том, что авторам не хватило глубины в раскрытии характеров персонажей, правды в показе драматических моментов последнего года войны: *«...авторы фильма только описывают жизнь, но не познают ее, <...> получились этюды... но снята целостная, единую по замыслу картину режиссер не сумел»* [76, с. 4].

Спустя годы к фильму обратились критики другого поколения, увидевшие в нем то художественное наполнение, которое не открылось ранее. То, что некогда представлялось недостатком, через несколько лет обернулось художественным достоинством: эскизность, лиричность, недосказанность: «“Я родом из детства” был одним из первых в шестидесятые годы фильмов, в которых на смену традиционному сюжетосложению пришла драматургия более естественная, раскованная, сопрягающая события не по законам непрерывно развивающегося действия, а по сложным ассоциативным связям» [77, с. 42]; «В поле зрения авторов оказывается не столько повседневная жизнь героев, сколько эмоциональные удары, которые в те годы формировали человеческие души... Мир в фильме <...> видится преимущественно детскими глазами, потому естественно, что в его изображении описание преобладает над анализом, истолкованием» [78, с. 127–128]. Авторы рецензий, наделенные опытом другого оптического видения, сформированного десятилетиями позже, сделали акценты на важных ценностных доминантах фильма: атмосфере, интонации, ритме. Ценностно-эстетический потенциал автора-критика predetermined степень раскрытия художественно-ценностного наполнения произведения.

Установление ценности предполагает процесс оценивания. Понятие «оценка» в аксиологии определяется как то, что соотносится с нравственными и эстетическими идеалами. Как справедливо замечено философом Л. А. Микешинной, «ценности объективно не содержатся в вещах, их источником может быть только субъект, осуществляющий оценивание на основе ценностных представлений» [74, с. 48]. С другой стороны, «оценочное высказывание предполагает наличие трех компонентов — объекта, субъекта и основания оценки» [79, с. 28].

Момент оценивания в произведениях литературно-художественной критики представлен в процессе репрезентации артефактов. Репрезентация, по Х.-Г. Гадамеру, имеет сакрально-правовой смысл и означает «осуществлять присутствие» [80]. Проблему репрезентации как представительства ставил Ж. Деррида в труде «О грамматологии» [81]. Репрезентация у Декарта осмысливалась как дихотомия представления-противопоставления. *Repraesentatio* у М. Хайдеггера рассматривалось как «поставление перед собой и в отношении к себе», всматривание в сущее как в картину мира: «Представить означает... поместить перед собой наличное как нечто противостоящее, соотнести с собой, представляющим, и понудить войти в это отношение к себе как в определяющую область. Где такое происходит, там человек составляет себе картину сущего. Составляя себе такую картину, человек и самого себя выводит на сцену, на которой сущее должно впредь представлять, показывать себя, т. е. быть картиной» [82, с. 50]. Репрезентация, будучи одной из важных форм познания, предполагает познание как мира, так и субъекта, находящегося в положении

всматривающегося в картину мира как в сущее. Важную особенность репрезентации отметил Э. Кассирер, утверждая, что процесс представления не ограничивается опытом, а является выходом в сферу смыслополагания, что определяется культурой и социумом [83].

Репрезентация искусства есть способ его бытия, продолжение жизни в пространственно-временной протяженности. По мнению Х.-Г. Гадамера, через репрезентацию «изображение приобретает свою собственную действительность», «бытийную валентность» [80]. Репрезентация произведения искусства в средствах массовой информации — определенная форма познания и представления реальности: «Познание, включающее репрезентацию как процедуру.. “ценностно нагружено”» [74, с. 81]. Репрезентация, выявляющая систему ценностей, оказывает эстетическо-воспитательное воздействие на читателя, участника коммуникативного процесса. Критик как актер коммуникативного процесса выстраивает не субъектно-объектные, а субъектно-субъектные отношения, где читатель также выступает активным участником творческого процесса, познающим представленную реальность и творящим собственную. Репрезентация, включающая процедуру оценивания, формирует не только восприятие субъекта, но и его самого, направляя «восхождение к всеобщему» (Гегель).

Кинокритика, имеющая дело с образами реальности, запечатленными в экранной форме, репрезентирует «картину мира с позиций визуальной метафоры» [74, с. 5]. В кинокритических рецензиях содержательные смыслы раскрываются в единстве с анализом киноязыка, который имеет тенденцию к технологическому усложнению и метафорической образности. Открыть смыслы авторских месседжей, передаваемых через многообразие художественных деталей, уловить стилеобразующую интонацию, ритм бывает непросто для массового зрителя, что актуализирует кинокритическую деятельность. В XXI в. с усилением процессов коммерциализации киноиндустрии, увеличением доли развлекательного киноконента повышается и потребность в критическо-оценочной репрезентации, квалифицированной интерпретации кинопроизведений.

Белорусская пресса активно откликается на фильмы, представленные или удостоенные наград престижных мировых кинофестивалей. Как правило, эти фильмы рассматриваются сквозь призму художественных достоинств и авторских новаций. Хотя не все фильмы фестивальных программ отвечают критериям того искусства, которое воздействует на зрителя благотворно. В январе 2019 г. на экраны белорусского кинопроката вышла представленная на голливудскую премию картина «Фаворитка» известного режиссера Йоргаса Лантимоса. Фильм о времени правления последней английской королевы из рода Стюартов Анны, изобилующий эстетскими изысками, далекий от исторической правды и лишенный смыслополагающей идеи. В республиканской газете «Звезда»

рецензия на кино начиналась со слов: «Сёння ў пракат выходзіць гістарычна дакладная і ў той жа час па-мастацку самабытная драма “Фаварытка”, што расказвае пра прыдворныя інтрыгі, у якіх задзейнічаны тры жанчыны Англіі XVIII стагоддзя. Фільм зняты знакамітым у фестывальным свеце грэчаскім рэжысёрам Ёргасам Ланцімасам і атрымаў ажно дзесяць намінацый на прэмію “Оскар”, што зрабіла яго адным з лідараў па прэтэнзіях на статус-этку. Сапраўды, карціна з разумна разлічанай драматургіяй, абыгрываннем адваротнага боку ўлады, надзвычайнымі антуражам і касцюмамі, своеасаблівай, але не радыкальна, кінамавай...» [84, с. 16].

Отдавая должное режиссерской выдумке, замечательным актерским работам (Оливия Колман, исполняющая роль королевы, была удостоена премии «Оскар»), автор рецензии все-таки выявила ту идею, которая, с ее точки зрения, важна и современна: «Гэтаксама, як праз сканцэнтраваныя твары, статычныя планы ці сюжэтныя дэталі Ланцімас іранізуе з недахопаў сваіх гераінь, якія, знаходзячыся пры ўладзе, альбо ўвогуле не ведаюць, як кіраваць краінай, альбо зацікаўлены ва ўладзе як асабістым атрыбуце, рэжысёр іранізуе і з сучаснага жаночага руху. “Фаварытка” паказвае, што мінулае не такое ўжо скрозь мужчынскае, а калі пры ўладзе аказаліся тры жанчыны, інтрыгі і маніпуляцыі запаланілі прастору» [84, с. 16]. В данном случае ценностной установкой автора было представление кинопроизведения с точки зрения событийной значимости. Из возможных функций, реализуемых рецензией, — информационной, побудительной, эстетической, оценочной, когнитивной — в большей степени реализуются первые две. Однако не менее важными составляющими рецензии являются обозначения смысловых параметров фильма, содержательно-эстетической «рекреативности», использование «оценочной персуазивности» [79].

В рецензии степень оценочности повышается в зависимости от степени критического рассмотрения произведения. Однако ценностный подход применяется и тогда, когда предметом анализа служит не самое качественное в художественном плане произведение. В белорусской прессе критических оценок более всего удостоиваются белорусские фильмы. В рецензии на новый белорусский детский фильм «Тум-пабидум» критическая категоричность была выражена с лапидарной очевидностью: «Атрымалася тое, што атрымалася, – не да канца выразная гісторыя, <...> без долі інтрыгі, <...> з надуманымі эмацыянальнымі ўспышкамі, затое з добрым канцом... Карціна <...> атрымалася <...> ненатуральнай, беспадстаўнай і нават фальшывай... Сюжэт з яго шаблонамі, рамантычнымі героямі, прадказальнасцю, найгранымі інтанацыямі, занадта казачным дзіцячым домам і шчаслівым акружэннем галоўнага героя, дзе ўсё спрыяе крочанню да шчаслівай канцоўкі, не выклікае даверу... Нам прыходзіцца глядзець не фільм, а на тое, як ён зроблены: яго швы і крафтаваасць – відавочныя; недасканаласці сюжэта, нестыкоўкі і нелагічныя сцэны выбіваюць з каляіны;

*шаблоны, якіх тут выкарыстана багата, не даюць забыць, што мы глядзім нешта створанае. Да таго ж у сваёй скіраванасці да лёгкага відовішча карціна аказалася надта фармальнай: сюжэт і яго плоская структура дамінуюць над пачуццямі, працэс расказу гісторыі дамінуе над яесэнсам, эмоцыі называюцца, але для іх рэальнай прысутнасці не ствараецца ўмоў. Акцёры праходзяць перад камерай, дэманструюць перажыванні, агучваюць рэплікі, а персанажы пры ўсім гэтым застаюцца толькі функцыямі. Ненатуральныя рэакцыі, спешнасць у абыгрыванні некаторых сцэн, начытванне дыялогаў – эмоцыі у гэтым, на жаль, не застаецца» [85, с. 9]. Категоричность и критическая жесткость определяют авторскую оценку и ценностную установку, обозначающую радение за повышение художественного качества белорусского фильма, желание того, чтобы национальное кино характеризовалось соответствующим уровнем, когда этот вид искусства в нашей стране может быть и зрелищным, и зрелищным, и содержательным, отвечающим потребностям современного и разного зрителя.*

В разные годы в белорусской кинокритике оформлялись разные ценностно-оценочные подходы в репрезентации произведения киноискусства. В начале 1920-х гг. главной ценностной установкой была поддержка самого факта появления кино в Беларуси, потому оценочной доминантой была рекламная составляющая. Постепенно рекламные элементы уступали место размышлению над содержанием, в связи с чем с середины 1920-х гг. в публикациях о кино в белорусской прессе стал доминировать другой оценочный принцип – нарративный, когда отношение к фильму выражалось посредством авторской интерпретации сюжета.

В 1930-х гг. в белорусском кино, как и в других национальных кинематографиях СССР, постоянной была тема строительства нового общества, формирование нового человека. В газетно-журнальных публикациях оценочный подход предполагал выявление социально значимых линий, конфликтов, характеристик героев. В 1940-х гг. в немногочисленных текстах о кино доминировала патриотическая тема. Одним из самых важных ценностных акцентов был призыв к борьбе, позиционирование белорусского народа как народа, борющегося за свободу. Поскольку в 1950-х гг. было много литературных, театральных экранизаций, то в рецензиях на фильмы «Павлинка», «Поют жаворонки», «Кто смеется последним», «Нестерка», «Миколка-паровоз», «Полесская легенда», «Счастье надо беречь» впервые появились размышления, в которых преобладал сопоставительный анализ, определение жанровых параметров, особенностей киноязыка. В послевоенное время, в котором ощущалась атмосфера мирной жизни, возникла возможность перейти к новому формату фильмов (комедии, фильмы-спектакли, сатирические кинопроизведения) и к новым ценностным установкам в кинокритике, когда большее внимание стало уделяться таким понятиям, как художественная выразительность, правда характеров, драматургическая целостность.

1960-е годы в мировой кинематографии были отмечены поиском новой образности, эволюцией киноязыка, особым уровнем запечатления авторской индивидуальности. Это было заметно во всем советском кино. Кинокритики стали оценивать эстетическую целостность фильма, анализируя «поэтичность замысла», «духовный мир героев», «эффектные киноприемы», «богатство ассоциаций», «выразительность деталей», «атмосферу времени». Оценочной доминантой в кинокритике 1960-х гг. остается критерий правды, психологии характеров, но при этом добавляется критерий эстетической значимости как наиболее существенный. В публикациях о кино в авторской оценке преобладало собственно критическое отношение. Критические замечания высказывались относительно фильмов, которые и в то время становились заметными произведениями, а позже были признаны классикой белорусского кино: «Через кладбище», «Москва — Генуя», «Третья ракета», «Девочка ищет отца», «Часы остановились в полночь», «Альпийская баллада». В 1970-х гг. режиссеры белорусского кино обратились к теме Великой Отечественной войны («Батька», «Руины стреляют...», «Время ее сыновей», «Пламя», «Волчья стая», «Долгие версты войны», «Венок сонетов», «Черная береза») с точки зрения эпическо-драматической содержательности.

Осмысление героики военного времени предопределило создание драмы героического противостояния, образов героических личностей. Именно это стало основной темой в оценочной рефлексии белорусских кинокритиков. Ценностным центром кинорецензий было осмысление драматургии конфликта, выявление художественной и документальной правды характеров. Кроме того, в 1970-х гг. в белорусском кино было достаточное количество экранизаций: «Жизнь и смерть дворянина Чертопханова», «Могила льва», «После ярмарки», «Кортик», «Бронзовая птица», «Последнее лето детства», «Волчья стая», «Время-не-ждет», «Гамлет Шигровского уезда», «Дикая охота короля Стаха». В кинокритических публикациях впервые в оценочной структуре поднимается тема экранизации как эстетическая проблема. Поскольку это было десятилетие дебютов и последующих картин молодых режиссеров, то ценностный смысл приобрела тема осмысления творческой эволюции таких мастеров, как В. Туров, В. Рубинчик, И. Добролюбов, В. Никифоров, В. Четвериков, Б. Степанов.

В 1980-х гг. в белорусское кино пришло новое поколение режиссеров (В. Рыбарев, М. Якжен, Е. Марковский, В. Дудин, Б. Горошко), представивших свой взгляд и свою новую кинематографическую форму в осмыслении событий прошлого и настоящего. Внимание к дебютам молодых авторов стало главной темой оценочного подхода. Ценностной установкой кинокритиков было объяснение ассоциативно-метафоричной образности в таких фильмах, как «Чужая вотчина», «Живая душа», «Праздник фонарей», «Первой по росе прошла красавица», «Дочь командира».

Поскольку многие фильмы вызывали неоднозначные отзывы, в белорусской прессе появилась такая форма, как коллективное обсуждение (например, в газете «Літаратура і мастацтва» [86]). В это время создаются кинокартины, в которых внимание авторов сосредоточено на осмыслении национального самосознания, национального характера, национальной среды, национальных проблем («Люди на болоте», «Половодье», «Чужая вотчина», «Апейка», «Дыхание грозы», «Белые росы», «Черный замок Ольшанский»). В ценностно-оценочной кинокритической парадигме стало доминировать осмысление художественного уровня воссоздания национальной типологии, особенности авторского стиля как новой формы киновидения.

В 1990-х гг., в период социокультурной трансформации, изменилась журналистика, государственное кинопроизводство переживало упадок. В публикациях о кино акцентировалось внимание на развлекательности, эпатажности, консюмеризме. В белорусской печати преобразовалась система авторства: кино (как и другие виды искусства) стали представлять не столько приглашенные критики, сколько штатные журналисты. Кинокритика постепенно стала трансформироваться в киножурналистику. Понятие «журнализм» применительно к текстам о кино вызывало отрицательную коннотацию: волюнтаризм, субъективизм, отсутствие эстетических критериев [87; 88]. Основной ценностной установкой публикаций о кино в массовой прессе того времени было соответствие вкусам и ожиданиям не очень взыскательной в художественной плане, не очень подготовленной к эстетическому восприятию аудитории. Кинопубликации становились частью того информационного контента, который входил в поле товарно-денежных отношений.

Ценностно-оценочные критерии, предполагающие представление художественной значимости произведения, возобновились с появлением авторских колонок о кино, с приходом нового поколения журналистов, специализацией которых стало освещение вопросов киноискусства (Ирена Котелович — газета «Звезда», Антон Сидоренко, Дарья Амелюкович — газета «Культура», Анна Ефременко — портал TUT.BY, М. Дехтярь, Д. Лысенко — газета «Літаратура і мастацтва», Л. Саенкова — газета «СБ. Беларусь сегодня»).

Ценностный потенциал кинокритики предопределен творческим характером этого вида деятельности. Творчество, реализуя идеи «созидания, совершенствования и возникновения... нового, никогда не бывшего ранее» [2, с. 3], способствует самому главному: развитию и личностному раскрытию, «обретению человеком все большей свободы с тем, чтобы... максимально увеличить возможности личностной самореализации» [2, с. 3]. Кинокритические тексты повышают степень культурной значимости издания, помогают активно реализовать культурно-просветительскую функцию журналистики, активно участвуют в ценностно-эстетической ориентации аудитории, воссоздают ценностную картину мира.

## Библиографические ссылки

1. Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л. : Искусство, 1972. 184 с.
2. Фрольцова Н. Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации. Минск : БГУ, 2003. 216 с.
3. Говорухина Ю. А. Литературно-критический дискурс как открытая система // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. 2010. № 2 (10). С. 58–67.
4. Саенкова Л. В прокате – киноэкспрессия // СБ. Беларусь сегодня. 2018. 27 сент. С. 9.
5. Нашумевший белорусский фильм «Хрусталь» выйдет в широкий минский прокат [Электронный ресурс] // Минск-Новости. URL: <https://minsknews.by/nashumevshiy-belorusskiy-film-hrustal-vyyidet-v-shirokiy-minskiy-proka-29-avgusta/> (дата обращения: 30.08.2018).
6. Ефременко А. Главную роль играл папа. Как девушка из Мозыря сняла фильм без денег и выиграла «Лістапад» [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/culture/568711.html> (дата обращения: 16.11.2017).
7. Ефременко А. Белорусское кино, за которое не стыдно [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/culture/606017.html> (дата обращения: 30.08.2018).
8. Бондарева Е. Л. Время, экран, критика. Минск : Изд-во БГУ им. В. И. Ленина. 1975. 256 с.
9. Кино: методология исследования / ВНИИ киноискусства Госкино СССР ; редкол.: В. Мурнан (отв. ред.) [и др.]. М. : Искусство, 1984. 270 с.
10. Левин Е. О художественном единстве фильма. М. : Искусство, 1977. 119 с.
11. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) [Электронный ресурс]. М. : Лабиринт, 2001. 226 с. URL: <http://litved.com/docs/Тура-Analitica.pdf> (дата обращения: 07.08.2018).
12. Розенштайн Т. Эмма Стоун бросила вызов собственным представлениям, чтобы сыграть в «Фаворитке» [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. 2019. 5 февр. URL: <https://www.sb.by/articles/emma-stoun-ya-pochuvstvovavala-sebya-autsayderom.html> (дата обращения: 05.02.2019).
13. Кацяловіч І. Супярэчнасці англійскага двара ў новым фільме Ёргаса Ланцімаса // Звезда. 2019. 31 студз. С. 16.
14. Тюрин Т. Колодец времени // Знамя юности. 1983. 29 июня. С. 2.
15. Стишова Е. Время по вертикали // Искусство кино. 1984. № 5. С. 32–37.
16. Пепеляев В. К нам едет ревизор! // Нар. газ. 2015. 2 окт. С. 28.
17. Ускова Т. Минск диктует моду на хорошее кино // Сел. газ. 2015. 6 нояб. С. 16.
18. Пепеляев В. Кит сезона [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. 2015. 30 янв. URL: <https://www.sb.by/articles/kit-sezona.html> (дата обращения: 30.01.2015).
19. Гнилозуб В. «Неумытой и пьяной России» у нас Звягинцев, к счастью, не нашел // СБ. Беларусь сегодня. 2015. 23 янв. С. 16.
20. Лисовская П. «На премьеру с экспертом»: «Левиафан» глазами кинокритика [Электронный ресурс] // Вусард. URL: [http://www.bycard.by/news/727/na\\_premery\\_leviafan](http://www.bycard.by/news/727/na_premery_leviafan) (дата обращения: 07.02.2015).
21. Стрельцов Б. В. Основы публицистики. Жанры. Минск : Университетское, 1990. 239 с.
22. Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М. : Высш. шк., 1982. 206 с.

23. Юренив Р. Труд критика // Искусство кино. 1982. № 2. С. 56–69.
24. Об идеологической работе КПСС: сборник документов. М. : Изд-во полит. лит. 640 с.
25. Междисциплинарный научно-методологический семинар «Искусствоведение как наука: Pro&Contra» [Электронный ресурс]. URL: [http://bdam.by/scientific\\_deyatelnos/nauka\\_seminars/seminar.php](http://bdam.by/scientific_deyatelnos/nauka_seminars/seminar.php) (дата обращения: 29.08.2014).
26. Режиссер против критика. Круглый стол «ИК» на ММКФ [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2002. № 1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2002/01/n1-article21> (дата обращения: 17.04.2015).
27. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. № 6. С. 38–64.
28. Усачева Н. И. К проблеме модальности публицистического текста (на материале немецкого и русского языков) // Анализ статей зарубежной художественной и научной литературы : межвуз. сб. Вып. 7 / отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1996. С. 24–23.
29. Шемякин А. К проблеме кризиса отечественной критики, его причины и следствия // История кино: современный взгляд (киноведение и критика): по материалам конференции / сост. М. Зак ; отв. ред. Л. Будяк. М. : Материк, 2004. С. 12–21.
30. Толстой Л. Н. Что такое искусство. М. : Современник, 1985. 592 с.
31. Поляков М. Поэзия критической мысли. М. : Совет писатель, 1968. 344 с.
32. Лакиин В. Писатель, читатель, критик // Новый мир. 1965. № 4. С. 222–240.
33. Сапаров М. Антиномия художественной критики // Творчество. 1975. № 1. С. 10–11.
34. Эстетика журналистики / А. И. Беленький [и др.] ; под ред. М. А. Бережной. СПб. : Алетейя, 2018. 252 с. : ил.
35. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тарчаченко. М. : Изд-во Кулагиной, 2008. 358 с.
36. Трофимов О. В., Кузнецова Н. В. Публицистический текст: Лингвистический анализ : учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2010. 304 с.
37. Библиер В. О произведении [Электронный ресурс]. URL: [https://www.bibler.ru/bid\\_o\\_proizv.php](https://www.bibler.ru/bid_o_proizv.php) (дата обращения: 15.02.2019).
38. Ямпольский М. Что такое кинокритика [Электронный ресурс] // COLTA. URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand> (дата обращения: 18.08.2019).
39. Тюпа В. И. Онтология коммуникации [Электронный ресурс]. URL: <https://leksii.net/1-63179.html> (дата обращения: 17.02.2019).
40. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса [Электронный ресурс]. URL: <http://mognovse.ru/bk-v-i-tyura-narratologiya-kak-analitika-rovestvovatelyenogo-d.html> (дата обращения: 08.05.2019).
41. Шмид В. Нарратология [Электронный ресурс]. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1028027> (дата обращения: 09.05.2019).
42. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 444 с.
43. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство, 2005. 704 с.
44. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация : пер. с англ. / сост. В. В. Петров ; под ред. В. И. Герасимова ; вступ. ст. Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова. М. : Прогресс, 1989. 312 с.
45. Fulton H., Huisman R., Murphet J., Dunn A. Narrative and Media. New York : Cambridge University Press, 2005. 329 p.

46. *Ивченко В. И.* Медиадискурс современности: новые ценностные ориентиры и картина мира // Журналистыка – 2012: стан, праблемы і перспектывы : матэрыялы 14-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 6–7 снеж. 2012 г. / рэд-кал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск : БДУ, 2012. Вып. 14. С. 247–251.
47. *Ўчанкаў В. І.* Медыярыторыка. Мінск : Адукацыя і выхаванне, 2009. 279 с.
48. *Явінская Ю. В.* Медиа нарратив как объект дискурс-анализа // Вестн. Беларус. гос. ун-та. Журналистика. Педагогика. 2019. № 2. С. 49–56.
49. *Попова В.* Незлобивые заметки с вечера памяти. Мастер был, есть и будет // СБ. Беларусь сегодня. 2016. 27 окт. С. 11.
50. *Ефременко А.* «Неоновый демон»: 8 из 10. В минский прокат вышел самый скандальный фильм [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/reviews/505953.html> (дата обращения: 30.07.2016).
51. *Ефременко А.* Режиссер или режиссерка? Три новых фильма про феминизм, снятых женщинами [Электронный ресурс] // Kinorama. URL: <https://kinorama.by/saturday/feminism-2017> (дата обращения: 27.11.2017).
52. *Ефременко А.* Отличный хорватский шокер, который вы не видели [Электронный ресурс] // Kinorama. URL: <https://kinorama.by/reviews/croatia-goran> (дата обращения: 24.09.2017).
53. *Ефременко А.* Кто такой Тим Саттон и почему его нужно смотреть прямо сейчас [Электронный ресурс] // Kinorama. URL: [https://kinorama.by/saturday/tim\\_sutton](https://kinorama.by/saturday/tim_sutton) (дата обращения: 17.09.2017).
54. *Ефременко А.* 3 американские (траги)комедии, которые заставят вас улыбаться. Но это не точно [Электронный ресурс] // Kinorama. URL: <https://kinorama.by/reviews/dramedy-1> (дата обращения: 17.07.2017).
55. *Диченко А.* Если писатель проигрывает, фильм станет только лучше // Знамя юности. 2015. 16 окт. С.38.
56. *Васев А.* Пускай говорит музыка. Три пятницы подряд, начиная с сегодняшней, в минском кинотеатре «Москва» будут показывать немое кино [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. 2014. 17 окт. URL: <http://www.sb.by/articles/puskay-govorit-muzyka.html> (дата обращения: 17.10.2014).
57. *Зубкова М.* Голливуд – это по-нашему [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. 2016. 24 февр. URL: <https://belsmi.by/archive/articles/40906> (дата обращения: 25.02.2016).
58. *Хуторской А. В.* Ключевые компетенции и образовательные стандарты [Электронный ресурс]. URL: <http://www.eidos.ru/journal/2002/0423.htm> (дата обращения: 10.05.2019).
59. *Карасик В. И.* Аксиогенная ситуация как единица ценностной картины мира [Электронный ресурс] // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/aksiogennaya-situatsiya-kak-edinitsa-tsennostnoy-kartiny-mira> (дата обращения: 19.05.2019).
60. *Карасик В. И.* Аксиогенные события: признаки и типы // Гуманитар. и соц. науки. 2014. № 2. С. 566–571.
61. *Глазков А. В.* Из реальности в текст и обратно: очерк прагматики нарративного текста. М. : Де’Либри, 2018. 436 с.
62. *Лилин В.* «Черное сердце» // Звезда. 1925. 27 нояб. С. 6.
63. *Раковский Д.* Через тернии – к звездам! // СБ. Беларусь сегодня. 2007. 30 нояб. С. 26.
64. *Раковский Д.* На скейте от смерти // СБ. Беларусь сегодня. 2008. 31 окт. С. 26.

65. *Раковский Д.* Искусство войны-2 [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. URL: <https://www.sb.by/articles/iskusstvo-voyny-2.html> (дата обращения: 22.08.2008).

66. *Bartinski J., Nebrzegowska-Bartminska S.* Tekstologia. Warszawa : Wyd-wo naukowe PWN, 2009. 382 с.

67. *Sperber D., Wilson D.* La pertinence. Communication et cognition. Paris : Ed. du Minuit, 1989. 250 p.

68. *Лазутина Г. В., Распопова С. С.* Жанры журналистского творчества. М. : Аспект Пресс, 2012. 320 с.

69. *Ильченко С. Н.* Культурология журналистики // Вестн. Белорус. гос. ун-та. Сер.: Журналистика. Педагогика. 2019. № 1. С. 13–16.

70. *Дедкова Т. Ф.* Культурологическая проблематика // Проблематика СМИ: информационная повестка дня / под ред. М. В. Шкондина, Г. С. Вычуба, Т. И. Фроловой. М. : Аспект Пресс, 2008. С. 143–178.

71. *Бондарева Е. Л.* Освещение литературы и искусства в СМИ. Минск : БГУ, 2004. 119 с.

72. *Лазутина Г. В.* Печатные издания в процессе ценностного ориентирования аудитории: возможности и результаты // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. 2013. № 6. С. 65–76.

73. *Гибатова Г. Ф.* Аксиология в языке // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. 2011. № 2 (121). С. 127–132.

74. *Микешина Л. А.* Эпистемология ценностей. М. : Рос. полит. энцикл., 2007. 433 с.

75. *Манаева Д.* О войне без войны // Совет. Белоруссия. 1969. 20 нояб. С. 4.

76. *Блейман М.* Талантам мысли глубину // Совет. культура. 1967. 23 янв. С. 4.

77. *Павлович Л.* От исповеди к эпосу. Судьба и фильмы Виктора Турова. М. : Всесоюз. бюро пропаганды киноискусства, 1985. 112 с.

78. *Ратников Г.* На экране Великая Отечественная // Современное белорусское кино / редкол.: А. В. Красинский, Е. Л. Бондарева. Минск : Наука и техника, 1985. С. 88–136.

79. *Гаранина Э. Ю.* Оценочность в жанре кинорецензии // Вестн. Кемер. гос. ун-та. 2013. Т. 2, № 2 (54). С. 28–30.

80. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики. М. : Прогресс, 1988. 704 с.

81. *Деррида Ж.* О грамматологии / пер. с фр. и предисл. Н. С. Автамоновой. М. : AdMarginem, 2000. 509 с.

82. *Хайдеггер М.* Время и бытие: статьи и выступления. М. : Республика, 1993. 447 с.

83. *Кассирер Э.* Познание и действительность / пер. Б. Г. Столпнера, П. С. Юшкевича. М. : Юрайт, 2018. 331 с.

84. *Кацяловіч І.* Пад жанчынамі // Звезда. 2019. 31 студз. С. 16.

85. *Кацяловіч І.* На чым трываецца «Тум-пабі-дум»? // Звезда. 2018. 3 лют. С. 9.

86. *Бакунович А. А.* А што скажа глядач? // ЛіМ. 1981. 3 ліп. С. 12.

87. Критика критики: Анкета «ИК» [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2003. № 12. URL: <https://kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article2> (дата обращения: 29.08.2014).

88. Международный научно-методологический семинар «Искусствоведение как наука: Pro&Contra» [Электронный ресурс]. URL: [https://bdam.by/scientific\\_deyatelnos/nauka\\_seminars/seminar.php](https://bdam.by/scientific_deyatelnos/nauka_seminars/seminar.php) (дата обращения: 29.08.2014).

## Глава 3

### ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА БЕЛОРУССКОЙ КИНОКРИТИКИ

#### 3.1. Жанрообразующие факторы и жанровые группы в кинокритике

Жанр всегда обусловлен такими обстоятельствами, как среда и объективные качества описываемого или анализируемого предмета, явления, процесса; задачами и определенными целями, которые решает и воплощает конкретное издание; мировоззренческими, нравственными, этическими, эстетическими, профессиональными и индивидуально-психологическими особенностями автора. Жанр, как правило, всегда историчен, имеет типологические характеристики, предопределен гносеологической природой, содержит аксиологические акценты.

Признаки жанровой дифференциации в кинокритике соотносятся с факторами жанрообразования как в журналистике в целом, так и в литературно-художественной критике в частности. Каждый жанр, независимо от уровня и социальной значимости информационного повода и авторской установки, обусловлен следующими признаками: предметом отображения, целевой установкой и способами отображения [1–3].

Предмет отображения предопределяет цель публикации, которая, в свою очередь, влияет на выбор методов и подходов к представлению того или иного факта киножизни на газетно-журнальных страницах. В качестве жанрообразующих факторов в кинокритике стоит выделить целеполагание и тип издания (массовое или специальное, популярное или узкоспециализированное), личностные и профессиональные качества автора. Один и тот же предмет отображения, например крупное кинособытие, у разных авторов, в зависимости от редакционного задания и индивидуально-профессиональных особенностей критика, может быть представлен в разных жанрах: от небольшой заметки до качественного кинообозрения, от информационного интервью

до проблемной статьи. Некоторые критики считают, что жанр выражает «отношение к явлению» [4, с. 102]. Отношение тоже в какой-то степени зависит от редакционно-авторской установки, оно может повлиять как на содержательные компоненты, особым образом организуя драматургическое пространство текста, так и на стиливое оформление, окрашивая текст иронией, пародийностью, а иногда и сарказмом. В любом жанре кинокритики, как в фокусе, соединяются тема, предопределенная предметом отображения, стиль и метод, обусловленные авторским взглядом и профессиональными способностями, цель публикации, находящаяся в прямой зависимости не только от предмета и способов отображения, но и от авторской установки и типа издания.

В кинокритической практике кроме предмета важно определить и объект отображения. Объектом кинокритической рефлексии может выступать киноискусство (либо кино-не-искусство), а также кинематограф как особая сфера творческо-производственно-коммерческой деятельности. Если под предметом понимать не «вещь, существующую рядом с объектом», а «аспект внешнего объекта» [5, с. 49], то в качестве **предмета отображения** в кинокритике может выступать *событие* (кинофестиваль, киновыставка, премьера, кинопроизведение, ретроспектива, киносмотр, строительство кинообъектов, приезд кинозвезд, выход законодательных документов, регламентирующих кинодеятельность); *процесс* как развитие определенных моментов или состояний (например, съемочный, студийно-производственный, создание фильма (или его отдельных составляющих: киноэскизов, костюмов, киносценариев, киномузыки; от авторской заявки до просмотра в зрительской аудитории)); *ситуация*, которая в кинопространстве чаще всего возникает как некое проблемное состояние (подготовка международных киноакций, состояние кинодраматургии, кинособственности и т. д.); *творческая личность* (любой сферы кинодеятельности).

К жанрообразующим факторам в кинокритике относятся и **целевые установки**. Одной из наиболее важных целей в той части журналистики, которая связана с искусством, является *репрезентационная*. Репрезентация включает как представление предмета или процесса (например, в информационном интервью), так и его оценку (например, в авторском отзыве или корреспонденции). Причем оценка в критике предполагает познавательную-аналитическую деятельность, основанную на знании, опыте и эстетическом вкусе. «Благодаря специфическому свойству критики – способности осуществлять познавательную-ориентирующую операцию оценивания... она формирует оценочное отношение людей к различным культурным явлениям либо их отдельным аспектам», – определял сущность оценивания в критике один из основателей теории медиакритики А. П. Короченский [6, с. 32].

Оценочность, реализуясь посредством рецензии кинофакта, также выступает жанрообразующим фактором в кинокритике [7]. Оценочная

деятельность критика осуществляется на нескольких этапах: при выборе, на уровне осмысления события, явления, факта либо личности, на этапе критического описания или анализа, а также в авторском заключении. Оценочность отображается по-разному в разные исторические периоды. Например, в начале XX в. оценочное отношение, выраженное главным образом в анонсах и аннотациях, предполагало приветствие фильма как нового вида городского досуга. В 1920–30-х гг. оценочность определялась идеологическими подходами в представлении фильма. Во второй половине XX в., когда в киноискусстве апробировались новые авторские подходы в запечатлении времени, драматических коллизий в жизни человека, оценочное отношение кинокритиков основывалось на выявлении формально-смысловых доминант произведения искусства. Представление кино как искусства и как зрелища в интернете в большей степени соответствовало развлекательно-рекреативным стратегиям.

Оценочность посредством критического анализа подразумевает вовлечение в диалогическо-рефлексивный процесс читателей (зрителей). Оценочные цели в кинокритике наиболее зримо воплощаются в жанре рецензии: «Оценочность – формирование ценностного отношения – является жанро- и текстообразующей категорией в кинорецензии» [7, с. 28].

Поскольку кинокритическое творчество предполагает анализ художественного системного целого, каковым выступает произведение киноискусства, то не менее важна такая его цель, как *исследование причинно-следственных связей* этого целого. С большей степенью наглядности это отражается в рецензии, проблемной статье. Названная цель предопределяет использование в кинокритической практике метода системно-целостного анализа.

В условиях рыночной экономики проявилась та цель, которая прежде ни в кинокритике, ни в других видах литературно-художественной критики не была столь очевидной, – *рекламно-представительская*. Чаще всего она реализуется в некоторых жанровых новообразованиях: рекламных анонсах, монологах или комментариях кинозвезд, рейтинговой иерархии фильмов. Иногда указанная цель воплощается в анонсировании или рецензировании кинопроектов, которые еще не вышли на широкий экран. В критическо-журналистский обиход вошло слово «раскрутка» как обозначение определенного рода информационно-рекламной деятельности для обеспечения коммерческого успеха.

Важным жанрообразующим фактором является **способ исследования предмета**. А. А. Тертычный особо выделял способ отображения действительности, роль которого в жанрообразовании, с его точки зрения, «значительнее роли предмета журналистики» [2, с. 4], поскольку существующие три способа постижения реальности – фактографический, аналитический, наглядно-образный – более всего определяют степень ее осмысления автором. В кинокритике можно назвать несколько способов работы с информацией, которые обуславливают жанровые струк-

туры авторских публикаций: *эмпирический*, где основой данных выступает чувственное восприятие; *аналитический*, включающий индуктивное, дедуктивное, традуктивное умозаключения; *исторический*, основанный на выявлении, сопоставлении, анализе и синтезе исторических фактов с проекцией (либо без) на современность; *гипотетический*, чаще всего применяемый в тех публикациях, в которых определяется проблемное поле и пути выхода из него.

Жанры существуют как оптимальные формы для решения творческих задач. Будучи мобильными и зависимыми от времени, эти типизированные формы журналистских выступлений имеют особенность трансформироваться, видоизменяться, «покидать» газетно-журнальную площадь и вновь «возвращаться» в обновленном виде. На указанную особенность в разные годы обращали внимание ученые. В. М. Горохов считал, что на процессы жанрообразования в большей степени влияет «гуманизация массовых информационных процессов» [8, с. 160]. В. В. Ученова причины жанровой модификации и ассимиляции видела «в расширении диапазона задач», которые определяются обществом, в «стремлении увеличить аудиторию и меру своего воздействия на нее» [9, с. 17]. Влияние времени и социокультурного контекста на развитие жанров подчеркивал и автор учебного пособия по жанрам литературно-художественной критики А. Г. Бочаров: «Время влияет на жанры, делая престижными одни и непопулярными другие, заставляя отмирать одни и обретать новые импульсы другие» [10, с. 5]. О взаимопроникновении жанров в публицистике, театральной и кинокритике говорили белорусские ученые Б. В. Стрельцов [1], Е. Л. Бондарева [11; 12] и Т. Д. Орлова [4]. Процесс жанровой трансформации активизировался в 1990-х гг. Именно с этого времени, времени активных общественных и культурных изменений, некоторые жанры перестали определяться либо только как информационные, либо только как аналитические. Произошла очевидная переоценка жанровых систем, а с ними и «жанровых ценностей» [13].

В литературно-художественной критике, а значит и во всех ее видах, включая кинокритику, было принято деление жанров на три группы, которые имели место в теории журналистики: информационные, аналитические, художественно-публицистические (или художественно-образные) [14]. Однако А. Г. Бочаров в свое время заметил: «Принимая за основу жанровой системы литературно-художественной критики публицистические жанры, нельзя безоговорочно переносить сюда деление на три типа» [10, с. 5]. Он предложил деление жанров исходя из предмета исследования – произведение, автор, процесс [10]. Другие авторы выделяли иные три группы: 1) «критика о критике», т. е. проблемы собственно литературно-художественной критики в газете; 2) постановочные статьи; 3) «текущее рецензирование» [15]. Современная практика литературно-художественной критики в контексте газетно-журнального

пространства доказывает очевидность того, что жанровая классификация — понятие относительное, а сохранение четких формальных жанровых признаков сегодня практически невозможно.

В течение истории развития белорусской киноkritики были апробированы разные жанры, среди которых одни в определенные периоды были наиболее заметны, степень активности появления на страницах печатных СМИ других была минимальной. Исходя из социокультурных реалий, состояния медиасферы, сложившиеся и трансформировавшиеся в течение XX—XXI вв. жанры кинокритического творчества можно объединить в следующие группы:

- 1) событийно-новостные жанры (анонс, аннотация, репортаж);
- 2) информационно-презентационные жанры (информационное интервью, авторский отзыв, корреспонденция, монтаж);
- 3) проблемно-аналитические жанры (кинорецензия, аналитическое интервью, диалог, кинообозрение, статья);
- 4) художественно-аналитические жанры (творческий портрет, эссе).

### **3.2. Событийно-новостные жанры белорусской киноkritики как первичные формы представления кинособытий**

Группу событийно-новостных жанров в литературно-художественной критике объединяет с жанрами новостной журналистики понятие «новость», которое имеет «вполне определенный онтологический смысл: то, что возникло, произошло, то, чего не было, а теперь есть, — результат изменений, случившихся в жизни» [16, с. 28]. Новость расширяет диапазон о действительности. В то же время событийно-новостные жанры в киноkritике отличаются от группы информационных жанров в журналистике как по предмету отражения, так и по степени авторской рефлексии. Публикации в жанрах анонса, аннотации, репортажа предполагают оперативное представление новых фактов в мире кино, которые выбираются и определяются как событие, художественное явление либо значительный факт, характеризующиеся культурно-эстетической ценностью. Считается, что анонсы и аннотации как жанры, имеющие в большей степени отношение к событиям культурной жизни, чаще всего размещаются в специализированной прессе [2; 8]. В массовой прессе публикации подобных жанров детерминируются, как правило, значимостью событий и целями самих изданий.

**Анонс.** Определенное время не выделялся многими исследователями в отдельный жанр. Анонс рассматривался либо как разновидность заметки [2; 8; 12; 17], либо его специфические особенности вовсе не атрибутовались [1; 13; 18; 19].

Белорусская кинокритика начиналась с киноанонсов. Этот жанр предполагает краткий текст, предназначенный исключительно для того, чтобы объявить, оповестить о важном событии, которое случится в ближайшем будущем. В начале XX в. в белорусских газетах, как и в российских и европейских, публиковалось большое количество анонсов, рассказывающих о новом зрелище, необыкновенной технической новинке, которую «посмотреть стоит каждому». Фактологической основой в анонсах чаще всего была превентивная информация. Авторы анонсов сообщали о том, что запланировано и что с большой долей вероятности может произойти в будущем. Первые киноанонсы возвещали об открытии кинотеатров, новых фильмах, приобретении технических киноновинок, участии кинозвезд.

В подобных текстах всегда был запечатлен эффект абсолютного знания и понимания того предмета, о котором идет речь, и обязательно эффект зазывания, приглашения познакомиться с новинками. Например, в газете «Минский голос» в 1914 г. было опубликовано следующее: *«Недавно весь Петербург шумел, все газеты писали о новом необыкновенном изобретении Эдисона – кинетофоне. Многие в кинетофоне видят возможность дать провинциальным медвежьим углам постановки опер с передачей пения и игры Шаляпина и Собинова. На днях кинетофон появился в Минске – в “Гиганте”. Бесспорно – перед нами одно из величайших изобретений века. Эдисону удалось достичь полного совпадения движения со звуками, а это – средство увековечить человека во всех его проявлениях: в жестах, походке, манерах, смехе, плаче, в голосе, – другими словами, во всех внешних проявлениях. Как всякое новое изобретение, торжество кинетофона еще в будущем, но и то, что достигнуто уже теперь великим изобретателем, чрезвычайно знаменательно»* [20]. В приведенном выше анонсе есть две информации. В одной сообщается об открытии века – изобретении Эдисона, о значимости кинетофона для возможности тиражирования высоких образцов культуры («передачи пения и игры Шаляпина и Собинова»), для дальнейшего совершенствования техники («удалось достичь полного совпадения движения со звуками»), для сохранения памяти о человеке («увековечить человека во всех его проявлениях»). Во второй информации дается самое главное, ради чего она опубликована в газете: «На днях кинетофон появился в Минске – в “Гиганте”».

В киноанонсах всегда были заложены рекламные и коммерческие цели. Постепенно анонсы трансформировались в рекламные объявления. В первых киноанонсах был заметен авторский подход: избирательность, способность представить предмет анонсирования в определенном культурном контексте, экспрессивность, композиционно-ритмическая организация. Однако постепенно экспрессивность заменялась нейтральностью. Анонсы 1920-х гг. отличались конкретной фактологичностью и нейтральностью стилового оформления. Например, в газете «Звезда» за 1926 год в одном из анонсов говорится только о факте выпуска первой

«научно-производственной» картины белорусской студией: «Белгоскино в ближайшее время выпускает первую научно-производственную картину собственного производства под названием “Мелиорация БССР”. Картина была заснята в Мозыре и Житковичах. Заснят Найдобелевский канал. Фильма рисует достижения мелиорации. Объяснительные диаграммы и схемы показаны в интересной системе мультипликаторов (прыгающие слова и буквы)» [21, с. 4]. Автор вводит слово, которое по смыслу близко понятию «мультипликационное кино». Однако поскольку речь шла о неких приемах, заимствованных из названного вида киноискусства, то в публикации присутствует авторский неологизм «мультипликаты».

В анонсах, как и в заметках, должен соблюдаться известный принцип шести вопросов. Публикации этого жанра в той или иной степени предполагают ответы на вопросы: *что? кто? где? когда? как? почему?* Последовательность ответов на эти вопросы (или на часть из них) обуславливает некую канву, выстроенную по принципу линейной композиции. Поскольку этот жанр предполагает приглашение, то отличительными чертами киноанонса являются броские заголовки, интригующее начало, придающее тексту определенную долю занимательности, большое количество фактических деталей, использование графических элементов для привлечения внимания, эмоциональность, выраженная через экспрессивно окрашенную, фатическую лексику, высокая степень авторского отношения (хотя анонсы редко были авторизованны).

Постепенно киноанонсы стали частью более объемных текстов, перейдя в лиды, как это произошло в кинорецензиях или кинообзорах на интернет-сайтах. Например, начало рецензии Е. Синиченко на фильм «8 подруг Оушена» на сайте [kyku.org](http://kyku.org) — анонс-лид ко всему тексту: «По законам 2018 года шутить можно только над собой и над мужчинами. Рианна-хакер, гендерные стереотипы и сугубо женский юмор. [kyku](http://kyku.org) посмотрел спин-офф самой стильной криминальной комедии 2000-х в Silver Screen и расскажет, почему “8 подруг Оушена” стал отличным продолжением оригинальной истории, но плохим ее ремейком – хотя идти на него в кино мы все же крайне рекомендуем» [22].

Иногда анонс представляет собой симбиоз анонса и аннотации: «В этом году фестиваль кино Северных и Балтийских стран “Паўночнае ззянне” уже переносили из-за пандемии, но он все равно состоится! Фест пройдет в Минске с 21 по 27 сентября, причем впервые за всю свою историю в онлайн-формате – фильмы и мастер-классы станут транслировать через стриминговую беларускую платформу [mediatech.by](http://mediatech.by). Уже по традиции на кинофесте покажут игровые и документальные полнометражные (и впервые короткометражные) фильмы из Швеции, Дании, Финляндии, Исландии, Норвегии, Литвы, Латвии и Эстонии. Около 20 фильмов основной программы шестого “Паўночнага ззяння” затронут темы, созвучные новому слогану “Слушать и слышать”. Команда “Паўночнага ззяння” призывает своих зрителей практиковаться в эмпатии и заботиться о себе,

близких и окружающих. Фестиваль поддерживает белорусских фильммейкеров, поэтому впервые на “Паўночным ззянні” пройдет расширенная программа молодого белорусского кино» [23].

Анонс в специализированных изданиях изобилует профессиональными деталями, интертекстуальными вставками, итоговыми заключениями. В этом случае наблюдаем вариант анонса-заметки. В рубрике «Премьера книги» в журнале «На экранах» анонсируется выход новой книги кинокритика Марии Костюкович: *«Премьера – это всегда праздник. Ожидание, предвкушение, переживание, надежда, открытие... В кино премьера – это событие наиважнейшее. <...> Кинокритик, кандидат искусствоведения, президентский стипендиат Мария Костюкович готовит к выпуску книгу “Детский сеанс”. <...> Книга эта напоминает востребованный сегодня жанр докудрамы: в ней строгий фактологический материал дополняется “зарисовками с натуры” и философскими размышлениями и выводами автора молодого, дерзкого, талантливоего. Это хорошая литература, рассчитанная не только на узкий круг специалистов. И она – не только “про кино”... Авторские ремарки: “Мы привыкли думать, что детские фильмы – это про детей, хотя они гораздо больше говорят о взрослых: о том, как взрослые воспринимают мир, о чем мечтают, чего боятся, о чем считают нужным говорить с детьми и о чем – стесняются. В детских историях, как в зеркале, отражается все, чем живет общество в то или иное время”» [24, с. 14].*

**Аннотация.** Считается, что журналистские тексты, представленные в информационных жанрах, составляют основную часть массовых информационных потоков [2; 16]. В литературно-художественной критике главными носителями оперативной информации, кроме анонсов, выступают аннотации. В кинокритике аннотация предполагает представление нового факта, имеющего культурно-ценностное значение, для привлечения читательского (зрительского) внимания. Цели анонса и аннотации совпадают, только в последней в большей степени проявляется то начало, которое присуще критике как познавательной-оценочной деятельности. Представление события в газетно-журнальной аннотации подразумевает не только четкую информацию о существенных характеристиках происходящего, но и более свободное критическое отношение, которое может выражаться в разъяснении, описании, выделении особо важных частей, акцентов. Аннотация выступает тем текстом «малой формы» в критике, в котором соединяются элементы как информационного жанра, так и аналитического. В Толковом словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова аннотация рассматривается как лаконичное, краткое изложение, в котором обязательно содержится критическая оценка [25, с. 13]. Оценочность предполагает гораздо большую степень авторского осмысления, чем информационная констатация факта. Аналитичность в аннотации прослеживается скорее не в собственно анализе произведения, явления, а в приведении авторских доводов при презентации предмета критического внимания, в системном изложении аргументов в поддержку нового явления.

Уже в первых киноаннотациях в белорусской прессе оценочность была заметна в том, на какие детали обращали внимание авторы. Например, в газете «Звезда» в рубрике «Кино» за подписью «М. П.» была опубликована аннотация на американский фильм «Потомки пиратов»: *«Ценность этой картины – не только прекрасная и четкая игра артистов и остроумный сценарий; общественная ценность картины в том, что она является прекрасной сатирой на американские трюковые фильмы. Чего тут только нет! И старинный замок, в котором живет придурковатый лорд, потомок средневековых пиратов, и запряженный его предком пиратов в тайнике клад, и “таинственная незнакомка”, и средневековые пираты (в духе исторических фильмов с участием Дугласа Фербенкса), и головолобые трюки... Словом все атрибуты хорошей трюковой картины. И во всем – тонкая ирония над мелким буржуа, ищущим после обеда и после обеденного сна “сильных ощущений”. Эта картина именно тем и ценна, что она осмеивает увлечение трюковыми фильмами. Картина эта мне кажется подойдет и для рабочих клубов»* [26, с. 4].

Автор газетного текста, под которым стоят только инициалы, выделил ту особенность, которая, по его мнению, будет самой привлекательной для зрителя, – трюковые сцены. Именно через перечисление нескольких трюковых эпизодов критик создал эффект аттрактивности. Для расширения культурного фона как фильма, так и публикации дается небольшая ссылка-упоминание имени известного американского актера, который в то время был суперзвездой немого кино. В аннотации есть нюанс, который обозначает некое авторское раздвоение. С одной стороны, видно, что симпатии критика на стороне фильмов подобного жанра и стиля («хорошая трюковая картина»). С другой стороны, заметно, что автор должен поддержать те «правильные» критерии, которые постепенно становились нормой в создании и оценках произведений искусства («ирония над мелким буржуа»).

Аннотации были посвящены разным событиям в киножизни, которые выделялись первыми критиками как особо значимые, способные изменить культурное пространство: переоборудованию кинотеатров, работе кинопередвижек, открытию студии Белгоскино, хроникальным съемкам первомайских демонстраций, показу первых белорусских игровых фильмов. В первых аннотациях авторское отношение к фильмам выражено в достаточно откровенной форме, в которой больше непосредственной эмоциональности, чем рациональной аргументированности. Приведем примеры аннотаций, опубликованных в газете «Звезда» за 1925 год: *«Есть недочеты. Слишком малочисленны восставшие крестьяне и рабочие. В техническом отношении слишком хорошо обработан пролог, остальная часть картины неудовлетворительна. Хотя в этой фильме нет грандиозной постановки, но она смотрится с интересом. Зритель чувствует, что она ему родная, близкая»* (о фильме «Черное сердце»); *«Относительное приемлемое для нас в этой картине – это*

характеристика феодальной Англии, преподнесенная с некоторой долей насмешки» [27, с. 4] (о фильме «Доротти Вернон»); «Технически картина сделана недурно и поэтому смотрится легко» (о фильме «Жертва биржевой спекуляции»); «Картина как по своей постановке, так и по своей "идеологии" – ненужное приобретение советского экрана» [28, с. 4] (о фильме «Шах и мат»). По этим небольшим фрагментам заметно, как проявились в представлении фильмов идеологические детали, как уверенно авторы выражали свою позицию и как в небольшом формате передавалось по-настоящему критическое отношение.

Киноаннотации менялись вместе со временем, зрителями, фильмами. Их трансформация свидетельствовала об изменении ценностных смыслов и установок в восприятии фильмов. В публикациях этого жанра сохраняется неизменный композиционный каркас: пролог, в котором определяется значимость (либо незначительность) произведения, равнозначный краткому ответу на вопрос *почему?*; информация о том, *кем* и *где* было создано произведение; краткое описание сюжета как предполагаемый ответ на вопрос *что?*; упоминание некоторых художественных элементов, как правило, сценарий, игра актеров, изображение – своеобразный ответ на вопрос *как?*; заключение, подобное то на дидактическую мораль, то на рекомендацию смотреть или не смотреть фильм, являющееся ответом на вопрос *зачем?* Несмотря на присутствие обязательного каркаса, заметно, как в аннотациях отражаются иные авторские установки и социокультурные смыслы.

Постепенно аннотации на фильмы стали гораздо более длинными и многословными. За броскими заголовками, многострочными текстами, некоторыми подробно описываемыми нюансами по поводу актеров, сюжетов, прогнозируемого проката угадывается желание внести самые выгодные развлекательные элементы для читателей (зрителей). Иногда в аннотациях присутствует «эффект от обратного»: авторы привлекают внимание к фильму через отрицательные характеристики. Например, в аннотации на экранизацию картины «Тарас Бульба», созданной российским режиссером В. Бортко, отрицание, за которым кроется авторская ирония, заявлено в заголовке «Как породил, так и убью» [29]. Текст разбит на небольшие главки с такими же красноречивыми названиями «Где деньги?», «Почему Бортко не понравился Гоголь?», «Кто эти люди?».

Аннотация начинается с объяснения некоторых коммерческих цифр: сколько потрачено на постановку, сколько денег собрано за первые дни проката. Затем идут финансовые объяснения другого порядка: объясняется, на что режиссер потратил свой гонорар. Сравнив некоторые романские и экранные сюжетные линии, автор завершает текст ремарками об удачных и неудачных актерских работах. Несмотря на подчеркнуто нигилистическое отношение к фильму, в аннотации есть главная фраза, которая имеет прямое отношение к цели публикации: «*“Тарас Бульба” – настолько*

*специфическое зрелище, что вызовет эмоцию хоть у неискушенного зрителя, а хоть и у доктора искусствоведения» [29, с. 22]. В приведенном предложении есть те элементы, которые обычно имеются в любой аннотации: акцент на свершившемся событии, раскрытие содержания (иногда в авторской интерпретации), авторские замечания, привлечение внимания, направленность на то, чтобы сориентировать читателя (зрителя).*

**Репортаж.** В журналистике этот жанр синонимичен понятиям «оперативность», «наглядность», «динамичность», «очевидность», «эффект присутствия». Репортаж всегда находился в группе информационных жанров. О его постепенном переходе в группу аналитических жанров в свое время говорила известный исследователь в области теории журналистики В. В. Ученова [9, с. 18].

К репортажу в кинокритическом творчестве сегодня обращаются нечасто. Особое внимание к этой жанровой форме было у критиков и журналистов в советские годы, когда само киноискусство представляло собой динамично развивающееся явление, а все происходящие события вызывали неизменный интерес у массовой аудитории. Как правило, к репортажу прибегали тогда, когда необходимо было (в разных видах средств массовой информации, но чаще в аудиовизуальных) передать новости со съемочных площадок. Анализируемый жанр помогал наглядно передать событийность новости, а читателям (зрителям) давал почувствовать атмосферу события, осмыслить новость в визуальном представлении, в развитии. Элементы репортажа встречались в раннем периоде кинокритического творчества.

В белорусских печатных изданиях элементы репортажа стали заметны в первых небольших заметках, написанных в связи с разными кинособытиями. Например, в газете «Звезда» была опубликована критическая заметка «Кинематографическая “техника”» о том, как показывали кино в одном из минских домов культуры: *«Дом культуры занялся весьма необходимым делом – постановкой кино-сеансов... Казалось бы эта цель должна была ко многому обязывать строителей кино, тем более, что кино-сеансы будут носить систематический характер. Что же мы видим? В понедельник, 14 декабря, по городу были развешены афиши: “Только один день 2-я серия «Мандрэн». Начало в 6 ч. вечера”. Далеко уже больше шести, а публика, купившая билеты, мерзнет у входа, т. к. двери закрыты. Коллективный протест и требование: “Откройте!”. За стеклянными дверями самодовольно улыбающееся лицо администратора: “Соберется народу побольше, тогда и пуцу”. В 7 часов публика была пущена в коридор, а через 15 минут и в зал, с надеждой, что сейчас увидит картину. Но не тут то было. Оказывается аппарат так установлен, что в отверстие проходит только половина света. Пока все было налажено – прошло много времени. В 9 час. начинается картина (объявлено в 6), но это не все: картина ежеминутно обрывалась. Словом, сеанс окончился почти что около полуночи» [30, с. 4].*

Данная публикация представляет собой жанровый симбиоз, где элементы заметки, корреспонденции взаимосвязаны с элементами репортажа. В собственно репортажной части заметно, как автор удостоверяет факт через детали, рисуя точную картинку, что даже сейчас, спустя многие десятилетия, можно зримо представить происходящее. Журналист через отобранные фрагменты события, заданный ритм, авторскую интонацию, сквозь которую ощущается наблюдательность и неравнодушие к происходящему, воссоздал образ той части действительности, свидетелем которой он был. По сути, представленная выше печатная публикация, обладающая визуальной наглядностью, является документальным подтверждением уровня проведения сеансов в домах культуры того времени, уровня кинотехники и, самое главное, отношения зрителей к кино и отношения администрации к зрителям. Репортажи стали популярны в белорусской кинокритике в 1950-х гг., когда важно было передать обстановку послевоенного возрождения. Молодые кинокритики В. Смаль, Е. Бондарева в репортажах со съемочных площадок вдохновенно описывали атмосферу отстроенной киностудии «Беларусьфильм».

Начиная с 1990-х гг. к репортажу как к наиболее приемлемой форме для передачи события в конкретном времени и пространстве стали чаще обращаться не профессиональные критики, не обозреватели специализированной прессы, а журналисты массовых изданий. В печатных СМИ, когда в республике активизировался кинофестивальный процесс, стало появляться все больше репортажей с открытий фестивалей. И хотя в Беларуси проходит несколько кинофестивалей, внимание белорусской прессы в основном приковано к Минскому международному кинофестивалю «Лістапад».

1990-е годы и начало 10-х годов XXI в. были отмечены в журналистике как время не только расширившегося тематического диапазона, но и усиления тенденций массовой культуры, когда критерии массовой продаваемости издания становились гораздо более важными, чем этические и эстетические нормы. В указанные десятилетия в прессе стали возникать репортажи, где журналистское внимание было смещено с центра на периферию, главным было не само событие, а те нюансы и подробности закулисы, которые отвечают скорее не информационным потребностям, а обывательским запросам массовой аудитории. Поскольку в репортаже атрибуция и подробности всегда способствуют передаче достоверности факта, авторы публикаций больше внимания уделяют деталям, которые не столько проявляют событие, сколько умаляют его.

Для авторской интонации характерны ноты сарказма, внимание к ситуациям, которые передают отрицательную коннотацию: *«В Минске в 26 раз открылся кинофестиваль “Лістапад”. Обычно кинофорум совпадает с первым снегом. Так произошло и в этот раз – накануне землю слегка припорошило, но к вечеру погода сжалась, морозец отступил. Наверное, проводить кинофестиваль в такое унылое время года даже символично.*

*Белорусское кино... переживает сейчас такие времена, что излишнее веселье будет выглядеть как пир у постели тяжелобольного. Эта мысль стала лейтмотивом всей церемонии открытия кинофестиваля. Зрители расположились по краям лестницы в ожидании хотя бы одной знакомой звезды – но увы! Не только зарубежные артисты, но и белорусские, похоже, перестали приходить на открытие. Погостить на каникулы из Киева приехала супруга Сергея Михалка актриса Светлана Зеленковская с детьми – правда, в кинотеатр “Москва” она прибежала без своих пацанов и не в очередном эффектном платье – сказала, что больше не видит повода наряжаться... Церемония открытия прошла не просто скромно, а даже бедно. Не было красной дорожки (ее имитировали красные наклейки по краям лестницы). Да и зачем, если топтать ее все равно некому. В фойе давно просящегося на реставрацию кинотеатра “Москва” свет был такой, будто здесь отмечают не открытие главного кинофестиваля страны, а Halloween» [31].*

Репортажи о кинособытиях в массовой прессе относятся к тому виду журналистской деятельности, который, по словам российских ученых Г. Лазутиной и С. Распоповой, «взял на себя обязанность “перевода” важнейших компонентов культурного слоя общественной жизни на язык массовой аудитории и выявления их смысла» [16, с. 200].

Появление репортажа в разные годы на страницах, как правило, массовых периодических изданий позволяет выделить некоторые особенности жанра: 1) репортаж в кинокритическом творчестве был предназначен как для воспроизведения достоверности новостного события, так и для фиксации критического отношения к событию; 2) в репортаже как самостоятельном жанре кинокритики с особой очевидностью проявился эффект визуального видения, авторские подходы в передаче атмосферы события; 3) репортаж как мобильный жанр с течением времени трансформируется, выявляя определенные социокультурные акценты; 4) в современном репортаже обнаруживаются характерные приметы трансформационных процессов: соответствия потребительским ожиданиям массовой аудитории, использования рекламно-коммерческого потенциала, реализации в большей степени рекреативных функций, дисперсии информации.

### **3.3. Информационно-презентационные жанры белорусской кинокритики в представлении ценностных качеств киноартефактов**

Рассматриваемая группа жанров в кинокритике – информационное интервью, корреспонденция, монтаж, авторский отзыв – отличается от собственно информационных жанров в журналистике. Цель публикаций в этих жанровых формах в кинокритике не только дать информацию о событиях, явлениях, фактах, но и обязательно представить определенные ценностные качества предмета внимания критика или журналиста,

подчеркнуть особые индивидуальные характеристики. Несмотря на то что в названных жанрах заметны аналитические элементы, доминирующей основой в них является не анализ, а информация. Анализ в данном случае выступает не самоцелью, а «естественно возникающим итогом воспроизводимого события или его комментирования» [13, с. 142].

**Информационное интервью.** Типологические особенности жанра интервью в кинокритике те же, что и в публицистическом творчестве: выявление информации в ходе встречи, беседы с интервьюируемым лицом. Известное журналистское правило В. Аграновского «идти за мыслью с мыслью» в интервью с личностью из мира искусства (в данном случае киноискусства) особенно актуально. Эффективная реализация такого интервью предполагает от автора не только подготовку, но и ориентацию в культурно-художественном контексте (киноконтексте), понимание кинопроцесса, особенности творчества той личности, у которой берется интервью. Например, в интервью критика Дарьи Амелькович с известным белорусским кинооператором Татьяной Логиновой, есть вопросы (*«Еще Федерико Феллини описывал в одной статье непреклонный авторитет итальянских операторов, особенно тех, с кем он встречался в начале своей карьеры. Времена изменились? Или операторы по-прежнему в почете?»*, *«Вы совсем разная в фильмах Рубинчика и Пташука...»*, *«В "Венке сонетов" нельзя не заметить влияния Феллини...»*, *«Вы работали над кинопроизведениями по книгам Быкова, Короткевича. Писатель выражает свою мысль словом, вы же предлагаете совсем другую образную систему. Перед вами никогда не стоял вопрос корректности? Мол, имею ли я право делать так, как вижу, несмотря на авторитет экранизируемого автора?»* [32, с. 8–12]), которые обнаруживают не только подготовленность к разговору с киномастером, но и знание и понимание кинотворчества, особенности операторского мастерства как вида деятельности.

Интервью в кинокритике относится к разряду тех жанровых форм, которые по аналогии с фильмом можно назвать киносценарными. До встречи с героем оно организуется критиком (или журналистом) по законам драматургии, где особенно продумывается линия развития основной темы. В таком интервью есть завязка, фабульное развитие, кульминация, развязка. В этом жанре всегда важно создать эффект свободного разговора, непринужденной беседы, в которой два собеседника по уровню понимания предмета разговора находятся на равных позициях.

Интервью в кинокритике, как и в журналистике в целом, активно стало появляться на страницах массовых изданий с 1990-х гг. Многообразные социокультурные преобразования того времени стимулировали процесс информирования, который предполагал не только знакомство с теми людьми, чьи «мнения и взгляды, соображения и предположения по определенным вопросам имеют общественный интерес» [1, с. 50], но и открытие интересных, творчески состоятельных личностей. Как отмечалось ранее, в Беларуси с середины 1990-х гг. началось кинофестивальное

движение. Большое количество зарубежных гостей — участников фестивалей, активизация средств массовой информации по освещению важных событий киножизни заметно повлияли на развитие интервью, расширение возможностей профессии интервьюера, выделение этой профессии как отдельной специализации в рамках кинокритического творчества.

Как показывает практика СМИ, интервью — один из самых востребованных жанров, который удовлетворяет массовый спрос на получение информации о личности. Необходимость в такого рода информации обусловлена особой социальной потребностью в диалоге как определенной форме развития культуры общества, совершенствования культуры личности. Степень эффективного функционирования этого жанра в медиасфере находится в прямой зависимости от возможностей, условий в создании диалогического поля, в пространство которого вовлечены не только интервьюер и интервьюируемый, но и все те, для кого это интервью представляет интерес.

Киноинтервью не было популярным жанром ни в 1920-е, ни в 1930-е, ни в 1950-е гг. Оно стало заметным в 1960-е гг., а наиболее востребованным — в 1990-е. Интервью является распространенным жанром как в массовой, так и в специализированной прессе. У интервью бывают разные цели: получение конкретной информации по интересующей теме, раскрытие личности человека и его творческого опыта. В зависимости от цели и предмета интервью в кинокритике отличают событийные (информация берется у одного или нескольких лиц по поводу важного в кинокультуре события: съемок фильма, участия белорусской стороны в копродукции, приглашения и приезда популярных актеров, фестиваля и др.), портретные (разговор с известным кинодеятелем в целях представления аудитории его личности и творчества), тематические (разговор с человеком, чье мнение вызывает несомненный интерес, на одну выбранную интервьюером тему: экранизация белорусской литературы, особенности развития национального киноискусства, состояние киносценарного дела, создание института продюсеров, кинообразование и т. д.).

С течением времени тезис о принадлежности интервью только к группе информационных жанров стал подвергаться сомнению [2; 8; 9; 33]. В кинокритике тенденция к трансформации интервью в аналитический жанр стала очевидной с конца 1990-х гг. Аналитическим оно становилось в зависимости от степени авторского осмысления темы, проблемы, от уровня диалога с интервьюируемым героем, количества и качества вложенного труда при подготовке интервью к публикации. В этом случае стоит говорить о диалоге как самостоятельном жанре. Кинокритический опыт конца XX в. дает основания рассматривать диалог как жанровую форму, обладающую своими особенностями.

**Корреспонденция.** В теории журналистики определяется и как информационный, и как аналитический жанр [2; 3]. Предметом внимания в любом виде корреспонденции выступает факт, событие, явление. В этом жанре угадываются элементы других жанров. Репортажный эффект заметен в особенностях авторского представления, которое больше похоже на наблюдение. Однако в корреспонденции не используется метод наблюдения, поскольку речь, как правило, идет о событиях, которые имели место во времени прошлом, а не в настоящем, как предусмотрено жанровыми законами репортажа. Корреспонденция схожа с отчетом в части точного и последовательного представления события. Однако в рассматриваемом жанре нет доминирующей задачи отчета – документально передать вербальное наполнение события.

В кинокритике корреспонденция также представляет собой жанровый симбиоз, в котором элементы репортажа, отчета, аннотации синтезируются в новую содержательно-формальную структуру. Однако запечатление любого акта не самоцель в корреспонденции. Этот жанр, используемый для освещения событий в кинокультуре, всегда предполагает проявление отношения к событию, обозначение непосредственного авторского присутствия и участия. В кинокритике отношение-присутствие автора выражается в виде авторских ремарок, заключений, прогнозов, отзыва. В анализируемом жанре нет подробного анализа, сопоставления или авторского исследования. По степени авторского выражения, по способам репрезентаций предмета внимания корреспонденция в сложившемся в национальной медиасфере кинокритическом опыте выступает как информационный жанр. Это особенно заметно в первых кинокорреспонденциях, когда авторы передавали суть происходящего, подробно и последовательно представляли все эпизоды того или иного явления.

События, описанные в первых корреспонденциях, как правило, давали повод либо для постановки проблем, либо для критических отзывов, либо для прогнозов. Речь шла в основном об открытии и переоборудовании новых кинотеатров, работе кинопередвижек, организации сеансов для детей и учащихся, показе в кинотеатрах первых белорусских игровых и хроникальных фильмов. Например, в корреспонденции «Открытие кино “Интернационал”» автор, обозначивший свою фамилию «Д-в», в самом начале определил суть и время события: *«После капитального ремонта на прошлой неделе открылось кино “Интернационал”»* [34, с. 4]. Автор подчеркнул значимость этого факта для Минска, *«не особенно богатого хорошо оборудованными кино-предприятиями»*. Это было важно отметить, поскольку на месте кинотеатра *«комхоз рассчитывал устроить... амбар»*. В корреспонденции дается конкретная информация о потраченных на ремонт суммах, о возможности в связи с переоборудованием получения новых рабочих мест.

В публикации отмечен еще один момент, который обозначен как деталь особой культурной важности: «...места в кино после ремонта все нумерованы. Это вносит известную долю культурности в работу кино» [34, с. 4]. Указанная деталь, очевидно, была весьма характерна для того времени, так как немногим позже на страницах этой газеты появилась новая корреспонденция под заголовком «Почему не нумеруются места в кино “Пролетарий”» [35]. Названный нюанс в кинообслуживании 1920-х гг., на который так настойчиво обращали внимание журналисты, позволял судить о росте массового интереса к кино, изменении статуса кинотеатров, внимании к местам массового времяпрепровождения, функционировании нового вида искусства в новых социальных условиях.

В публикации «Открытие кино “Интернационал”» все элементы рассматриваемого жанра очевидны. Для заметки этот газетный текст слишком объемный и подробный, для репортажа в нем не хватает сиюминутного наблюдения и эффекта присутствия. Здесь сохранена присущая корреспонденции точность факта, дана конкретная ситуация, описанная во всех деталях, и, с точки зрения автора, проставлены необходимые и важные акценты.

Вхождение кино в массовое сознание совпало с утверждением ценностей новой жизни. В каждом факте, имевшем отношение к кино, проявлялись смыслы, способствовавшие утверждению строящегося общества. Этим целям более всего соответствовал жанр корреспонденции. Например, в 1926 г. газета «Звезда» решила отметить двухлетие со дня образования кинофабрики Белгоскино, послужившей впоследствии основой киностудии «Беларусьфильм», и выпустила корреспонденцию «К 2-летию существования Белгоскино». К праздничному дню был приурочен показ фильма «Лесная быль», который снят по повести Михася Чарота «Гришка-свинопас» и в истории отечественного кино считается первым игровым белорусским фильмом.

Событие стало предметом внимания корреспондента А. Галина. Показанный фильм дал журналисту повод высказаться, что Белгоскино, несмотря на многие преграды, скептически возражения, выстояло и демонстрирует «перед представителями партийных, советских и профессиональных организаций первый свой фильм», а «в ближайшее время этот фильм будет брошен в глухие уголки Белоруссии... в ближайшие недели наш фильм размножится в десятках экземпляров... и будет знакомить трудящихся... как Красная армия... героически отстаивала границы нашего Союза». В заключительном абзаце А. Галин делает вывод в настоятельно-рекомендательной форме: «...нашим планирующим и руководящим органам следует решительно поставить вопрос о том, чтоб первый наш фильм не был последним; нужно уделять больше внимания вопросам кинопроизводства... Мы вправе будем потребовать серьезнейшего отношения к этому участку нашего культурного фронта. Побольше

*внимания нашему молодому кино-производству!»* [36, с. 4]. Многие слова («следует», «решительно», «нужно», «вправе потребовать», «фронт») и даже местоимение «наш» в данном контексте обнаруживают очевидный идеологический характер публикации. В кинокорреспонденциях все чаще будет проявляться идеологическая составляющая, а в стиле — интонации руководяще-административного характера (особенно в текстах 1920—30-х и 1970-х гг.).

Со сменой социокультурной парадигмы меняется содержательно-формальная сущность жанра. В 1990-х гг. внимание авторов корреспонденций сосредоточилось на заметных событиях в киножизни. Одним из них стал Минский международный кинофестиваль «Лістапад». Как правило, большое количество корреспонденций публиковалось в день открытия и день закрытия фестиваля. Несмотря на то что тексты занимали много места в массовых общественно-политических изданиях, в них отчетливо проявлялись функции информационно-презентационного жанра. Главным жанрообразующим фактором таких текстов выступает цель — представить фестиваль в многообразии различных явлений, фактов. Например, в общественно-политической газете «Адзінства» (г. Борисов) в корреспонденции «Отшумел “Лістапад”» событие представлено в небольших главках: «Фестиваль» (краткий исторический экскурс и информация пресс-релизного характера), «Имена» (информация об известных участниках и гостях), «Фильмы» (краткий обзор фильмов), «Победители» (фильмы и авторы, получившие главные призы) [37].

В другой корреспонденции, опубликованной в газете «Вечерний Минск», подробно представлен только последний день, когда победителям вручались призы. Текст «Лістапад: кино под названием “жизнь”» выступает своеобразным жанровым симбиозом, где можно найти элементы заметки, репортажа, зарисовки [38]. Однако публикация не определяется параметрами репортажа, поскольку ей не хватает ритмической организованности, того эффекта присутствия автора, который способствует эффекту присутствия читателя (зрителя). «Для корреспондента главное — изложить суть дела, для репортера же — изложить суть дела экспрессивно, наглядно, эмоционально, чтобы при чтении репортажа у аудитории возникал эффект присутствия на месте», — отметил разницу между корреспонденцией и репортажем А. А. Тertyчный [2, с. 78]. Для заметки этот текст слишком большой и разноплановый, а для зарисовки не хватило необходимой степени образного авторского представления события. В данном случае жанровые особенности корреспонденции обусловлены вниманием к одному событию, авторской установкой дать в информационно-логической последовательности все факты и действия, составляющие смысл события.

В XXI в. при освещении кинособытий рассматриваемый жанр подвергся процессам унификации и стандартизации. В разных газетах, отличающихся степенью специализации, читательской аудиторией, тема-

тическим наполнением, общественным статусом, подходы к освещению фестиваля «Лістапад» остаются одни и те же. Это заметно даже по заголовкам: «“Лістапад” открыт!!!» [39], «Все золото “Лістапада”» [40], «“Лістапад” раздал призы» [41], «“Лістапад” расставил акценты» [42], «Щедрая пора “Лістапада”» [43]. Творческий уровень авторского осмысления, предполагающий ярко выраженную индивидуальную точку зрения, неповторимость стиля, снижается. В любом жанре литературно-художественной критики, в том числе и в корреспонденции, особенно важно проявление авторского отношения. В лучших образцах кинокритической корреспонденции авторское отношение обнаруживается в том, как автор представляет событие, какие детали выделяет и как они влияют на выражение главной мысли, в какой последовательности выстраивает фабульные эпизоды того явления, которое описывается в публикации. Например, в корреспонденции «Европейский кинорынок: в первом приближении» Дарья Амелькович, обозначив цель («*В то время, когда профильные журналы продолжают печатать расширенные рецензии на фильмы Берлинского кинофестиваля, предлагаем вернуться на площадку международного кинофорума, где также царили нешуточные страсти. Речь – о Европейском кинорынке Берлинале, (не) участие Беларуси в котором обсуждалось в социальных сетях некоторое время назад. Как выглядит кинорынок в первом приближении? Правда ли, что в нем не принимали участия белорусы? Совершим небольшой “кэмбэк”, чтобы порассуждать над тем, каким может быть дальнейшее участие нашей страны в подобных событиях*»), предлагает читателю не только совершить путешествие по пространству кинорынка («*Прогулка по одной из площадок EFM, Марриотт-отелю, производит сильное впечатление. Павильоны самых разных стран и регионов мира – Испания, Турция, Хорватия, Италия, Мексика, Южная Корея. <...> Естественно, возникает желание увидеть стенд Беларуси на таком представительном форуме. Важно отметить, что в позиционировании индустрий акцент делается в основном именно на страну как совокупность возможностей, а не только на кинофонды. Но, в принципе, и такое не исключается*» [44, с. 16–20]), но и освоить уроки этого крупного кинособытия. В приведенной корреспонденции есть элементы репортажа, интервью, зарисовки, однако главное внимание автора сосредоточено на самом событии, его статусности и важности для развития как национального, так и мирового кино.

В тексте есть акценты, указывающие на проблемы (отсутствие белорусского представительства, источники финансирования кино в других республиках, что позволяет развиваться национальному киноискусству): «*Замечаю и еще один важный момент: если в Литве средства на кино выделяются из Литовского киноцентра, то в Эстонии финансирование поступает из трех институций: Министерства культуры, Эстонского киноинститута и Культурного фонда. <...> Если сделать сравнение с Беларусью – очевидно, что специальных организаций (за исключением*

*Министерства культуры), направленных на поддержку кино, у нас нет»* [44, с. 16–20]. Автор представила детальное рассмотрение единичного события, прибегнув и к фактологическому описанию явления, и к оценочности, и к указанию на проблемные моменты, которые можно воспринимать как определенное предписание. В то же время событие не исследуется подробно, не анализируется, главным для журналиста было отметить некоторые особенности явления, что и предполагает корреспонденция как информационный жанр.

В кинокритической корреспонденции всегда важна цель — представить событие. Столкновение, которое, по мнению некоторых исследователей журналистики, придает корреспонденции аналитический характер [2], в кинокритике не выступает той составляющей, которая придала бы жанру аналитическо-познавательные свойства.

**Монтаж.** Названный жанр никогда не исследовался ни в российской, ни в белорусской теории журналистских жанров, поскольку он до 1990-х гг. не использовался в отечественной журналистской практике. Монтаж чаще всего рассматривается как один из важных технологических процессов обработки информации в аудиовизуальных СМИ в целях придания аудиовизуальному тексту определенного ритма, композиционной логичности и смысловой завершенности. Этот жанр как самостоятельная форма организации журналистского текста наряду с другими был предметом внимания зарубежных исследователей [45; 46]. В отечественной печатной журналистике жанр монтажа стал активно применяться с 1990-х гг., т. е. в то время, которое оказалось благодатным для проявления свободы творчества, открыло возможности для новых способов поиска и организации информации.

Монтаж как отдельный журналистский жанр означает «соединение отрывков текстов, взятых из разных источников без значительных изменений стиля» [47, с. 90]. В разных вариантах он используется как в газетах, так и в журналах. Особенно популярным анализируемый жанр стал в глянцевах и городских журналах.

В белорусской кинокритике этот жанр стал востребованным в первом десятилетии XXI в. Закономерность применения рассматриваемого жанра для освещения разных фактов киноискусства обусловлена особенностями времени: информационной насыщенностью, определенной ритмической заданностью, ассоциативностью как доминирующей чертой мышления, влиянием фактора «мозаичности» культуры, в которой «нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т. п.)» [48, с. 45]. В кинокритическом творчестве возможности монтажа расширились. Он означает не просто профессионально оформленный синтез аутентичных текстов, взятых из разных источников. Монтаж, подготовленный авторами для печатных средств массовой информации, стал представлять собой оригинальный авторский текст, который оформляется

в соответствии со стилем издания, запросами конкретной читательской аудитории, индивидуальными особенностями авторских взглядов и предпочтений. По сути, это приобретенное для отечественных газет и журналов своеобразное текстовое оформление было скорее синтезом жанров, хорошо известных по зарубежной прессе, — монтажа и муатюра. Муатюр (с фр. *moiture* — ‘помол’) характеризуется тем же организационно-информационным подходом, что и монтаж, только с переработкой текста с учетом стиля издания, автора и предпочтений читательской аудитории. Активному использованию в прессе жанра монтажа способствует интернет.

Монтаж как самостоятельный жанр кинокритики часто применяется в таких газетах, как «СБ. Беларусь сегодня», «Комсомольская правда в Белоруссии», «Аргументы и факты в Белоруссии», журналах «На экранах», «Большой». Так, в газете «СБ. Беларусь сегодня» на полосе «Лица» публикуются объемные тексты, посвященные, как правило, известным деятелям искусства, в которых дается не столько обозрение творчества или исследование обстоятельств формирования творческой личности, сколько набор некоторых фрагментов жизни, которые предполагают неизменный массовый интерес. Например, на указанной полосе «Лица» был размещен однополосный текст «Александр Абдулов» [49]. Публикация появилась в связи со смертью актера. В данном случае это обстоятельство указывает и на характер авторского высказывания, и на ограниченность времени, отведенного на подготовку газетной полосы. Текст поделен на небольшие главы «Карьера», «Биография», «История болезни», «Помощь». Информация, соответствующая названным разделам, не могла быть почерпнута автором из личных бесед, наблюдений, предварительных заметок, собственных исследований. Она представляет собой синтез (монтаж) различных информационных текстов в авторской обработке, которая заключается в отборе фактов, вычленении в них того главного информационного начала, которое доминантно с точки зрения автора, организации текста по принципу сложносочиненного предложения, придании тексту единого стиля. Работа журналиста при создании текстов в жанре монтажа не всегда предполагает запечатление авторской точки зрения. Данная публикация по характеру изложения информации, фактологической сути, зафиксированной авторской позиции не является ни творческим портретом (нет анализа творчества), ни зарисовкой (нет образного представления личности и выраженного авторского отношения), ни эссе (нет собственно авторского размышления).

Монтаж применяется тогда, когда текст необходимо сопроводить подробным справочным материалом либо о кинофестивале, либо о кинематографистах, либо об одном киножанре, либо об отдельном фильме. В современных периодических изданиях монтаж присутствует как сопроводительный текст к отдельным публикациям. К аннотациям либо кинорецензиям, появляющимся в газете «СБ. Беларусь сегодня» под рубрикой «Киноафиша», часто прилагается монтаж-дополнение «5 киноновостей»,

наличие которого определяется только темой кино, хотя по содержанию это могут быть абсолютно не связанные друг с другом тексты. В городском журнале «Большой» такой жанр получил постоянную прописку в рубрике «Кинотеатр повторного фильма». Рубрика знакомит с известным фильмом, удостоенным высоких кинематографических наград. Эта цель обуславливает стиль изложения и стратегию автора: дать неизвестные ранее подробности о фильме, расширить диалогическое поле, в котором читатель чувствовал бы себя не соучастником мыслительно-познавательного процесса (как это предполагает, например, рецензия), а потребителем информации, предназначенной для быстрого и по возможности максимально комфортного усвоения. Избранный стиль способствует созданию атмосферы доверительного общения среди единомышленников. Автор текста, посвященного «оскароносному» фильму «Гладиатор», сразу определяет собственные позиции и как будто предлагает принять их своей читательской аудитории: *«Концовка ясна, можно не напрягаться сюжетом, а всего лишь наблюдать за игрой актеров, операторской работой, саундтреком и всем тем, за что дают "Оскары". Когда первые пятнадцать минут на экране была эпическая бойня, я уже думала сматывать удочки. Потом ось драматических страстей сместилась с поля боя в более камерные интерьеры, однако все же перебивалась то на величавые арены Колизея, то куда-то там еще»* [50, с. 56].

Далее журналист говорит о таких подробностях, как строительство декораций Рима времен гладиаторских боев на Мальте, об истории жанра пеплума, особенностях создания массовых сцен в фильме, промопродукции, сопутствующей рекламе и кассовому успеху фильма, кинематографическом контексте, возникшем на вручении премии «Оскар» в год награждения фильма «Гладиатор», кинобэкграунде режиссера-постановщика Риддли Скота, который *«нашел среднюю точку между эпическим попкорновым кино и собственным авторским стилем»* [50, с. 57]. Вся информация в тексте не создана автором, а почерпнута из других источников. Журналист организует ранее зафиксированные факты по монтажному принципу, объединив их в смысловое поле, где все элементы взаимодополняемы и способствуют получению целостного впечатления о предмете сообщения.

Монтажность как формальный прием, способствующий «приращению» содержания, проявляется и в оформлении текста. Он как бы окаймляется крупно и художественно выделенными цитатами из фильма; отдельно дается врезка «Интересно, что...», где размещаются факты личного характера из биографии авторов фильма, случаи, произошедшие во время съемок. В дополнительной колонке под названием «Топ-5 «ляпов», в которых упрекают «Гладиатор» все кому не лень», выделенной на цветной подложке жирным шрифтом, приводятся несоответствия использованных в фильме декоративно-художественных деталей исторической правде. Для большего зрелищно-информационного акцента в художественно

оформленной вставке «Бонус» отмечен еще один момент: *«Профессиональные ботаники сошлись во мнении, что сорт пшеницы, неоднократно маячивший в кадре, появился только после 1950-х»* [50, с. 57]. Кроме того, текст обильно снабжается фотографиями и оригинальными авторскими изображениями. Многосоставная композиция публикации основывается на синтезе фактоидов, вербального и изобразительного ряда, доминантного текста и сопутствующих текстовых элементов.

Таким образом, для монтажа как жанра кинокритики характерны следующие черты: синтез информации, почерпнутой из разных источников и объединенной общей темой (фильм, автор, событие, киножанр, киностиль, киношкола и т. д.); определенная степень детализации содержательно-тематического контента; авторская обработка информационного материала, заключающаяся в отборе отдельных элементов и придании им в результате обобщения характеристик единого целого; целостность текста, которая обеспечивается целеполаганием автора.

**Авторский отзыв.** Процессы конвергентности, мультимедийности, полистилизма, персонификации, развитие интернет-журналистики повлияли на трансформацию жанровой системы [51; 52]. Склонность к иконическому, фрагментарному восприятию текстов стала прерогативой не только интернета, но и печатных СМИ. Современные ученые утверждают, что аудитория стремится получить наибольшее количество информации за короткий срок [53]. Однако использование в литературно-художественной критике малых жанровых форм, в текстах которых содержалась бы лаконичная информация, выражающая авторские ценностные установки, передающая как содержание произведения, так и авторское отношение, всегда было традицией отечественной прессы. Выделяя три опорных жанра критики – рецензию, творческий портрет, статью, авторы учебного пособия «Литературно-художественная критика» уточняли: «Существует заметная градация возможностей того или другого опорного жанра. Рецензия может быть миниатюрной, менее чем в сто строк... Жанр творческого портрета – это и газетная зарисовка... В публицистике, как правило, нет такого соотношения малых и крупных форм; в критике же рассмотрение жанровых форм без учета этой особенности окажется неправомерным, обедненным» [54, с. 141].

Некоторые жанры, ставшие популярными как в массовой, так и в специализированной прессе, отвечают потребностям аудитории в быстром получении конкретной информации, а также информации авторско-рекомендательного плана. Одним из таких жанров выступает авторский отзыв, занимающий место между рецензией и аннотацией, поскольку предметом внимания в отзыве, как в рецензии и аннотации, является значимое произведение (событие, факт). От рецензии отзыв отличается необязательностью детального рассмотрения произведения, анализа художественных составляющих, от аннотации – более подробным представлением произведения, где есть место авторской оценке, выражению

авторского отношения. К авторскому отзыву можно отнести некоторые тексты, предполагающие раскрытие творческой личности. Как правило, в таких публикациях нет анализа творчества, как в творческом портрете, как нет и «художественной образности, эмоциональной насыщенности» [4, с. 112], как в зарисовке, эссе. Отзыв как форма раскрытия значимого содержания – основа большинства жанров литературно-художественной критики. В таком случае есть смысл говорить об отзыве как о жанре и как о способе представления информации в других, более объемных жанрах.

Авторский отзыв скорее имеет отношение к тому, что определяется как «авторская... журналистика с особым углом зрения и субъективность оценок» [4, с. 112]. Например, в одном из номеров журнала «На экранах», посвященном теме Великой Отечественной войны, были представлены отзывы кинокритиков на фильмы, в которых, с их точки зрения, тема была воплощена наиболее ярко [55]. Категория субъективности стала той основой, которая предопределила все составляющие авторских текстов: композицию, содержательно-смысловые акценты, стилистические приемы: *«“Венок сонетов”, на мой взгляд, самый пронзительный фильм о войне, в котором ажурная простота и изящество, свойственные уникальному таланту Валерия Рубинчика, соединились в “страданиях детей и поэтов”* (Ольга Медведева); *«Лучшей белорусской картиной о войне считаю ленту “Я родом из детства” – автобиографическую исповедь сценариста Геннадия Шпаликова и режиссера Виктора Турова, чьи отцы погибли на войне. Одним из соавторов фильма стал Владимир Высоцкий, песни которого впервые прозвучали в советском кино, да и он сам впервые исполнил в фильме значимую роль. На выходе получился нежный и горький, лиричный и потаенно философичный фильм о “подранках” – детях войны. В картине Турова в неповторимых деталях и подробностях материализовался сам воздух победной и горькой весны 45-го года... “Я родом из детства” – это “Амаркорд” белорусского кино, только снятый на 7 лет раньше общепризнанного феллиниевского шедевра»* (Леонид Павлючик); *«История о советских камикадзе, так охарактеризовал свою картину “Торпедоносцы” Семен Аранович, волнует и сейчас. Атмосферный, жесткий черно-белый фильм о морских летчиках Северного флота напоминает прямой кинорепортаж из прошлого с документальными вставками воздушных боев. Здесь все на нерве, хотя показан обыденный ужас войны, без батальных сцен... Но суть в том, что за трагической сценой идет фотогалерея павших летчиков – выразительные лица, каких не увидишь сегодня. Музыка Александра Кнайфеля, напоминающая звук ржавого корабельного колокола, врзается в память раз и навсегда»* (Антонина Карпилова); *«“Восхождение”, “Круглянский мост”. Оба фильма могу смотреть с любого эпизода, далее не отрываясь, хотя не являюсь любителем военного кино. Возможно, именно потому, что не являюсь... Эти картины по сей день остаются ярчайшим примером острой психологической и одновременно аллегорической разработки самостоятельного человека в синкопах военных будней. Оба фильма созданы с опорой на философско-смысловое основание прозы Василя Быкова.*

*В них проблема героического поступка переключается из монументального обобщения в сиюминутную конкретную ситуацию личной борьбы не на жизнь, а на смерть»* (Наталья Агафонова) [55, с. 14–19]. В отзывах есть активное выражение авторского отношения, которое основывается на его, автора, ценностных приоритетах. Однако в текстах есть и краткая характеристика упоминаемых фильмов, выделение некоторых эстетических составляющих, важных с точки зрения кинокритика.

К авторскому отзыву, в котором есть аргументация, объяснение и доказательство выбора, где раскрываются ценностные установки, можно отнести мини-рецензии, авторские колонки, в которых представляются новые кинопроизведения, авторские блоги на интернет-сайтах. В журнале «На экранах» на протяжении 2020 г. существовала рубрика «Кино и зритель», в которой автор, не всегда имеющий отношение к профессии кинокритика, журналиста, высказывал свое достаточно убедительное мнение о новой картине. Так, отзыв «Безумство храбрых» о фильме «Завод» Юрия Быкова не относится к рецензии, поскольку в тексте нет анализа фильма, но есть авторское представление картины, субъективное высказывание: *«Российский режиссер Юрий Быков один из немногих авторов, который все время говорит о том, о чем на постсоветской территории уже говорить не очень принято – о социальной несправедливости. Будучи родом из рабочей семьи, называет себя социалистом. И не сказать, чтобы кино у него было архаичное, наоборот, очень даже новаторское. И названия его фильмов, с одной стороны, простые и в чем-то старомодные, а с другой – однозначные и понятные, как немногословный мужской характер»* [56, с. 21]. В то же время есть представление фильма общим планом, где автор выделяет смысловые акценты, переданные через разнообразие визуальные детали: *«В “Заводе” весь антураж как будто сведен к минимуму: клаустрофобическое пространство разрушающегося завода, груды серо-черных механизмов, железок, поблескивающих мазутным антрацитом. В этом звякающем, грохочущем месиве беспросветно черного и грязно-серого фигуры, лица рабочих не всегда можно заметить и рассмотреть. Они как будто срослись с заводским железобетоном, став неотъемлемой частью этого унылого ангара»* [56, с. 21].

Жанру отзыва свойственны информационность и определенная доля аналитичности, субъективное выражение авторского отношения, персональная интенциональность, стилистическая гибридность, позволяющая соединять разговорный и публицистический стили. Необходимость ориентации в ситуации возрастающих потребительских интересов способствует увеличению востребованности рассматриваемого жанра: *«Массовая потребность в ориентации на рынке материальных и нематериальных продуктов сделала жанр отзыва особенно востребованным в современной коммуникативной среде»* [57, с. 34]. Востребованность жанра отзыва свидетельствует и об усилении степени диалогичности авторских текстов в современной журналистике.

### 3.4. Проблемно-аналитические жанры: особенности освоения кинодискурса

Основными методами освоения кинореальности в проблемно-аналитических жанрах являются аналитический, интерпретационный, контекстно-исторический, сопоставительно-исследовательский и классификационно-обобщающий. Для данной группы кинокритических жанров — кинорецензии, аналитического интервью, диалога, кинообозрения, статьи — характерно определенное авторское целеполагание: не столько информировать, сколько обобщить, интерпретировать, сопоставить, объяснить причинно-следственные основания возникновения, развития, функционирования событий, фактов кинодискурсивного поля. В выделенных жанрах главным выступает авторское осмысление многообразных явлений кинопространства как важных артефактов, предназначенных для освоения в среде адресатов, для того, чтобы эти факты стали частью более широкого общественного дискурса.

**Кинорецензия.** Жанр рецензии в литературно-художественной критике всегда считался первичным. Чаще всего рецензию относят к разряду либо аналитических жанров [1; 2; 10; 12], либо исследовательско-новостных [13], выделяя при этом такую важную черту, как эстетическая концептуальность. Рецензия — жанр, который основывается на авторском анализе художественной реальности, созданной другим автором. А. А. Тертычный предлагает разделение на моно- и полирецензии в зависимости от количества рассматриваемых произведений [58, с. 66]. Однако в практике отечественного кинорецензирования кинокритик, как правило, рассматривает одно произведение. Если в поле зрения автора критического текста попадает несколько фильмов, то чаще всего этот текст можно назвать кинообозрением.

Кинорецензия — принципиально аналитический жанр, в котором важна не оценочность, а авторское размышление, способствующее раскрытию сущностного содержательно-художественного смысла произведения. Рецензия, как никакой другой жанр в литературно-художественной критике вообще и в кинокритике в частности, предполагает не столько представление определенной информации, сколько запечатление процесса аналитического осмысления произведения искусства, в котором главным является встреча с автором. Неслучайно именно этот жанр, в котором особым образом соединяются личностные начала разных соучастников одного события, особо выделял Л. Аннинский: «Рецензия есть духовная встреча двух людей. Встреча двух личностей: того, кто пишет, и того, о ком пишется. Это не робкое растворение в себе, это не он и не я, это что-то третье, что-то совершенно новое, это наша встреча, наше событие. В чем тут сложность? В том, что “со-бытие” раскрывает одновременно духовный мир двух разных людей» [59, с. 3]. В этом «со-бытии» важно присутствие еще одного участника — читателя (зрителя).

Посредством рецензии читатель не только узнает о выходе нового творения, знакомится со смыслом кинопроизведения, но и расширяет границы понимания эстетического целого через раскрытие авторских мировоззренческих установок, выявление ценностно-художественных параметров, культурного контекста. Рецензия вызывает особый интерес у подготовленного читателя. Подготовленность предполагает некоторую гуманитарную образованность, наличие эстетического вкуса, степень ориентированности в художественном пространстве. Рецензия особенно способствует расширению познавательных-рефлексивных способностей того читателя (зрителя), который знаком с предметом рецензионного осмысления и у которого сложились свои представления. В рецензии особую роль играет личность рецензента, поскольку авторская рефлексия выступает концептообразующим фактором, объединяющим все элементы данного жанра.

В кинорецензии важно раскрытие художественной целостности произведения. Возможно поэтому А. А. Тertyчный считал кинорецензию наиболее сложным жанром, ведь «в отличие от рецензии на книгу или изобразительное произведение в рецензии на кинофильм... критик часто исследует не только само произведение, мастерство его автора, но и работу режиссера, актеров, музыкантов, оформителей и т. д.» [58, с. 67]. Однако в рецензии не только приводится сумма художественных составляющих, но и выявляется сложная взаимосвязь и взаимодополняемость этих составляющих, над которыми доминирует авторская идея.

В разные исторические периоды функциональные особенности рецензии были обусловлены как различными авторскими установками, так и социокультурным контекстом. В белорусской прессе кинорецензия как жанр стала оформляться в 1930-х гг. С одной стороны, это объяснялось ростом собственного кинопроизводства, с другой – меняющейся драматургией фильмов. Конфликты идеологического характера, противопоставление героев по социально-классовым различиям предполагали объяснение читателям (зрителям) сути идеологического и морального противостояния. Главное внимание рецензенты уделяли характеристике героев: *«У час, калі вырашалася пытанне аб неадкладным правядзенні чыгункі праз участак Зарэцкага, сюды прыхаёў геолог Штокман. Тут і завязваецца выключная барацьба паміж раней блізкімі і знаёмымі»* (из рецензии на фильм «На Дальнем Востоке») [60, с. 4]; *«На шахце за спіной вяльможы-дырэктара Чуба, які забыў аб капіталістычным акружэнні і страціў класавую пільнасць, звiлі сабе гняздо ворагі народа: сакратар парткома – трацікіст Файвушынскі і шпiён Красоўскі»* (из рецензии на фильм «Шахтеры») [61, с. 4].

В рецензиях того времени авторы обращали внимание на такие составляющие, как актерское исполнение (*«Ад пачатку і да канца фiльм глядзiцца з неаслабнай увагай і цiкавасцю. Ролю Петра Першага выконвае артыст Н. Сiмонаў. У яго выкананнi мы бачым жывога Петра, нястомнага*

*валявога дзяржаўнага дзеяча, геніяльнага палкаводца і разам з тым чалавека, не пазбаўленага звычайных чалавечых пачуццяў... Народная артыстка СССР Тарасава ў ролі Екацерыны, народны артыст СССР Тарханаў у ролі фельдмаршала Шэрамецьева, вядомы па фільму "Дэпутат Балтыкі" артыст Н. Чэркасаў у ролі царэвіча Алексея, як і рад іншых актараў, распрацавалі поўнацэнныя вобразы людзей, акружаючых Петра» [62, с. 4] — о фильме «Петр Первый»), композиция («Асобна трэба сказаць аб кампазіцыі. Перад вачыма глядача праходзіць эпізод за эпізодам. Змантажыраваны яны крыху рыхлавата. Суцэльнасць і звязанасць надаюць фільму толькі паасобныя дэталі» [63, с. 3] — о фильме «Волочаевские дни»), музыкальное оформление, выделяли отдельные эпизоды, высказывали критические замечания («Трэба адзначыць, што досыць бедная рэжысёрская распрацоўка і невысокае майстэрства акторскага выканання не раскрылі ўсіх магчымасцей багацця матэрыялу фільма. Тэма патрабуе больш высокага ўзроўню мастацкай распрацоўкі і выканання. Рэжысёр (Эд. Аршанскі) не здолеў разгарнуць малюнкаў...» [64, с. 4] — о фильме «Соловей»). Несмотря на то что в указанном десятилетии превалировал идеологический подход, стоит отметить: именно тогда закладывался аналитический инструментарий представления фильма в прессе.*

В конце 1950-х — начале 1960-х гг. на экран вышли фильмы, заметно обогатившие понимание человека в контексте истории и доказавшие значимость и нравственную высоту человеческой личности в период эпических событий, а также в ситуациях более камерных. Эти произведения предполагали разговор о важных смыслах человеческого бытия. В кинорецензиях того времени был замечен публицистическо-нравственный акцент. В 1960–70-х гг. в рецензировании проявился интерес к художественной целостности кинопроизведений, к собственно эстетической природе фильма. В кинорецензиях стал доминировать художественно-аналитический принцип.

В 1990-х гг. в рецензировании начал преобладать рекламный подход, когда через характеристики фильма как товара косвенно или открыто стали постулироваться ценности иной эпохи, иной общественной формации, в которой, по замечанию исследователей, многое уподоблялось «грандиозной рекламной кампании» [65, с. 83] и в которой было положено «начало нравственно-социально-политического переворота в искусстве» [66, с. 374]. В интернет-кинокритике преобладает подчеркнuto субъективный подход, когда в представлении фильма важно не столько проанализировать художественные составляющие, сколько рекомендовать (либо не рекомендовать) картину как новый товар на рынке.

Постепенно кинорецензия стала трансформироваться в иные жанровые образования, в которых вместо категории «автор — человек социальный» все более заметной становилась категория «автор — человек частный» [67, с. 76], а авторская рефлексия уступила место авторской интимизации. Примером такой трансформации могут служить публикации

в газете «СБ. Беларусь сегодня» за 2007–2008 гг., выходявшие под рубрикой «Киносреда, или Пойдем в кино с Димой Р.». Тексты представляли собой симбиоз анонса, аннотации, и отзыва, где доминирующее место занимала авторская интерпретация сюжета нового фильма. Иногда в авторский пересказ вводились ремарки в виде воспоминаний, сравнений, эмоциональных переживаний личного опыта. Автор все время подчеркивал отсутствие дистанции между ним и читателем. Кинопроизведение рассматривалось исключительно по горизонтали, в тексте указывалось, что автор как человек частный имеет те же интересы, что и его читатели, не чурается земных потребностей. Когнитивный уровень таких публикаций проявлял абсолютное равенство в отношениях «автор — читатель».

В начале 2000-х гг. в журналистике определенным образом стали запечатлеваться дискурсивные практики массовой культуры и постмодернизма, которые прослеживались не только в активизации гедонистических и рекреационных функций, но и в реализации идентификационно-адаптационных стратегий. В области освещения искусства в печатных изданиях это означало, что любой продукт творческой деятельности стал представляться не как художественное явление, а как товар, «так как в массовом обществе любой артефакт становится ценностью, если он является продуктом массового потребления» [68, с. 18–19]. Рецензии на новые фильмы в некоторых массовых изданиях более всего стали походить на «кажмости, не обладающие никакими референтами» [65, с. 83]. Анализ художественной целостности кинопроизведения был подменен авторским выделением тех фрагментов, которые обеспечивали удобство потребления. В текстах доминировал принцип унификации и стандартизации. Так, в «Белорусской газете» на полосе «Пристрастия» разножанровые фильмы были представлены по одинаковой композиционной схеме: тексты разбивались на небольшие главки с названиями «О чем кино», «Обратите внимание», «Главный козырь» и «Пикантная подробность».

Рецензирование в массовой и специализированной прессе имеет свою специфику. В течение всего XX в. эта специфика была предопределена несколькими параметрами, наиболее заметные среди которых — авторская установка, уровень авторского размышления и объем публикации. В 2000-х гг. кинорецензии и в массовой, и в специализированной прессе стали публиковаться реже, уступив место расширенным аннотациям либо став частью интервью, обзоров. Отличительная особенность кинорецензий в белорусской специализированной прессе — культурологическо-философское начало. Например, в журнале «На экранах» в подобном ракурсе чаще всего анализируется документальное, анимационное кино, т. е. те виды киноискусства, которые оказались наиболее востребованными в белорусском кинопроизводстве и конкурентноспособными в мировом кинопространстве.

Раскрывая особенности портретного документального фильма «Дарога, якая не скончыцца», посвященного личности известного телеве-

душего Юрия Жигамонта, кинокритик Наталья Агафонова в рецензии «О возможности невозможного и очевидности невероятного» не только раскрыла художественно-смысловую сущность фильма, но и коснулась таких тем, как белорусская ментальность (*«Эта немногословность... присуца белорусскому космосу, где молчание означает не только внутреннее размышление, но также невысказываемость боли и любви, затопленных в глубине душевного колодца... Неспешность экранного изложения также характерный признак белорусской исповедальной манеры»*), экзистенциальные черты жизни и характера героя (*«Ибо вся жизнь Юрия Жигамонта тождественна экзистенции Беларуси на срезах истории. Все остальное (актерская несудьба, семейный нелад, острая физического нездоровья) он мужественно сдвигает на периферию как небытийное. Его бытие – это бесконечное странствие среди архивных документов, книг и преданий... по рельефу земли через курганы, руины, валуны, кладбища, храмы»*), социальные реалии (*«Фильм Ивана Куракевича создавался в период пандемии Covid-19. Однако ни один нюанс, ни один штрих в картине не указывает на невероятные усилия авторов по разрыванию бесконечной цепи невозможностей... "Дорога, якая не скончыцца" приближается к универсальности произведения искусства, преодолевающего социальные условия своей возможности (Пьер Бурдьё)» [69, с. 16–17]*).

Поликультурный подход свойственен также белорусскому кинокритику Антонине Карпиловой в репрезентации анимационного кино. В рецензии на фильм известного белорусского режиссера Ирины Кодюковой «Данте. Беатриче» кинокритик анализирует как изобразительную, музыкальную полифонию кинокартины, так и тот культурно-исторический контекст, который не отражается, но является невидимой составляющей художественного произведения: *«Рассматривая богатое изображение и проникая в многомерные смыслы фильма, хочется остановить кадр, чтобы войти в его причудливую композицию, впитать особую, лучистую, энергетику отдельных сцен, насладиться сочной цветовой гаммой. Рубиновый и темно-красный цвет символизирует стремление к мудрости, розовый – стойкость в вере. И вся эта цветочная красота питает уникальное чувство любви Данте к Беатриче – не физической, но исключительно платонической. Как известно, Беатриче Портинари была первой любовью и музой итальянского поэта. Взгляд любви пронзил сердце Данте в девятилетнем возрасте. Их редкие встречи на улице и на празднествах трогательно и деликатно показаны в фильме. Внешне они незначительные, но для поэта полны возвышенного смысла и вдохновения» [70, с. 7]*.

Белорусские фильмы посредством жанра рецензии представляются в одном из наиболее авторитетных специализированных изданий – российском журнале «Искусство кино». Рецензиям известного киноаналитика Игоря Сукманова свойственны широкий диапазон культурных смыслов, представление фильма как единого системного целого во взаимосвязи художественных элементов и внешнего контекста, аргумен-

тированность авторских доводов, высокая степень аналитической оценочности. Анализируя один из фильмов «нового белорусского кино» «Завтра» (реж. Ю. Шатун), И. Сукманов определяет социально-культурный фон как своеобразный национальный хронотоп, в контексте которого стало возможным появление свободного от государственного бюджета кино молодых авторов: *«Этот неприметный фильм, который вырос из абсолютного ничего, словно собранный из кадров домашнего видео, стал событием всей белорусской кинематографии (фильм стал победителем национального конкурса «Лістапад» в 2017 г., в том же году был удостоен приза Гильдии киноведов и кинокритиков Беларуси с формулировкой «За создание достоверного и выразительного образа современного белорусского общества». — Л. С.-М.). Кинематографии, в которой едва теплился дух и которая на протяжении всей постсоветской истории чахло жила за счет скромных государственных субсидий, скудно мыслила, ничего не обещая, ни на что не претендуя. Это существование являлось, по сути, добровольной художественной изоляцией, невмешательством в бурную жизнь, что обернулось для национальной кинокультуры глобальным творческим бессилием и затишьем в индустрии»* [71, с. 79].

Раскрывая достоинства фильма через концепты «документальность», «подлинность», «правда», «беспафосность», «фиксация», автор рецензии предлагает утверждение как определенную оценку художественного качества: *«Разница между художественным и всамделишным в этом фильме настолько мизерна, что эта естественность многими не распознается как искусство. Но это искусство. Искусство, преодолевающее фальш. “Завтра” – это не гражданское кино в его экспрессивной оболочке. Оно демонстрирует нам другую, не менее сложную ипостась авторской позиции, которая улавливается скорее эмпирически. Через ритм, через отстраненность и почти протокольную сдержанность, через принципиальную безыскусность и строгость кадра»* [71, с. 81].

Исследуя художественную природу кинокартины, И. Сукманов выявляет в ней те составляющие, которые позволяют соотнести белорусский фильм с произведениями, смыслами, стилевыми особенностями других эпох. В рецензии упоминается тема «маленького человека», «бедных людей», «меланхоличная поэтика» немецких романтиков, психологические новеллы С. Цвейга и Ги де Мопассана. Аргументация кинокритика направлена на то, чтобы выделить фильм, обозначить его место, подчеркнуть художественный и общественно значимый смысл: *«Скромная работа Юлии Шатун не претендует на полемичность и на расстановку акцентов. И все же она знаменует собой гораздо большее, чем просто популярное кино об абстрактном наблюдении за жизнью. Для белорусского кинематографа это знаменует маленький прорыв, тот пока еще редкий случай, когда молодой автор предъявляет нам и миру тип современного белорусского сознания – образ, сложенный из людей и пейзажей, из нюансов и общих мест. Образ белорусов и их “маленькой прекрасной*

родины” – страны смирения» [71, с. 83]. Общественная значимость подчеркивается еще и типизированием и обобщением частной, камерной ситуации, представленной в фильме: «... частный случай есть лишь фрагмент жизни, касающийся каждого из нас... Ведь фильм пробуждает ноющее чувство неудовлетворенности собой и миром. Отчего мы такие? Такова ли наша судьба и возможна ли перемена участи?» [71, с. 83].

Сегодня кинокритика – жанр в основном специализированной прессы, которому свойственны аналитичность, авторская аргументация, доказательность выводов, культурное полисмысловое поле. Несмотря на предназначенность рецензии подготовленным читателям (зрителям), этот жанр выполняет важные функции для любой части аудитории. Кинокритика в большей степени соотносится с той ролью критики, о которой в свое время говорил В. Г. Белинский: «Конечно, критика не сделает дурака умным и толпу мыслящей, но она у одних может просветлить сознанием безотчетное чувство, а у других – возбудить мыслью спящий инстинкт» [72].

**Аналитическое интервью.** Уровень информативности и степень аналитичности в интервью определяется предметом и целью разговора с собеседником, степенью авторского участия в подготовке и проведении интервью.

В информационном интервью автор выступает в качестве того, кому необходимо получить ответы на однозначные вопросы: *что? кто? как? когда? почему?* Например, критик Валентин Пепеляев в интервью с режиссером Александром Ефремовым по случаю вручения ему премии Союзного государства в области литературы и искусства задает вопросы, которые предполагают ответы с однозначной, точной и достаточно краткой информацией: вопрос: «*Александр Васильевич, звание, премии стимулируют творца?*», ответ: «*Бесспорно*»; вопрос: «*Премия Союзного государства вас окрылила?*», ответ: «*... Это очень приятно и хороший повод для того, чтобы чуть чуть погордиться собой*»; вопрос: «*Как вы оцениваете сегодняшнюю ситуацию в белорусско-российском культурном пространстве?*», ответ: «*Наше пространство и культурная среда действительно едины по большому счету. В самой среде какого-то разделения нет... Слишком глубокие у нас связи. Я как режиссер с огромным удовольствием работаю как с российскими, так и с белорусскими артистами. Кроме того, если говорить о культурных связях, наша недавняя премьера в Театре студии киноактера “Женщины без границ” поставлена по пьесе именно российского известного писателя и драматурга Юрия Полякова*» [73, с. VIII].

В аналитическом интервью вопросы формулируются таким образом, что ответ предполагает рассуждение, более аргументированные ответы интервьюируемого, а интервьюер имеет возможность выступить полноправным участником беседы. Например, спустя определенное время в газете «СБ. Беларусь сегодня» было опубликовано еще одно интервью с Александром Ефремовым, посвященное такой проблеме, как тради-

ции и новации в искусстве. В преамбуле автор интервью поясняет цель: *«Художественный руководитель Театра-студии киноактера народный артист Беларуси Александр Ефремов недавно стал лауреатом премии Союзного государства в области литературы и искусства. Хороший повод поговорить о театре, кино, экранных героях прошлого и настоящего»* [74].

В этом интервью вопросы предполагают не однозначные, краткие ответы, а размышления, рассуждения на важные темы: *«Александр Васильевич, недавно широко отмечалось 40-летие со дня смерти Владимира Высоцкого. Вы принимали участие в видеоконференции, организованной международным медиаclubом “Формат А-3”, где выступал сын поэта и артиста Никита Высоцкий. На ваш взгляд, как время выбирает свой символ, свое лицо? Почему тот или иной человек становится его олицетворением?»*, *«Если перенестись в 1990-е годы, какими они были для вас, для Театра-студии киноактера? В одном интервью вы говорили, что если в зале набиралось 13 зрителей, значит, решали играть спектакль»* [74].

Автор аналитического интервью направляет размышления интервьюируемого, своими вопросами выстраивает определенную драматургию разговора. В аналитическом интервью темы для обсуждения носят проблемно-эстетический или проблемно-просветительский характер. В ходе такого интервью выявляются причинно-следственные связи обсуждаемых ситуаций, предлагаются доказательства в виде аргументированных рассуждений. Сам текст интервью выступает анализом определенной сферы действительности. Вариантами аналитических интервью в области киноискусства являются публикации в газетах «Культура» (рубрики «Творцы і творчасць», «Тэма», «Арт-блог»), «Літаратура і мастацтва» (рубрика «Камертон»), журнале «Мастацтва» (рубрики «Дзейныя асобы», «Дыскурс»).

Одним из ярких примеров жанра было интервью кинокритика Л. Павлючика «Родом из нашего времени» в газете «Советская культура» с известным белорусским кинорежиссером В. Туровым. Были затронуты разные темы: сущность профессии «кинорежиссер» и степень ответственности за авторское послание, личное и историческое в фильмах о войне, судьбы детей войны в последующие десятилетия. В осмыслении этих тем равноценно участвовали двое — критик и режиссер. Направление мысли в интервью задавал именно критик. Когда режиссер высказался о том, что все его фильмы, несмотря на явные стиливые и содержательные различия, все-таки об одном и том же: *«Все мои картины – внешне такие разные – это, по сути, один рассказ-исповедь о пережитом, прочувствованном... Я всегда стремился вести разговор как бы от лица нашего поколения, чье детство закончилось горьким июнем 1941 года»*, критик продолжает эту мысль, переводя разговор в собственно творческую плоскость: *«Война и дети... Многие ваши сверстники-режиссеры отдали дань этой теме. У одних она проходила сдержанным отголоском, у других яростно и больно выплескивалась в первой работе, третьи возвращались к ней годы спустя, обнаружив в ней со временем не только горечь, но и некую ностальгическую*

поэзию. Вы поставили о войне подряд четыре картины. Хотели выговориться до конца». Далее, когда режиссер стал говорить о своих фильмах, своей памяти о войне, критик вновь, подхватывая тему, конкретизирует: «С героями вашего фильма “Я родом из детства” мы прощаемся на рубеже войны и мира: только что отгремел салют Победы и, казалось бы, навсегда уйдут в прошлое страдания, смерть, кровь. Но вся финальная сцена... идет на закадровой радиоинформации об атомной бомбардировке Хиросимы. Герои вступают в жизнь, в которой их ждет трудная ответственность за будущее» [75, с. 4]. Для того чтобы провести такое интервью, необходимо было как минимум хорошо знать своего героя, его творчество, а как максимум — свободно ориентироваться в предмете разговора и уметь «режиссировать» беседу.

В данном интервью аналитический подход заметен и по предмету разговора, и по степени подготовленности двух собеседников, и по уровню осмысления ими этого предмета.

**Диалог.** Является разновидностью аналитического интервью, но не идентичен ему. В интервью критик или журналист ставит вопросы, однако ход беседы регламентируется ответами. Интервьюируемый, по сути, формирует основное содержание интервью. В диалогах, как правило, диапазон беседы представлен более проблемно и многопланово, вопросы интервьюера превращаются в размышления, которые логично и последовательно связаны с размышлениями интервьюируемого. Диалог, основанный на равноправии участников, организуется и направляется теми, кто участвует в беседе. «Журналист-собеседник является равноправным, наряду со своим партнером по коммуникативному акту», — замечал А. А. Тертычный [2, с. 116]. Диалог как форма общения — главный механизм смысло- и текстопорождения.

Анализируемый жанр требует особой компетентности, профессиональной подготовленности и аналитической мобильности. В диалоге важна способность слушать собеседника и готовность развивать темы, которые возникают во время беседы и могут быть интересны для читателя. Существенна в диалоге и высокая степень общекультурного бэкграунда, которая содействует проявлению тех интеллектуальных, психологических, эстетических ресурсов, которые необходимы для создания полноценной коммуникации в ходе межличностного общения. Через равноправное взаимодействие собеседников диалог способствует соприкосновению с миром культуры. У диалога как жанра есть некоторая временная предопределенность.

В белорусской кинокритике диалоги между критиками и создателями фильмов наиболее часто публиковались в 1970-х гг., в период дефицита неофициальной, неизвестной широкой аудитории информации, когда была высока потребность в получении нерастиражированных новостей. В эпоху тотальной заидеологизированности всех уровней общественного развития обозначилась особая необходимость в камерном общении.

Наиболее популярны в то время были объемные диалоги кинокритика Е. Л. Бондаревой с кинорежиссерами, операторами, драматургами, писателями — авторами киносценариев, которые публиковались в журналах «Нёман», «Польмя», «Маладосць», «Мастацтва». Например, диалог с В. Туровым «Трывогі і падзеі» отличается поликультурной информативностью, эффектом свободного общения двух равноправных собеседников, новыми сведениями о киноэстетической реальности. В разговоре речь идет о новых социокультурных реалиях развития киноискусства. Каждый новый поворот в теме, заявленный одним собеседником, сразу же поддерживается другим. Например, режиссер говорит о разных ценностных доминантах в кино разных времен: *«Раней кіно было скіравана да высокіх пачуццяў, а цяпер зьяртаецца да эмоцый, якія могуць разбурыць асобу...»*. Критик приводит свои суждения, которые тематически и смыслово дополняют мнение собеседника: *«Але і тады было нямала фільмаў без эстэтычных адкрыццяў. Кінастудыі выконвалі план “вытворчымі адзінкамі”. Хоць, вядома, былі і значныя карціны...»*. В. Туров уточняет: хотя список художественно полноценных фильмов может быть весьма внушителен, главной особенностью «доперестроечного» кино было то, что оно создавалось для человека. Критик также обсуждает с режиссером понятие «кинокитч», возможности развития кино в будущем [76, с. 34].

В диалоге важно осуществление диалогической взаимодополняемости. Диалогическое единство не всегда предполагает единомыслие, возможно несогласие, дискуссионные моменты, сопровождающиеся признаками естественного общения.

Диалог лишен однозначности и одномерности, способствует процессу познания иной реальности и приобщения к новому уровню осмысления явлений, тем, проблем. Кроме того, указанная форма общения, наглядно воплощающая свободу личностной рефлексии, актуализирует экзистенциальную природу диалога.

**Кинообозрение.** Предметом кинообозрения является, как правило, несколько фильмов, объединенных по разным принципам: тематическому, хронологическому, событийному, проблемному, эстетическому (например, общий художественный стиль, жанр, направление). Кинообозрение как жанр кинокритики стало оформляться с 1960-х гг. в белорусской печати начало активно использоваться в 1970–80-х гг. Обращение к текстам рассматриваемого жанра было связано с ежегодными смотрами годовой продукции студии «Беларусьфильм», когда читателям необходимо было представить все созданные в республике фильмы. Кинообозрениям, сложившимся в системе белорусской прессы, был свойственен эффект итоговости: в такой форме подводился результат определенного периода развития национального киноискусства. Однако с годами тенденция изменилась. С распадом системы советского многонационального киноискусства поменялась ситуация на национальных киностудиях: количество и художественное качество фильмов не соответствовало понятию

«национальное киноискусство». Кинообозрения как жанровая форма, предполагающая итоговый анализ отечественной кинопродукции, постепенно стала трансформироваться в обзоры фильмов, показанных на проводимых в республике кинофестивалях: Минском международном кинофестивале «Лістапад», Международном фестивале студенческого и дебютного кино «Киногрань», Международном кинофестивале анимационного кино «Анимаевка», кинофестивале Северных и Балтийских стран «Паўночнае зьянне».

Жанровые особенности кинообозрения предопределены особенностями литературных обзоров, классические образцы которых представлены в творчестве В. Белинского, Д. Писарева, Н. Добролюбова, М. Салтыкова-Щедрина, Н. Шелгунова, А. Григорьева. Главная цель любого обзора — показать читателю через анализ совокупности общественно значимых явлений новые тенденции, новый уровень авторского осмысления той суммы фактов, за которыми видится системное целое, дать новое знание о действительности. Можно сказать, что обзору свойственен прогностический эффект. Обзор как жанровая модель литературно-художественной критики предполагает открытие новых художественных ценностей, которые являются знаковыми для художественной культуры и освоения их широкой аудиторией. Функциональная предназначенность названного жанра в той или иной сфере культурной жизни состоит в том, чтобы отобразить панораму, представить целостное развитие процесса определенной части художественной культуры и дать возможность читательской аудитории не только «структурироваться по интересам» [16], но и соотносить восприятие отдельных произведений с пониманием развития единой художественной системы. Обзор помогает открывать новые тенденции, выявляя связи и закономерности развития произведений на фоне конкретной социокультурной среды.

Общая тенденция сокращения аналитических публикаций в прессе позволила некоторым исследователям выделить «тематические информационные обзоры, ориентированные на презентацию художественных достижений того или иного рода творчества» [16, с. 228]. Однако обзор принципиально аналитический жанр, в котором главный акцент делается не столько на презентации, сколько на исследовании тенденций развития процесса, не столько на представлении суммы фактов, сколько на оценке той системы, которая открывается за обозначенным количеством. Еще В. Г. Белинский говорил, что «обозревать — не значит пересчитывать все, что вышло в продолжение известного времени, но указать на замечательные произведения и *определить их значение и цену*» (курсив наш. — Л. С.-М.) [77, с. 461]. Уточняет понятие и А. А. Тертычный: «*Определяющий признак жанра — единство наглядного освещения общественных событий и мысли обозревателя, глубоко проникающей в суть процесса...* *Обозревать — значит наблюдать и обдумывать*» (курсив наш. — Л. С.-М.) [2, с. 180]. Российский ученый Л. Е. Кройчик жанр

публицистического обозрения относит к группе исследовательских текстов [13, с. 156]. Аналитичность многих современных обозрений (в том числе кинообзоров) стала причиной их размещения не в печати, как в советские годы, а в специализированных изданиях.

В белорусских СМИ кинообозрения чаще всего публикуются в журналах «На экранах» и «Мастацтва». Предметной основой таких кинообзоров становятся фильмы, соотнесенные с неким событием (фестивалем); фильмы региональных киносмотров, приуроченных к представлению современных кинопроизведений той или иной страны (недели японского, израильского, польского, немецкого, шведского, французского, европейского кино; обзор документальных картин студии «Летапіс»); фильмы знаменитых авторов, известных крупными достижениями в области искусства кино (Ингмар Бергман, Анджей Вайда, Сэжэй Имамура, Кшиштоф Кисльёвски, Альфред Хичкок); фильмы крупного художественного направления (немецкий киноэкспрессионизм, французская «новая волна»).

Функциональное предназначение кинообозрения заключается в том, чтобы: 1) фиксировать принципиально важные события в кинокультуре в максимально полном объеме; 2) представить тенденции развития кинопроцесса, которые выступают ведущими в конкретном историческом периоде; 3) определить явление киноискусства во внешних и сущностных характеристиках; 4) расширить границы понимания киноискусства как развивающейся по собственным законам системы; 5) выявить аксиологически-художественные характеристики произведений киноискусства, способствующих формированию эстетических «личных стратегий» (А. Тертычный) читателей. К структурообразующим элементам кинообозрения относятся и факты (в данном случае фильмы), и рассуждения и аргументы критика. В композиции кинообозрения авторская мысль, соединяющая факты в тему, эпизоды в систему, является содержательной доминантой этого жанра. Л. Е. Кройчик назвал принцип композиционной организации обозрения цепочно-эпизодическим [13, с. 158].

Аналитическо-исследовательский подход в раскрытии темы, панорамность охвата событий, умение соотнести конкретные факты с эстетическо-смысловыми акцентами искусства, времени, реальности предполагают не только профессиональное знание предмета, особую степень подготовленности и понимания развития процесса, но и способность сопоставлять, видеть причинно-следственные закономерности, делать прогностические обобщения и заключения. Вышеназванные причины объясняют востребованность кинообозрения среди кинокритиков, а не журналистов.

Рассмотрим кинообозрение критика Натальи Агафоновой «“Летапіс” у промнях святла», в котором анализируются документальные фильмы, созданные на студии «Летапіс» за год [78]. Это тот вид кинообозрения, в котором угадываются элементы философского эссе. За большим

количеством проанализированных фильмов не только виден контекст реального и исторического времени, но и открываются смыслы, имеющие отношение к понятиям «национальный характер», «национальное самосознание», «метафизика бытия». Автор отметила как внутренние связи, объединяющие отдельные произведения в панораму белорусского документального киноискусства, так и внешние, способствующие обнаружению в национальном кино тем, образов, эстетических кодов, которые имеют отношение к общечеловеческим культурным ценностям. Камертон авторских рассуждений проявляет смысловую доминанту всего обозрения и совпадает с заданным образом луча света: национальное документальное кино в пространстве мировой культуры. В кинообзорах игровой программы Минского международного кинофестиваля «Лістапад» анализ фильмов основывается на другом принципе [79; 80]. Выделяется некий главный смысл, объединяющий разные фильмы, который соотносится не столько с художественным качеством (на фестивале «Лістапад» представлены картины, удостоенные высоких наград крупных международных кинофестивалей Берлина, Венеции, Канн, Москвы), сколько с философскими, идейно-нравственными поисками времени. По сути, это и есть та смысловая доминанта, вокруг которой выстраивается аналитическая авторская рефлексия.

**Статья.** В белорусской кинокритике указанный жанр чаще всего встречался на страницах массовых и специализированных изданий в 1970-х гг. Социальные проблемы, ценности перестроечного времени, ритмы новой эпохи изменили жанрово-содержательный ландшафт журналистики в целом и литературно-художественной критики, кинокритики в частности. Аналитическая кинокритическая статья перестала быть востребованным жанром в отечественных средствах массовой информации. В начале XXI в. статья изредка стала появляться на страницах специализированных изданий (журнал «На экранах», еженедельник «Літаратура і мастацтва»). Обычно понятие «статья» употребляется с уточняющим словом «проблемная», что объясняет функциональную особенность жанра: раскрывать, исследовать, анализировать, прогнозировать пути решения некой проблемы. А. А. Тертычный определяет такую статью как тактико-аналитическую [2].

Отметим схожесть статьи и обозрения. Некоторые исследователи рассматривают обозрение как разновидность статьи (А. Г. Бочаров, Ю. И. Суровцев). Различие между обозрением и статьей предопределено степенью проблемности и сущностью авторского обобщения. В обозрении автор анализирует процесс, основываясь на сумме фактов (как правило, фильмов), а в кинокритической статье исследует ситуацию, свидетельствующую о возникновении проблемного поля вокруг явления, процесса, события. Критик оперирует одним или несколь-

кими фактами, степень обобщения которых может свидетельствовать о ситуации не только в кинокультуре, но и в социальной действительности. Автор исследует круг проблем, «объединенных единым процессом» [13, с. 157].

С обозрением статью сближает композиционный прием, поскольку в одном и другом жанре основой структуры остается развитие авторской мысли, предполагающей развернутую систему доказательств и аргументов. Текст статьи всегда включает систему доказательств, опирающихся на выявление причинно-следственных связей между фактами, ситуациями. Неслучайно научность считают не только обязательным свойством статьи, но и «структурообразующим качеством этого жанра» [10, с. 28], предполагающего использование дедуктивного и индуктивного методов для решения исследовательской задачи. Пространственно-временные границы статьи определяются не столько фактами, сколько масштабностью авторского осмысления, умением сопоставлять и находить закономерности возникновения и развития проблем(ы).

Статья всегда концептуальна, поскольку в ней обозначена проблема, требующая решения (например, характерные для кино в разные годы проблемы кинодраматургии, образ героя, статус национальной киностудии, переход отечественного кинематографа к новой экономической модели создания фильмов, параметры национального в киноискусстве). Сверхзадачей статьи является создание общественного мнения, возможность вызвать общественный резонанс, побудить читателя к размышлениям, пониманию необходимости изменения ситуации, а общественно-административные силы – к принятию конкретных решений. В советские годы случалось, что по итогам публикации статей (в том числе и кинокритических) издавались указы и постановления.

Иногда выделяют как отдельный жанр литературно-художественной критики искусствоведческую статью, при этом разграничивая два понятия: «Искусствоведческая статья как жанровая модель журналистики не то же самое, что статья как жанровая модель литературно-художественной критики в сфере искусствоведения» [16, с. 233]. Авторы учебного пособия «Жанры журналистского творчества», уточняя, что искусствоведческая статья в журналистике предназначена для массового сознания, стимулирует развитие коллективного сознания, что предметом отображения такой статьи являются «ситуации из сферы искусства в их связи с актуальными общественными проблемами» [16, с. 233], по сути, ставят знак равенства между понятиями «статья в литературно-художественной критике» и «искусствоведческая статья». Однако это совсем не идентичные понятия, поскольку искусствоведческая статья в литературно-художественной критике в большей степени апеллирует к теоретическо-практическим вопросам того или иного вида искусства.

В аналитической статье как отдельном жанре литературно-художественной критики авторский акцент делается на фактах и явлениях, имеющих отношение к процессу развития ситуации, которая сложилась в сфере искусства, культуры, и вызывающих общественный резонанс.

На подобный резонанс была нацелена в свое время статья кинокритика Леонида Павлючика «“Холостой” виток спирали», опубликованная в газете «Знамя юности» в 1980 г. Автор, анализируя продукцию киностудии «Беларусьфильм», сразу же обозначил общую ситуацию: *«Во время просмотра неоднократно возникало желание: пусть появится фильм неровный, шероховатый, но обязательно горячий, страстный, личностный, с живым чувством проблем, которые ежедневно, ежечасно обступают каждого из нас. Но ни одна из тринадцати художественных лент для большого и малого экрана событием не стала... Мелькали названия лент, менялись фамилии режиссеров, крутился в катушках гладкий целлулоид пленки, а безмятежные герои с завидным постоянством совершали проходы и пробеги на фоне ослепительных пейзажей»* [81, с. 3].

Ситуация предполагает обнаружение причинно-следственных закономерностей, спровоцировавших возникновение кинематографической проблемы. Критик намечает несколько принципиально важных для отечественного киноискусства моментов: *«Проблема режиссуры на “Беларусьфильме” стоит сегодня очень остро»*; проблема молодых авторов: *«...немного странно, что молодые входят в кино как-то робко, бочком, “по-стариковски” осмотрительно. А где же дерзость, юная отвага, желание утвердить свой взгляд на мир?»*; проблема героя: *«...если в фильме теряется человек, если раскрытие его характера, его социальной природы отодвигается на второй план, то никакими метафорическими изысками этот вакуум не заполнишь»*; проблема кинодраматургии: *«...проблема “сценарного портфеля” очень и очень непроста. В республике не хватает профессиональных кинодраматургов... Последовательной работы с писателями над созданием оригинальных сценариев не ведется, да и экранизаций выходит до обидного мало»* [81, с. 3]. Каждый проблемный «узел» автор рассматривает отдельно, раскрывая на конкретных примерах сущностный характер заявленной «подтемы». Любопытно, что со времени публикации прошло более 30 лет, а проблемы национальной киностудии остались те же.

В современной проблемно-аналитической статье как жанре кинокритики в специализированных печатных средствах массовой информации все чаще синтезируются элементы других жанров: обзора, эссе, корреспонденции, интервью, репортажа. Если ранее в статьях особенно подчеркивалась объективная позиция автора, обнаруживалось обращение к научному стилю, логико-понятийному аппарату, то сегодня в рассматриваемом жанре возможно проявление субъективно-личностного авторского начала, эмоциональный тон, обращение к образам-понятиям, образам-тезисам.

### 3.5. Эффект обратной визуализации в художественно-аналитических жанрах

В советской теории журналистики была выделена художественно-публицистическая группа жанров, куда входили очерк, фельетон, эссе, памфлет [1; 82]. Постепенно эта группа дополнялась такими жанрами, как пародия, сатирический комментарий, легенда, житейская история, шутка [2; 3]. В начале XXI в. система классификации журналистских жанров была переосмыслена. Вместо художественно-публицистических жанров появилась группа исследовательско-образных жанров [13], стали рассматриваться жанровые модели культурно-просветительских текстов [16]. Классификация жанров в литературно-художественной критике в основном совпадала с системой жанров в журналистике [54, с. 141]. Однако сейчас система жанров в журналистике абсолютно не релевантна системе жанров в литературно-художественной критике. Художественная публицистичность в журналистике (проявляющаяся, например, в таком жанре, как очерк) не идентична художественному методу воссоздания реальности в критике (например, в творческом портрете). Художественной публицистичности свойственна «определенная односторонность изображения» [13, с. 163], большая однозначность и категоричность. Отражение реальности в художественно-публицистических журналистских жанрах не соответствует сути художественно-критической аналитичности: «политическая нацеленность и острота», «злободневность», «логико-рациональная система исследования» [1, с. 187].

Четвертую группу жанров литературно-художественной критики предпочтительнее определить как художественно-аналитическую. Она особо актуальна в практике кинокритического творчества. В течение всей истории развития отечественной кинокритики наиболее востребованными были два жанра — творческий портрет и эссе. Им свойственны методы художественного познания, специфика которого предполагает создание зрительных образов, отображающих мир и человека в единой целостности, особая степень стилизованной выразительности, образной типизации, ритмико-композиционной организации текстов. Однако собственно критическая практика всегда основывается и на аналитическом методе познания, предусматривающем познание целого через совокупность элементов.

**Творческий портрет.** Расцвет жанра творческого портрета в кинокритике пришелся на 1960–70-е гг. Традиция пристального внимания к личности на фоне социально-временного контекста, к поступкам человека, которые определяют его характер и судьбу, сформировавшаяся в искусстве того времени, проявилась и в разных видах литературно-художественной критики. В общесоюзных изданиях — «Литературная газета», «Советская культура», «Правда», «Комсомольская правда», журналах

«Искусство кино», «Советский экран» — творческий портрет публиковался, как правило, раз в неделю в ежедневных и еженедельных и раз в месяц в ежемесячных изданиях под рубриками «Штрихи к портрету», «Люди искусства», «Творческий портрет», «Портрет», «Портрет мастеров культуры». Такие публикации свидетельствовали как о пристальном внимании к личностям создателей художественных ценностей, так и о максимальной востребованности жанра в читательской аудитории. В лучших образцах творческих кинопортретов советского времени обязательно присутствовало несколько элементов: личность художника, созданные им произведения, биографические моменты, за которыми виделась судьба человека на фоне определенного времени, и личность автора текста, которая была заметна во всех деталях, начиная с отбора фактов, анализа произведений и заканчивая стилистическим оформлением (например, творческие портреты деятелей киноискусства, созданные Е. Л. Бондаревой, О. Ф. Нечай, А. В. Красинским, Н. Т. Фрольцовой, Г. В. Ратниковым). По этой причине жанр был весьма трудоемким: «...жанр сложный, требующий не только таланта, но и времени» [1, с. 208].

Ученые, предметом внимания которых были журналистские жанры, редко выделяли творческий портрет как отдельный жанр [1; 2; 13; 33]. Авторы, исследовавшие теорию литературно-художественной критики, рассматривали творческий портрет как разновидность очерка: «Биографический очерк, критико-биографический очерк, очерк творчества — таковы основные разновидности этого жанра от преимущественного внимания к биографии до почти полной сосредоточенности на самих произведениях» [54, с. 174]; «...среди всех публикаций особое место принадлежит творческому портрету — очерку о деятелях литературы и искусства, назначение которых — исследовать творческую жизнь того или иного художника» [83]. Однако портретный очерк в журналистике и творческий портрет в литературно-художественной критике — жанры не идентичные, хотя в обоих жанрах личность отражается через процесс и результат действий человека. В творческом портрете герой раскрывается через созданные им артефакты, в которых в той или иной степени прослеживается характер, принципы, взгляды, а иногда — линии жизни и судьбы личности. Если в портретном очерке обычно представляется результат, достижения, путь к ним, то в творческом портрете важно показать сущностные характеристики творчества, в котором отражается процесс познания реальности творческой личностью. Очерк — жанр монологичный и дидактичный, в то время как диалогичность и открытость являются жанрообразующими признаками творческого портрета.

В портретах деятелей киноискусства характер, мировоззрение, принципы личности (как правило, режиссера, актера, оператора, художника, режиссера драматурга, гримера, монтажера, композитора) раскрываются не только через диалоги, монологи, но и через содержательно-стили-

стическую сущность их произведений. Творческий портрет часто объединяет элементы интервью, рецензии и статьи. В массовых общественно-политических изданиях творческий портрет иногда заменялся портретной зарисовкой, в которой важно было смоделировать «крупный план» ситуации или «ситуацию-фокус» [16], сохраняя при этом аналитический принцип представления личности сквозь призму творчества. Функциональная принадлежность творческих кинопортретов заключалась в том, чтобы дать аудитории знание о личности, внесшей вклад в развитие киноискусства, обогатившей отечественную культуру художественно значимыми творениями в области кино.

Публикация Е. Л. Бондаревой «Здзейснае і няздзейснае» в журнале «Роднае слова» имела подзаголовок «Да творчага партрэта Міхаіла Пташука» [84]. Несмотря на то что подзаголовок указывал на некоторую эскизность, текст представлял собой настоящий портрет известного белорусского кинемастера, биография и творческие принципы которого рассматривались посредством анализа его произведений. Формулировка «да творчага партрэта», вероятно, передавала ностальгические ноты: публикация была подготовлена вскоре после трагической гибели режиссера. Структура данного текста являла собой сложное целое: фактологическая составляющая адресовала к фактам жизни героя, воспоминаниям о нем, определенным историческим реалиям, оказавшим влияние на его личностное становление; кинокритическая составляющая вводила фрагменты из ранее опубликованных рецензий на фильмы мастера, интервью, диалогов с ним; культурологическая составляющая обнаруживала исторический, национальный контекст, оказавший влияние на формирование содержательно-эстетической программы режиссера и отражение в произведениях общечеловеческих ценностей; искусствоведческая составляющая способствовала открытию и восприятию фильмов как художественных систем. Главное предназначение анализируемой публикации состояло в том, чтобы определить значимость творчества Михаила Пташука в национальном киноискусстве, роль этой личности в развитии отечественной художественной культуры и ее место в историко-культурном процессе страны.

Начиная с 1980-х гг. кинокритический жанр творческого портрета постепенно стал исчезать со страниц массовых печатных изданий. Необходимость быстрого восприятия информации предопределила трансформацию указанного жанра в жанр творческой биографии [16, с. 242], когда публикуемые тексты стали приурочивать к юбилеям, знаменательным датам, получению наград (рубрики «С юбилеем!», «Браво!» в журнале «На экранах»). Классический образец творческого портрета, где обстоятельно и подробно анализировалось творчество кинодеятели, заменился более краткой формой, когда стала представляться общая парадигма творчества.

Иногда в специализированных изданиях портрет подменяется по-авторски аннотированным перечнем творческих достижений (например, рубрика, которая предполагает обобщение определенного периода творчества: «10 ролей Вероники Пляшкевич», «10 ролей Дениса Паршина», «10 ролей Дмитрия Мухина» и т. д. в журнале «На экранах»), или перечнем взглядов, констатацией жизненных ориентиров (рубрика «Смотрите, кто пришел» в журнале «На экранах» представляет молодых авторов), или дайджестом предыдущих публикаций (например, рубрика «Лица» в газете «СБ. Беларусь сегодня»). Одна из тенденций жанровых модификаций — появление автопортретов, содержащих монолог героя «о времени и о себе» в четко структурированной форме (рубрика «От первого лица» в журнале «На экранах»). Такая монологическая форма создается, как правило, журналистами. Исследовательско-аналитическое начало в творческом портрете сменилось суммарно-информационным, где критик выступает в качестве свидетеля и фиксатора важных событий (произведений) в жизни отдельно взятой личности. В связи с изменением подходов к представлению субъекта — создателя артефактов поменялась и структура творческого портрета. Журналист стал больше внимания уделять фактологической основе, которая служит для воспроизведения реалий творческой (а иногда и личной) жизни героя. Культурологическая основа, предназначенная для выражения авторских размышлений, анализа творчества и способствующая получению адресатами нового знания о художнике и его роли в культурно-историческом процессе, становится менее заметной и значимой. Снижение степени актуальности жанра творческого портрета свидетельствует об изменении ценностных ориентиров в обществе, когда важным становится не сам процесс творчества и созидания личности, а итоговость этого процесса и степень социальной и творческой статусности личности. Интерес вызывают не судьбы, а лица (неслучайно во многих изданиях появилась рубрика «Лица»), не произведения, а массовое внимание к ним.

**Эссе.** Художественно-аналитический жанр, предполагающий выражение авторских впечатлений, размышлений, умозаключений по поводу ситуации, явления, проблемы, личности в особой образно-выразительной форме. Предметом внимания в эссе может быть все то, что интересовало автора, который выступает главным структурообразующим элементом этого жанра. Неслучайно эссе иногда определяют как тексты одного героя [16, с. 129], имея в виду, что у автора здесь особенная роль, которая проявляется в большей степени выражения личного, лирическо-рефлексивного начала, в осознанной авторской установке на стилистическое и композиционное изящество. Автор в эссе — категория абсолютная, в полной мере детерминирующая содержание и форму жанра. «Автор-демиург (как лицо, наделенное высшей властью) ведет повествование, организует сюжет, формирует взгляд аудитории на описываемые события», — отмечал Л. Е. Кройчик [13, с. 163].

В литературно-художественной критике эссе часто определялось как разновидность статьи [10, с. 34]. Со статьей эссе объединяет аналитический подход к осмыслению явлений, панорамность охвата и обобщений определенной части действительности. В эссе чаще встречается историзм авторского мышления, предполагающий оперирование фактами разной временной принадлежности. Однако главное отличие эссе от статьи заключается в концентрации выражения впечатлений, передающих как мнение и знание автора, так и его эмоциональное отношение. Это отличие позволило исследователям сделать следующие выводы: «Функция эссе — найти у читателя не только логический, но и обязательно эмоциональный отклик», в этом жанре «субъективные взгляды явственно доминируют над научной обоснованностью выводов» [54, с. 161].

В течение истории развития белорусской кинокритики эссе на страницах журнальных и газетных изданий появлялось нечасто. Обычно предметом эссе была личность кинорежиссера или артиста. В этом случае был представлен гибридный вариант, в котором объединялись предметно-функциональные особенности эссе и творческого портрета, порой — эссе и обозрения. Авторы обращались к названному жанру, когда необходимо было запечатлеть воспоминание о человеке или процессе. Для отечественной кинокритической мысли было традицией передать посредством эссе ностальгическое ощущение ушедшего, окрашенного тонким лиризмом и светлым пессимистичным чувством. Таково, например, эссе «Последнее интервью», подготовленное кинодраматургом Эллой Миловой для сборника «Кино Советской Белоруссии» (Москва, 1975 г.). В тексте речь шла о том, как трое кинематографистов (режиссер, оператор, редактор) зимой 1966 г. отправились в Москву, чтобы снять интервью для телеэфира с одним из основателей белорусского кино Юрием Викторовичем Таричем. Главный принцип этого эссе заключался в том, чтобы подробно и достоверно передать впечатления от образа героя, от среды, в которой он жил, от того, как и что он говорил о киноискусстве, каковы были его впечатления от фильмов молодых белорусских кинематографистов, какие фильмы он сам собирался снять в ближайшем будущем.

Впечатления автора публикации переданы в художественно-литературном стиле. Образно-лирическое восприятие реальности выражено в начале эссе: *«Решение пришло неожиданно: надо снять... Тарича на пленку! Зрители увидят и услышат его, а уж это куда интереснее любого рассказа – прямое общение... Правда, Тарич... не жил теперь в Минске. Но разве Москва за горами? И вот мы трое в Москве. Скоро Новый год. Снега почти нет, сыро, утренний туман наводит мысль о последних зимних деньках, о свежих ветрах весны, а на улицах, в "избушках на курьих ножках" яркоглазые снегурочки торгуют елочными драгоценностями из ваты, стекла и картона, а на площадях – елочные базары... Нам нужно ехать в Химки-Ховрино. Никто из нас никогда Тарича не видел, и вообще... все происходящее начинает казаться нам не совсем реальным...»* [85, с. 161].

В эссе подробно описан каждый шаг, приближающий авторов к встрече со своим героем, вербально передан визуальный ряд будущего фильма. Такой прием минимизирует дистанцию между автором, героем эссе и читателем (будущим зрителем). Время, атмосфера и даже эмоциональное наполнение среды передается с детализированной достоверностью. Тщательное описание видимой и, самое главное, осязаемой, чувствуемой реальности способствует появлению бытийственного уровня. Горизонтальный уровень фиксации внешнего релевантен в данном случае вертикальному, передающему внутреннее состояние времени-пространства. Подчеркнутое авторское восприятие и ощущение предопределяет открытый диалог, обращенный не только к читателю (зрителю) конца 1960-х гг., но и к нынешнему, живущему в XXI в.

В тексте происходит смыкание времен, культурного опыта и памяти людей разных поколений: авторов будущего фильма и их героя – режиссера Ю. В. Тарича, автора эссе и читателей других десятилетий (встреча состоялась в 1966 г., а эссе было написано в 1974 г.). Далее в публикации читатель знакомится с героем, как будто входит в его квартиру: *«Он встретил нас в маленькой заставленной прихожей. Он вышел к неожиданным гостям в темном строгом костюме, с язычком парадного платочка, выглядывавшего из нагрудного кармана... нас радушно и церемненно... усадили пить чай... И в обстановке комнаты, и в буфете с резными дверцами, и в кресле с высокой спинкой и переброшенным через подлокотник вязаным, с кистями, пледом – во всем чувствовался устойчивый, русский, московский быт. Чем-то чеховским повеяло на нас, чем-то читанным про тихие вечера в русских интеллигентных семьях начала века, с восторженными молодыми тетками-курсистками и племянниками-студентами, с их спорами, чтением вольных стихов и стремлением отдать свою жизнь чистым, высоким идеалам.... Но не было в этой комнате никакой искусственной стилизации...»* [85, с. 162]; узнает о герое, его прошлом, фильмах, пытается вместе с автором сопоставить жизнь режиссера, взгляды на искусство с тем, что отражено в его кинопроизведениях. Будто бы случайно оброненная фраза-мысль (*«...как поразительно – из крупниц, которые время и творческий опыт множество талантливых людей сыплют в пирамиды высокого искусства, мы умеем видеть лишь те, что сверкают на их вершинах, забывая об основании...»*) [85, с. 164]) вдруг оборачивается нравственно-эстетическим императивом.

Автор смоделировала уникальную ситуацию, позволила нам познакомиться с неординарной личностью. В этом свете творчество Ю. В. Тарича, его роль в развитии белорусского киноискусства, его место в культурно-историческом процессе проявились с особенной силой. По сути, это и есть главный предмет эссе – представить сущностные смыслы, которые позволяют людям осознать настоящие ценности и помогают им открыть для себя новые возможности. Вышеприведенный тезис подтверждается финальной частью эссе, воспринимающейся как своеобразный эпилог:

*«Я была счастлива, что смогла посмотреть хотя бы отрывки из картины «Крылья холопа» (один из первых фильмов Ю. Тарича. — Л. С.-М.), — писала нам жительница небольшого белорусского города. — Когда-то это был первый фильм, который я, неграмотная девчонка, увидела и решила, что буду учиться, ведь перед нами-то все открыто. И остался он из любимых на всю жизнь до сих пор». Мы получили тогда много писем, но передать их Юрию Викторовичу не успели...» [85, с. 168].* Отбор и последовательность всех элементов текста, образно-выразительный стиль, четкая структурированность и логическая компоновка эпизодов способствуют созданию художественного целого в соответствии с авторским замыслом.

Особенности развития белорусского кино конца XX — начала XXI в. ограничивают использование жанра эссе, предполагающего осмысление уникальных и значимых явлений, важных как для эволюции культурно-художественного процесса, так и для формирования личности. Изредка рассматриваемый жанр появляется на страницах специализированных изданий. Предметом рефлексии в современном эссе становится историческое прошлое белорусского кино, а главным структурообразующим элементом выступает память автора. В журнале «На экранах» эссе чаще всего публикуют под рубрикой «Кино и время». Отмечалось, что в 2012 г. в нескольких номерах издания было размещено эссе известного белорусского киноведа Анатолия Красинского «Амаркорд по-белорусски». «Амаркорд» не только название знаменитого фильма Федерико Феллини, но и обозначение процесса-состояния «я помню». С одной стороны, в названном тексте отражаются страницы истории белорусского кино с разных точек зрения: исторической, социологической, философской и искусствоведческой. С другой стороны, прожитое и прочувствованное дает автору основание выразить собственное восприятие искусства кино сквозь призму времени. Некогда Мишель Монтень, который считается одним из родоначальников жанра эссе, так обозначил в «Опытах» функцию автора: «Мое мнение... не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу эти вещи» [86, с. 83]. А. Красинский, со своей позиции раскрывая «дела давно минувших дней», вводит читателя в процесс познания и открытия мира, который одновременно выступает и процессом самопознания личности. В этой публикации соединились бытовое и бытийственное, общее и личностное, поскольку представленная жизнь (одной личности либо одной страны, одного времени, одного явления) есть в то же время отражение и внутреннего мира автора.

В эссе это взаимосвязанный процесс: отраженный мир воплощает мысли, чувства, ощущения личности пишущего, а личность автора — «отражение чувствований, рождаемых внешним миром» [13, с. 166]. В «Амаркорде по-белорусски» представляется не персонифицированное повествование, а скорее образ явления через психологически достоверный портрет автора. В данном случае самоопределение критика,

искренность его эмоций и чувств выступает принципиальной основой повествования. С помощью воспоминаний, ассоциаций автор представляет и свою личность, заново открывает собственную жизнь, прожитую в конкретном времени-пространстве. Образ повествователя в указанном тексте амбивалентен: с одной стороны, он близок автобиографическому автору, а с другой — является автономной фигурой, сохраняющей определенную дистанцию между собой и описываемыми событиями. Перед читателем возникает историческая панорама событий белорусского кино, неожиданные детали портретов деятелей киноискусства, которые подаются через авторское мировосприятие.

В белорусской кинокритике преобладают два вида эссе — портретное и событийное, в которых сохраняются основные черты жанра: выявление особенностей бытия личности через раскрытие процесса восприятия мира. В эссе, посвященных деятелям киноискусства или явлениям, событиями в области кино, заметны элементы ретроспективного мышления, передающие романтическое и сентиментальное мироощущение в осмыслении и оценках прошлого.

### Библиографические ссылки

1. *Стрельцов Б. В.* Основы публицистики. Жанры. Минск : Университетское, 1990. 239 с.
2. *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М. : Аспект Пресс, 2011. 319 с.
3. *Киселев А. Г.* Теория и практика массовой информации. Подготовка и создание медиатекста. СПб. : Питер, 2011. 399 с.
4. *Орлова Т. Д.* Театральная журналистика. Теория и практика : в 2 ч. Минск : БГУ, 2002. Ч. 2. 135 с.
5. *Лекторский В. А.* Принципы воспроизведения объекта в знании // *Вопр. философии.* 1967. № 4. С. 44–54.
6. *Короченский А. П.* Медиакритика в теории и практике журналистики : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10. Санкт-Петербург, 2003. 467 л.
7. *Гаранина Э. Ю.* Оценочность в жанре кинорецензии // *Вестн. КемГУ.* 2013. Т. 2, № 2 (54). С. 28–31.
8. *Горохов В. М.* Газетно-журнальные жанры. М. : Моск. эксперимент. гуманитар. ун-т, 1993. 175 с.
9. *Ученова В. В.* Современные тенденции развития журналистских жанров // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика.* 1976. № 4. С. 17–26.
10. *Бочаров А. Г.* Жанры литературно-художественной критики. М. : МГУ, 1982. 50 с.
11. *Бондарева Е. Л.* Экран в разных измерениях. Минск : Изд-во БГУ, 1983. 270 с.
12. *Бондарева Е. Л.* Литературно-художественная критика: основы теории : учеб.-метод. рекомендации по курсу : в 2 ч. Минск : БГУ, 1994. Ч. 2. 36 с.
13. *Кройчик Л. Е.* Система журналистских жанров // *Основы творческой деятельности журналиста / ред.-сост. С. Г. Корконосенко.* СПб. : *Общ-во «Знание»*, 2000. С. 125–168.

14. Булгакова А. А. Жанры литературно-художественной критики в печатных СМИ в контексте современных трансформационных процессов // Донецкие чтения – 2018: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности. Т. 4: Филологические науки. Культура и искусство. Библиотечное дело : материалы III Междунар. науч. конф., Донецк, 25 окт. 2018 г. / под общ. ред. С. В. Беспаловой. Донецк : ДонГУ, 2018. С. 192–195.
15. Орлова Э. Литература и искусство // Проблематика газетных выступлений / под ред. В. Пельта и М. Шкондина. М. : Наука, 1975. С. 170–186.
16. Лазутина Г. В., Распопова С. С. Жанры журналистского творчества. М. : Аспект Пресс, 2012. 320 с.
17. Черепанов М. С. Проблемы теории публицистики. 2-е изд. М. : Мысль, 1973. 267 с.
18. Пронин Е. И. Текстовые факторы эффективности журналистского воздействия. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1981. 158 с.
19. Бабич В. В. Журналистика и литературное творчество. Мозырь : Белый ветер, 2009. 87 с.
20. Воложинский В. Где находился первый минский синематограф и о чем повествовали первые минские киноленты? [Электронный ресурс] // TUT.BY. URL: [http://news.tut.by/culture/344182\\_print.html](http://news.tut.by/culture/344182_print.html). (дата обращения: 18.04.2013).
21. Звезда. 1926. 28 окт. С. 4.
22. Синиченко Е. «8 подруг Оушена». Почему фильм шадит людей всех рас и национальностей, но не мужчин [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/8-podrug-oushena-pochemu-film-schadit-lyudey-vseh-ras-i-natsionalnostey-no-ne-muzhchin> (дата обращения: 01.08.2018).
23. Фух, кинофест «Паўночнае ззяанне» в этом году все-таки не отменяют! А еще у него впервые новый формат [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/news/fuh-kinofest-pa-nochnae-zzyanne-v-etom-godu-ne-otmenyat-bolee-togo-on-vpervye-proydyot-v-novom-formate> (дата обращения: 08.09.2020).
24. Детский сеанс // На экранах. 2020. 3 авг. С. 14.
25. Большой толковый словарь современного русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М. : Альта-Принт, 2007. 1239 с.
26. М. П. «Потомки пиратов» // Звезда. 1926. 6 авг. С. 4.
27. «Доротти Вернон» // Звезда. 1925. 25 нояб. С. 4.
28. «Шах и мат» // Звезда. 1925. 28 нояб. С. 4.
29. Клевитский Д. Как породил, так и убью // СБ. Беларусь сегодня. 2009. 11 апр. С. 22.
30. Круглов Ф. Кинематографическая «техника» // Звезда. 1925. 18 дек. С. 4.
31. Малиновский С. Председатель кинофестиваля «Лістапад» уронил фестивальную тарелку. Зрители посчитали это дурным знаком [Электронный ресурс] // Комсом. правда в Белоруссии. 2019. 1 нояб. URL: <https://www.kp.by/daily/27050/4116157> (дата обращения: 02.11.2019).
32. Амелькович Д. «Каждый раз я все начинаю заново» // На экранах. 2019. № 4. С. 8–12.
33. Ким М. Н. Жанры современной журналистики. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2004. 335 с.
34. Д-в. Открытие кино «Интернационал» // Звезда. 1923. 16 янв. С. 4.
35. Почему не нумеруются места в кино «Пролетарий» // Звезда. 1926. 2 дек. С. 4.

36. Галин А. О «Лесной были» // Звезда. 1926. 25 дек. С. 4
37. Станкевич Т. Отшумел «Лістапад» // Адзінства. 2006. 29 нояб. С. 2.
38. Марадудина Н. Лістапад: кино под названием «жизнь» // Веч. Минск. 2007. 27 нояб. С. 3.
39. «Лістапад» открыт!!! // Предпринимат. газ. 2002. 26 нояб. С. 16.
40. Все золото «Лістапада» // СБ. Беларусь сегодня. 2002. 30 нояб. С. 3.
41. «Лістапад» раздал призы // Веч. Минск. 2010. 16 нояб. С. 1.
42. «Лістапад» расставил акценты // Белгазета. 2007. 26 нояб. С. 36.
43. Щедрая пора «Лістапада» // Рэспубліка. 2002. 3 дек. С. 3.
44. Амелькович Д. Европейский кинорынок: в первом приближении // На экранах. 2020. № 4. С. 16–20.
45. Legardett J.-L. M. Les secretes de l'écriture journalistique. Paris : Syros-Alternatives, 2006. 256 p.
46. Mouriquand J. L'écriture journalistique. Paris : Presses Universitaires de France, 2005. 128 p.
47. Журналистика и медиаобразование в XXI веке : сб. науч. тр. междунар. науч.-практ. конф., Белгород, 25–27 сент. 2006 г. Белгород : Изд-во БелГУ, 2006. 368 с.
48. Моль А. Социодинамика культуры. М. : Прогресс, 1973. 405 с.
49. Васанская Ж. Александр Абдулов // СБ. Беларусь сегодня. 2008. 4 янв. С. 7.
50. Ефременко А. И хлеб, и зрелище // Большой. 2012. № 3 (21). С. 56–57.
51. Вырочева Е. В. Трансформация традиционных публицистических жанров в современных медиа // Вестн. Челябин. гос. ун-та. 2015. № 5 (360). С. 207–213. (Сер. «Филология. Искусствоведение» ; вып. 94).
52. Ляпун С. В. Новые подходы к классификации газетных жанров в теории и практике журналистики [Электронный ресурс] // КиберЛенинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-podhody-k-klassifikatsii-gazetnyh-zhanrov-v-teorii-i-praktike-zhurnalistiki/viewer> (дата обращения: 07.07.2020).
53. Тяжлов Я. И. Актуальные формы медиатекстов, посвященных кино: жанровые и языковые тенденции // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). С. 71–83.
54. Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М. : Высш. шк., 1982. 206 с.
55. Великое отечественное кино // На экранах. 2020. № 5. С. 14–19.
56. Мельницкий В. Безумство храбрых // На экранах. 2020. № 4. С. 21.
57. Еремина М. А. Речевой жанр отзыва в коммуникативном пространстве Интернета // Науч. диалог. 2016. № 5 (53). С. 34–45.
58. Тertyчный А. А. Тяжела ты, шапка рецензента... // Журналист. 2000. № 6. С. 66–68.
59. Аннинский Л. Самый странный жанр // Лит. газ. 1966. 16 июня. С. 3.
60. Кавалёў П. «На Далёкім Усходзе» // Звезда. 1937. 22 жн. С. 4.
61. Дважынскі В. «Шахцёры» // Звезда. 1937. 15 верас. С. 4.
62. Хадкевіч Т. «Пётр Першы» // Звезда. 1937. 9 верас. С. 4.
63. Калачынскі М. «Валачаеўскія дні» // ЛіМ. 1938. 10 лют. С. 3.
64. «Соловей» // ЛіМ. 1937. 16 лістап. С. 4.
65. Сметанина С. И. Медиа-текст в системе культуры. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. 382 с.
66. Шамякина Т. И. Литературная критика на рубеже столетий: мировоззренческий аспект // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы X Міжнар. навук. канф., Мінск, 6–8 кастр. 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т. Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2011. С. 373–378.

67. *Солганик Г. Я.* Автор как стилиобразующая категория публицистического текста // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика.* 2001. № 3. С. 74–83.
68. *Костина А. В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. 350 с.
69. *Агафонова Н.* О возможности невозможного и очевидности невероятного // *На экранах.* 2020. № 10. С. 16–17.
70. *Карпилова А.* Он повелел не забывать о ней, воспев ее терцинами // *На экранах.* 2019. № 7. С. 7.
71. *Сукманов И.* Неспешность. Подлинность // *Искусство кино.* 2018. № 1/2. С. 79–83.
72. Гоголь и В. Г. Белинский. Вступительная статья [Электронный ресурс] // *Переписка Н. В. Гоголя : в 2 т.* URL: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_1847\\_perepiska\\_s\\_belinskim.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_1847_perepiska_s_belinskim.shtml) (дата обращения: 07.08.2020).
73. *Пепеляев В.* «Чуть-чуть погоржусь собой»: В гостях у «Союза» режиссер, Народный артист Беларуси Александр Ефремов // *СБ. Беларусь сегодня.* 2020. 13 авг. С. VIII.
74. *Пепеляев В.* В поисках настоящего сюжета [Электронный ресурс] // *СБ. Беларусь сегодня.* 2020. 14 авг. URL: <https://www.sb.by/articles/v-poiskakh-nastoyashchego-syuzheta.html> (дата обращения: 14.08.2020).
75. *Павлючик Л.* Родом из нашего времени // *Совет. культура.* 1983. 9 мая. С. 4.
76. *Бондарова Е.* Трывогі і надзеі // *Мастацтва.* 1996. № 6. С. 32–37.
77. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1842 году // *Собр. соч. : в 3 т. М. : Гос. изд-во худ. лит., 1948. Т. II : Статьи и рецензии 1841–1845. С. 446–480.*
78. *Агафонова Н.* «Летапіс» у промнях святла» // *На экранах.* 2012. № 3. С. 4–7.
79. *Саенкова Л.* Круг не замкнется, и время никогда не умрет... // *На экранах.* 2012. № 1. С. 4–10.
80. *Саенкова Л.* Игра воображения // *На экранах.* 2010. № 1. С. 2–6.
81. *Павлючик Л.* «Холостой» виток спирали // *Знамя юности.* 1980. 6 марта. С. 3.
82. *Журбина Е. И.* Теория и практика художественно-публицистических жанров. М. : Мысль, 1969. 399 с.
83. *Касьянова Д. А.* Творческий портрет как жанр искусствоведческого издания [Электронный ресурс]. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1113&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 07.11.2011).
84. *Бондарова Е. Л.* Здзейсненае і няздзейсненае // *Род. слова.* 2003. № 9. С. 94–99.
85. *Милова Э.* Последнее интервью // *Кино Советской Белоруссии / сост. Е. Л. Бондарева. М. : Искусство, 1975. С. 161–168.*
86. *Монтень М.* Опыты : в 3 кн. Калининград : Янтар. сказ, 1997. Кн. 2. 480 с.

## Глава 4

### СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ БЕЛОРУССКОЙ КИНОКРИТИКИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.

#### 4.1. Протокинокритические формы в белорусских газетах 1910-х гг.: репрезентационно-анонсный аспект

Первые киноустановки появились в столичном городе в 1900 г. и наминали больше кинетоскопы — аппараты, предназначенные для показа слайдов, либо кинетофоны, посредством которых можно было не только видеть изображение, но и слышать звук. Первым владельцем таких киноустановок был предприниматель Рихард Штремер, впоследствии финансировавший съемки документальных кинорепортажей: учение пожарных («Маневры МПВО», 1908 г.), пожар («Пожар в городе Минске на Полицейской улице», 1908 г.), железнодорожная катастрофа («Крушение поезда на станции Рудники», 1912 г.). Он же стал владельцем первых кинотеатров в Минске (в начале XX в. они назывались «электро-театры»): «Гигант», «Эден». Кроме этих кинотеатров, излюбленными местами времяпрепровождения горожан были и другие — «Модерн», «Иллюзион», «Люкс». Кино быстро становилось популярным зрелищем. За несколько месяцев 1910 г. кинотеатры Минска посетили более 245 тыс. человек (за этот же период в театрах побывало более 32 тыс., а в цирке — более 33 тыс. человек) [1].

Городские газеты сразу же откликнулись на технические нововведения. В 1914 г. рядом с новостями о событиях Первой мировой войны появляются объявления о новинке Томаса Эдисона: *«Со вторника новая роскошная программа с величайшим изобретением гениального Томаса Эдисона кинетофонъ (поющий и говорящий кинематограф). Программа кинетофона: 1) Жрица огня: оперетта в исп. артистов Палас-театра: Е. Зброжекъ-Пашковской, М. Ростовцева и И. Коржевскаго. С оркестр. 2) Кармень (хабанера) с музыкой и танцами»* [2, с. 1]. В первых публика-

циях о кино доминировало представление технических возможностей нового вида зрелища, которые позволяли увидеть запечатленную реальность в максимально адекватной форме. Одновременно для привлечения массовой аудитории подчеркивались самые разные особенности кинотеатров того времени: *«Электро-театр “Модернь”. К услугам почтеннейшей публики имеется в театре телефон № 423»* [3, с. 1]; *«Первоклассный электро-театр “Эдень”. Единственный в Минске театр по грандиозности, богатству, красоте и роскоши»* [4, с. 1].

Эмоциональные оценки, передававшие удивление от возможностей привозного синематографа запечатлеть реальность, зафиксированы в восклицательных односложных предложениях: *«Фильмы! Лучшие в мире! Поражающія! Безподобныя! Ужасы. Слезы. Смех. Кровь»* [5, с. 1]; кратких определениях: *«Роскошная программа картинъ. Великолепная драма из современной жизни, в двух частяхъ из художественной серіи “Нордискъ”»* [6, с. 3]. Об активной работе кинотеатров и степени зрительского внимания к кино свидетельствовал тот факт, что в каждом номере городских газет на первой полосе выходили киноанонсы и кинообъявления: *«Роскошная программа картинъ на 2, 3, 4 и 5 ноября 1911 г.»* [6, с. 3]; *«Сегодня перемена картинъ (раз в две недели)»* [7, с. 3]. Иногда в анонсе указывался метраж ленты: *«“Ужасы жизни”. Трогательная современная драма в 4-х частяхъ, длиной 1450 метров»* [8, с. 3]; *«“Жизнь Моисея”. Сеанс продолжается 2 с лишним часа в 400 метров»* [9, с. 3]. Поскольку под словом «синематограф» в начале XX в. понимали и отдельные изображения, и техническую установку, то в газетах нередко можно было встретить объявление о купле-продаже «синематографа»: *«Дешево продается синематограф с полным оборудованием и программой картин к нему в 1250 метров. Видеть можно ежедневно. С. Добруш Полесских железных дорог, фабрика кн. Паскевичъ»* [10, с. 4].

Постепенно к восторженным анонсам по поводу нового технического приспособления для зрелища стали добавляться краткие характеристики некоторых тематическо-эстетических особенностей первых кинолент: обозначение жанровой принадлежности, представление содержания, выделение актеров либо авторов. Определения жанров фильмов ставились сразу же под названиями картин и были такими же бесхитростными и откровенными, как и содержание первых кинолент. Судя по анонсам, залы первых белорусских кинотеатров были заполнены *«захватывающими драмами», «выдающимися драмами», «сильными драмами», «трогательными драмами», «прелестными видами с натуры», «комическими», «веселыми комедиями», «сильно комическими», «роскошными комедиями», «комедиями-фарсами», «фантастическими», «трагедиями души», «жизненными бытовыми картинками», «снимками с натуры»*. По сути, за этими уточнениями угадывается процесс становления жанрового кино, где предпочтение всегда будет отдаваться самым массовым и коммерчески выгодным жанрам: мелодраме, комедии, фантастике.

Кроме жанров, авторы первых киноанонсов обращали внимание на характер киносъемок, который во многом обусловил разделение кино на виды. Например, под определениями «картина в красках» или «снимки с натуры в красках» имелось в виду документальное кино как самостоятельный вид киноискусства, которому были свойственны свои особенности в показе реальности: «*“Наглядная история моды”. Изображение дамских нарядовъ начиная со свободной тоги древней римлянки и кончая модой нашихъ дней. Картина в краскахъ*» [11, с. 2]; «*“Долина Эдмунда Квамма в саксонской Швейцарии”. Снимки с натуры в краскахъ*» [12, с. 3]. Слово «краски» здесь обозначало не цвет, а особую степень авторского взгляда, передающую достоверность, подробность, живописность. В съемках с натуры выделялись и другие способы передачи документально точного изображения: «*“Лягушка”, научная*» [13, с. 2]; «*“Китайская армия”, видовая*» [14, с. 2]. На одной газетной полосе можно было встретить разные определения документального фильма: с натуры («Встреча Нового года в Японии», «Город Одесса»), хроника («Мировая война»), видовой («Уголок Швейцарии») [15]. Подобное разделение характеризовало как разные способы репрезентации физической реальности, так и разные зрительские установки и предпочтения. Документальное кино постепенно классифицировалось на репортажное, портретное, научно-популярное и видовое. Основы такого разделения были заложены в несприятельных газетных объявлениях, анонсах, которые впервые стали появляться в белорусской прессе в начале XX в., хотя в теории киноискусства виды и жанры кино стали рассматриваться намного позже. Таким образом, первые газетные анонсирования «кинокартинок» предопределили становление кинокритики и киноведения.

В представлении привозных фильмов в прессе акцент делался на выигрышных сторонах самой экранной картинки: особенности изобразительных приемов, запечатленных видов. Например, перед просмотром фильма «Кавказский пленник» в «Гиганте» в газете «Минское слово» был опубликован анонс: «*С 14 февраля демонстрируется роскошная программа, гвоздем которой является “Кавказский пленник” по А. С. Пушкину. Картина блистает чудными кавказскими видами, смелой черкесской джигитовкой и умелой игрой артистовъ. К картине имеетъ специальная концертная музыка. Сверхъ программы: новость кинематографии. Говорящие и поющие картины на экране гг. Е. А. и А. М. Алексеенко. Представлено будет “Бувальщина” або на чужий каравай очей не порывай, киневодевиль в 1-м действии с разговором, пением и танцами (полная иллюзия)*» [16, с. 2]. Из пушкинского произведения выделялись только зрелищные моменты. Почти в каждом таком анонсе обнаруживались интересы массовой публики и желание удовлетворить их. В краткой публикации четко прослеживаются коммерческие и эстетические приоритеты. Перевод литературной классики на язык экрана кажется недостаточным для того, чтобы привлечь внимание «почтеннейшей публики», и в качестве рекламно-

коммерческого приема выступает то, что дается «сверх программы»: киноводевиль в многообразном звуковом оформлении — «с разговором, песнями и танцами».

Кинематограф входил в жизнь прежде всего как ярмарочное зрелище, развлечение: «...Кинематография возникла первоначально как отрасль промышленности развлечений, не как искусство, а как художественный суррогат. Она заняла свое место рядом с эстрадой ярмарочных балаганов, лубочными картинками, ходкой рыночной беллетристикой и бульварным театром. Она даже не претендовала на признание ее искусством» [17, с. 9].

Рекламный элемент для усиления степени зрелищности и привлечения аудитории присутствовал в каждом анонсе на новый фильм, показываемый в кинотеатрах Северо-Западного края в начале XX в. Наиболее объемная информация предвляла фильм, который пользовался огромной популярностью в то время, — «Рождение, жизнь и смерть Моисея и евреи в Египте». Эта кинокартина неоднократно анонсировалась в газетах «Гомельская копейка», «Гродненская копейка», «Витебская газета-копейка», «Весь Северо-Западный край». В газете «Минское слово» публикация по этому поводу представляла максимально информативно-суггестивный текст, рассчитанный на эмоциональный отклик и способный подвигнуть зрителя (читателя) на необходимый выбор: *«В виду огромных успехов и массовых просьб почтеннейшей публики, дирекция нашла возможным оставить еще на 3 дня! На 3 дня! Картину "Рождение, жизнь и смерть Моисея и евреи в Египте". Грандиозная библейская картина в 5-ти частяхъ. Специально подготовленная для Витографа и К. американским духовником Мадиссон Петерс. Эта небывалая в кинематографическом мире картина так очаровывает зрителя, что ее без волнения невозможно смотреть. Правдивое и точное изображение трогательного библейского сюжета невольно вызывает восторженное впечатление зрителей. Эта картина называется мировым шедевром, не имея конкуренции ни по сюжету, ни по художественному исполнению ея»* [18, с. 1]. Подобные рекламно-экспрессивные тексты способствовали появлению новой формы массовой коммуникации для прагматического влияния и оперативной эффективности. С помощью таких небольших текстов закладывались основы приемов массовой культуры в журналистике. Данный анонс был рассчитан на более-менее образованного зрителя, для которого значимым было упоминание «брендовых» названий, имен — Витограф (знаменитая американская киностудия начала XX в.), Петерс (Мэдисон Клинтон Петерс — известный американский теолог).

Одной из уловок, издавна использовавшихся в текстах рекламного характера, была идеализация товара. В опубликованном анонсе идеализация достоинств фильма представлена не только в многочисленных эпитетах, но и в попытке отразить экранную историю Моисея как значительное достижение мирового масштаба. Однако были и такие анонсы, где не выде-

лялись ни сюжет, ни тема, не было упоминания известных имен, не идеализировались достоинства, а основное внимание обращалось на идею, смысл фильма: «*От мрака к свету*». Сильная драма в 2-х ч. В пьесе ярко подчеркивается мысль о преобладании красоты духовной над красотой физической» [2, с. 1]. Из этой краткой информации следует, что иногда первые авторы, издатели путались в понятиях: вместо «кино» или «синема» употреблялось понятие «сине-театр», сценарно-драматургическая основа воспринималась как пьеса для экрана. Именно по таким текстам замечен, с одной стороны, синтез театра и кино, а с другой – противостояние кино и театра, о чем будут свидетельствовать бурные дискуссии по этому поводу, развернувшиеся на страницах изданий в 1910-х гг.

Кино не только представляло синтез разных видов искусств – литературы, живописи, фотографии, театра, музыки. Содержательно-тематическая направленность, стилевые особенности первых фильмов эпохи «fin de siècle» предполагали соединение с другими формами зрелищной культуры, востребованными в то время. По первым кинопубликациям можно предположить, что почти к каждому киносеансу добавлялись дополнительные увеселительные программы. В анонсе, предварившем показ «Рождение, жизнь и смерть Моисея...», после основной киночасти следовала дополнительная: «*Гастроли знаменитого аттракциона "Люди-электро-магниты" или сила электричества в воздухе. Франц Лено и М-ss Елен. Между прочим г. Рено при помощи электро-магнита поднимает М-ss Елен в воздухе, и опускает на острие сабли где она продержится несколько минут*» [18, с. 1]. В минском кинотеатре «Модерн» после каждого синематографического сеанса выступал «человек-оркестр» [19], а в гомельских кинотеатрах, кроме кинопрограммы, были танцы гастролирующих французов «А. Лассе, а также Жорж-Боба и т-ll Клары» [20, с. 2]. По этим публикациям можно представить процесс формирования городского досуга, форм излюбленных горожанами зрелищ, установления определенных традиций, которые позже будут весьма активно востребованы. Например, одна из таких традиций была заложена в 1910-х гг.: предварение показа игровой программы документальной хроникой. В качестве как игровых, так и документальных фильмов были в основном ленты, снятые за рубежом: во Франции, Швеции, Америке, Германии. В кратких публикациях анонсировались программы первых студий, которые впоследствии стали знаменитыми кинофирмами: Пате, Гомон, Нордиск. Однако иногда встречались названия документальных фильмов, созданных российскими киносьемщиками: «Мировая война (военная хроника)», «Похороны графа С. Ю. Витте в Петрограде (с натуры)». Эти названия ставились сразу после названий таких игровых фильмов, как «Мьгтарства жениха», «Семь барышень наследниц», «Жизнь на радость нам дана».

Соединение развлекательного и серьезного, комического и трагического, надуманного и реального свидетельствовало о влиянии экрана на формирование массового вкуса, потребительских предпочтений,

в итоге — на формирование представителей массового общества. Философы первой половины XX в. среди предпосылок, которые формируют «человека массы», выделяли массовидные, «поточные» ситуации, при которых своеобразие личности нивелируется [21; 22].

Постепенно в анонсах стала выделяться еще одна привлекательная для массовой публики и успешная с коммерческой точки зрения доминанта: имена известных создателей (сначала актеров-звезд, а потом режиссеров и драматургов). Зрители городов Северо-Западного края, как и зарубежные зрители, знали и ценили фильмы с участием знаменитых комиков того времени: Макса Линдера, Гарольда Ллойда, Бастера Китона, — о показе которых громко сообщали местные газеты. Из номера в номер в течение 1911 г. в газете «Минское слово» публиковался рекламный анонс фильмов с участием одной из первых звезд «полотняного неба» Асты Нильсен: *«Первоклассный электро-театр "Эденъ". "Цирковая наездница или черный кошмар" — грандиозная монополярная небывалая боевая картина в 4-х частяхъ из 76 отдельныхъ картинъ длиною 1550 метров. Сочинение известного Урбана Гоода с участием знаменитой талантливой артистки Асты Нильсен. Единственный экземпляр в г. Минске для театра "Эденъ"»* [3, с. 1]. О степени успеха этой датской актрисы у минской публики свидетельствует то, что в минском городском театре с аншлагом шла оперетта «Аста Нильсен». В газете «Минский голос» было опубликовано объявление: *«Сегодня 5 марта 1915 года представлена будетъ сенсационная новинка АСТА НИЛЬСЕН (звезда кинематографа). Оперетта в 3 д. Г. Ярона. Постановка главного режиссера И. В. Звягинцева. Начало ровно в 8 1/2 час. веч. Цены бенефисныя»* [15, с. 1]. В первых анонсах соблюдался классический принцип жанра — там давалась краткая, точная информация, отвечающая на вопросы: *что? кто? где? когда?* В подобных текстах также всегда был ответ на вопрос *сколько?* Чаще всего в минских газетах об этой важной для зрителя детали писали так: *«Несмотря на большие затраты цены местами обыкновенныя»* [15, с. 1].

С помощью первых киноанонсов можно представить не только предпочтения городской публики, но и степень стандартизации вкусов, которые во многом стали формироваться под воздействием складывающейся рыночной конъюнктуры. В городском досуге заметное внимание стало уделяться тем нюансам, которые были наиболее привлекательны в коммерческом мейнстриме того времени. Например, из газеты «Минский голос» узнаем, что *«наконец-то один из талантливейшихъ русских писателей М. П. Арцыбашев создал пьесу специально для экрана "Мужъ" в 4 больш. част. Роль "мужа" исполняет популярнейший кинематографический артист А. С. Варягин. Роль "жены" исполняет артистка театра Корша М. М. Горичева. Корнета Самойловича играет артист П. А. Кашевский»* [23, с. 1]. Самым крупным шрифтом в этом газетном тексте выделены не название фильма или имена известных актеров, а фамилия знаменитого в начале XX в. писателя, который, умело используя мифы и штампы бульварной литературы,

стал выразителем низовой городской культуры и объектом всеобщего подражания и обожания. Как писала Н. М. Зоркая, «Арцыбашев есть четкое выражение “второго” и “третьего” сорта в литературе, той умелой подделки, которая фатально принимается за истинное, потребляется в качестве здоровой пищи тысячами и миллионами читателей» [24, с. 142]. Именно этот «философ пола» и «певец женщины» был наиболее успешным и на литературном, и на формирующемся синематографическом рынке. Несколько строк анонса дают представление не только о самом досуге, но и о том, что такой вариант досуга горожан не отличался избирательностью. Однако именно он был наиболее востребованным и представлял не художественную, не нравственную, а рыночно-коммерческую ценность. В неприязненных газетных строчках укрупнялось то, что будет следовать за кино как особо привлекательной для массового интереса формой весь XX век и впоследствии приведет к существенным модификациям самого искусства экрана на исходе столетия.

Первые публикации в газетах начала XX в. на территории Северо-Западного края были, как правило, в жанре киноанонсов и давали краткую информацию о демонстрации привозных фильмов в кинотеатрах. Одним из важных акцентов в таких текстах считалось обозначение нового культурного события в жизни горожан. Тема и содержание первых киноанонсов свидетельствовали о более широкой ситуации общекультурной и социальной значимости. Первые кинематографические изображения конца XIX — начала XX в. зримо воплотили популярные идеи эпохи «fin de siècle»: синтез разных видов искусств и синтез техники и искусства. В публикациях сначала выражался восторг по поводу технических возможностей синематографа, выделялись эстетические особенности «движущихся картинок». В постоянном и системном анонсировании привозных зарубежных и российских фильмов запечатлевалась как двойственная природа кино, так и тенденция к появлению новых форм досуга горожан. Каждый текст свидетельствовал о наличии той новости, которая оказывала несомненное влияние на формирование городской культуры того времени, где главное внимание уделялось развлекательным формам.

В первых публикациях запечатлевалось создание жанровых и видовых киноформ, эстетической природы кинематографа, особенности демонстрации их в специально построенных «электро-театрах». В киноанонсах впервые были запечатлены приемы массовой культуры: реклама «звезд полотняного неба», первых кинообъединений, снискавших мировую популярность; выделение авторов произведений востребованных массовой публикой развлекательных жанров в области литературы, музыки, театра; финансово-коммерческая состоятельность первых фильмов. Их анонсирование в белорусских изданиях предвосхитило становление и развитие в последующих десятилетиях жанра кинорецензии, основ кинокритики и киноведения.

## 4.2. Ценностные акценты в белорусской кинокритике 1920-х гг.

В начале 1920-х гг. в Советскую Беларусь продолжали поступать зарубежные и российские фильмы. На страницах белорусской газеты «Звезда» публиковались небольшие объявления, которые были схожи с киноанонсами дореволюционного времени.

В 1923 г. в «Звезде» на последней странице располагались самые разные объявления, разделенные по рубрикам. В рубрике «Отдел зрелищ» наряду с объявлениями о том, что *«в аукционном зале минской таможни будет производиться продажа нескольких партий сушеных грибов»*, а *«минской городской рабоче-крестьянской милиции требуется до 20 верховых лошадей»*, размещалась и другая информация. Например, о том, что в кинотеатре «Красная звезда» *«будет показана лучшая картина русской кинематографии “Пленницы арабского шейха”*», в кинотеатре «Интернационал» — *«русский боевик “Роковое”*», в кинотеатре «Спартак» — *«русская картина последнего выпуска “За милых женщин, прелестных женщин”*» [25, с. 4]. На экранах белорусских (точнее — минских) кинотеатров шли весьма заурядные российские фильмы, в то время как в российском активно развивающемся кинопроизводстве уже работали мастера, ставшие классиками немого кино: Е. Бауэр, В. Гончаров, Я. Протазанов, П. Чардынин. Однако ни фильмы этих режиссеров, ни «первая фильма революции» «Красные дьяволята» (1923) И. Перестиани, ни приключенческий фильм «На красном фронте» (1920) молодого автора Л. Кулешова, ни новаторские «Стачка» (1924), «Броненосец Потемкин» (1926), «Октябрь» (1927) С. Эйзенштейна не были показаны в столице молодой советской республики. Первый российский игровой фильм «Понизовая вольница» (1908), с которым связано начало российского кинематографа, был показан в кинотеатре «Красная звезда» под названием «Стенька Разин» только в 1923 г. Журналисты «Звезды» сообщили об этом событии очень кратко: *«Нашумевшая русская картина из времен 17-го века. Историческая драма в 7-ми частях. Участвуют лучшие силы экрана»* [25, с. 4].

О том, что к показанным фильмам требовалась еще некоторая «добавка», свидетельствовали все те же первые киноанонсы. Так, после крупно выведенного названия «Роковое» ниже, более мелким шрифтом, сообщалось: *«Сверх программы художественная феерия “Коллекционер марок”*», а под названием фильма «Грозная секта душегубов» стояло: *«Сверх программы “Веселая комедия в 2-х ч.”*» [26, с. 4]. По небольшим текстам можно судить о том, что показанные фильмы не были сенсацией, чем-то неожиданным для зрителя. В кинообъявлениях 1920-х гг., как и в начале 1910-х гг., преобладали информационная конкретность и рекламная репрезентативность. Почти каждому фильму давалось жанровое определение, но уже гораздо более точное: боевик, гротеск, драма,

мелодрама, кинопоэма. Иногда наблюдалось жанровое совмещение. Например, «величайший мировой боевик» последнего выпуска «В бурном потоке жизни» определялся и как гротеск, и как трагедия. Показу этого фильма сопутствовал текст: *«Четыре месяца подряд проходила в лучших кинотеатрах Москвы и Петрограда при переполненных сборах, с уч. Конрада Вейта, знаменитого артиста исполняющего роль Адмирала Нельсона в картине Леди Гамильтон. Редкий по замыслу сюжет»* [27, с. 4]. Из этого следует, что в Минске не был показан известный немецкий фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920), обозначивший рождение такого яркого в мировом киноискусстве стиля, как киноэкспрессионизм, где Конрад Вейт прославился, сыграв роль сомнамбулы Чезаре.

В Советской Беларуси кино как новый вид досуга, искусства появилось гораздо позже, чем в России. Соответственно, и кинокритика как новый вид журналистской практики формировалась позже и в ином киноконтексте, а именно при отсутствии многих фильмов, ставших шедеврами как в Советской России, так и за пределами СССР. Белорусское кинопространство начала 1920-х гг. было достаточно закрытым и ненасыщенным, не оказывало формирующего эффекта на профессиональный вид деятельности, целью которой является рецензирование фильмов, анализ кинопроцесса, осмысление индивидуального кинотворчества.

Постепенно рубрика «Отдел зрелищ» дополнилась еще одной рубрикой «Наше кино», под текстами которой уже стали публиковаться фамилии авторов. Одними из первых журналистов, начавших писать о кино, были Б. Быховский и Л. Литвинов. Текст Б. Быховского «80 000 верст под водою» невозможно отнести к рецензии, однако это была первая попытка представить авторское отношение к увиденному: *«После бесконечных салонных драм с их трагическими (кое для кого еще трагическими, для нас комическими) ревностями и изменами, после конфетных Холодных и Полонских – нельзя не упомянуть с удовлетворением о последней фильме в “Красной звезде”. Инсценировка романа талантливого пророка современных научных достижений, Жюль Верна не отличается богатством и интересом фабулы. Действия и события почти всегда немотивированы. Но достоинства фильма не в этом. Благодаря прекрасным снимкам востока, тропического острова, подводного мира и, особенно, морских пейзажей – картина смотрится с большим удовольствием»* [28, с. 5]. Здесь уже заметны те акценты, указывающие на отказ от недавнего прошлого, переоценку прежде несомненных ценностей. То, что еще недавно было любимо и признаваемо (например, необыкновенная популярность тогдашних кинозвезд Веры Холодной и Витольда Полонского), в новом времени оказывалось чем-то ненужным, несовременным. Этот небольшой текст передает особенности восприятия кино того времени, когда экран считался своеобразным продолжением театрального зрелища: роман Жюль Верна именно инсценирован, а не экранизирован.

Фильмы в 1920-х гг. часто оценивали по критериям соответствия революционному стилю, особенностям раскрытия идеологием революционной эпохи. Газетные полосы пестрели заголовками в духе времени: «В партии», «Юбилей ГПУ», «Рабочая жизнь», «В Красной Армии», «Воин-труженик», «Страничка женщины-работницы». Газета вела разговор с читателями о продрозверстке, фашистском движении за рубежом, публиковала сводки о состоянии здоровья Ленина, речи Каменева, Зиновьева, Сталина на XII съезде РКП(б). В каждом газетном тексте проявлялись не только идеологические устремления, но и моральные ценности времени. Так, в «Звезде» в 1923 г. была опубликована заметка «Пусть это станет традицией». Речь шла о том, что студенты и преподаватели БГУ отказались принимать участие в похоронах профессора А. С. Усова, поскольку они были организованы по религиозным традициям. Заметка заканчивалась словами: *«Отмечая с удовлетворением отказ студенческих организаций и массового студенчества от участия в церковных церемониях, Наркомпрос выражает твердую уверенность, что этот факт станет славной традицией Белорусского государственного университета»* [29, с. 6].

В революционно-идеологическом контексте газетных статей публиковались заметки о российском и зарубежном кино. Идеологическая составляющая была смыслообразующим элементом всех текстов. Журналист Лев Литвинов написал отзыв на фильм «Призрак бродит по Европе». Цитата из марксовского «Коммунистического Манифеста» дала название не документальной, а игровой картине, где был обозначен вполне мелодраматический, любовный треугольник на фоне обостряющегося конфликта трудящихся с правящим классом. Именно на эту особенность обратил внимание автор: *«Бедная революция – из страстной, разрушающей вспышки угнетенного класса она превращена в sentimentальные эстетствования Зоички Баранцевич и Фрелиха... Подобная замена динамики революции маханьем рук десятка другого статистов, замалчиванье экономических и социально-политических причин революции, низведение ненависти пролетариата до изящной игры глазами Зои Баранцевич и др. “пролетариев” в лучшем случае – недомыслие. С художественной стороны картина хорошая»* [30, с. 4]. Оценочность проявлялась в авторском вердикте: картина хорошая или плохая. Критерий художественности не сразу стал соотноситься с уровнем визуальной сущности нового искусства.

В декабре 1924 г. решением Совета народных комиссаров БССР было создано Государственное управление по делам кинематографии Белоруссии (Белгоскино). Производственная деятельность началась в 1925 г. с организации съемок парада и демонстрации трудящихся в Минске 1 мая. С 1926 г. регулярно стал выходить киножурнал с целью показывать жизнь

Беларуси в разных аспектах. Освещение киноискусства в белорусских газетах становится все более активным и систематическим. В газете «Звезда» еженедельно появляются рубрики «Театр и кино», «Кино». Сформировался штат журналистов, постоянно пишущих о кино. Тексты на эту тему были либо безымянные, либо подписывались сокращенно: «Д.», «Д-в», «М. П.», «В. В». Можно заметить, что категория авторства в текстах о кино еще не была должным образом регламентирована. Среди многих авторов выделялся один, которого можно было бы назвать первым белорусским киноколумнистом 1920-х гг. – Владимир Лилин. Он писал о самых разных событиях. Его интерес не ограничивался анонсированием новых фильмов. В. Лилин был автором небольших заметок о переоборудовании кинотеатров, работе кинопередвижек, производственном опыте Белгоскино, приобретении новой кинотехники, организации сеансов для детей и учащихся. Он первым внес в газетные тексты о кино ноту объективной критики. Например, говоря о хроникальных кадрах, снятых операторами Белгоскино в связи с открытием 2-й сессии ЦИК БССР в Витебске, В. Лилин подчеркивает, что хроника сделана по шаблону, не отражены интересные моменты. К шаблонам автор относит такой метод съемки, как статичность кинокамеры, одноплановость кадров; он также обращает внимание на отсутствие должного освещения, навыков киносъемок в неярко освещенном помещении. В публикациях затрагиваются вопросы, которые позже становились предметом внимания кинокритиков, киноведов: развитие киноязыка, соответствие выбранного формата съемок изображаемому событию. Автор говорит не столько о событии, показанном в хроникальном фильме, сколько о качестве самого фильма. В этой заметке есть ссылки на более широкий культурный контекст. Автор напоминает о зарубежных документальных фильмах, режиссеры которых стремились «сделать из хроники интересную и действительно полезную для зрителя картину» [31, с. 4]. Оценивая один показ, журналист выходит на разговор об особенностях, целых хроникально-документального кино в целом. В его небольшой заметке объединились два уровня осмысления: фильма в единстве его внутренних элементов и единство фильма и внешнего контекста.

Среди других газетных материалов, освещающих то будни Самарской кавалерийской дивизии, то отчет о XIV съезда РКП(б), где Генеральным секретарем ЦК был избран И. Сталин, то проблемы рабоче-крестьянской жизни, небольшие тексты о кино были окном в другой мир. Несмотря на то что идеологическая составляющая с каждым годом становилась все более заметной, в газетах постоянно представлялись зарубежные фильмы текущего репертуара: мелодрамы с участием известных американских актрис Мэри Пикфорд и Присциллы Дин, приключения с отважным главным героем в исполнении знаменитого Дугласа Фербенкса. Однако всякий раз, увлеченно описывая сюжет этих кар-

тин, авторы текстов обязательно подытоживали: *«Картина как по своей постановке, так и по своей “идеологии” – ненужное приобретение советского экрана»* [32, с. 4]; *«Пожалуй, было бы полезнее предоставить экран рабочего кино советским фильмам»* [33, с. 4]; *«Относительно приемлемое для нас в этой картине – это характеристика феодальной Англии, преподнесенная с некоторой долей насмешки»* [34, с. 4].

В первых публикациях о кино стала заметна такая черта, как самоцензурирование. Журналисты как будто выполняли роль органа, с одной стороны, разрешающего выпуск к зрителю той или иной картины, а с другой – запрещающего фильм к показу. Судя по тому, с какой эмоциональной приподнятостью авторы подробно описывали сюжет картины, лично им просмотр принес удовольствие и им хотелось поделиться своей радостью с читателями. Однако в конце текста выносятся тот самый идеологический приговор: фильм не для советского зрителя. Такое противоречие можно заметить почти в каждом отзыве на новый зарубежный фильм. Например, некто Д. написал отзыв на немецкий фильм *«Манящие огни»*. Он подчеркивает, что *«это лучший немецкий фильм»*, *«картина широкими и точными мазками повествует...»*, *«формальные достоинства фильма безусловны»*, *«игра актеров отлична и четка»*, *«съемки сделаны чисто, без дефектов»*, а потом, как будто спохватившись, приходит к следующему выводу: *«И все-таки картина не нужна. Она по своему бытовому уклону абсолютно чужда нашему зрителю. Сентиментальная драма (чисто немецкая!) никого не трогает»* [35, с. 4].

В начинающейся белорусской кинокритике стал вырабатываться определенный шаблон: раскрыть содержание фильма, отдать должное игре актеров, подчеркнуть достоинства фильма, а в конце вынести вердикт о степени необходимости картины зрителю. Авторы журналистских текстов порой персонифицировали себя со всем народом, как будто именно они были уполномочены отсматривать и рекомендовать фильмы. Так, о картине *«Пьетро Корсар»* говорится так же, как и об остальных зарубежных фильмах: замечены *«широкие и сочные мазки»*, *«правильно разработанный сюжет»*, *«психологическая характеристика героев»*. В конце автор Д. заключает: *«По своему содержанию картина чужда нашему зрителю. Но тот “историзм”, который в ней есть, оправдывает ее появление на нашем экране»* [36, с. 4]. Были и более категоричные заключения, похожие на приказы. О показе зарубежного фильма *«Одна ночь»* автор, подписавшийся Д-в, высказывается так: *«Демонстрация этого фильма не оправдана ни в коей мере. Это ошибка. Картина не только не нужна – она социально вредна. “Притоны” поданы так соблазнительно, внимание зрителя все время так фиксируется, что в результате фильм художественно пропагандирует те эмоции, которых пропагандировать не надо было»* [37, с. 4]. Молодая кинокритика постепенно втягивалась в ситуацию идеологического противостояния, становясь тем же оружием, что и вся пресса того времени.

В 1926 г. на экраны вышел первый белорусский игровой фильм «Лесная быль», созданный режиссером Юрием Таричем по повести М. Чарота «Гришка-свинопас». Фильм повествовал о партизанской борьбе белорусов против польской оккупации в 1920 г. Конечно же, на это событие не могла не отреагировать белорусская пресса. Главное, на что обращалось внимание, — политическое значение произведения. «Удачное оформление с умело выдержанным содержанием делают “Лесную быль” фильмом агитационным, но агитационным в лучшем смысле этого слова», — писал журналист, подписавшийся В. В., в газете «Звезда» [38, с. 4]. Поразительно ощущение временной дистанции. Автор подчеркивает, что зрителям придется вновь пережить *«тяжелые воспоминания далекого прошлого»* (выделено нами. — Л. С.-М.). Очевидно, такое восприятие времени вызвано бурно меняющимися событиями, которые способствовали расширению временного континуума. Главному герою Гришке присваивают типологические черты поднявшегося на борьбу народа: *«...многотысячного, многоликого Гришки Свинопаса»*. Более критически настроенным по отношению к фильму был В. Лилин. Его отзыв в газете «Савецкая Беларусь» является первой кинокритикой в белорусской прессе. Главная претензия сводилась как раз к тому, за что фильм чаще всего хвалили. В. Лилин считал, что не воссоздана атмосфера романтики, не передан тонкий лиризм в отношениях героев, а само название «Лесная быль» больше подходит к повести М. Чарота, чем к самому фильму: *«Капітальна ідэалёгічнай фільме... карысна было б дадаць... рэвалюцыйнай рамантыкі і стварыць... мастацкую фільму...»* [39, с. 4]. Заметив расхождение между литературной первоосновой и экранным воплощением, В. Лилин не приветствовал те идеологические акценты, которые стали преобладающими в фильме. Он отметил, что события тех лет показаны не совсем правдиво: *«Эпізод яўрэйскага пагрому дадзен як бессэнсоўны грабёж, у тым сэнсе, што ён зроблен “беззалаберна”. Тое, што паказана, зусім не характарызуе жахі некалькі дзён 1920 году»* [39, с. 4]. Мнения о фильме высказывались разные, что говорит об отсутствии однозначных установок относительно представления первого кинопроизведения фабрики Белгоскино в прессе.

Белорусская кинокритика формировалась в непростом историческом контексте, в котором еще были слышны отзвуки Гражданской войны, но уже начиналось государственное строительство молодой республики. В это время формировались основные ценностные установки, главной из которых была идеологическая, что, несомненно, повлияло на особенности нового вида творческой деятельности на страницах белорусской печати. В 1920-х гг. в газете «Звезда», начиная с кинообъявлений и небольших заметок, постепенно создавался констатационно-оценочный вид кинокритики.

### 4.3. Белорусская кинокритика 1930-х гг.: идеологемы и опыт формирования кинорецензии

Кинокритика как часть медиасистемы и искусства выражает идеи своего времени. Публикации о кино в той же степени, что и другие публикации в газетах и журналах, запечатлевают определенную форму исторического сознания. Время 1930-х гг. в мировом киноискусстве было отмечено активным поиском выразительных средств (в кино пришел звук), открытием новых видов и жанровых форм. В советском кино наряду с освоением технических возможностей авторы разрабатывали темы, соответствующие смыслу и духу эпохи. С одной стороны, можно сказать, что «социалистическое преобразование страны захватило художников, стало главной темой искусства» [40, с. 50]. С другой стороны, это было время выражения не столько правды жизни, сколько веры в идею, запечатления не столько истории реального человека, сколько метафорического образа носителя этой идеи. Всеобщая вера в счастливое будущее в определенной мере лишила понимания правды настоящего. Позже историками, культурологами, киноведами 1930-е годы рассматривались как мифологическое время. Известный советский кинокритик Ю. Богомолов уточнял, что в «не историческом, а мифологическом» периоде «господствовало не массовое сознание, а массовое подсознание... Когда материальное бытие было предопределено и определено мифологическим мышлением... огромная страна провалилась в иррациональную яму. Революция... явилась первым, но не самым сильным толчком к иррационализации сознания индивида. Более значимыми в этом отношении оказались гражданская война, а затем еще более кровопролитная коллективизация и могучие волны репрессий, накатывавшиеся на страну в течение нескольких десятков лет одна за другой» [41, с. 18–19].

Фильмы, которые выходили в это время в Советской Беларуси так же, как и во всем советском кинематографе, выражали революционную патетику времени, динамику преобразований обновляющейся страны: «Імкненне мастакоў кіно асэнсаваць рэвалюцыйнае мінулае рэспублікі на доўгія гады вызначыла гісторыка-рэвалюцыйную тэму як вядучую... Кінематограф, які актыўна ўзяў на сябе агітацыйныя і публіцыстычныя функцыі, не быў выключэннем з правіла. <...> Аўтары многіх твораў не толькі адклікаліся на гарачыя падзеі сучаснасці, яны імкнуліся непасрэдна ўздзейнічаць на іх» [42, с. 62]. Это были фильмы, запечатлевшие метафору времени, то авторское мироощущение, которое было сформировано и предопределено советской идеологией. В кинокартинах того периода главный акцент делался на человеке как идеальном выразителе общественных идей – сильном, энергичном, правильном, побеждающем, бдительном и беспощадном к врагам. Художественные произведения тех лет невозможно оценивать с позиций исторической

или психологической достоверности. Публикации о кино в белорусской прессе 1930-х гг. были действенным средством общей пропагандистской системы. А. Шемякин определял подобное представление фильмов как дорефлективное: «В такой трактовке сущности кинематографа, как и других видов искусства, идеология с позиций целесообразности заменила логику... В связи с этим анализ мог быть только прагматическим, дорефлективным, так как собственно рефлексия еще проявлена не была» [43, с. 10–11].

В 1930-х гг. среди большого количества газетных текстов обвинительного характера под заголовками «Вредители культурной революции», «Как социал-негодяи осуществляют вредительские планы», «На скамье подсудимых — социал-вредители, социал-интервенты, социал-фашисты» («Советская Беларусь»), «У наркамгасе арудуець ворагі» («Звязда»), не столь частых литературных полос с подборкой стихов, песен под общим названием «Песні аб шчаслівым і заможным жыцці» («Звязда»), обзоров театральных спектаклей изредка появлялась информация о кино. Риторика этих публикаций дополняла грозный обвинительный стиль объемных статей о вредителях. Авторами выступали как сотрудники редакций, так и партийные работники, руководители начинающей оформляться кинематографической отрасли. В 1937 г., в период, который на страницах всех белорусских газет определялся как «важный юбилейный год» в связи с 20-летием Октябрьской революции, в газете «Звязда» была опубликована программная статья заведующего идеологическим отделом ЦК КП(б)Б Д. Коники «Карэнныя пытанні беларускай кінематографіі», где были обозначены проблемные моменты национального киноискусства: строительство здания киностудии в Минске, подбор авторских кадров для создания белорусских фильмов (главным образом сценаристов, режиссеров), строительство кинотеатров на окраинных территориях столицы, развитие системы кинопроката, посещение кинотеатров «калгаснымі глядачамі», снижение себестоимости белорусских фильмов. Поднятые партийным деятелем хозяйственно-организационные вопросы свидетельствовали, во-первых, о важности кино в культурном развитии республики, во-вторых, о высокой степени востребованности этого вида искусства в идеологической системе, в-третьих, о необходимости создания национальной киноиндустрии. Д. Коник в стилистике многих публикаций того времени не только поставил задачи, но и определил «враждебные силы», которые, с его точки зрения, нанесли вред развитию национальной киносферы: *«Ворагі народу, якія арудавалі на фронце беларускага савецкага мастацтва, прынеслі значную шкоду кінематографіі... Калі ж здаралася ставіць карціны, маючыя якія-небудзь адносiны да Беларусі, то тут былі характэрныя бундаўскія і нацдэмаўскія скажэнні. Тут паслядоўна праводзілася лінія бундаўскай прапаганды, якую натхняў б. дырэктар трэста (студия Белгоскино, которая тогда размещалась в Ленинграде. — Л. С.-М.) Гал-*

кін, які быў у мінулым у Бундзе і ў нацыяльна-фашысцкім “Серпе”. Адначасова Галкін упарта насаджаў у Белдзяржкіно і вялікадзяржаўны шавінізм, які прынес вельмі многа шкоды беларускай кінематографіі» [44, с. 2]. Паралельна с фамилией руководителя первой белорусской киностудии в негативном контексте упоминались имена «ярких ворагаў» сценариста А. Вольного, «нацыянал-фашыстаў» М. Зарецкого, З. Жилуновича, М. Чарота, А. Дудара, «якія прыкармліваліся на сцэнарнай рабоце» [44, с. 2]. Упрек в затынувшемся строительстве киностудии был адресован бывшему Председателю СНК БССР Н. М. Голодеду: «Некалькі раз падымалася пытанне аб будове кіностуды ў Менску, але не было ніякага практычнага вырашэння яго. Тут у аснове было апартуністычнае нявер’е ў тое, што ў Менску можа працаваць кіностудыя. Трэба сказаць, што зрываў будову кінофабрыкі ў Менску ў першую чаргу былы старшыня СНК БССР Галадзеда» [44, с. 2]. В подобной статье не просто поднимались проблемы, а фактически объявлялся приговор. «Драматургией» таких текстов предусматривалось обозначить проблемы, назвать тех, кто препятствовал их решению, и обязательно высказать «надежду и уверенность», что вполне совпадало с пафосом советских фильмов того времени, когда в финале было торжественное обещание либо обращение к зрительской аудитории: «Трэба падняць усю беларускую кінематаграфію на такі ўзровень, каб яна сапраўды была магутным сродкам і памочнікам партыі ў справе палітычнага выхавання мільённых мас Совецкай Беларусі, як гэта патрабуе ад нас наша партыя і яе правадыр таварыш Сталін» [44, с. 2]. Пренебрежительное отношение к тем, кого еще недавно славили на страницах тех же изданий, отсутствие малейшего намека на констатацию объективных причин, постоянный поиск врагов и публичное обвинение, достаточно жесткое изложение требований, торжественные заверения и призывы – характерная черта публикаций того времени.

В белорусских газетах размещались небольшие корреспонденции, например, об открытии нового звукового кинотеатра «Пролетарий», строительство которого явилось «громадной победой трудящихся Минска» [45, с. 4]. По тому, как подробно был описан кинотеатр («большое вместительное фойе художественно оформленное, с концертной эстрадой», «самое значительное в новом кино – это зал. Высокий, чрезвычайно удобный, вместительный 1110 мест»), было видно, насколько он значим. Важность этого культурного центра подчеркивалась в финальной части текста, передающей оптимизм и уверенность в «хорошей работе»: «Экран нового театра “Пролетарий” должен быть использован с максимальной эффективностью. Мы ждем от этого кино и лучших образцов в постановке массовой работы со зрителем (анкета на просмотренный фильм, учет требований и т. д.). Надо лучше поставить обслуживание зрителя с тем, чтобы у этого кинотеатра могли учиться. Кино “Пролетарий” имеет все возможности стать образцовым для всей республики театром» [45, с. 4].

Заметно, что авторы, сокращение фамилий которых до минимума говорит об отсутствии внимания к категории авторства, не всегда употребляли определение «кинотеатр», заменяя его словами «театр» или «кино». Значит, это понятие так до конца и не устоялось в лексике того времени.

Строительство новых кинотеатров — одна из постоянных тем газет и журналов 1930-х гг., что свидетельствовало о растущем градостроительстве и пристальном внимании к кино не только как к важному виду художественной культуры, но и как к средству пропаганды. В 1937 г. газета «Літаратура і мастацтва» («ЛіМ») информировала читателей о проекте высотного Академического кинотеатра, который должен был украсить одну из столичных площадей. Отличительной особенностью публикации на эту тему является подробная характеристика внешнего вида здания и его внутреннего убранства: *«Фасад тэатра афармляецца магутнай каланадай, якая падтрымлівае цяжкі, добра прафеліраваны карніз, над якім устаноўлены бетонныя, фігурныя скульптуры. Апошнія ўстаноўлены такім чынам, што калонны з'яўляюцца нібы і іх пастаментамі... Для ўнутранага ўпрыгожання тэатра аўтарамі праекту намечана ўжыць звычайную атынкаўку, штучны мармур, каштоўныя пароды дрэва, тканіны, люстры, манументальную і барэльэфную скульптуру, кераміку і натуральныя каменныя аблічовачныя матэрыялы»* [46, с. 4].

Подробное описание архитектурных деталей говорит о важности самого факта, особом внимании к новому, ценностям приоритетах времени. В той части заметки, где автор рассказывает об экранных особенностях кинозала, отражается как степень строительного размаха, так и технический уровень развития кинопромышленности: *«Глядзельная зала разлічана на 1200 месц, з якіх 200 размешчаны на балконах і ў бакавых ложах. З мэтай патрэбнай відзімасці экрана з усіх месц куты зала перад экранам зрэзаны, што павышае акустычныя ўласцівасці залы. Файэ кінатэатра вырашана адным адкрытым аб'ёмам з размеркаваннем чакаючых глядачоў на трох узроўнях. Другі ўзровень прыпадняты над першым і з'яўляецца адкрытай канцэртнай залай на 268 месц»* [46, с. 4]. Автор новостной заметки в некоторых частях текста переходит на репортажный стиль, когда будущее становится настоящим, а желаемое выдается за действительное: *«Галоўны ўваход сваімі бакавымі дзвярыма вядзе глядача ў касавы вестыбюль. Купіўшы білет, глядач праз тры сярэднія дзверы праходзіць у галоўны вестыбюль з двухбаковым размяшчэннем гардэробаў. Распрунуўшыся, ён на шырокай параднай лесвіцы падымаецца на пляцоўку, адкуль можа прайсці альбо ў глядзельную залу, альбо ў файэ»* [46, с. 4]. Свободное обращение со временем, как и свободное перемещение в пространстве, также выступает характерной особенностью мифосознания: «...основанием и следствием мифомира является абсолютная свобода желания. Далее — свобода обращения со временем и свобода перемещения в Пространстве... Мифоздание — это в известном смысле перевернутое мироздание» [41, с. 19].

Фильмы представлялись с точки зрения конфликтного противостояния представителей двух миров — социалистического и буржуазного. Как правило, тексты разных авторов были оформлены по единому стандарту: первая, начальная часть — общая характеристика произведения, в которой отражалась значимость появления фильма; вторая, нарративная часть — раскрытие основной драмы, конфликта посредством более или менее подробного пересказа содержания; третья, заключительная часть — подчеркивание идейной значимости произведения, обозначение его места в общем контексте социальных и идеологических преобразований.

Например, рецензия на фильм «На Дальнем Востоке» в газете «Звезда» выглядела следующим образом. Первая часть: *«Далёкі Ёсход. Лепшыя пачуцці совецкага народу звязаны з гэтым надзейным фарпостам краіны соцыялізма. Фільм “На Далёкім Усходзе” – гэта выдатная карціна пра жыццё, змястоўнае і гераічнае, пра жыццё мужных савецкіх людзей, якія заваёўваюць найкаштоўнейшыя багацці края, умацоўваюць савецкія граніцы, выхоўваюць сябе. Прыемна і проста фільм адлюстроўвае будні Далёкага Ёсхода»* [47, с. 4]. Оценочный критерий выражен эпитетом «выдатная», наречиями «приємна», «проста».

Во второй части идет подробное описание фабулы, где автор акцентирует внимание читателей на конфликте враждующих сил. Учитывая разную степень читательских (зрительских) возможностей, журналист передает содержание фильма так, как будто его смотрит предполагаемый зритель. По этой причине в нарративной части рецензии преобладает репортажный стиль: *«Граніца. Бачны процілеглы бок срабрыстай рэчкі. Японскі афіцэр расстрэльвае партызан. Адзін з іх уцёк і апынуўся на нашым баку. Імя яго Цой. Цой накіраваўся на будаўніцтва»* [47, с. 4]. Вторая часть, в которой раскрывается суть конфликта, борьба двух сил, заканчивается пафосным выводом: *«Усюды ў фільме глядач адчувае подых нашай эпохі, нашых гераічных дзён, адчувае капіталістычнае акружэнне»* [47, с. 4].

Следующая часть — перечисление актеров, воплотивших отрицательных персонажей (*«раскрываюць перад глядачом нутро гэтых хітрых і прынырлівых ворагаў, агалаяюць твар мярзотнікаў»*), потом актеров в образах положительных героев (*«увасабляюць лепшыя якасці нашага народа... стварылі яркія, выразныя вобразы людзей нашай эпохі... Усе яны сыны нашага народа, і глядач з любоўю сустракае іх на кіно-экране»*) [47, с. 4]. Здесь также оценка героям дается через эпитеты, существительные с абсолютно отрицательной либо абсолютно положительной коннотацией в зависимости от характеристики персонажей. Раскрывая содержание, автор одновременно проецирует его на зрителя, подчеркивая воспитательную роль такого кино: *«Яны (положительные герои. — Л. С.-М.) выклікаюць у глядача пачуцці адданасці і гераізма, вучаць нас высокім якасцям – скромнасці, прастаце, дзелавітасці»* [47, с. 4]. В заключительной части еще раз подчеркивается патриотическо-идеологическая значимость произведе-

денія: «*На Далёкім Усходзе*» – патрыятычны фільм, напоўнены вялікай любоўю савецкага народу да сваёй соцыялістычнай радзімы і лютай нянавісцю да ворагаў» [47, с. 4].

По такой же схеме представлялись фильмы, созданные на основе классической драматургии. Например, в экранизации пьесы А. Островского «Бесприданница» рецензенты газеты «Звезда» выделили линию противостояния и оскорбления представителями «цёмнага царства» «беспасажніцы, прыгожай дзяўчыны Ларысы» [48, с. 4]. Раскрыв содержание, авторы сделали критическое замечание: «...многія месцы – маляўнічыя пейзажы Волгі, шыр рускіх палёў, цяжкая бурлацкая праца – засталіся не разгорнутымі. А ўсё гэта магло-б з’явіцца рэзкім кантрастам таму “цёмнаму царству”, якое губіла ўсё жывое і творчае» [48, с. 4]. В финальной части особо выделяется воспитательное значение фильма для молодого поколения зрителей, а заодно делается идеологический акцент на противопоставлении темного прошлого и радостного настоящего: «*Ён асабліва карысны для маладога пакалення, якое павінна ведаць праклятае мінулае, каб яшчэ лепш змагацца за наша радаснае сёння. Неабходна толькі каб кінематаграфічнае мастацтва, скарыстоўваючы багатую літаратурную спадчыну, давала-б больш глыбокія і поўнакроўныя вобразы гэтага мінулага*» [48, с. 4].

К экранизациям, судя по газетным текстам в прессе того времени, отношение было осторожное. Авторы отмечали, что за некоторые экранизации не стоило брать вообще, поскольку они не имели «сацыяльнай вартасці» [49]. В кинообозрении, где рассматривались фильмы «Медведь», «Налим», поставленные по одноименным рассказам А. Чехова, указывалось, что в них меньше всего раскрыта чеховская тема: «*паказ чалавека здрабнелага, прыніжанага і маральна знявечанага жыццём царскай Расіі*», что они лишены «своеасаблівай соцыяльнай вайстрыні, уласцівай большасці твораў Чэхава» [50, с. 4]. Больше всех от классово-политических претензий пострадал фильм «Хамелеон», который своей сатирическо-эксцентрической стилистикой явно не совпадал с монументально-торжественным стилем эпохи. Объявленный фильмом «*клясава-варожых вылазак*» [51, с. 3], он пополнил списки запрещенных к показу произведений.

Постепенно в практике подробного газетного анонсирования стало проявляться аналитическое начало, т. е. оформлялся жанр кинорецензии. В рецензиях на разные фильмы – исторические, современные, экранизации – всегда выделялись составляющие, соотносящиеся с реалиями 1930-х гг.: либо описывалась враждебная сила, которая мешает строительству нового и над которой одерживает победу передовая, сознательная часть общества; либо подчеркивалось, что художественное качество фильма снижается из-за невнимания к политическим проблемам; либо обращалось внимание на то, что фильм учит быть бдительными, помнить, что враги всегда готовы подорвать строительство социализма; либо проводились политические параллели с современностью. Например, в рецензии на фильм «Петр Первый» указывалось, что образ царя,

*«не глядзячы на наяўнасць шматлікай літаратуры, гістарычных даведак і дакументаў усё ж да апошніх часоў, да выпуску новага падручніка гісторыі, напісанага паводле ўказанняў таварышоў Сталіна, Кірава і Жданова, не быў акрэслен з дастатковай праўдзівасцю і глыбінёй... Новы падручнік гісторыі СССР, ухвалены ўрадавай камісіяй, чотка характарызуе эпоху Петра»* [52, с. 4]. Автор подчеркнул, что главный герой и сама петровская эпоха показаны в фильме правильно, поскольку соответствуют установкам в указанном учебнике.

В 1932 г. была создана первая белорусская газета, специализирующаяся на освещении вопросов литературы и других видов искусства, — «Літаратура і мастацтва». Тема национального кино на страницах издания сразу стала одной из наиболее значимых. Специфика газеты предполагала иной формат в представлении киноискусства: подробное рассмотрение самых разных проблемных моментов отечественной киноотрасли — подготовка сценариев, кадров, строительство кинотеатров, оснащение техникой; дополнение анонсов, заметок, рецензий кинообозрениями, киноотчетами, проблемными статьями; выпуск тематических полос. Уже в № 5 газеты публикуется полоса «Кіно-мастацтва на ўзровень задач соцыялістычнага будаўніцтва», девизом которой стало сталинское определение советской культуры как «национальной по форме и социалистической по содержанию» — «Змагацца за кіно-мастацтва, соцыялістычнае зьместам і нацыянальнае формай».

Газета была основана в год 15-летия Октябрьской революции, поэтому содержательно-тематическое наполнение номеров в той или иной степени касалось этой даты. На полосе, посвященной национальному киноискусству, была заметка «Сцэнары пра Кастрычнік» о новом сценарии известных авторов Г. Кобеца и А. Вольного. В корреспонденции «За пролетарскую кінематографію» подчеркивалась тема классового борьбы, которая отражается не только в кино, но и имеет место в среде кинематографистов: *«Тут мы маем спробы беларускіх нацыянал-дэмакратаў накіраваць разьвіццё кіно ў БССР па лініі стварэння фільмаў буржуазных па зместу ("Кастусь Каліноўскі"), яўрэйскага шовінізму ("Его превосходительство") и скажэньня ролі пролетарыяту ў карцінах пра грамадзянскую вайну і соцыялістычнае будаўніцтва ("Сосны шумяць")... У рабоце кіно-фронту мы мелі і неабольшавіцкае тлумачэньне клясавага змаганьня (сцэнары "Камсамол БССР"), мы мелі праявы буржуазнай тэорыі формалізма ("У агні народжаная")»* [51, с. 3]. Однако в рецензиях в других белорусских изданиях упомянутые фильмы оценивались иначе: «Кастусь Калиновский» — как *«интересный и довольно ценный опыт создания белорусской художественно-исторической постановки»* [53, с. 5]; «Сосны шумят» — *«агульны тон узяты правільна, фільм пакідае на сабе добрае ўражаньне»* [54, с. 4]; «В огне рожденная» — как *«сьмелае наватарства»*, где *«сюжэту няма – ёсць учора, сёння і заўтра Беларусі, расказанае мовай ажыўшых рэчаў і дынамікай чалавечых мас»* [55, с. 4], как *«первая большая*

*настоящая победа Белгоскино...», «картина, имеющая несомненную историко-социальную ценность» [56, с. 4]. Режиссеры-постановщики этих произведений впоследствии станут известными авторами, классиками советского кино: Г. Рошаль, В. Гардин, В. Корш-Саблин. А вот режиссер А. Левшин, ученик С. Эйзенштейна, автор «Хамелеона», одного из первых полочных фильмов, который был объявлен «идеологически невыдержанным», «контрреволюционным пасквилем» [57], больше никогда не работал в кино. Поиски врагов, классовый подход, запреты на новаторские произведения, негативное отношение к авторским постановкам на тему «человек и история» на несколько десятилетий предопределят преимущество социально-идеологических подходов в оценках фильмов.*

Важное значение кино как части социалистического строительства, партийно-пропагандистской системы подчеркивалось в публикациях с четко выраженной идеологической составляющей, которые в прессе того времени появлялись постоянно. Такие публикации в жанровом определении представляли собой симбиоз корреспонденции, проблемной статьи, обзора, рецензии и пафосного воззвания. Тем не менее в специализированных изданиях авторское целеполагание в подобных текстах было опосредовано профессиональными интересами. Например, в итогово-программной статье К. Губаревича «За далейшы росквіт беларускай кінематаграфіі», в которой подводились итоги кинодостижений за 1937 год и намечались планы на 1938-й, отмечались такие проблемные моменты, как нежелательные простои режиссеров, неоправданно высокие финансовые затраты на кинопостановки, недостаточно внимательное отношение к выбору литературной классики для экранизаций, степень участия белорусских писателей в подготовке сценариев. В подробно анонсированном тематическом плане Белгоскино на 1938 год предполагалось создание фильмов по следующим направлениям: *«аб стаханайцаў беларускіх фабрык і заводаў; заможнае калгаснае жыццё; Чырвоная Армія; пагранічнікі; беларуская дзяржаўнасць; выкрыццё беларускага контррэвалюцыйнага нацыянал-дэмакратызма як агентуры польска-нямецкага фашызма; барацьба ЧК з польска-нямецкай контрразведкай; вобраз савецкай жанчыны; Катоўскі; Кацярына Жарнасек – экранізацыя п'есы М. Клімковіча» [49, с. 4].*

В представлении фильмов на страницах специализированного издания стали проявляться черты критическо-аналитического осмысления произведения как единства драматургии, режиссерской трактовки, актерского, операторского мастерства. Выход на экраны фильма «Соловей» по повести З. Бядули приветствовался как *«першая спроба беларускай кінематаграфіі даць сапраўдную, гістарычна-праўдзівую карціну пра вызваленчы рух сялянства ў XIX стагоддзі» [58, с. 3].* В рецензиях подчеркивалась важность темы: *«Распрацоўка матэрыялаў гісторыі, расказ моваю яркіх і праўдзівых вобразаў аб мінулым – адна з істотнейшых задач мастацтва» [59, с. 4].* В то же время авторы публикаций обращали внимание на *«бедную рэжысерскую распрацоўку», «невысокае майстэрства актораўскага выканання»,*

на то, что «тэма патрабуе больш высокага ўзроўню мастацкай распрацоўкі і выканання», а «асноўны персанаж фільма – Сымон – у выкананні актара Самохі не ўстае перад глядачом, як сапраўдны народны герой, валявы кіраўнік паўстаўшых. Актар не знайшоў для гэтага тыповых рыс» [59, с. 4].

В газете «ЛіМ» создавалась своя практика репрезентации фильмов. В начальной части автор чаще всего в публицистическом стиле излагал главную идейную суть фильма, которая сопоставлялась с идеями представленного в фильме времени. Например: «Сумна шумяць бярозы над заімішэлымі крыжамі магіл. І сумную песню спяваюць жнеі на полі. Песню гэтую нарадзілі гора і цяжар паднявольнай працы. Не ўзняць галавы, не разгнуць спіны жнеям – панскі найміт, прыганяты стаіць над імі з бізуном.. Час прыгону. Змрочная старонка мінулага адкрываецца перад глядачом» [59, с. 4] (о фильме «Соловей»); «Народ ведае багата песень. Але ёсць песня, якая жыве ў народзе дзесяткі год. Народ спявае яе з лубоўю і шчырасцю. Гэта песня ўслаўляе “штурмавыя ночы Спаска, валачаеўскія дні”. Валачаеўскія дні! У гэтыя дні бястрашныя партызаны, чырвоныя байцы пад кіраўніцтвам партыі бальшавікоў бязлітасна білі японскіх самураёў, вызвалілі Спаск, Валачаеўку, Владзівасток, вызвалілі свяшчэнную савецкую зямлю Далёкага Ўсходу ад японскіх імперыялістаў. Народ спявае аб гэтым песні» [60, с. 3] (о фильме «Волочаевские дни»).

Вторая часть – раскрытие содержания. Третья, которая по количеству строк составляла порой половину предыдущей «содержательной» части, – авторские замечания по поводу работы сценариста, режиссера, актёров: «Аўтары фільма зусім не ставілі сваёй мэтай выгадна вылучыць сярод масы аднаго героя. Яны імкнуліся паказаць масу, народ, які гераічна змагаецца за сваю сацыялістычную бацькаўшчыну, які бястрашна перамагае японскіх акупантаў. Гэта мэта дасягнута» [60, с. 3] (о фильме «Волочаевские дни»); «Карціна не пазбаўлена цэлага рада недахопаў. Сцэнарысту, напрыклад, ніяк не ўдалося звязаць з сюжэтам карціны... два вобразы... Гэтая лірычная пара праходзіць паралельнай сюжэту лініяй. Акторы і рэжысер засалодзілі гэтыя вобразы патачнай лірыкай і ператварылі іх у найўны лубок... Не ўдалося аўтарам звязаць з дзеяй пісьмо беларускага народа вялікаму Сталіну. Эпізоды з пісьмом характарызуюць сабой толькі час і абстаноўку дзеі» [61, с. 4] (о фильме «Дочь Родины»). В третьей части иногда делался акцент на специфических кинематографических деталях, что свидетельствовало о начальном этапе анализа киноязыка, внимании к эстетической природе фильма: «Асобна трэба сказаць аб кампазіцыі. Перад вачыма глядача праходзіць эпізод за эпізодам. Змантажыраваны яны крыху рухлавата. Суцэльнасць і звязанасць надаюць фільму толькі паасобныя дэталі. Напрыклад, такая дэталі як партсігар, фактычна з’яўляецца адзінай ніткай, якая працягваецца праз увесь фільм. Недастатковая сувязь усіх частак, таннасць і знадворны эффект некаторых момантаў – асноўныя недахопы фільма» [60, с. 3]. Четвертая часть –

более подробная характеристика актеров, занятых в главных ролях; пятая — вывод относительно значимости фильма для зрителей, отечественного киноискусства в целом, выделение его воспитательной роли.

В специализированном издании стали проявляться новые черты в представлении фильма: большая степень аналитичности, внимания к киноязыку, драматургии, режиссуре, композиции, работе актеров, мастерству кинооператора, композитора, иногда — художника. Эти детали рассматривались чаще всего не как единое эстетическое целое, а как сумма частей, влияющих на раскрытие главной идеи произведения. По-прежнему, как и в предыдущее десятилетие, не было постоянного внимания к институту авторства. Под публикациями вместо фамилии стояли либо инициалы, либо сокращенные варианты фамилий, либо подписи вовсе отсутствовала. В первую очередь это было заметно в прессе для широкого круга читателей.

В «ЛіМе» постепенно стала формироваться традиция авторства. Среди постоянных рецензентов этого издания в 1930-х гг. были К. Губаревич (в послевоенное время — известный кинодраматург, автор сценариев белорусских фильмов «Девочка ищет отца», «Анютина дорога», «Полонез Огинского»), Р. Юрин.

#### **4.4. Кинодискурс в белорусских специализированных журналах 1920–30-х гг.**

В феврале 1925 г. в Минске вышел первый номер «еженедельного иллюстрированного журнала “Трибуна искусства”, посвященного вопросам театра, кино, музыки и изобразительных искусств» — органа Центрального правления Белрабис (Союз работников искусства Белорусской ССР. — Л. С.-М.). В передовой статье «Наши задачи» были обозначены цели издания: *«В программу журнала входит идеологическое оформление проблем, стоящих перед искусством Белорусск. ССР. В нашей республике, населенной национальностями в течение долгих веков угнетенных, необходимо широкое выявление элементов национального искусства, которое, как и вся национальная культура, ранее не могло проявлять себя. Поэтому в центре нашего внимания будет выявление белорусского национального стиля... Одной из основных задач “Трибуна искусства” ставит установление живой связи между массовым зрителем и работниками искусства»* [62, с. 1].

В первых номерах кино было представлено в основном рекламными объявлениями фильмов, которые демонстрировались в минских кинотеатрах. Более пристальное внимание редакция журнала уделяла театру, музыке, скульптуре, живописи. Рядом с обзорами этих видов искусства публиковалась событийная информация. Например, из заметки «Вл. Маяковский» читатели узнавали, что *«состоялся всего один вечер. Похожий на все вечера Маяковского. Переполненный зал. Анилаг. Успех. Дождь запи-*

сок. Было: – *Насторожено тихо, когда поэт читал свой героический “Лев-марш” и шумно – весело, когда он сверкает своими бытовыми юморесками* [63, с. 12]. Стиль, близкий к разговорному, передающий определенную степень доверия и непосредственного диалога со своим читателем, проявлялся в самых разных публикациях. На страницах специализированного издания публиковались факты, в которых отражалась определенная проблема. Например, описанный в заметке «Кризис театра и вешалка» частный случай отражал важную ситуацию для театра вообще: *«В Могилеве недавно отремонтирован театр. Дирекция ввела для публики обязательное снятие калош и верхнего платья. Это постановление пришлось срочно отменить и объявить о том в специальных афишах, ибо... театр начал пустовать!.. И так ныне установлен еще один фактор, способствующий индифферентизму масс к театру. Кризис репертуара, отсутствие квалифицированных актерских сил и... вешалка!»* [64, с. 11]. В журнале публиковались театральные либретто, объявления, сводные афиши «зрелищ гор. Минска», информация о жизни рабочих клубов – «кустарей, печатников, кожевников, пищевиков», «польского рабочего клуба». Журнал в разных формах доносил до широких рабочих масс ситуации, факты о развитии художественной культуры в столице, малых городах, деревнях.

В 1920-х гг. одной из важных тем развития кино было открытие, строительство, реорганизация кинотеатров. В № 2 «Трибуны искусства» подробно обсуждалась «революция» в кинотеатрах, что означало переход на новый часовой формат демонстрации фильмов: *«Весь летний период наши кино-театры работали в убыток. Ежедневно бывали 2 сеанса, которые начинались не раньше 9 ч. вечера. Цены были так высоки, что не давали возможность широким массам посещать кино. Неоднократно поднимались вопросы о начале сеансов с 7 ч. и непременном снижении цен»* [65, с. 10]. Администрация кинотеатров, судя по этой заметке, не меняла устоявшуюся традицию: *«Администрация (старая) ухмылялась (даже пари держала), пожимая плечами, приговаривала... мол, ничего из этого не выйдет, раньше 8 с пол. ч. веч. ни живой души не увиди-те. Приходим к назначенному времени, т. е. к 7 часам и что же мы видим?»* [65, с. 10]. Реорганизация работы кинотеатров состояла в том, чтобы перейти на трехразовые вечерние кинопоказы, снизить цены и привлечь массовую аудиторию. В заключительной части заметки автор говорит об итогах кинотеатральной «революции»: *«Этими реформами добились: 1. Возможность широким массам посещать кино и 2. Поднятия производства и производительности труда в нашей работе»* [65, с. 10].

В журнале публиковалась информация о развитии кино и сети кинотеатров в зарубежных странах, например, о том, что в Нью-Йорке, *«производятся опыты передачи кино-картины по радио»*, *«в Адриатическом море, на глубине 2000 метров итальянским инженером были произведены кино-съемки»*, *«в Германии выпущено 9 фильм с пением, воспроизводящих популярные романсы»*, *«новая кинематографическая камера М. Лабрели (Франция) позволяет делать по 250 снимков в секунду»* [66, с. 10].

Начиная с № 8 журнал стал органом Белрабис Белгоскино. С этого времени издание начало чаще публиковать информацию о кино. Подчеркивая важность кино как идеологического инструмента в борьбе за массы, «Трибуна искусства» опиралась на мнения авторитетных идеологов того времени. Перепечатывая из российского журнала «Пролетарское кино» статью Н. Бухарина «О значении кино» о том, что *«на ряду с газетой, кино стало неременной принадлежностью современной цивилизации, и буржуазия сумела сделать из него необычайно мощное орудие своей пропаганды»*, «и город, и деревня должны стать предметом воздействия со стороны кинематографа. Здесь – одна из самых благородных и благодарных культурных задач, ибо кинематограф может стать могучим каналом, могучим проводником пролетарского влияния на деревню» [67, с. 7], белорусское издание приходит к выводу, к которому не раз будет обращаться во всех последующих номерах: *«Необходимо и у нас в Б.С.С.Р. уделить больше внимания кино, озаботиться скорейшим приобретением строго выдержанного цикла фильмов и направить его в деревню»* [67, с. 7].

Предметом постоянного внимания авторов журнала были разные организационные вопросы: как оборудовать красные уголки в кинотеатрах, *«не упустив агитационные и просветительские функции»* [68, с. 4]; как *«положить конец засоренности экрана в клубах»* и *«как дать революционную кино-фильму, отражающую современную действительность»*, поскольку *«интерес рабочей аудитории чувствуется к революционно-бытовой и художественной кино-фильме»* [69, с. 10]; проблемы *«организованного при Наркомпросе управления по делам кино, которому надлежит упорядочить кино-дело в Белоруссии, создать кино-производство»*, решение которых означало, что *«при возможной поддержке местных организаций удастся в ближайшее время поставить кино-дело в БССР на должную высоту»* [70, с. 11].

В журнале были введены постоянные рубрики «Кино», «Театр и кино в деревне». Подчеркивая, что кино *«незаменимо, важно для осуществления задач общеобразовательного и политпросветительского характера»* [69, с. 10], редакция большое внимание уделяла кинопоказам в деревнях, организации работы кинопередвижек, стационарных киноустановок, налаживанию кинопросмотров в агитвагонах. Кино служило средством массового просвещения, ликвидации неграмотности: *«Нужно дать ленты для деревни, – чтобы поддержать и напиться в ней жажду к просвещению, к перерождению, к новой общественности и культуре труда и быта»* [71, с. 8]. Работа кинопередвижек, освещавшаяся почти в каждом номере, порой становилась темой проблемных корреспонденций, поскольку одним из главных вопросов было снабжение фильмами: *«Перед нами стоит также вопрос о снабжении кинопередвижек фильмами. Картин художественных для деревни за граница дать не может, остаются научные и агрономические картины, кото-*

*рыми нас может снабжать германская кинематография... Вопросы организации проката для нас значения не имеют, важно лишь то, чтобы прокат был недорог, картины были нужными и своевременными и не запыливались бы» [72, с. 7].*

Не менее важная проблема, широко обсуждавшаяся на страницах журнала, – соответствие кинопоказов идеологии времени: *«Крайне важно не скомпрометировать с самого начала идею обслуживания деревни посредством кино, а эта опасность возможна, если с технической стороны кино-передвижки не будут соответствовать своему назначению, демонстрируемые картины по своему содержанию не будут идеологически приемлемы для крестьянского населения... Предстоит весьма ответственная работа – выделить необходимый кадр кинемехаников не только опытных и технически подготовленных, но хорошо политически развитых, умеющих по ходу демонстрируемой картины давать необходимые объяснения» [73, с. 7].*

На страницах «Трибуны искусства» иногда публиковались отчеты о работе кинопередвижек, в том числе с подробной информацией о финансовых расходах: *«При Белкоопсоюзе имеется передвижное кино, которое обслуживает Рабземлес, совхозы, допризывников, школы красноармейцев в частности членов кооперации... Передвижкой за последнюю поездку сделано около 15 бесплатных и 5 платных сеансов. Пропущено красноармейцев около 800 ч., крестьян около 3000 ч., учеников 3800 человек. Выручка за 5 платных сеансов выразилась в сумме 128 р. 90 к. Расход по передвижке в месяц выражается в сумме 545 рублей» [74, с. 10].* Не исключено, что подобный формат публикаций, где инфофактом становились данные, сводная статистика, будет востребован в таком медианправлении, как data-журналистика и ее разновидности – data-киножурналистика.

В «Трибуне искусства» не было рецензий, аналитического и информационного представления фильмов. Надо полагать, что это было связано с проблемой профессиональных кадров. Иногда журнал обращался к российским журналистам, критикам за помощью в профессиональном анализе фильмов. Имя журналиста, театрального и кинорецензента газет «Правда», «Известия» Хрисанфа Херсонского было хорошо знакомо белорусским читателям, поскольку его публикации по разным вопросам кино, театра, художественной литературы часто появлялись на страницах белорусских изданий. В журнале «Трибуна искусства» было опубликовано его объемное кинообозрение, где предметом внимания стало американское кино. Это первая публикация в журнале, где при рассмотрении фильмов акцент делался в большей степени на художественной составляющей. Автор выбрал необычный для 1920-х гг. подход разделения на массовый мейнстрим и авторское кино: *«Теперь мы все больше узнаем, что романтика детективов – самый дешевый сорт американского кино-товара... Лучшие американские ленты показывают нам, что классическое направление современного американского кино, гораздо глубже, содержательнее*

и искуснее» [75, с. 2]. Критик объединил рассматриваемые фильмы в направление, названное им «романтика быта». Основой формирования такого направления, по мнению автора, выступают «общественно-социальные настроения, переживаемые страной» [75, с. 2]. В фильмах, романтизирующих быт, выделяются такие составляющие, как «выявление психически здорового человека», «элементы борьбы, юмора и лирики», «особая любовь к человеку и радость этой любви», «активное и реалистическое отношение к вещи, к материальной культуре... к природе, пейзажу и стихии» [75, с. 2]. Параллельно Х. Херсонский сравнивает американское кино с фильмами европейских стран, что свидетельствует о профессиональной подготовке, широком кругозоре. Критерий различия в его статьях — художественная форма произведений. Демонстрируя свою осведомленность, автор обнаруживает определенные идеологические стереотипы, особенно когда речь идет о немецком киноэкспрессионизме и классике этого направления — фильме «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине: «Германия в своих экспрессионистических опытах... дает нам на экране людей психически больных, подчас вовсе ненормальных. Демонстрирует психическое вырождение, душевные вывихи... Германия прельщается фальшивой бутафорией и экспрессионистической декорацией. Это направление сейчас... проникло и во Францию, где художник Леже строит целые ленты без людей, исключительно на игре живописных условных движущихся декораций. Это — разочарование в реальной жизни, уводящее зрителя в призрачную среду нездешних, нереальных фантазмагорий» [75, с. 2]. Отдавая должное авторскому поиску в американском кино, критик выражает негативное отношение к авангардным формам в немецком, французском и шведском кино. По сути, здесь проявляется та установка официальной идеологии к авангардному стилю в советском искусстве, которая постепенно сведет этот стиль на нет.

«Трибуна искусства», будучи первым специализированным журналом, освещающим разные виды искусства, обозначила роль кино в просвещении, культурном образовании, а также в пропаганде идеологических установок общества 1920-х гг. В 1930-х гг. стал издаваться еще один специализированный журнал «Мастацтва і рэвалюцыя». Продолжая традиции «Трибуны искусства» в представлении разных видов искусства, новое издание в большей степени предлагало читателю объемные проблемные обзоры. Кино молодой республики рассматривалось с разных точек зрения: организационно-технической, художественной, идеологической. В статье «Кінофікацыя БССР» внимание сосредоточено на проблемах показа фильмов с момента создания фабрики Белгоскино (декабрь 1924 г.). В статье приводятся данные по киноустановкам, количеству зрителей, делается сравнительно-сопоставительный анализ: «...Калі яшчэ ў 1925 годзе мелася на БССР усяго толькі 62 кіно-устаноўкі, дык у канцы першай пяцігодкі, у 1932 г. — 996 кіно-установак, якія прапускаюць у год каля 13.000.000 глядачоў... Калі да 1928 году ў БССР ня мелася зусім вясковых кіно-установак, дык

*ужо, пачынаючы з 1928 г. шпарка пашыраецца вясковая кіно-сетка: 1928 г. – 9 стацыянарных кіно-установак і 170 кіно-перасовак, 1932 г. – 25 стацыянарак і 595 кіно-перасовак. Вясковая кіно-сетка ў 1932 г. у колькасці 620 адзінак, абслугоўваючая за год каля 2 ½ мільёнаў глядачоў... Змаганьне супроць клясава-варожай і ідэалэгічна-чуждай прадукцыі капіталістычнай кінематографіі дало рэзкае зьніжэньне колькасці замежных фільмаў на экранах БССР. Калі яшчэ ў 1927 г. замежныя фільмы складалі 51 проц., дыку 1928 г. – 29 проц., а ў 1931 г. – 10 проц.» [76, с. 6].* Хотя data-журналистика как медиатренд оформилась, когда объемы информации значительно увеличились в связи с появлением интернета, о предтече этого направления можно говорить по этим давним публикациям, в которых массив данных использовался, чтобы представить панораму развития явления, в данном случае – тенденции все более широкого распространения кино на территории Беларуси. Даже в этом тексте 1932 г. проявляется та роль автора, о которой скажут исследователи журналистики в XXI в.: «Журналистика данных – это совмещение журналистом роли переводчика с экономического/государственного... языка в язык понятный всем и, одновременно, роли аналитика, представляющего материалы в предельно наглядной форме» [77].

Констатируя, что в разных белорусских городах открывается сеть кинотеатров для показов звуковых фильмов («Адчынены і працуюць гукавыя кіно-тэатры ў Менску, Віцебску, Дзяржынску, Клімавічах, Гомелі, і у час сьвяткаваньня 15-цігоддзя Кастрычніка адчыняюцца гукавыя кіно-тэатры ў Магілёве, Полацку і Барысаве. Вызначана шырокая праграма пашырэння гукавога кіно ў 1933 годзе» [76, с. 6], автор приходит к выводу, актуальному и в нынешнее время: «Маючы велізарнае значэньне ў выкананьні грамадзка-палітычных задач, як сродак камуністычнага выхаваньня, кіно разам з гэтым з'яўляецца даходнейшай галінай народнай гаспадаркі, паступова павялічваючы сваю ролю ў выкананьні задачы, пастаўленай XV-м з'ездам УсеКП(б) – "Паступовае згортваньне гарэлки, уводзячы замест гарэлки такія крыніцы прыбыткаў, як радыё і кіно"» [76, с. 6].

Финальной точкой в обозрении кинофикационного дела в Беларуси являются данные о прибыли, которое приносит кино государственной казне: «Умацаваньне гаспадарча-фінансавай дзейнасці кінематографіі БССР па лініі кінофікацыі характарызуецца наступным ростам грашовых зваротаў Белдзяржкіно: 1925 год... зварот складаў 195 т. руб., 1932 год – 5.801,7 т. р. У адпаведнасьці з гэтым павялічыліся і паступленьні ад кіно ў дзяржаўны бюджэт: 1925 год – 17,3 тыс. руб. і ў 1932 г. – 1.586,6 тыс. руб.» [76, с. 6].

В последующие годы в кинокритических статьях, обозрениях оценка кино как прибыльной отрасли национальной культуры станет чрезвычайно редкой. Тем более никогда в газетно-журнальных публикациях не будут приводиться подробные данные о конкретной прибыли от отдельно взятых фильмов либо от национального кино в целом.

В некоторых обзорах доминировал радикально критический подход. Оценивая продукцию кинофабрики Белгоскино, авторы кинообозрения

«За работу па-новаму» — редактор журнала, будущий белорусский писатель В. Вольский, член редколлегии, театральный критик М. Модель — многим фильмам давали резко негативные оценки: «...недахопам карціны трэба лічыць пасыўнасць асноўнай масы сялянства, якое выкарыстана ў гэтым творы толькі ў якасці фону...» (о фильме «Счастье», реж. А. Файнциммер); «недахопам з'яўляецца ў карціне наяўнасць біялёгічнай трактоўкі асобных вобразаў... Безумоўна памылковым трэба лічыць механістычнае супроцьстаўленне жаночых вобразаў мужчынам...» (о фильме «Женщина», реж. Е. Дзиган); «замест вобразаў жывых людзей атрымалася схэма, замест мастацкага твору, які сродкамі кіноспэцыфікі выяўляе пэўную ідэю, атрымалася анты-мастацкая, зусім непераканальная, хадульная лякёрюка сапраўднасці» (о фильме «Честь», реж. М. Авербах) [78, с. 1]. В этих кратких характеристиках не было пересказа содержания фильмов, авторы рассматривали произведения с точки зрения художественной состоятельности, правдивости образов, верности идеям времени. В публикации анализируются картины, выделенные авторами в отдельный тематический блок — оборонно-художественные, которые хоть и были «пабудаваны на матар'яле будучай вайны і мелі на мэце паказаць ролю Асоавіяхіму ў арганізацыі дапамогі грамадзянскага насельніцтва Чырвонай Арміі», но «ідэйна-мастацкая якасць гэтых карцін яшчэ не на належнай вышыні» [78, с. 2]. В тексте не только дается обзор созданных фильмов и программа реализации сценариев будущих, но и обозначаются проблемные моменты национального кинопроизводства. Один из них — национальные кадры. Авторы говорят о недостаточном знании и понимании творческими кинокадрами национальной специфики белорусской жизни: «Мастацкія кадры фабрыкі ў пераважнай большасці не вывучаюць гісторыі, эканомікі і літаратуры БССР...» [78, с. 3]. Это дало повод упрекнуть Белгоскино в непродуманной кадровой политике, когда, по мнению авторов публикации, среди сценаристов, актеров, режиссеров, операторов мало белорусов по национальности: «На фабрыцы працуе 27 рэжысэраў і 49 апэратараў, асыстэнтаў, помапэратараў і помрэжысэраў, сярод іх толькі адзін беларус... Акторскі цэх на фабрыцы, які налічвае ўсяго 20 асоб (сярод іх ніводнага беларуса), з'яўляецца самым адсталым цэхам... Праца з творчымі кадрамі пастаўлена на фабрыцы зусім дрэнна» [78, с. 3]. Ситуация, когда творческий потенциал профессиональных кадров оценивался исходя из национальной принадлежности, постепенно приведет к неоправданно гипертрофированному подходу, при котором именно национальность будет главным критерием в выборе работника.

Обсуждения проблемы кадров в национальном кинематографе продолжилось в статье «Кінематографія БССР» в последующем сдвоенном номере журнала. В отличие от предыдущих, автор этой публикации И. Тивунчик сосредоточил внимание на достижениях студии художественных фильмов «Советская Беларусь» кинофабрики Белгоскино, причиной кадровых проблем которой, как считали многие, была ее отор-

ванность от национальной почвы (фабрика находилась в Ленинграде, была переведена в Минск в 1939 г.). Приподнято-торжественный стиль статьи соответствовал случаю: номер был посвящен 15-летию Октябрьской революции. В публикации значительное место отводилось отчету «о проделанной работе». Те фильмы, которые в предыдущем номере журнала упоминались в негативном свете, в № 3–4 получили положительную оценку. По-прежнему отмечалось, что *«беларуская кінематографія ня мела ўласных нацыянальных творчых кадраў, якія арганічна ўспрыімалі-б спецыфіку нацыянальна-культурнага будаўніцтва Савецкай Беларусі»*, *«усё гэта ва ўмовах тэрыторыяльнай адарванасці фабрыкі... не магло не стварыць дадатковыя цяжкасці»* [79, с. 17]. Однако И. Тивунчик констатировал: *«Ня гледзячы на гэты цяжкасці кіно-фабрыка "Савецкая Беларусь" да XV гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі вырасла і заняла сталае месца ўва ўсёй сістэме саюзнай кінематографіі»* [79, с. 17]. Автор подчеркивает важную роль национальных кадров в создании фильмов (режиссеров, операторов, сценаристов), участие в киносценарной деятельности белорусских писателей – К. Чорного, П. Галавача, И. Харики, М. Лынькова, П. Бровки, М. Зарецкого. В статье особо выделяется новая кинопрофессия, связанная с записью звука: *«Асабліва неабходна адзначыць работу цэлай групы маладых работнікаў у галіне гуказапісу. Малады вынаходца Вадзім Ахотнікаў самааддана і з поспехам працуе над конструкцыяй гука-запісваючай апаратуры. Шляхам надзвычайна ўпартай работы, на цэлым тыдзнях ня выходзячы з кабінэтаў эксперыментальнай гукавой лябараторыі фабрыкі, тав. Ахотнікаў, разам з групай маладых дапаможнікаў, сконструіраваў і пабудаваў рад модэляў гука-запісваючых апаратаў. Самы просты, самы танны і вельмі добры для работы – рэкордэр Ахотнікава – цалкам пабудаваны на мясцовай сыравіне, стварыў на фабрыцы магчымасці шырокай вытворчасці гука-гаворачых карцін»* [79, с. 18].

Связывая достижения национального киноискусства с завоеваниями революции, автор упоминает еще один важный кинофакт в жизни республики, который также является подарком к революционной дате: *«У 1932 годзе пачата пабудова кіно-фабрыкі ў гор. Віцебску, магутнасцю ад 30–45 гукавых поўнамэтражных адзінак у год. Пабудова фабрыкі і пры ёй кіно-тэхнікума, мае буйное значэнне для далейшага росту беларускай нацыянальнай кінематографіі. Сам факт пабудовы такой магутнай кіно-фабрыкі сведчыць аб велізарным і культурным росьце Савецкай Беларусі»* [79, с. 17]. Учитывая, что фабрика Белгоскино находилась в Ленинграде, Совнарком БССР дал согласие на строительство кинофабрики не в Минске, а в Витебске, потому что территориально это было ближе к общесоюзным центрам – Москве и Ленинграду. В эпоху индустриализации витебская кинофабрика задумывалась как большой киногород со своими павильонами, ателье, студиями, учебными центрами. Заявленное количество игровых полнометражных фильмов (30–45 в год) обязывало именно к такому производственному масштабу, однако оно не было достигнуто ни в ту пору,

ни гораздо позже, как не была реализована задача по строительству киногорода и учебного центра в Витебске. Спустя много лет в связи с 95-летием белорусского кино к этой теме вернется информационный городской портал «Минск-Новости»: *«В Витебске подобрали площадку, расчистили, стали готовиться к строительству и... отказались от самой идеи. Это ведь годы первой пятилетки, индустриализации. Закладывали множество объектов. Деньги требовались на все, искали, где сэкономить. Возведение белорусской киностудии первоочередной задачей не выглядело. Студия в Ленинграде решает задачи? Ну и ладно пока... А поскольку нет ничего более постоянного, чем временное, белорусское кино задержалось в Ленинграде надолго – до 1939–1940 годов. Лишь тогда приняли окончательное решение строить будущий “Беларусьфильм”, причем уже в Минске»* [80].

Первые специализированные белорусские журналы «Трибуна искусства» и «Мастацтва і рэвалюцыя» уделяли внимание кино как молодому виду искусства. «Трибуна искусства» размещала информационные материалы о кино: небольшие заметки, анонсы, корреспонденции. Журнал продолжал традиции дореволюционной печати, публикуя много рекламных анонсов и афиш. Создание новых кинотеатров и форм идеологической работы в них, кино как средство просвещения и пропаганды, организация и работа кинопередвижек, расширение влияния кино в деревнях – главные темы «Трибуны искусства». Можно утверждать, что на страницах журнала закладывались основы киножурналистики. Журнал отличался легким, приближенным к разговорному стилем, на его страницах закладывались традиции диалога с читателем. В журнале запечатлелась история создания и функционирования кино на территории Советской Беларуси. Журнал «Мастацтва і рэвалюцыя» отличался более официальным стилем, в нем публиковались кинообзоры и проблемные статьи. Несмотря на то что авторы обращали внимание на художественное качество фильмов, доминантой текстов была идеологическая составляющая. В средствах массовой информации 1920–30-х гг. еще не сформировались профессиональные кинокритические подходы, не было единства в написании терминов, понятий, не оформился институт авторства. Это был начальный период формирования профессиональных стратегий в репрезентации киноискусства.

#### **4.5. Содержательно-формальные компоненты рекламных текстов о кино в белорусской прессе 1910–30-х гг.**

В рекламных текстах издававшихся на территории Северо-Западного края в 1910-х гг. изданий было несколько видов информации.

Наиболее распространенная – информация об открытии кинотеатров, посещениях новых мест городского досуга знатными особами.

Например, в связи с посещением минским губернатором одного из лучших кинотеатров города «Эден», в котором было установлено «*новейшее оборудование, только что выпущенное в США и Германии*», газета «Минское русское слово» сообщила: «*30 сего июля Его Превосходительство г. Начальник губернии д.о.с. Я. Е. Эрдели посетил один из наших кинематографов "Эден". Кроме обширной интересно составленной программы, были продемонстрированы весьма удачно воспроизведенные в "Эдене" кинематографические снимки бывшей встречи автомобилистов, прибывших в Минск во время известного их пробега: Петербург – Минск – Москва*» [81, с. 1].

Второй вид информации – представление наиболее выигрышных позиций «электро-театров», когда акцент делался на таких особенностях новых зданий, как «грандиозность, богатство и роскошь», наличие телефонов, возможность первыми показать технические новинки, например изобретение Томаса Эдисона. В рекламном анонсе кинотеатра «Гигант» в газете «Минский голос» об этом было сказано следующее: «*Недавно весь Петербург шумел, все газеты писали о новом необыкновенном изобретении Эдисона – кинетофоне. "Биржевые Ведомости" назвали кинетофон – "восьмым чудом". Многие в кинетофоне видят возможность дать провинциальным медвежьим углам постановки опер с передачей пения и игры Шаляпина и Собинова. На днях кинетофон появился в Минске – в "Гиганте". Бесспорно – перед нами одно из величайших изобретений века. Эдисону удалось достичь полного совпадения движения со звуками, а это – средство увековечить человека во всех его проявлениях: в жестах, походке, манерах, смехе, плаче, в голосе, – другими словами, во всех внешних проявлениях. Как всякое новое изобретение, торжество кинетофона еще в будущем, но и то, что достигнуто уже теперь великим изобретателем, чрезвычайно знаменательно*» [82, с. 1].

Относительно «электро-театра» «Модерн» газета «Минское слово» отмечала, что «*после каждого синемаграфического сеанса будет выступать человек-оркестр*» [83, с. 1]. В этом же кинотеатре была предпринята попытка озвучить экранное действие, о чем сразу же сообщили минские газеты: «*... в течение продолжительного времени с пролонгациями гастролитировал артист, вокальный декламатор А. М. Смоленский, исполнивший на еврейско-немецком языке вещи под специальные картины, иллюстрирующие сцены комические и драматические из еврейского быта, разыгранные при его главном участии*» [1]. Суть этой новинки состояла в следующем: артист, находившийся позади экрана и невидимый для зрителя, озвучивал монологи, незатейливыми песенками сопровождал происходящее на экране.

Третий вид информации предполагал сообщение о показываемых фильмах. Рекламные объявления занимали иногда целые полосы в газетах либо несколько страниц в журналах. Вместе с другими объявлениями они репрезентировали свою эпоху так же, как другие тексты. Например, первая полоса в газете «Минский голос» за 29 марта 1915 г. была полностью отдана под рекламу. Большую часть полосы занимали крупно-

шрифтовые объявления о новых фильмах, которые демонстрировались в кинотеатрах. Многочисленные объявления, размещенные рядом, сообщали, что в «электро-театре» «Модерн» новая программа — «драма художественной серии Нордискъ въ 4-хъ больш. ч., в главныхъ роляхъ любимцы публики В. Гаррисонъ и Эльза Фрейлихъ. Большая комедія фирмы Нордискъ "Божокъ любви сшалиль". Видовая Нордискъ "В стране спортсменовъ»»; в «электро-театре» «Люкс» также новая программа — «английск. драма в 3-хъ больш. частяхъ в исполн. лучш. арт. Лондона "Колесо счастья"; ч. 1-я Жертва выхвачена изъ пламени, ч. 2 Игра судьбы, ч. 3 Баловни счастья». Комедія фарс в 2-хъ больш. ч. "Семь барышень наследницъ»»; в «электро-театре» «Иллюзион» — «драма в 3-хъ ч. "Вершины и бездны души", а также комедія с участіемъ Эльзы Фрейлихъ и Альструпа, видовая "По южной Франции»»; в «электро-театре» «Эден» — «новая роскошная программа. Художественная драма в 3 актахъ с участіемъ известной итальянской артистки m-lle Эсцериу "Алкоголикъ или (Язвы порока)". Актъ I-ый Въ чаду эфироманіи. Актъ II-ой Жребій брошень. Актъ III-й Победа надъ ядомъ. А также "Мытарства жениха" и Хроника Гомонъ (с натуры)» [84, с. 1].

Судя по объемной информации о разнообразных развлечениях, кроме «электро-театров», в Минском городском театре, в Зале дворянского собрания, в театре «Аквариум», досуг городского жителя был весьма разнообразным. Рядом с броскими названиями зарубежных и российских фильмов меньшим шрифтом добавлялась другая информация: «Военная хроника. Последний выпуск»; «Концертъ въ пользу Комитета кружка военных дам для пріобретенія разныхъ вещей и отправки таковыхъ нижнимъ чинамъ Минскаго гарнизона». Еще более мелким шрифтом: «находящимся на театре военныхъ действий», «Центральный складъ З. Ш. Малявский. Предметы для оборудования полевыхъ лазаретовъ: кровати, ведра, ванны, умывальники, клозеты, складн. столики, стулья и др.». Рядом с крупными кинообъявлениями размещались объявления меньшего формата для военных о том, что в продажу поступили «офицерск. снаряжение, сумки полевая, портупеи, пояса, кабуры, фляги». На этой же полосе публиковались «жителейские» объявления о том, что «продается бричка на резиново́мъ ходу», «сдается дача вблизи им. Ваньковича по Борисовскому тракту (возвышенная и живописная местность, сосновый лесъ, поля съ рожью, купальня)», «отдаются въ аренду принадлежащей Минскому Благотворительному Обществу фольварокъ Голуовка с хуторомъ Михалынка, расположенный в черте города», что в Минске на Соборной площади работает «химико-бактериологическій кабинет с дезинфекціоннымъ отделеніемъ магистра фармаціи А. О. Коварскаго», что «студентъ послѣдняго курса успешно готовитъ по всемъ предметамъ», а «окончившая министерскую гимназію опытная учительница успешно исправляетъ неуспевающихъ и готовитъ на поступленіе въ сред. учеб. завед.» [84, с. 1].

Подборка объявлений представляет картину жизни того времени, занятость и увлечения людей, их профессиональные интересы, быто-

вые потребности, указывает, с одной стороны, на главную проблему начала XX в. — Первую мировую войну, а с другой — на некоторую несерьезность отношения к этому событию. Возникает впечатление, что самое большое бедствие — нечто далекое от мирной городской жизни, проходящее где-то в стороне. К нашему «дополнительному знанию», спроецированному на реалии того времени, представленные в строчках объявлений, добавляется понимание необратимого трагизма происшедшего. Киноанонсы среди других сообщений обнаруживают в данном случае долю беспечности. У таких текстовых сообщений кроме информационно-рекламной, коммерческой функции с течением времени проявилась еще одна — историческо-репрезентативная.

В других номерах «Минского голоса», пестревших объявлениями о показе в кинотеатрах драм, мелодрам и комедий, названия которых в полной мере совпадали со стилистикой «томного» модерна («Дочь падшей», «В западне», «Жизнь — обман, любовь — мгновение», «По платью встречаются»), встречались названия документальных обзоров («Город Одесса», «Уголок Швейцарии») и изредка хроникальных лент («Мировая война. Военная хроника»). По тому, в какой форме давались объявления, можно предположить о наличии определенных коммерческих стратегий. Например, Минский городской театр приглашал на бенефисный спектакль, «предпоследнюю гастроль» «антрепренера и премьеры» В. С. Горева. В достаточно объемном объявлении указывалось, что будет показано «обозрение *“На поле чести”*, *“Пупсик (полностью)”*. *Цены бенефисных»*. Рядом с информацией о бенефисном представлении были размещены анонсы других спектаклей: *«В воскресенье 8 марта утренний спектакль “Гейша”, вечером прощальный спектакль всей труппы 1) “Принцесса долларов”*. *Оставшиеся билеты в кассе театра от 11 до 2 ч. дня и от 5 до 7 ч. веч. А в день спектакля до окончания его»* [85, с. 1].

В белорусских газетах и журналах 1920–30-х гг. одним из важных элементов кинодискурса были рекламные объявления, афиши, по-прежнему свидетельствующие, во-первых, о внимании прессы того времени к кино как важной части массового досуга, во-вторых, об особенностях функционирования городской печати в борьбе за своего читателя. Разнообразные рекламные анонсы и сегодня повествуют об укладе жизни того времени, развитии городской инфраструктуры, оформлении кинотеатров, зрительских предпочтениях и эстетических вкусах, кинорепертуарной политике, месте, которое занимало кино в структуре газетного/журнального номера в частности и в жизни горожан вообще.

Рекламные объявления размещались и на первых, и на последних страницах изданий. Иногда объявления о показе новых фильмов в городских кинотеатрах публиковались в середине журнальных номеров. Для усиления внимания к тому или иному фильму объявления иногда повторялись на страницах одного номера. Например, в журнале «Трибуна искусства» было опубликовано рекламное объявление о показе двух

фильмов: «*В тылу у белых*». *Посмертная постановка режиссера Чайковского*» и «*Аборт*». Нашум. в СССР фильм по сценарию д-ра Н. И. Галкина. *Картина будет сопровождаться лекциями автора сценария*» [86, с. 5]. Информация о двух фильмах была опубликована под одним заголовком: «*Очередные боевики кино-театров "Белгоскино"*». Возникающий вопрос обусловлен современной классификацией фильмов по жанрам и видам: почему фильм «Аборт», сопровождавшийся лекцией специалиста, будучи, скорее всего, документальным или научно-популярным, определялся как боевик? (В следующем номере журнала в новом объявлении этот фильм был представлен как научно-художественная лента.) В этом же номере журнала рядом с предыдущим было опубликовано еще одно объявление: «*В ближайшие дни в кино-театрах Белгоскино пойдут: "Аборт" || "Две сиротки". Мировая картина. Постановка знаменитого Д. Гриффитца*» [86, с. 5]. Режиссером последней картины был известный американский режиссер Дэвид-Уорк Гриффит. В 1920–30-х гг. в белорусских газетах был принят следующий вариант написания имени и фамилии этого автора — Давид Гриффитц. Точно также как фамилия известного кинорежиссера Льва Кулешова в рекламных текстах 1920-х гг. писалась «Кулишев»: «*Кино "Пролеткино". Шедевр советской кинематографии "Луч смерти". Драма в 8 част. Постановка Кулишева*» [87, с. 15]. Объявление про фильм «Две сиротки» повторялось из номера в номер. Иногда оно оформлялось в виде вопроса, где главные, с точки зрения редакции, слова выделялись жирным и более крупным шрифтом: «**Смотрели ли Вы в "Красной Звезде" картину "Две сиротки"?**» [66, с. 6].

В формально-содержательном плане рекламные объявления делились на несколько видов: краткие, когда представлялся объект, и подробные, когда представление объекта сопровождалось аргументацией, главным образом информацией о режиссерах, актерах, кинооператорах, кинофирмах. Краткие объявления публиковались часто: «*Кино "Спартак". Со вторника 10 марта "Титулованные хищники"*»; «*Кино "Интернационал". Со вторника 10 марта 2-ая последняя серия "Падение Трои"*» [66, с. 17]. В подробном объявлении было больше мотивационной аргументации, рассчитанной на внимание читателя (зрителя): «*На днях. Весь Минск увидит мировую картину, нашуевшую в Нью-Йорке, Лондоне, Париже и Берлине: "Две сиротки" в постановке лучшего в мире режиссера Давида Гриффитца. В настоящее время картина идет в Москве с исключительным успехом*» [86, с. 13]. В № 3 журнал вновь возвращается к этому фильму, в объявлении еще более усиливалось рекламное начало: «*Кино "Красная Звезда" (Белгоскино). С 24 января ЕЖЕДНЕВНО величайшая в мире фильма триумфально прошедшая по всей Европе и Америке "ДВЕ СИРОТКИ". Худ. драма в 10 ч. В главных ролях знамен. американ. артисты ЛИЛИАН И ДОРОТИ ГИШ. Постановка прославленного режиссера Д. Гриффитца*» [66, с. 11]. Настойчивые призывы посмотреть этот фильм говорили о финансовых возможностях адресанта, политике издания

наиболее полно реализовать свои обязательства, что свидетельствовало о степени редакционной ответственности как перед заказчиком рекламы, так и перед адресатом, о желании помочь кинотеатрам в заполнении кинозалов и получении прибыли. Иногда в объявлениях размещались не только данные, имеющие отношение к месту, времени показа, жанру, авторам, актерам, но и характеристики, состоящие, как правило, из эпитетов превосходной степени: *«Кино “Спартак”. Последний исключительный шедевр германской кинематографии “Женщина против женщины”. Драма в 6-ти частях. В главной роли Бетти Компсон. Изумительная постановка, блестящие костюмы, исключит. сюжет»* [88, с. 12].

В первой белорусской кинорекламе адресантами выступали как частные владельцы «электро-театров», что было характерно для 1910-х гг., так и киноорганизации, например Белгоскино или сами редакции, что было характерно для поздних 1920-х и 1930-х гг. В основном публиковалась вербальная информация о предстоящих показах, закупленных фабрикой Белгоскино фильмах для проката. Причем содержание одного объявления с небольшими добавлениями повторялось в другом, иногда в одном и том же номере. Так, в № 4 журнала «Трибуна искусства» был опубликован анонс фильмов, которые будут показаны в ближайшее время: *«Государственное управление по делам кино-фото в Белоруссии “Белгоскино”. Приобретены монопольно на Белоруссии. Открыта запись на прокат: “Талмуд и любовь”. Кино-сатира в 7-ми частях. “Как большевики укрепляют власть рабочих и крестьян” в 4-х частях. Кроме того Белгоскино приступает к постановкам собственных фильм: “Семья Грибушиных” револ. др. в 7 частях. “Свинопас” по повести Куделько. “Кастусь Калиновский” из революц. прошлого Белоруссии. “Гири Леккерт” из истории евр. рабоч. движ.»* [88, с. 6]. В этом же номере было опубликовано еще одно объявление такого же плана: *«“Белгоскино”. Законтрактованы для Минска: выдающиеся американские картины “Человек или кукла”, “18 дней вокруг света”, “Водопад жизни” в постановке Гриффитца. Картины советского производства “Красный газ”, “Долина слез”, “Папиросница от Моссельпрома”»* [88, с. 15]. Советские фильмы представлялись без дополнительных эпитетов и даже без указания фамилий режиссеров. Печатные тексты впоследствии дадут начало визуальным образам на киноафишах, над созданием которых в советское время будут трудиться профессиональные художники.

Адресатами кинорекламных объявлений в 1910-х гг. выступала массовая аудитория. Начиная с 1920-х гг. рекламы в газетных изданиях становится все меньше. В первом пятилетии 1920-х гг. рекламные кинообъявления публиковались в профессиональных журналах, адресатом которых выступала специальная аудитория. В 1930-х гг. место рекламы в таком журнале, как «Мастацтва і рэвалюцыя», заняли фотографии. В разные годы по-разному реализовывалась основная коммуникативная задача рекламных текстов — привлечение внимания, приглашение сделать вы-

бор. В 1910-х гг. представление фильмов сопровождалось существительными и прилагательными в превосходной степени, что уже содержало комплиментарную оценку, глаголами страдательного залога («будет показана», «будет демонстрироваться»). Со сменой социально-политических реалий изменилась стилистика рекламных анонсов. Приглашение к просмотру все чаще стало выражаться глагольными формами в повелительном наклонении («должны откликнуться», «обязательно посетите»). Иногда повелительная форма заменялась вопросительными предложениями, в которых в смягченном варианте выражалась все та же повелительная форма («смотрели ли вы...?», «а вы успели побывать...?»).

В любой рекламе привлечение внимания к товару начинается с заголовков. В кинорекламе также внимание адресата привлекали, выделяя крупным шрифтом названия фильмов, фирм, кинобрендов («*Почему мы ставим в своем театре роскошно обставленные фильмы мировой фирмы "Нордиск"? – Потому что ленты "Нордиск" превосходят все, что пришлось видеть в этой области*») [1]. Постепенно названия известных европейских фирм «Пате», «Гомон», «Нордиск» стали заменяться названием отечественной фабрики «Белгоскино». Построение аргументации основывалось на нескольких уровнях языка: фонетическом, лексическом, синтаксическом. Тексты отличались краткостью, точностью выделенных акцентов. В рекламном кинодискурсе 1910–20-х гг. немало риторических восклицаний: «*Редкий случай!*», «*Спешите посмотреть!*», «*Первоклассная программа!*». Иногда авторы прибегали к сравнениям, чтобы выделить и подчеркнуть значимость события: «*Недавно весь Петербург шумел*», «*Фильм по сценарию, который занял 1 место в Нью-Йорке*».

Обязательным элементом всех рекламных объявлений в разные годы являлись рекламные реквизиты: темпоральное обозначение («*только 2 дня*», «*ежедневно с 8 1/2 ч. веч.*», «*в субботу 7 марта предпоследняя гастроль*»), место кинопросмотров («*электро-театры*») «Гигант», «Модерн», «Люкс», в послереволюционное время – кинотеатры «Пролеткино», «Красная звезда», «Пролетарий», «Интернационал»), цены на билеты («*обыкновенная*», «*бенефисная*», «*цена билета 15 копеек на все места*»). В качестве эхо-фразы выступали некоторые дополнительные уточнения («*в фойе шахматы, шашки и детские игры*», «*места пронумерованы*», «*пояснения по картине дает педагог*»).

В 1910-х – первой половине 1920-х гг. кинообъявления представляли собой поликодовое единство с сочетанием вербальных и невербальных элементов. Частные объявления различались многообразием, величиной шрифтов, выделением жирного или полужирного набора. Чаще всего они оформлялись модулями. Для привлечения внимания читателей модули обрамлялись и имели орнаментальную графику (виньетки, стрелки, точки). Размер модуля зависел от стоимости газетной площади и от того, насколько издание хотело выделить адресанта. Каждое объ-

явление имело свое шрифтовое оформление. Например, объявления кинотеатра «Эден» набирались жирным, полужирным «italiano decor», кинотеатра «Модерн» — вычурными «wester land», «Иллюзион» — изысканными «kareta A» или «kareta B».

С середины 1920-х гг. в газетах кинореклама постепенно сходит со страниц, в специализированных журналах публиковались текстовые кинообъявления, выделенные крупными шрифтами, декоративными рамками. Вместо шрифтов современного стиля использовались плакатные шрифты: «izvestija», «betoncug», «oldtown». В конце каждого номера «Трибуны искусства» публиковалась сводная афиша зрелищных мероприятий г. Минска, где весомую долю занимали объявления столичных кинотеатров.

В 1930-х гг. реклама фильмов практически полностью исчезла со страниц такого журнала, как «Мастацтва і рэвалюцыя», однако тексты о кино стали дополняться фотографиями актеров, кадрами из фильмов. Учитывая значимость кино как самого массового вида зрелищ с одной стороны и как эффективного воспитательного средства с другой, пропаганда кино через анонсы, объявления вновь стала заметной частью газетного контента. Кинообъявления в белорусских газетах 1930-х гг. — симбиоз киноафиши, где в стилизованно-изобразительном варианте представлялась идея фильма, и вербальной аннотации, где давалась краткая информация о содержании произведения, исполнителях, времени и месте показа. В рекламе советского времени не указывалась цена на билеты. Например, в газете «Звязда» 21 июня 1937 г. было опубликовано небольшое сообщение о начале показа белорусского фильма «Днепр в огне». 22 июня газета повторяет эту информацию, но уже в другом оформлении: *«Лукавы кіноэтэр “Чырвоная зорка”. Сёння і штодзённа новы лукавы мастацкі фільм вытворчасці Белдзяржкіно **ДНЯПРО Ў АГНІ**. На летняй эстрадзе Ленінградскі канцэртны джаз пад кір. Э. Каржанеўскага. Штудзённа 4 сеансы: пачатак у 6, 7.30, 9.15. і 11 г. Канцэрты ў 5.30, 7, 8.45, 10 г. Каса ад 1 г. дня. У праграме Саюзкіножурнал **Паўночны полюс заваяван намі**»* [89, с. 4].

Иногда в газетных объявлениях публиковались фотографии известных актеров, снимавшихся в фильмах. Например, в рекламном объявлении на фильм «Петр Первый» большую часть рекламного места заняла фотография М. Жарова в роли князя Меньшикова. Фильм «Юность Максима» афишировался со стилизованными фотографиями авторов — режиссеров-постановщиков Г. Козинцева и Л. Трауберга. В рекламном тексте о фильме «Семья Оппенгейм» содержались все элементы, необходимые для аннотации: название, место, время показов, время проведения концертных номеров перед просмотрами, информация о кинофабрике и времени создания фильма, его литературной основе, сценаристе, режиссере, краткое содержание («...фільм расказвае аб барацьбе працоўных Германіі за адзіны народны фронт супроць мракабесся і ізверства фашызма, уваскрашаючага самыя змрочныя часы сярэднявякоўя» [90, с. 4].

О привязанности к театральной традиции свидетельствовало то, что в этом объявлении, как в театральной программке, подробно давался перечень «дзеечых асоб». В 1930-х гг. рекламные тексты о кино в газетной периодике приобрели черты синтезированного целого, где вербальный ряд, оформленный в виде аннотации, дополнялся визуальными вставками. Это был первый опыт публикации креолизованных кинотекстов.

Первые рекламные кинообъявления в белорусской периодике были разнообразны и становились неотъемлемой частью газетно-журнального дискурса. Небольшие рекламные анонсы, аннотации в определенной степени отражали историческое время, социально-культурные реалии своей эпохи. Если под рекламным сообщением понимать «сообщение (чаще всего платное), размещенное в периодической печати с целью побудить адресата к нужному, с точки зрения рекламодателя, выбору и поступку, нестандартное представление информации, эмоционально окрашенное, рассчитанное на то, чтобы сделать из получателя рекламы потребителя товаров и услуг» [91, с. 92], то рекламные кинообъявления в отечественной прессе в полной мере выполняли как коммерческую, так и культурно-побудительную функции.

#### **4.6. Белорусская кинокритика 1940-х гг.: от отражения кинособытий до обобщения кинопроцесса**

Исторический этап, определяемый как «40-е годы», в истории белорусского киноискусства и кинокритики делится на три периода: 1940 год, годы войны (1941–1944) и послевоенные годы (1946–1949). В каждом из этих периодов были запечатлены свои содержательные и эстетические смыслы, соответствующие определенным событиям [92]. В предвоенном 1940 году, несмотря на то что «станавілася наяўнай непазбежнасць сутыкнення СССР з германскім фашызмам, непазбежнасць вайны» [42, с. 146], в белорусских газетах публикациям о национальном киноискусстве отводились порой целые полосы. 21 января 1940 г. в газете «ЛіМ» на полосе «У кіностудыі “Совецкая Беларусь”» были опубликованы небольшие заметки директора киностудии Е. В. Юдина, сотрудников киностудии (начальника художественно-производственного отдела Ю. М. Стальмакова, начальника сценарного отдела Л. Кацовича, режиссера В. Турина, драматурга Н. Таубе) о ближайших планах киностудии: «Стварыць высокамастацкія фільмы», «За новыя поспехі беларускай кінематаграфіі», «Кіностудыя чакае дапамогі пісьменнікаў», «Наша першачарговая задача», «Конкурс на кінокамедыю», «Фільмы, сцэнарыі, заяўкі», «Заяўка – самакантроль драматурга» [93, с. 3].

В корреспонденции главного инженера студии С. Хохлова «Кінога-радок» рассказывается о необходимости установки современного технического оборудования на переехавшей из Ленинграда в Минск киностудии для выполнения намеченной программы по созданию новых фильмов. Автор уточняет, что *«будуючаяся ў Мінску на Магілёўскаму шасе студыя з'яўляецца на сутнасці першай гукавой студыяй у Савецкім Саюзе... Толькі кіно-студыя "Совецкая Беларусь", як па свайму праектнаму прызначэнню, так і па комплексе ўсіх дапаможных пабудоў, прадстаўляе сабой першую спробу абагульненага вопыту гукавой кінавытворчасці»* [94, с. 3]. Главный студийный инженер подробно перечисляет, что разместится на территории в 5 га: *«...галоўны корпус з двума здымачнымі атэльэ, з дасканалай гукаізаляцыяй, з палегчанай канструкцыяй, якая дапускае падачу верхняга святла мацнейшай асвятляльнай апаратуры. Атэльэ маюць тысячу метраў здымачнай плошчы, у дапаможных памяшканнях праектараваны рэжысёрскія кабіны, пакоі актораў, грымёрныя, праглядныя залы, буфеты, пакоі адпачынку і г. д. Будуюцца і трохпавярховы будынак кіналабараторыі з усёй магутнай тэхнікай апаратуры для працягнення і друкавання фільмаў»* [94, с. 3]. Это единственная публикация, позволяющая оценить масштаб строительства и задуманный уровень технической оснащённости белорусской киностудии, предназначенной для съёмок звукового кино в максимально подходящих для того времени условиях. Вся газетная полоса воплощает дух мирной жизни и надежды на развитие национального киноискусства.

В начале 1940-х гг. одна из постоянных тем на страницах белорусских изданий — постановка отечественной кинокомедии, что тоже свидетельствовало об атмосфере мирной жизни общества. Жанр комедии был одним из наиболее востребованных в советском кино. Опыт Я. Протазанова, Г. Александрова, И. Пырьева позволил увидеть возможности и разнообразие этого жанра в экранном формате. Судя по публикации Г. Калашникова «Аб савецкай кінокамедыі» в газете «ЛіМ», в республике был объявлен конкурс на лучший сценарий о комедии. В начале текста автор указывает причины, по которым комедия некоторое время в кино не развивалась: *«Найменш распрацаваным у савецкім кінамастацтве жанрам з'яўляецца камедыя. І гэта – адзін з вынікаў шкодніцкай дзейнасці арудаваўшых пэўны час у кінематаграфіі ворагаў, якія імкнуліся знізіць значэнне самага важнага і самага масавага з мастацтваў – кіно, звужалі тэматыку, аб'яднялі жанры савецкага кінамастацтва. Паявіліся гора-тэарэтыкі, якія спрабавалі нават абгрунтаваць гэта тым, што наогул, маўляў, ва ўмовах савецкай рэчаіснасці, напоўненай станоўчым творчым пачаткам, няма аб'ектаў для высмейвання, бичавання, што няма каго бичаваць зброяй смеху і г. д., заходзячы ў сваіх сцвярджэннях да абсурду, накшталт таго, што наша эпоха наогул выключает смех»* [95, с. 3].

Стиль публикации во многом соответствовал обвинительным статьям 1930-х гг. Однако данный текст позволяет почувствовать не столько художественную, сколько социальную потребность в кинокомедии. Бело-

русские фильмы того времени рассматривались и оценивались по критериям комедии. Например, вышедший в 1940 г. фильм «Моя любовь» (реж. В. Корш-Саблин) рассматривался в большей степени как комедия, несмотря на то, что многие рецензенты выделяли в нем тему «воспитания людей, воспитания чувств», и то, что в произведении видны «зачатки нового жанра музыкально-психологической новеллы» (Х. Херсонский). Отмечалось, что фильм воплощает «творческое новаторство» (А. Гринев), в нем «много блестящей режиссерской выдумки» (К. Губаревич). Однако он был раскритикован именно по причине несоответствия законам жанра комедии. Одна из рецензий так и называлась «Няўдалая камедыя». Автор объясняет, почему фильм в комедийном плане не состоялся: *«У кампазіцыйных адносінах фільм вельмі рыхлы, пазбаўлен уласцівага жанру камедыі імклівага тэмпу. Ён бедны перш за ўсё смехам. Тут мала вострых камедыіных палажэнняў, дасціпна абыгранных дэталей і г. д. ... І тое, што камедыя гэта не смешная – самы вялікі яе парок. Прычын гэтаму многа. Перш за ўсё – надуманасць сітуацый і сюжэтных палажэнняў, якія не выцякаюць з характараў дзеючых асоб... Канфлікты не распрацоўваюцца глыбока і вычарпальна, а заразжа знікаюць, не паспеўшы ўсхваляваць ці хаця б зацікавіць глядача»* [96, с. 4]. Однако одна из главных претензий некоторых рецензентов заключалась в том, что автор *«не хотел посчитаться с жизненной правдой»* [97, с. 4].

В это время тема верности правде жизни считалась одной из главных, как в кино, так и в оценках фильмов. Рецензия в газете «ЛіМ» на фильм «Член правительства», созданный режиссерами А. Зархи и И. Хейфицем в 1940 г. на киностудии «Ленфильм», начинается с критического замечания по поводу сюжетов некоторых литературных произведений, которые не отражают реальных деталей, в которых нет ничего от того, что называется «правда жизни»: *«У нас напісана параўнаўча шмат кніг аб так званым “перавыхаванні” чалавека. Возьмеш падобную кнігу ў рукі і ўжо загадзя ведаеш, як у ёй будзе развівацца тэма. Адно трэць кнігі абавязкова зойме расказ цяжкага жыцця героя, яго прыніжанасці і прыдаўленасці дарэвалюцыйным бытам. Затым, у сілу нейкіх удаля склаўшыхся ўмоў, герой пачынае “расці” і “перавыхоўвацца”. І калі ў пачатку кнігі ён быў працоўным селянінам, дык на апошніх старонках вы абавязкова сустрэнецца з ім як з дырэктарам, начальнікам. Усё ў найстражэйшым парадку. Нічога нечаканага. Існуюць самі па сабе дзве разрозненныя стадыі: стадыя “батрак” і стадыя “дырэктар”. Чыста механічным супастаўленнем гэтых стадыі пісьменнік хоча стварыць бачымасць жыццёвага працэсу»* [98, с. 4]. От художественной литературы автор переходит к анализу фильма «Член правительства», выделяя в произведении самые выигрышные позиции: *«Самае каштоўнае ў гэтым фільме – непадробная чалавечая праўда... Калі праглядаеш “Член урада”, дзівішся з незвычайнай цэласнасці дзеючых у ім чалавечых характараў... Можна з поўнай упэўненасцю сказаць, што вобраз Аляксандры Сокалавай – першы поўнакроўны жаночы вобраз у совец-*

кім кінамастацтвае. Жаночае ў Сокалавай, як адно з асноўных праяў інды-  
відуальнага, чалавечага...» [98, с. 4]. Сделав акцент на правде характера,  
верности главной героини человеческим принципам, благодаря ко-  
торым она не изменилась даже после повышения социального стату-  
са, автор все время подчеркивает «правду жизни», «правду характера»,  
«правду ситуации» как большое художественное достоинство фильма.  
Именно эти категории были определяющими в эстетике лучших со-  
ветских фильмов того времени, впоследствии признанных классиче-  
скими. Спустя многие годы другими поколениями критиков в фильме  
«Моя любовь» будут выделены такие качества, как естественность и ис-  
ренность, «подлинные чувства» и «лирические раздумия о любви» [99].

21 июня 1941 г. белорусские газеты подробно информировали о га-  
стролях МХАТ в Минске, начавшейся войне в Европе, Африке и Азии,  
планах киностудии «Советская Беларусь». В газете «Звезда» сообщалось,  
что «асістэнтэ рэжысёра Шульман і Любошыц пад маст. кіраўніцтвам за-  
служанага дзеяча мастацтваў Тарыча прыступілі да работы над... філь-  
мам "Атвага", які характарызуе адзін з гераічных эпизодаў вызваленчага  
паходу Чырвонай Арміі ў Заходняю Беларусь. Аўтар сц. тав. Кацовіч. Сцэна-  
рый быў прачытан і ўхвалён у Палітупраўленні Заходняй Асобай Ваеннай  
акругі» [100, с. 4]. Из заметки следует, что в эти годы стали переводить  
некоторые русскоязычные фильмы на белорусский и другие языки со-  
ветских республик: «У бліжэйшы час на экраны БССР будуць выпушчаны пе-  
ракладазеныя на беларускуюмову кінофільмы "Багдан Хмельніцкі", "Сувораў",  
"Чкалаў". Карціны дубліраваліся артыстамі першага і другога бел. Дзяржаў-  
ных драматычных тэатраў. Мінская кіностудыя заканчвае агучэнне на ла-  
тышскай мове фільмаў "Член урада" і "Якаў Свядлоў"» [100, с. 4]. 22 июня  
1941 г. названия полос вышедшей в тот день газеты «Звезда» предлагали  
горожанам идеи, как провести выходной день: «Адкрыццё купальнага  
сезона на возеры», «Народныя гуляння ў парках».

В годы войны освещение киноискусства в прессе, как и само кино-  
производство, было приостановлено. «Ігравое кіно ў ваенныя часы было  
прадстаўлена... толькі дзвюма пастановачнымі работамі — "Беларускім  
зборнікам" і кінаканцэртам "Жыві, родная Беларусь!"» [42, с. 170].  
Созданные в те годы фильмы не столько показывали боевые дей-  
ствия, сколько пытались поднять дух народа, вселить веру в победу.  
Фильм-концерт «Живи, родная Беларусь!», вышедший в 1944 г. и по-  
священный 25-летию БССР, по сути, был сборником патриотических  
песен в исполнении известных белорусских исполнителей. В отзывах,  
среди которых есть мнение белорусского поэта П. Бровки, выделяется  
главный смысл этого музыкального киносборника — искусство напо-  
минает о мирных днях и в то же время отражает неиссякаемую духов-  
ную жизнь народа. Эмоциональный, торжественный стиль киноотзы-  
вов передавал стиль патриотического воззвания, авторского обращения.

В композиционной драматургии отдельных произведений искусства некоторые авторы увидели логику, помогающую показать преемственность исторических традиций, особенности национального мировосприятия белорусского народа, и обратили внимание на патриотическое содержание музыкальных фильмов: *«Произведения изобразительного искусства показаны в фильме не иллюстративно. В их монтажном сопоставлении и в их сочетании с художественным словом авторы фильма находят решение большой темы об исторической преемственности традиций свободолюбивого белорусского народа»* [101, с. 7]. В то же время авторы не обошли вниманием собственно художественные достоинства, которые, с их точки зрения, дадут начало развитию музыкального фильма: *«Фильм – ценный опыт работы над жанром музыкального фильма»* [101, с. 7].

Белорусское национальное кинопроизводство в 1944 г. началось с документальных фильмов: «Адраджэнне разбуранай вайной кінавытворчасці пачалася ў Мінску адразу пасля вызвалення Беларусі... са стварэння хранікальна-дакументальных кінастужак – кіначаспісаў; дакументальных фільмаў» [42, с. 178]. В белорусском послевоенном кинодискурсе определилось несколько направлений: 1) представление белорусского документального кино; 2) представление белорусского игрового кино; 3) представление игрового и документального кино, созданного в Москве и Ленинграде.

Среди публикаций о белорусском документальном кино выделялась тема подвига фронтовых кинооператоров, съемок с полей сражений или в освобожденных городах, судеб детей, потерявших родителей в годы войны. Авторами таких публикаций иногда были сами режиссеры, операторы документальных фильмов [102; 103]. В собственно журналистских публикациях (К. Леванович, Ю. Васильев) проявлялось критическое отношение, иногда в категоричной форме. Например, говоря о документальном фильме «Рассвет», посвященном возрождению знаменитого колхоза под руководством Героя Советского Союза К. П. Орловского, автор отмечает, что *«ўдалося знайсці своеасаблівы сюжэтны прыём», «перад гледачом праходзяць эпізоды захапляючага працоўнага ўздыму людзей», «у трапным паказе творчай працы калгаснікаў – ідэйная вартасць фільма»* [104, с. 3]. В то же время подчеркивается и другое: *«...Трэба зазначыць, што, узяўшы такую сур'ёзную тэму, аўтары фільма не вычарпалі яе да канца, яны не паказалі калгас "Рассвет" у перспектыве яго далейшага росту. У адсутнасці такога паказу – істотнейшы недахоп фільму... Шмат эпізодаў зазнята занадта натуралістычна»* [104, с. 3].

Аналогично представляется хроникальный фильм «Малые реки» об освоении малых рек Беларуси. Сначала автор выделяет положительные моменты: *«...Тэма нарыса раскрываецца ў простых, лагічных эпізодах, якія даводзяць галоўную думку да канца»* [104, с. 3]. Позитивная линия сменяется критическими замечаниями: *«Аўтараў фільма можна папракнуць*

*у залишній прастаце і просталінейнасці... У карціне няма нават спробы знайсці нейкі свежы творчы прыём сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыі матэрыялу... Трэба было ў самім матэрыяле знайсці пэўны ключ, які даў бы магчымасць надаць яму адпаведную форму» [104, с. 3].*

По такому же образцу представляются и видовые фильмы «Бело-вежская пуша», «Возера Нарач». Критические замечания часто выглядели неубедительными.

Публикации в белорусской прессе того времени показывают, что методология анализа документального кино как отдельного вида киноискусства находилась на начальном этапе становления. Однако такой опыт свидетельствует и о другом: это были попытки не описать фильм, а представить его с точки зрения фиксации реальности особыми художественными средствами.

Послевоенные годы в советском кино — это, как правило, фильмы биографического, романтического и героико-драматического жанра. В отечественной прессе активно писали о фильмах «Пирогов», «Глинка», «Адмирал Ушаков», «Мичурин», «Сказание о земле Сибирской». Белорусским фильмом, в котором отразилась героика недавнего военного времени, легендарный образ национального героя, стал «Константин Заслонов». Собственно критическое восприятие фильма, когда обращалось внимание на штампы, определенную мифологизацию, проявится в белорусской кинокритике позже. В 1949 г. в газетных публикациях в значительной степени выделялись позитивные характеристики: «...*трэба перш за ўсё сказаць аб зладжанай ігры акцэраў, якія ўклалі шмат працы ў стварэнне праўдзівых вобразаў» [105, с. 4]; «В благородном образе Заслонова зритель видит лучшие черты характера Человека Сталинской эпохи... Ярко показаны замечательные советские люди, пламенные патриоты социалистической Родины» [106, с. 3]. Однако в некоторых публикациях зафиксировано критическое отношение к тому, что в фильме отсутствует национальный колорит, недостоверно показана партизанская борьба, сцены в землянке или в депо однообразны: «Адчуваецца, што і аўтар, і пастаноўшчыкі вывучалі партызанскую барацьбу менш па жыццёвых фактах, а больш па літаратурных крыніцах» [107, с. 3].*

Достаточно большой массив публикаций в разных белорусских газетах свидетельствовал о внимании к фильму как национально значимому явлению. Критические замечания открывали новые ракурсы в анализе художественного кино: верность исторической правде, выявление национальных параметров в темах, национальной истории, национального мировоззрения быта. В это же время в журнальной периодике формируется аналитический жанр кинокритики, который в последующие годы будет востребован как в массовой, так и в специализированной белорусской прессе, — кинообзорение. В журнале «Полымя» в 1947 г. в рубрике «Крытыка і літаратуразнаўства» был опубликован аналитический обзор белорусского кино за 15 лет «Важнейшае з усіх мастацтваў»

драматурга К. Губаревича. Автор проанализировал поставленные за эти годы фильмы, эволюцию творческих методов разных кинорежиссеров (В. Гардин, Ю. Тарич, В. Корш, Э. Аршанский, М. Шрейбер), обратил внимание на проблемные моменты (недостаток творческих кадров, не самое активное участие в подготовке сценариев белорусских писателей, недостаточно яркое проявление авторского исторического мышления), на становление документального кино в республике. Несмотря на то что в тексте композиционный принцип (соединение отдельных фактов по каждому фильму) и авторские обобщения не всегда выходили на уровень аналитических сопоставлений, можно констатировать, что в нем обозначились черты, свойственные обозрению, — «единство наглядного освещения общественных событий и мысли обозревателя» [108, с. 180].

### Библиографические ссылки

1. *Воложинский В.* Где находился первый минский синематограф и о чем повествовали первые минские киноленты [Электронный ресурс] // TUT.BY. URL: <https://news.tut.by/culture/344182.html> (дата обращения: 20.04.2017).
2. Минский голос. 1914. 26 сент. С. 1.
3. Минское слово. 1911. 16 окт. С. 1.
4. Минское слово. 1912. 25 янв. С. 1.
5. Гомельская копейка. 1911. 6 окт. С. 1.
6. Гомельская копейка. 1911. 3 нояб. С. 3.
7. Гомельская копейка. 1911. 24 нояб. С. 3.
8. Гомельская копейка. 1911. 7 нояб. С. 3.
9. Гомельская копейка. 1911. 30 дек. С. 3.
10. Гомельская копейка. 1911. 22 авг. С. 4.
11. Гомельская копейка. 1911. 22 нояб. С. 2.
12. Гомельская копейка. 1911. 5 дек. С. 3.
13. Гомельская копейка. 1911. 17 нояб. С. 2.
14. Гомельская копейка. 1911. 19 дек. С. 2.
15. Минский голос. 1915. 5 марта. С. 1.
16. Минское слово. 1911. 19 февр. С. 2.
17. *Гизбург С.* Кинематография дореволюционной России. М. : Искусство, 1963. 463 с.
18. Минское слово. 1912. 3 июня. С. 1.
19. Минское слово. 1912. 15 янв. С. 1.
20. Гомельская копейка. 1911. 5 нояб. С. 2.
21. *Лебон Г.* Психология народов и масс. М. : АСТ, 2016. 320 с.
22. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М. : АСТ, 2016. 256 с.
23. Минский голос. 1915. 29 марта. С. 1.
24. *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М. : Наука, 1976. 297 с.
25. Звезда. 1923. 19 марта. С. 4.
26. Звезда. 1923. 16 янв. С. 4.
27. Звезда. 1923. 4 февр. С. 4.
28. *Быховский Б.* 80 000 верст под водою // Звезда. 1923. 4 февр. С. 5.

29. *Успенский В.* Пусть это станет традицией // Звезда. 1923. 28 нояб. С. 6.
30. *Литвинов Л.* Призрак бродит по Европе // Звезда. 1923. 9 марта. С. 4.
31. *Лилин В.* Первый производственный опыт Белгоскино // Звезда. 1925. 17 дек. С. 4.
32. *Л. Вл.* Шах и мат // Звезда. 1925. 18 дек. С. 4.
33. *Л. Б.* Стэнлей в дебрях Африки // Звезда. 1925. 11 дек. С. 4.
34. *Лилин.* Доротти Вернон // Звезда. 1926. 10 июля. С. 4.
35. *Д.* Манящие огни // Звезда. 1926. 28 окт. С. 4.
36. *Д.* Корсар Пьетро // Звезда. 1926. 25 нояб. С. 4.
37. *Д-в.* Одна ночь // Звезда. 1926. 17 дек. С. 4.
38. *В. В.* О «Лесной были» // Звезда. 1926. 25 дек. С. 4.
39. *Лілін У.* «Лясная быль»: Першая беларуская фільма // Савец. Беларусь. 1926. 29 снеж. С. 4.
40. Художественное кино первой половины 30-х годов // История советского кино : в 4 т. / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. М. : Искусство, 1969–1978. Т. 2 : 1931–1941. 1973. С. 29–122.
41. *Богомолов Ю.* Краткий конспект истории советского кино. 20–70-е годы // Искусство кино. 1995. № 11. С. 16–23.
42. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. Мінск : Беларус. навука, 2001–2004. Т. 1 : 1924–1959 гг. / А. В. Красінскі. 2001. 277 с.
43. *Шемякин А. М.* О методологии и логике науки киноведения // Наука телевидения. 2018. № 14.1. С. 10–40.
44. *Конік Д.* Карэнныя пытанні беларускай кінематаграфіі // Звезда. 1937. 28 ліп. С. 2.
45. *Еф. С-й, Н. Т-н.* В новом кинотеатре // Рабочий. 1934. 6 сент. С. 4.
46. *Далін А.* Праект Акадэмічнага кінатэатра // ЛіМ. 1937. 30 лістап. С. 4.
47. *Кавалёў П.* На Далёкім Усходзе // Звезда. 1937. 22 жн. С. 4.
48. *Кавалёў П., Хадкевіч Т.* «Бесприданница» // Звезда. 1937. 12 студз. С. 4.
49. *Губарэвіч К.* За далейшы росквіт беларускай кінематаграфіі // ЛіМ. 1938. 8 лют. С. 4.
50. *Губарэвіч К.* Чэхаў на экране // ЛіМ. 1938. 6 ліп. С. 4.
51. *Кацнельсон, Гусман Б.* За пролетарскую кінематографію // ЛіМ. 1932. 11 крас. С. 3.
52. *Хадкевіч Т.* «Петр Першы» // Звезда. 1937. 9 верас. С. 4.
53. *Вольский В.* «Кастусь Калиновский» // Рабочий. 1928. 20 авг. С. 5.
54. *Габ.* «Хвоі гамоняць» // Савец. Беларусь. 1929. 6 ліп. С. 4.
55. *Гольдбэрг М.* Камсамольскае прывітаньне «Волату» // Чырвон. змена. 1930. 7 студз. С. 4.
56. *Д. З.* «Великан» // Рабочий. 1930. 8 янв. С. 4.
57. *Херсонский Х.* Узловые вопросы белорусского кино // Кино. 1932. 6 янв. С. 7.
58. *Конік Д.* Беларуская кінематаграфія да ХХ-годдзя Кастрычніка // ЛіМ. 1937. 24 жн. С. 3.
59. *Юр Р.* «Салавей» // ЛіМ. 1937. 16 лістап. С. 4.
60. *Калачынскі М.* «Валачаеўскія дні» // ЛіМ. 1938. 10 лют. С. 3.
61. *Губарэвіч К.* «Дачка Радзімы» // ЛіМ. 1938. 10 студз. С. 4.
62. Наши задачи // Трибуна искусства. 1925. № 1. С. 1.
63. *Вл.* Маяковский // Трибуна искусства. 1925. № 1. С. 12.
64. Кризис театра и вешалка // Трибуна искусства. 1925. № 1. С. 11.

65. *Златкевич*. «Революция» в кино-театрах Белгоскино // Трибуна искусства. 1925. № 2. С. 10.
66. Трибуна искусства. 1925. № 3.
67. Что пишут // Трибуна искусства. 1925. № 6. С. 7.
68. Красные уголки в кино-театрах гор. Минска // Трибуна искусства. 1925. № 3. С. 4.
69. *Костюцевич М.* О кино в рабочих клубах // Трибуна искусства. 1925. № 6. С. 10.
70. Белгоскино // Трибуна искусства. 1925. № 4. С. 11.
71. Какие картины нужны деревне // Трибуна искусства. 1925. № 9. С. 8.
72. Театр и кино в деревне // Трибуна искусства. 1925. № 12. С. 7.
73. *Галкин А.* 100 кинопередвижек в деревню // Трибуна искусства. 1925. № 8. С. 7.
74. Передвижное кино Белкоопсоюза // Трибуна искусства. 1925. № 6. С. 10.
75. *Херсонский Х.* Романтика быта // Трибуна искусства. 1925. № 6. С. 2–4.
76. *Гурчэнка*. Кінофікацыя БССР // Мастацтва і рэвалюцыя. 1932. № 2. С. 6.
77. *Бегтин И.* Памятка по журналистике данных [Электронный ресурс]. URL: <https://old.begtin.tech/2011/05/22/datajournalism/> (дата обращения: 17.12.2019).
78. *Модэль М., Вольскі В.* За работу па-новаму // Мастацтва і рэвалюцыя. 1932. № 2. С. 1–5.
79. *Ціўнчык І.* Кінематографія БССР // Мастацтва і рэвалюцыя. 1932. № 3–4. С. 16–19.
80. *Нехамкин С.* Наш белорусский Голливуд: 90 лет назад решали, где его создавать – в Минске или в Витебске [Электронный ресурс] // Минск-Новости. URL: <https://minsknews.by/nash-belorusskij-gollivud-90-let-nazad-reshali-gde-ego-sozdavat-v-minske-ili-v-vitebske/> (дата обращения: 21.12.2019).
81. Минское русское слово. 1912. 8 авг. С. 1.
82. Минский голос. 1914. № 1484. С. 1.
83. Минское слово. 1912. 15 февр. С. 1.
84. Минский голос. 1915. 29 марта. С. 1.
85. Минский голос. 1915. 5 марта. С. 1.
86. Трибуна искусства. 1925. № 2.
87. Трибуна искусства. 1925. № 13.
88. Трибуна искусства. 1925. № 4.
89. Звезда. 1937. 22 чэрв. С. 4.
90. Звезда. 1939. 29 студз. С. 4.
91. *Миронова А. А.* Формирование жанра объявления в истории русского языка // Вестн. Челябинск. гос. ун-та, 2008. Вып. 26. С. 91–96.
92. Все белорусские фильмы: каталог-справочник : в 2 т. / авт.-сост.: И. Авдеев, Л. Зайцева ; науч. ред. А. В. Красинский. Минск : Беларус. навука, 1996–2000. Т. 1 : Игровое кино (1926–1970). 1996. 240 с.
93. У кіностудыі «Савецкая Беларусь» // ЛіМ. 1940. 21 студз. С. 3.
94. *Хяхлоў С.* Кіногарадок // ЛіМ. 1940. 21 студз. С. 3.
95. *Калашнікаў Г.* Аб савецкай кінокамедыі // ЛіМ. 1940. 23 крас. С. 3.
96. *Зуб В.* Няўдалая камедыя // ЛіМ. 1940. 23 ліп. С. 4.
97. *Губаревич К.* «Моя любовь» // Савец. Беларусь. 1940. 19 ліп. С. 4.
98. *Бярозкін Г.* «Член урада» // ЛіМ. 1940. 23 лют. С. 4.
99. *Стамболцян М.* Владимир Корш-Саблин // 20 режиссерских биографий. М. : Искусство, 1971. С. 154–173.

100. У кіностудыі «Совецкая Беларусь» // Звязда. 1941. 21 чэрв. С. 4.
101. *Арсенцьев И.* «Живи, родная Беларусь!» // Лит. и искусство. 1944. 17 июня. С. 7.
102. *Вейняровіч І.* Франтавыя кіноапараты // ЛіМ. 1948. 21 лют. С. 4.
103. *Любошыц Н.* Аб кіно-нарысе // ЛіМ. 1946. 18 мая. С. 3.
104. *Левановіч К.* Новыя фільмы // ЛіМ. 1947. 1 сак. С. 3.
105. *Хадкевіч Т., Бутрымовіч Н.* Фільм аб гераічным сыне беларускага народа // Звязда. 1949. 31 жн. С. 4.
106. *Рывкін Я., Агеев И.* «Константин Заслонов» // Совет. Белоруссия. 1949. 2 сент. С. 3
107. *Лівенцаў В.* «Канстанцін Заслонаў» // ЛіМ. 1949. 3 верас. С. 3.
108. *Тертычны А. А.* Жанры периодической печати. М. : Аспект Пресс, 2000. 312 с.

## Глава 5

### БЕЛОРУССКАЯ КИНОКРИТИКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.

#### 5.1. Белорусская кинокритика 1950-х гг.: от репортажных до проблемно-аналитических подходов

1950-е годы в белорусском киноискусстве начались с экранизаций спектаклей, пьес, литературных произведений. «У пачатку пяцідзiesiąтых гадоў... кінематаграфісты дружна павярнулі... да тэатра, да гатовых тэатральных пастановак з акрэсленай мэтай зафіксаваць іх на кінаплёнку» [1, с. 198]. В рецензиях на фильмы-спектакли «Павлінка», «Поют жаворонки» авторы делали акцент на художественных особенностях воплощения экранными средствами театрального драматического произведения: «...Создатели сумели сохранить лучшие стороны театральной постановки <...> наряду с этим, используя творческие возможности кино, они <...> создали своеобразное кинематографическое произведение...» [2, с. 2]; «У вызначэнні жанру п'есы тэатр і кіно сталі на аднолькавую пазіцыю... Аднак у падыходзе да раскрыцця тэмы п'есы творчыя шляхі кіно і тэатра некалькі разышліся. Калі тэатр у спектаклі "Паўлінка" шырока скарыстоўвае тэатральную ўмоўнасць, упрыгожваючы мастацкае афармленне спектакля багата арнаментаванымі заслонамі, аркамі, стылізаванай вопраткай і рэквізітам, то кінарэжысура, наадварот, імкнецца вытрымаць усю пастаноўку ў строга рэалістычным плане, наблізіць яе да жыцця» [3, с. 3]; «Новый фильм – это не фильм-спектакль, а произведение самостоятельное, снятое по всем правилам киноискусства, созданное на основе нового сценария» [4, с. 2].

В названиях некоторых рецензий присутствует сопоставление двух творческих подходов, а вместе с этим и выявление отличительных особенностей разных видов искусства: «Фільм і спектакль» [5], «Спектакль і фільм» [6], «Пьеса и фильм» [7].

Маломощность кинопроизводственной базы послевоенного времени повлияла на то, что в отечественном печатном кинодискурсе

проявились подходы и темы, характерные для периода раннего становления кинематографа, когда сравнивались эстетические параметры театра и кино. Как в 1910–20-х гг., так и в начале 1950-х гг. авторы замечали, что театральные актеры не всегда «выдерживают» крупные планы; режиссеры пытаются отвлечься от конкретного времени, запечатленного в пьесе или в спектакле; в попытках перенести на экран драматическое произведение теряется правдоподобие; театральная условность разрушает эстетику естественного, свойственного в большей степени искусству кино. В определенном смысле в рецензиях на фильмы-спектакли или на фильмы, созданные по пьесам, вновь осмысливались специфические свойства экранного искусства. Это способствовало разработке концептуальных позиций киноведения. На становление белорусского киноведения в большой степени повлияла кинокритика. Почти все сотрудники созданного в 1957 г. сектора театра и кино Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук БССР, авторы научных трудов в области теории и истории национального кино имели опыт кинокритической деятельности в средствах массовой информации.

Во второй половине 1950-х гг. на экраны вышли фильмы, которые стали заметным явлением в белорусском кино («Миколка-паровоз», «Девочка ищет отца», «Красные листья», «Часы остановились в полночь»), о чем свидетельствует их долгая экранная жизнь, место в истории советского кино и памяти зрителей разных поколений: *«Судьба пацана Миколки невероятна далека от проблем девушек и юношей “эпохи перестройки”, но очень может быть, что без “Миколки-паровоза” я бы не содрогался от “Зеркала” или “Ностальгии” А. Тарковского, от многих других замечательных лент»* [8, с. 5].

В рецензировании фильма «Миколка-паровоз» некоторые авторы выбирали определенный ракурс, с помощью которого более полно раскрывалось смысловое и интонационное наполнение сюжета, а именно романтическая подоплека происходящего на экране с позиции главного персонажа: *«Ничто не ускользает от пытливого взгляда Миколки. Наблюдая движущиеся на фронт эшелоны с солдатами, он пытается понять, кто и зачем затеял войну. Живя в старом вагоне <...> он проникается ненавистью к буржуям. После неудавшегося свидания с царем Миколка, избитый до полусмерти за свою дерзкую выходку, осознает своим детским умом необходимость борьбы против угнетателей»* [9, с. 2]. Авторы рецензий замечали важное качество, свойственное лучшим фильмам для детей, – восприятие мира глазами ребенка: *«В “Миколке-паровозе” <...> обнаружилась особенность режиссерского почерка Л. Голуба. Он смотрит на мир как бы глазами своего юного героя. Его творческое кредо – простота и искренность киноповествования, сюжетная увлекательность, концентрация действия вокруг главного героя»* [10, с. 143–144]. Во многих рецензиях отмечалась атмосфера романтики, юмора, сердечности:

*«В фильме <...> привлекают прежде всего неподкупная искренность и простота повествования» [9, с. 2]; «И сценаристам, и режиссеру удалось передать в фильме авторскую интонацию повести, ее душевную щедрость, добрый юмор, сердечность» [11, с. 85–87].*

Упоминание такого важного художественного элемента фильма, как атмосфера, в белорусской кинокритической практике проявилось впервые в рецензировании детских фильмов «Миколка-паровоз» и «Девочка ищет отца». Рецензенты обратили внимание на эпизоды, где запечатлены символические образы. С точки зрения одних авторов, это считалось закономерной частью романтического повествования: *«Аллегорическое звучание эпизода весьма органично вписано в художественную ткань произведения. Оно подготовлено предыдущими кадрами сна Миколки... И когда мы видим Миколку в башне движущегося вперед бронепоезда, разбившего войска оккупантов, это воспринимается не как шаблонный кинематографический прием, а как единственно верный финал фильма, образный и впечатляющий» [9, с. 2]. С точки зрения других авторов предложенная аллегория была неуместна: «Крылаты паравоз – не зразумелы сімвал для дзіцячай аўдыторыі... “Сон” пераносіць гледача з рэальнага свету ў свет фантастыкі... “Сон” глядзіцца як устаўны і да таго ж зусім не патрэбны дывертысмент» [12, с. 4]. В отечественной кинокритике постепенно формируется дискуссионное поле, когда высказываются разные точки зрения на одно и то же произведение.*

Кинокритический инструментарий аналитического рассмотрения постепенно становится более тонким. Как известно, драматургия фильма «Красные листья» была основана на некоторых реальных фактах биографии белорусского государственного деятеля С. О. Притыцкого. Авторы рецензий, обращая внимание на разные художественные составляющие, не обходили вниманием сочетание индивидуального и типического, соотношение конкретно-исторического и образного: *«Паклаўшы ў аснову фільма сапраўдны гістарычны факт, аўтары не імкнуліся да дакладнага паказу. Яны на аснове гэтага факту стварылі мастацкі твор, у якім захавалася хвалючая жыццёвая праўда, своеасаблівае характары і нацыянальны каларыт...» [13, с. 3]; «“Красные листья” – не документальный и не приключенческий фильм... В основу <...> положены события, происходившие в то время на территории бывшей Западной Белоруссии... Самой значительной заслугой творческого коллектива <...> является то, что в фильме воссоздана романтическая атмосфера революционного подвига и создан образ подлинного народного героя» [14, с. 3]; «Творчески переосмыслив документальный материал, положенный в основу сюжета, авторы создали оригинальное художественное кинополотно о величии подвига революционера-борца» [11, с. 105].*

В это время формируется практика приглашения в редакции реальных участников исторических событий в качестве внештатных авторов, что, по мнению редакций, было дополнительным аргументом в под-

держку состоятельности фильма. В таких отзывах «причастность» автора к событию подчеркивалась либо в тексте («*Мне, бывшему участнику подполья Западной Белоруссии, хорошо помнятся те мрачные дни*» [14, с. 3]), либо краткой информацией под фамилией.

Рассматривая фильм «Часы остановились в полночь», авторы также обращали внимание на документальную основу фильма и средства художественного воплощения конкретных исторических фактов и персонажей. В то же время фильм, в котором открылся новый уровень драматургии – кроме романтизации подвига, героического прошлого было показано противостояние мировоззрений, антагонизм взглядов чужих и своих, представлено философское осмысление этого противостояния, – предполагал и новый уровень критического анализа. Фильм рассматривался в разных белорусских изданиях не только журналистами, но и драматургами, сценаристами, документалистами, историками. Одной из главных тем медиадискурса была психологическая достоверность актерских работ, наполненность исторической и жизненной правдой характеров героев. Многие авторы отмечали, что «Часы остановились в полночь» выигрышно отличаются от других военных фильмов спокойной интонацией и психологической глубиной образов: «*Звычайна героямі такіх твораў з'яўляюцца разведчыкі, чэкісты... Не тое ў гэтым фільме... Яго героямі – і гэта стваральнікі карціны ўсяляк падкрэсліваюць – з'яўляюцца людзі самыя звычайныя... Подзвіг робіцца імі <...> па закліку сэрца*» [15, с. 3]; «*Герои по-настоящему значительны. Их характеры раскрыты психологически тонко, многообразно. Даже для врага... у художников нашлись разные и очень яркие, точные краски. Вот, например <...> фон Кауниц. Это не только открыто свирепый враг, тупой фашист, образ которого мы привыкли видеть во многих наших прежних фильмах*» [16, с. 3].

Авторы публикаций обращали внимание на многие составляющие фильма: актерское исполнение, причем отмечали, что это первый фильм, где «*центральные роли играют <...> белорусские актеры*» [17, с. 3]; операторское мастерство: «*Поспеху фільма нямала садзейнічае ўдумлівая, творчая работа аператара... Рэжысёр і аператар часта, але ўдала звяртаюцца да буйных, партрэтных здымкаў, дабіваючыся выключнай выразнасці*» [18, с. 4]; эффект движения, близкий самой природе экранного изображения: «*Динамика фильма, его напряжение созданы не только монтажом, чередованием эпизодов, актерским исполнением, они заключены в самой съемке кадров благодаря движению камеры... Фильм кинематографичен. Такое утверждение может показаться несколько странным, как будто бывают фильмы, лишённые этого качества. Да, бывают! Вспомните хотя бы фильмы-спектакли, вспомните те фильмы, которые легко можно было бы разбить на акты и явления, где не использованы специфические особенности кино*» [17, с. 3]; изобразительно-художественное и музыкальное оформление. Представление фильмов о войне в белорусской

периодике 1950-х гг. предопределило на несколько десятилетий вперед кинокритические подходы в осмыслении народного подвига экранными средствами, темы войны в отечественном киноискусстве.

В 1950-х гг. белорусское медийное поле пополнилось новыми изданиями журнального формата. В 1953 г. свет увидел первый номер журнала «Маладосць», одним из заметных и постоянных тематических направлений которого было советское и зарубежное киноискусство. В 1957 г. стало выходить первое специализированное издание «На экранах Беларусі». Поскольку кино активно развивалось, занимало все больше места в культурном досуге жителей страны, то на страницах «Маладосці» все чаще стали появляться публикации о новых технических и эстетических возможностях молодого вида искусства. Они отличались восторженным стилем, передающим радость от нового экранного зрелища. В определенной степени это напоминало тексты более раннего времени, когда кино только начинало входить в общественную жизнь. Несмотря на насыщенность некоторых публикаций специальной лексикой («анамарфотная оптыка», «кадры памерам 23,16\*18,16 мм», «поле па гарызантальнаму кірунку», «прасторавое ўяўленне гуку»), особенно если авторами были представители киностудии, редакции старались придать этим текстам публицистический характер. Например, корреспонденция «Шырокі экран» после подробного представления технических преимуществ широкоформатного экрана и стереоскопии звука заканчивается почти визуальным кадром: «...Пачынаецца кіносеанс. У глядзельнай зале паступова гасне святло, рассоўваецца занавес, і глядач бачыць палі, лясы, мора... Галасы герояў чуваць з экрана, а шум дажджу, ветру, самалёта чуецца непасрэдна ў зале. Ствараецца ўражанне, што ты знаходзішся сярод падзей, якія паказваюцца, а не ў кінатэатры» [19, с. 21].

Эмоциональностью, эффектом радостного открытия и побудительности отличались публикации кинокритиков, в которых тоже шла речь о новых возможностях экрана: «Для пачатку крыху фантазіі... Мы ў адным з новых кінатэатраў, якія будуць пабудаваны ў бліжэйшы час у сталіцы нашай рэспублікі Мінску. Разам са шматлікімі глядачамі заходзім у вялікую глядзельную залу, у якой крэслы размешчаны ў вылядзе амфітэатра. Гэтая зала нічым не адрозніваецца ад звычайнай, хіба толькі тым, што экран незвычайна вялікіх памераў і ўяўляе сабой дугу, павернутую да глядачоў увагнутай стараной. <...> Павольна тухне святло. На экране – кабіна самалёта ў палёце. Чуваць гул матораў. Раптам самалёт нахіляецца, робіць разварот і хутка імчыцца ўніз, падае. Усе, хто знаходзіцца ў зале, інстынктыўна хапаюцца за ручкі крэслаў і... натыкаюцца на суседзяў. Кіно прымусіла глядачоў забыцца, што яны на самой справе сядзяць у крэслах тэатра, а не ў кабіне самалёта. Чым-жа дасягаецца такі незвычайны эфект?» [20, с. 19].

Говоря о современных зрелищных возможностях, эффекте достоверности, правдивости в кино, авторы прибегали к репортажным формам, где живо представляли «картинку» происходящего, чтобы вызвать у читателя эффект присутствия. Такое стилистически оформленное обращение, в котором угадывается желание автора поделиться увиденным с предполагаемым читателем (зрителем), присутствовало в XIX – начале XX в. в репортажах с первых киносеансов. Киноновинки побуждали авторов испытать восторг от увиденного и желание поведать это читателям. Публикации критиков отличались тем, что в них была представлена «панорамная» информация, в которой сообщалось, где и когда были реализованы новые экранные мощности, что это принесло искусству кино, как технические открытия дали толчок развитию киноэстетики. Например, говоря о возможностях панорамного изображения, критик ссылается на то, что такой опыт уже существовал во Франции в 1925 г., когда известный кинорежиссер Абель Ганс одновременно тремя киноаппаратами снимал фильм «Наполеон», причем особую заинтересованность вызвала съемка батальных сцен. Затем автор в подтверждение эффектности панорамного экрана приводит информацию об открытии такого кинотеатра в Нью-Йорке. Зарубежный блок по этой теме автор подытоживает словами о том, что во всем мире подобных кинотеатров несколько десятков. Публикации критиков стали отличаться информационной насыщенностью, объемом знаний в области киноискусства. Дополнительная информация придавала текстам убедительность, повышала уровень профессионализма. В конце корреспонденции о панорамном кино автор сообщал, что в ближайшее время *«тэатры “Кінопанорама” будуць пабудаваны ў сталіцах саюзных рэспублік і буйнейшых гарадах нашай краіны»* [20, с. 19]. Это придавало уверенность в возможностях отечественного кинопроизводства, а в итоге укрепляло чувство патриотизма.

В течение всей истории становления и развития кино в отечественном научном, кинокритическом дискурсе было немало публикаций, где представлялись новинки и анализировались новые возможности экранного искусства [21–26]. В белорусской кинокритике такой опыт впервые обозначился в первом послевоенном десятилетии.

Кинопознавательное поле расширялось за счет информационных подборок «У кіностудыях свету» в журнале «Маладось». Поиск такой информации был в то время трудоемким процессом. Содержательно-стилистическое оформление заимствованной информации было частью редакционно-авторской работы. Из таких подборок читатели узнавали, что «Король в Нью-Йорке» – *«папярэдня назва новага фільма, які Чарлі Чаплін пачаў здымаць у Англіі»*, что *«вялікі артыст застаўся верным сабе. Яго фільмы заўсёды адлюстроўваюць праблемы, якія хваляюць “маленькага чалавека”. Сёння – гэта пытанне аб мірным выкарастанні атамнай энергіі»*, что *«амерыканская актрыса Марлін Манро і англійскі акцёр і пастаноўшчык Лорэнс Оліўе абвясцілі аб здымках новага фільма “Прынц,*

які спіць". Витворчасць фільма будзе ажыццяўляць кампанія, якую нядаўна заснавала Марлін Манро», што «пачаліся здымкі фільма па новай аповесці амерыканскага пісьменніка Эрнеста Хэмінгвэя "Стары і мора"... Акцёру Спенсеру Трэйсі даручана роля старога» [27, с. 20].

Редакционная стратегия, предполагающая, с одной стороны, анонсирование кинособытий разного масштаба, а с другой – введение читателя в мировое кинопространство, способствовала реализации информационной, познавательной, рекреативной функций.

В кинодискурсе журнальной периодики были созданы новые кинокритические формы, основанные на симбиозе элементов разных жанров. Дух мирного созидания, обновления в послевоенное время чувствовался в том, как журналисты, критики рассказывали о развитии национальной киностудии, выпуске новых фильмов. Если в газетах больше внимания уделялось отдельным кинопроизведениям, то в журнале для молодежной аудитории был востребован жанр репортажа как наиболее приемлемой формы для передачи события глазами участника, очевидца.

В «Маладосці» популярностью пользовались репортажи с киностудии. Однако в них были элементы корреспонденции как ситуативного жанра, предполагающего не столько «живое» наблюдение, сколько «свернутый» пересказ происшедшего [28].

Название публикации кинокритика В. Смаля «Увага, ідуць здымкі!» предполагает репортаж со съёмочной площадки. Автор действительно в достаточно объёмном тексте зримо передает ситуацию увиденного на съёмках новой кинокомедии «Наши соседи»: *«Вось асістэнт апэратара камсамалец Мікалай Балашэвіч. Перад пачаткам здымкаў ён яшчэ і яшчэ раз правярае апаратуру. Гукааператар камсамалец Мікалай Ведзянееў падсоўвае да здымачнага апарата "журавель" – маленькі пад'ёмны кран, на канцы якога падвешаны мікрафон... Тут жа правяраюць падрыхтаванасць акцёраў... Ля ўвахода загарэлася электрычная лямпачка з надпісам: "Увага! Ідуць здымкі!"... "Падрыхтаваліся! Увага! – камандуе рэжысёр Сплашноў. – Пачалі!"»* [29, с. 20–21]. Здесь есть прямые описания эпизодов участия актеров, занятых в съёмках, диалоги режиссера с актерами и т. д., т. е. все то, что свойственно репортажу как жанру: событийность, очевидность, эффект присутствия, подробное и последовательное описание происходящего глазами очевидца. В то же время представленный текст передает эффект путешествия по цехам, коридорам киностудии, способствуя прикосновению читателя к творческой, производственной жизни, ощущению атмосферы будней коллектива. Автор, не забывая про главный информационный повод, обозначенный в названии, т. е. не теряя из виду съёмочную площадку, с которой начал свой обзор, продолжает знакомить читателя с увиденным: *«Пакуль у павільёне ідзе рэпетыцыя, ідзе падгонка дэкарацый, устаноўка асвятлення, мы прадоўжым агляда студыі... Вось рэквізітарскі цэх: вялікае памяшканне, застаўленае радамі паліц... Побач размясціўся аддзел дэкаратыўна-тэхнічных збудаванняў...*

*Мы ідзем далей па калідоры студыі і заўважаем на дзвярах таблічку з назвамі будучых фільмаў... Не меншае ажыўленне пануе і ў групе мастацка-дакументальнага фільма "Совецкая Беларусь". Мы сыходзім па лесвіцы і ідзем па калідоры ў суседняе памяшканне. Тут знаходзіцца вытворчая база студыі...» [29, с. 20–21].* Если учесть, что в информационной корреспонденции важно сообщить некоторые лежащие на поверхности параметры отображаемого явления [28], то это как раз тот пример. Автор так построил свой текст, что возникает эффект репортажа в репортаже: репортаж со съемочной площадки «оказался» внутри репортажа со студийных коридоров, помещений. Текст передает не только пространственное перемещение по студии, но и временное, поскольку кинокритик в конце заключает: *«Сёмая гадзіна вечара. Цямнеюць вокны кабінетаў кіностудыі. Пакідаюць студыю тыя, хто не заняты непасрэдна на здымках. Але вось праходзіць гадзіна, другая – і зноў запальваецца святло ў павільёне, пачынаюцца вячэрнія і начныя здымкі» [29, с. 21],* что дает ощущение временного объема пребывания автора на месте события.

Эффект пространственно-временного движения, запечатленный в печатном тексте, в определенной степени можно соотносить с движением, зафиксированным на киноплёнке. Репортаж в белорусской кинокритике 1950-х гг. обогащается новыми жанровыми формами. Начинаящий кинокритик Ф. Бондарева тоже прибегла к репортажу, посредством которого передала творческую обстановку на киностудии «Беларусь-фильм». Однако ее репортаж на страницах «Маладосці» дополняется элементами зарисовки, творческого портрета. Представляя павильоны, где идут съемки новых фильмов, этот автор более подробно представляет создателей фильмов. Задавая вопрос: *«Аб чым раскажуць гэтыя творы? Хто іх стварае?»*, Ф. Бондарева сначала предлагает вниманию читателя творческую биографию режиссера, а потом подробно вместе с автором фильма рассуждает об особенностях его новой картины [30]. Этот прием впоследствии станет отличительным знаком кинокритика в газетно-журнальных публикациях и монографиях.

Репортажный прием был востребован в такой жанровой форме, как зарисовка, где центр повествования не продукт и процесс творчества, а творческая личность. В некоторых зарисовках 1950-х гг. героями становились те, кто обеспечивал кинопросмотры, – киномеханики. В журнальных зарисовках авторский стиль отличался особой степенью литературно-художественной выразительности. В таких публикациях документальные факты раскрывались сквозь призму литературно-художественных приемов: тропов, инверсии, бессоюзия, многочисленных диалогов, пейзажных зарисовок.

Зарисовка «Сельскі кіномеханік» в журнале «Маладосць» представляет органичный синтез кинокритики и литературы. Репортажный прием помогает зримо представить последовательность действий:

как встречали приезд киномеханика Александра Знахаренко сельские мальчишки: *«Кіно прыехала! Кіно прыехала» – крычалі вясковыя хлапчужкі і беглі следам за машынай. Машына, не прыцішаючы ходу, мінула масла-завод, пошту, сярэднюю школу і спынілася каля клуба»* [31, с. 24], какая была обстановка перед показом: *«Каля клуба сабралася моладзь. У памяшканне не заходзяць. Рана. Чуюцца жарты, смех. Але вось з клуба даносяцца гукі радыёлы. Хлопцы і дзяўчаты заходзяць у клуб, пачынаюць танцаваць»* [31, с. 24], как стали готовиться к показу фильма в местном клубе: *«Да пуску карціны ўсё падрыхтавана: прагледжана апаратура, устаўлена ў касетніцу плёнкі, праверыны гук. Саша Знахарэнка стаў ля дзвярэй: зараз ён – кантралёр»* [31, с. 24], как зрители стали просить показать другие фильмы, как киномеханик проявил заинтересованность в том, чтобы клуб был отремонтирован. Подробно и ярко зарисовывая ситуацию, зримо передавая атмосферу действия, автор подводит к главной теме своей публикации – личности киномеханика, профессионала, любящего свое дело и людей, ради которых он приезжает в села и показывает кино, по-настоящему творческого, неравнодушного человека.

В этом повествовании выстраивается своя драматургия, предполагающая последовательность действий и даже определенный конфликт. Автор находит эпизод, помогающий лучше раскрыть характер человека: киномеханик, которого поставили на очень сложный маршрут, преодолевая весенние паводки, приезжает в клуб, где *«холодана, сыра. Памяшканне старое, дзверы ледзь трымаюцца, вокны выбіты. Вецер гуляе па зале»* [31, с. 25], и начинает думать, как наладить работу в клубе, хоть это и не было его прямой обязанностью: *«Справаў Саша пагаварыць з загадчыкам клуба. Нічога не выйшла. Тады ён пайшоў да старшыні калгаса. Аб чым яны там гаварылі, Саша нікому не сказаў... Машына хутка ішла па шырокай прасёлачнай дарозе... А вось і клуб. У ім новыя дзверы, і вокны зашклёны»* [31, с. 25]. «Сельскі кіномеханік» – опыт зарисовки, где документальный факт наиболее полно раскрывается в публицистическо-литературной форме, приобретая черты небольшого литературно-художественного повествования.

В журнальной периодике с учетом специфики этого типа изданий постепенно формируется свой подход в освещении киноискусства – проблемно-аналитический. Ситуации, возникавшие в белорусском киноискусстве и кинопроизводстве, становились поводом для авторских размышлений, сопоставлений и аргументации. На основе анализа киноявлений авторы кинокритических текстов выявляли определенные закономерности. В журнальных проблемных статьях стала более четко прослеживаться собственно критическая линия. Например, в статье «Аб праўдзе мастацкага характару» В. Смаль задает вопросы: почему во многих киносценариях, фильмах нет по-настоящему захватывающих конфликтов, интересной драматургии, почему повторяются шаблонные приемы, создаются стандартные ситуации? Почему образы поло-

жительных и отрицательных персонажей столь тривиальны, что даже внешность героев из фильма в фильм почти одна и та же: «...*станоўчыя героі звычайна кучаравыя або ў іх з-пад шапкі выбіваецца непакорная пасма валасоў, а адмоўныя – лысыя або гладка прычасаныя?*» [32, с. 129–130].

Автор обозначает важные проблемы отечественного киноискусства: недостаточно глубокое понимание реалий жизни, невнимательное отношение к таким существенным категориям, как правда характеров, художественная правда произведения искусства. Свои доводы и критические претензии автор аргументирует посредством анализа конкретных фильмов. Это был первый опыт проблемной статьи с элементами кинообозрения.

## **5.2. Первое специализированное киноиздание «На экранах Беларуси» как опыт системного киноаннотирования и рекламного проекта**

В августе 1957 г. вышел номер первого специализированного киноиздания «На экранах Беларуси» — органа Главного управления кинофикации и кинопроката Министерства культуры БССР. Основной целью издания было системное информирование о новых фильмах для кинопрокатного показа. В реализации этой цели доминировал идеологический принцип: в первую очередь публиковалась информация о советских фильмах, где приоритет был на стороне студии «Беларусьфильм», далее — о фильмах социалистических стран и в последнюю очередь — о фильмах капиталистических стран, даже если это были признанные шедевры, премированные на крупных кинофестивалях произведения классиков мирового экрана. Формат издания был обозначен определенными параметрами: размер 60×84 1/8, 16 полос общим объемом 1 п. л., черно-белый цвет внутри, снаружи цветная обложка, технология изготовления которой была достаточно трудоемка, поскольку фотографии расцвечивались вручную анилиновыми красителями. В первый год тираж издания составлял 40 тыс. экземпляров. В 1957 г. вышло 6 номеров. С № 5 небольшое специализированное издание стало двуязычным: тексты публиковались на русском и белорусском языках. В 1958 г. вышло 12 номеров, поскольку бюллетень стал ежемесячным. Постепенно издание укрупнялось. В 1959 г. оно стало выходить на 32 страницах общим объемом 2 п. л. К концу 1960-х гг. тираж стал рекордным: 500 тыс. экземпляров в месяц.

Необходимость такого издания была обусловлена художественно-творческими и рекламно-экономическими факторами. В конце 1950-х гг. производство фильмов увеличилось. Каждая национальная киностудия Советского Союза выпускала в среднем от пяти до десяти фильмов в год. К этому времени была налажена система кинопроката, которая считалась

одной из самых стабильных в мире. К тому же советское кино постепенно возвращало себе былую славу 1920-х гг., становясь заметной частью мирового кинопроцесса. Системное представление новых фильмов отечественного кинопроката как в целях информирования, так и в целях финансовой выгоды становилось возможным при условии издания своего печатного органа. По сути, кинопрокатный бюллетень «На экранах Беларуси», несмотря на небольшой объем и откровенно рекламный характер, стал первым специализированным изданием, которое было не только «центром смыслового производства» для поиска информации, но и первым белорусским рекламным проектом советского времени.

Содержательной основой издания стала реклама новых фильмов в разных формах: развернутая киноафиша, составленная из коротких, безымянных публикаций в жанре аннотации; справочная информация, предназначенная для работников кинопроката. Важной составляющей издания была визуальная часть — главным образом фотографии известных актеров и кадры из фильмов. Не менее важной частью был собственно журналистский контент. Несмотря на то что в этом издании не принято было подписывать публикации фамилиями авторов, некоторые тексты отличались авторскими находками и индивидуальным стилем. Например, представление известного советского актера Павла Кадочникова сопровождалось таким авторским наблюдением: *«Да акцёра Кадачнікава не адразу прыйшлі творчыя поспехі. Ён многа і ўпорна працуе над вобразам. Гэта можна пдцвердзіць адной цікавай дэталлю і супадзеннем: у пяці кінофільмах яго героя завуць Аляксеем... Ва ўсіх гэтых фільмах вы ўбачыце, як непадобныя гэтыя Аляксеі і як рознахарактарная творчасць акцёра. Мы спадзяёмся, што хутка зноў убачым Кадачнікава ў якім-небудзь новым фільме. І, магчыма, зноў Аляксея, але з новым творчым вырашэннем вобраза героя»* [33].

Рекламное целеполагание оформляется журналистским способом. Издание стало обеспечивать взаимодействие двух разных контентов — журналистского и рекламного, которые не могли не влиять друг на друга. Востребованность журналистского контента обуславливало продвижение рекламного обращения. Как известно, ориентированность СМИ на рекламные публикации создает благоприятные условия для их экономического развития [34; 35]. Однако в советские годы рекламное представление фильмов влияло не столько на финансовую стабильность издания, сколько на финансовую отчетность кинотеатров, поскольку стимулировало выбор читателей (зрителей): «Цель рекламного обращения в любых условиях, в том числе специализированных изданиях, безусловно, остается той же — оказать воздействие на потребителя, стимулируя его к приобретению рекламируемого продукта» [36, с. 109]. Рекламные компоненты текстов в «На экранах Беларуси» актуализи-

ровались с учетом тех функций, которые выполняло издание: культурно-просветительской, образовательной, эстетическо-ориентирующей и социально-коммуникативной. В аннотациях на новые фильмы кроме краткого содержания предлагалась сопутствующая информация об актерах, занятых в съемках, других создателях фильма. Иногда на страницах издания публиковались фотографии тематического направления (например, «Стваральнікі кінафільмаў студыі “Беларусьфільм”» [37]). Для этого небольшого по объему бюллетеня было характерно расширенное рекламно-информационное поле о кино. Публиковалась рекламно-справочная информация по всем видам кино: игровому, документальному, научно-популярному, учебному, мультипликационному, подробно представлялись как полнометражные, так и короткометражные фильмы. Редакция постоянно обновляла издание, добавляя новые рубрики: «У бліжэйшы час выпускаюцца на экран», «Новыя караткаметражныя фільмы», «Выходзяць на экраны кінатэатраў», «В ближайшее время будут выпущены на экраны республики». В советские годы весьма популярны были песни, прозвучавшие в фильмах, которые сразу приобретали самостоятельную жизнь. Интерес к советским песням у зрителей того времени был не меньший, чем к фильмам. Этот интерес удовлетворялся и за счет выпуска сборников и специальных грампластинок «Песни из советских кинофильмов». Бюллетень «На экранах Беларусі» во второй год своего издания наладил публикацию слов песен, прозвучавших в известных фильмах, что повышало его коммуникативный эффект. «На экранах Беларусі» было первым изданием, в котором рекламный характер публикаций естественным образом дополнялся журналистскими параметрами. По сути, это был своеобразный опыт взаимодействия СМИ с рекламным контентом, когда обнаружилось, что способ этого взаимодействия во многом зависит от издания, «от формулируемой им социальной миссии, от тех целей и задач, которые СМИ формулирует для себя» [36, с. 109].

В 1980-х гг. бюллетень трансформировался в рекламную газету «Кинонеделя Минска», сохраняя те же функции, но в ином формате. В газете появилась возможность разнообразить анонсы и репертуарные таблицы авторскими текстами в жанре интервью, зарисовки и мини-рецензии. Ежедневная газета «Кинонеделя Минска», ставшая правопреемницей первого специализированного киноиздания, с одной стороны, продолжила то рекламное направление, которое было востребовано в системе советского кинопроката, а с другой – развивала собственно кинокритическое. «Кинонеделя Минска» – первое киноиздание, которое определяется как корпоративное. Неслучайно в 1990-х гг. на его основе возник специализированный журнал «На экранах».

### 5.3. Аналитический потенциал белорусской кинокритики 1960-х гг.

Одним из самых плодотворных периодов в мировой и советской кинематографии были 1960-е годы. Как высказался известный советский и российский кинокритик А. Плахов, «мы склонны вести отсчет новейшего этапа кинематографа... от цифры 1961» [38, с. 24]. В киноискусстве это было время авторского высказывания, доминирования лирического сознания, что способствовало активному поиску новых форм, способов киновыразительности, «свободному самоизъявлению личности» [39, с. 55]. Столь же плодотворным это десятилетие было и для белорусского кино, на развитие которого большое влияние оказало молодое поколение сценаристов, режиссеров, операторов, художников, актеров, прибывших на киностудию «Беларусьфильм» после учебы во ВГИК, иногда по специальному приглашению руководства студии. «У 60-я гады адбываецца сапраўднае кадравое абнаўленне “Беларусьфільма”... Творчая моладзь не толькі прынесла з сабою нерастрачаную энэргію, але і новае светаадчуванне, свае мары і надзеі...» [40, с. 60].

Большое влияние на развитие белорусского кино оказало возведение нового здания киностудии, в котором разместились творческие объединения художественных, документальных («Летопись») и телевизионных фильмов, а также мастерская мультипликационных фильмов. В 1962 г. был создан Союз кинематографистов БССР. Атмосфера творческого поиска, социально-экономический подъем и духовное обновление стимулировали искреннюю заинтересованность всех участников в производстве художественно полноценных фильмов, государственная политика в сфере национального киноискусства способствовала развитию кинопроцесса и кинокритики. Кино этого десятилетия воспринималось как самая непосредственная часть развивающегося социокультурного пространства. Многие белорусские фильмы 1960-х гг. вошли в золотой фонд национального и всего советского кинематографа: «Через кладбище», «Альпийская баллада», «Город мастеров», «Я родом из детства», «Иван Макарович», «Берег принцессы Люськи», «Красный агитатор Трофим Глушков», «Восточный коридор». Художественная значимость некоторых фильмов, например «Восточного коридора», была оценена позже [41].

Увеличившийся объем кинопроизводства заметно повлиял на степень активности кинокритической деятельности. В белорусской общественно-политической прессе того времени публикации о кино появлялись два-три раза в месяц. В 1960-х гг. в кинокритических публикациях заметно обозначились аналитические подходы, а одним из лидирующих жанров кинокритики стала кинорецензия. Каждый новый белорусский фильм был представлен в национальной прессе. О степени внимательного отношения к кино говорит то, что предметом внимания кинокри-

тиков часто были фильмы молодых, начинающих авторов. Иногда один и тот же фильм одновременно был представлен в разных изданиях, где журналисты, критики находили свои ракурсы для анализа. Например, фильм «Любимая» одним автором рассматривался сквозь призму лирической атмосферы, поэтической образности: *«У гэтым фільме есць паэзія. Пра аператара, які яго здымаў, хацелася б сказаць, што ў яго “поўная галава сонца”. Герояў фільма суправаджаюць сонечныя блікі... Вы ўбачыце не толькі паэтычныя... краявіды. Аператар Юрый Марухін раскажа вам узнёслую паэму пра горад Мінск, які вам стане яшчэ большы любы і дарагі. Разам з рэжысёрам Рычардам Віктаравым яны не будуць “зрыміраваць” нашу сталіцу пад іншаземныя гарады... Не! Спакойная прастора вуліц, плошчаў, засень паркаў, велічнасць сучасных збудаванняў над Свіслаччу-ракой, – вось, што іх вабіць... Архітэктоніка кінаапавядання нагадвае цудоўную будыніну, дзе шмат святла, паветра, утульнасці, прасторы [42, с. 2]*, а другим – сквозь призму психологических характеристик главных героев: *«Нічога не скажаш, фільм зроблены прыгожа, з іскрамі аператарскага майстэрства. Сонечныя зайчыкі і блікі мясячнага святла, цудоўная ноч, якая ахутвае сваім крылом закаханых Ірыну і Уладзіміра, пейзажы Мінска – такое акаймаванне дзеяння ўспрымаецца як кінематаграфічная паэзія. А вось само дзеянне... Аўтары хацелі паказаць, як у барацьбе новага светапогляду, сучаснай маралі з цэнямі мяшчанскага мінулага нараджаюцца і цэментуюцца характары маладых людзей. Ды, відаць, бракавала ім цэменту, бо атрымаліся не характары, а іх цені – і то нейкія вялыя, хісткія, аморфныя» [43, с. 4]*. Второй автор как будто подхватывает мысль предыдущего о визуальном поэтическом образе фильма и приводит свои аргументы в подтверждение того, что образы героев, их психологические характеристики, мотивация их поступков, чувств разработаны в фильме недостаточно убедительно и достоверно. Такой опыт публикации разных мнений или мнений взаимодополняемых на одно и то же произведение способствовал созданию диалогического поля, вовлекая в обсуждение или в соразмышление читателей.

Десятилетие, вошедшее в советскую историю как «оттепель», давшее импульс культурной эволюции страны, прежде всего поспособствовало изменению самоощущения человека. Чувство личной и социальной свободы высказывалось и в кино, и в кинокритическом творчестве. Это было заметно по тому, что и как говорили о фильмах, по уровню критического осмысления, степени свободного авторского высказывания. Об особом внимании к кино в средствах массовой информации свидетельствовало то, что, во-первых, публикации об этом виде искусства появлялась не реже трех раз в месяц, во-вторых, для кинокритических публикаций порой предоставлялись целые полосы, приглашая к разговору представителей разных сфер искусства, разных профессий.

Событием начала 1960-х гг. стал фильм В. Корш-Саблина «Первые испытания», созданный по роману Я. Коласа «На ростанях». Режиссер-

постановщик, поставивший к этому времени такие фильмы, как «В огне рожденная», «Первый взвод», «Искатели счастья», «Моя любовь», «Константин Заслонов», «Кто смеется последним», «Красные листья», внес значительный вклад в развитие белорусского кино, являлся художественным руководителем киностудии, считался классиком национального киноискусства. Его новое произведение вызвало большой интерес, о чем свидетельствуют дискуссии и многочисленные рецензии в разных печатных изданиях — общесоюзных и белорусских [44–50].

Одну из первых рецензий «Першыя выпрабаванні» опубликовала газета «ЛіМ». Позитивное отношение к фильму было заявлено в первом абзаце: *«Прыемны настрой зараз у мінскіх аматараў кіно: на экраны выйшаў новы мастацкі фільм нашай кінастудыі “Першыя выпрабаванні”. Ды і як не радавацца: новы кінафільм з надпісам “Вытворчасць кінастудыі “Беларусьфільм” – не такая ўжо частая з’ява, тым больш значны кінатвор. На гэты раз інакш не магло быць...»* [51, с. 3]. Критик отстаивала право режиссера на свою версию прочтения классического литературного произведения, изобиловавшего многочисленными драматическими и драматургическими линиями: *«За многае могуць папракнуць тыя, хто знаёмыя з трылогіяй-эпапеяй. Але нам хочацца не папракаць аўтараў, а адзначыць іх удумліваю і сумленную работу»* [51, с. 3]. Рецензия, по сути, была апологетикой режиссерского подхода и выбранного арсенала выразительных средств при экранизации, что подчеркивается соответствующей лексикой и стилем: *«атрымалася мастацка абэрунтаванае, сюжэтна-акрэсленае кінематграфічнае палатно», «фільм захапляе тым, што мы бачым», «несумненная мастацкая вартасць новага фільма», «хочацца адзначыць рашучасць рэжысуры», «як жа ў цэлым можна ацаніць фільм “Першыя выпрабаванні”? Бяспрэчна, як дасягненне»* [51, с. 3].

Этот немалый по объему текст носит ярко выраженный оценочный характер, где положительная оценка, отношение критика заявлены с самого начала довольно однозначно. После выхода второй серии фильма редакция газеты вернулась к разговору, но теперь уже в дискуссионном плане: *«Дзве серыі фільма “Першыя выпрабаванні”... з’яўляюцца найбольш буйнай і значнай працай нашых кінематаграфістаў за апошні час. Таму рэдакцыя палічыла мэтазгодным даць больш падрабязны крытычны разгляд... З артыкулам літаратуразнаўцы В. Каваленкі рэдакцыя папярэдне пазнаёміла кінакрытыка Ф. Бондараву і народнага артыста БССР прафесара Д. Арлова. Кожны з іх выказаў свае думкі аб экранізацыі коласаўскай трылогіі. Рэдакцыя пагаджаецца з асноўнымі думкамі і заўвагамі В. Каваленкі і Д. Арлова. Разам з тым, рэдакцыя лічыць, што нельга цалкам закрэсліваць фільм як твор кінамастацтва. Мы лічым, што вопыт работы над фільмам многаму навучыць работнікаў кіно, і беларускія кінематаграфісты ў далейшым будуць з большай адказнасцю, з большай ашчаднасцю і майстэрствам узнаўляць на экране творы беларускай літаратуры»* [52, с. 2].

В преамбуле, предваряющей дискуссию, заметна критическая позиция редакции по отношению к фильму, желание дать читателю разные точки зрения, высокая степень уважения к создателям произведения и к разным мнениям своих авторов. В нескольких редакционных строчках заметно то, что определяется понятием «культура издания». Белорусский литературовед и литературный критик В. Коваленко в статье с характерным названием «“Спрэчкі” з класікай» сразу же вступает в полемику с автором предыдущей рецензии: *«Ф. Бондаравы ў рэцэнзіі... відавочна паспяшалася, калі адразу пасля выхаду на экран першай серыі напісала, што ў аматараў беларускага кіно “прыемны настрой”... Прычым, сказана гэта было настолькі катэгарычна... што наводзіла на думку аб намерах рэцэнзента папярэдзіць супрацьлеглую ацэнку кінафільма»* [53, с. 2]. Автор статьи открыто не соглашается с кинокритиком в том, как обобщались кинематографисты с литературной основой: *«...нашто, з якіх меркаванняў трэба абараняць “спецыфіку”, якая вядзе да скажэння ідэяльнай сутнасці класічнага твора?»* [53, с. 2]. Весь текст был посвящен выявлению художественных недостатков. С В. Коваленко соглашался и театральный актер и педагог Д. Орлов в реплике «Па сцэжках пратаптаных», где обосновывал свое критическое отношение к художественным достоинствам «Первых испытаний». Завершает дискуссию статья кинокритика Ф. Бондаревой «А настрой усё-такі нядрэнны», в которой автор, отвечая на все замечания представителей литературного и театрального искусства, еще раз отстаивает право кинорежиссера на свою трактовку литературного классического произведения [54].

Подобный опыт дискуссии стал возможен, когда оказались востребованы авторская позиция, личностное отношение к произведению и свобода проявления этой позиции. В случае обсуждения фильма «Первые испытания» (особенно после выхода второй серии) заметно, что прежние заслуги и статус режиссера-постановщика не были препятствием в выражении несогласия с концепцией создателей фильма ни для авторов статей, рецензий, ни для редакции газеты.

В кинокритическом поле формировались предпосылки для диалога, обмена мнениями, что считалось существенным коммуникативным актом в осмыслении и продвижении фильма к зрителю, а также в налаживании диалога с создателями кинопроизведений. Одной из важных предпосылок налаживания диалога как пространства сотворчества было то, что в рецензиях, статьях 1960-х гг. активно выражалось собственно критическое отношение. Критическая резкость иногда проявлялась к фильмам и молодых авторов, и авторов с именем. Например, рецензия на фильм опытного и авторитетного режиссера А. Спешнева «Тысяча окон» была резко отрицательная. В те годы авторское отношение обозначалось в начале текста: *«Увогуле гэтая карціна не варта была б шырокай гаворкі – на мой погляд, стужка відавочна слабая, калі б яна не выяўляла пэўныя тэндэнцыі*

ў сучасным кінамастацтве» [55, с. 2]. Главной претензией автора рецензии было то, что фильм, изобилующий кинематографическими приемами, эффектами, лишен значимого содержания и глубокого смысла: *«Што ж хацеў сказаць рэжысёр сваім фільмам?»* [55, с. 2]. Столь же критическое отношение было и к фильму классика белорусского кино Л. Голуба «Улица младшего сына» [56]. Иногда кинокартина, считавшаяся удачей молодого автора и вызвавшая много положительных отзывов, пересматривалась другим критиком в критическом плане. Так было с фильмом И. Добролюбова «Иван Макарович». Критик А. Красинский попытался поспорить с некоторыми эмоциональными восприятиями своих коллег и задался вопросом «А калі заглянуць пад эмацыянальны пласт?»: *«На маю думку, тое, што фільм хвалюе, яшчэ не дае падстаў гаварыць пра яго высокія мастацкія вартасці. Гэта не больш, як адна з многіх адзнак мастацкай праўды. Мне здаецца, што некаторыя рэцэнзенты памыляюцца, калі на падставе эмацыянальных уражанняў пішуць пра “Івана Макаравіча” толькі на ўзнёслым тоне. Глыбокі і канкрэтны аналіз мастацкага твора тады падмяняецца эмацыянальнымі ацэнкамі»* [57, с. 2]. Отдавая должное таланту молодого режиссера, кинокритик заметил, что в фильме повторяются находки других постановщиков в фильмах на тему Великой Отечественной войны.

Высказывание разных точек зрения на произведения, которые, несмотря на одобрение и поддержку, все-таки не были бесспорными, оживляло кинематографический процесс, кинокритическое развитие и медиапрактики.

Кинопроцесс в Беларуси активно развивался. «В белорусском кино было поистине два плодотворных периода: годы рождения 1925–1936 и время 1960–1980-х», — напишет позже в книге воспоминаний А. Красинский [58]. Молодые авторы осваивали киноязык, порой предлагая смелые образы, неожиданную визуальную культуру, пытаясь идти вразрез с общеустановленными правилами. Таким «неожиданным» режиссером был В. Виноградов. Ни один его фильм не остался вне поля зрения прессы и критиков. Ни один его фильм не был однозначно встречен ни зрителями, ни коллегами-профессионалами. Картина «Восточный коридор», вызвавшая больше всего споров и негативных откликов, явно опередила свое время и сегодня считается одним из значимых произведений советского киноискусства. Рецензии на этот фильм свидетельствовали, что предложенная режиссером новая форма художественного осмысления еще не была воспринята в 1960-х гг. Как не была воспринята другая правда о войне, отличающаяся от показанного в кинофильмах, ставших заметным явлением советского киноискусства («Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Судьба человека» и др.): *«Свет фільма – нейкае замкнёнае ў сабе кола ідэй і вобразаў, якое амаль не мае сувязяў з рэальным жыццём і барацьбой народа ў часы акупацыі... Выклікаюць прэрэчанне не асобныя сцэны, а агульная канцэпцыя аўтара. Ніяк... нельга*

*прыняць ідэю пасіўнай ахвярнасці... Нельга прыняць і філасофію... Непрыёмальнасць ідэйна-эстэтычнай канцэпцыі твора, апалагетыка жорсткасці, пасіўнасці, панаванне вычварнай прыгажосці адчуваліся яшчэ ў час работы над фільмам» [59, с. 4].* Подход, при котором не обнаруживаются художественные достоинства фильмов своего времени, не нов в кинокритической практике. Однако и такой опыт свидетельствовал о развитии кинокритики, поиске смылосодержащих доминат в произведении искусства.

Рецензии 1960-х гг. были объемными. Иногда одна рецензия занимала целую полосу. В таких текстах фильм анализировался очень подробно, уделялось внимание разным составляющим: драматургии, актерским работам, участию художников-постановщиков, операторов, композиторов в создании образной фактуры фильма. 1960-е годы можно определить как время формирования авторских кинокритических стратегий аналитического осмысления фильма. В белорусской кинокритике постепенно формировалась школа критического анализа, у истоков которой стояли Е. Л. Бондарева, А. В. Красинский, О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников, В. И. Смаль, Н. Т. Фрольцова. Свою лепту в развитие кинокритики внесли авторы, профессия которых не определялась как кинокритик: кинодраматург Э. Милова, киноредакторы Т. Смородинская, С. Михайлова, поэт В. Тарас, кинорежиссер анимационного кино О. Белоусов. Открытость к диалогу, обозначенная в рецензиях этих авторов, предопределила эффект личной сопричастности, искренней заинтересованности в развитии отечественного киноискусства. В рецензиях проявилась публицистическая полемичность и авторская страстность, что соответствовало духу времени. В публикациях белорусских критиков детально рассматривались моральные аспекты фильмов, присутствовал подробный анализ взаимоотношений героев, исследование психологических мотивов и закономерностей поступков персонажей. Многие рецензии больше подходили на очерки на морально-этическую тему.

В это десятилетие в кинокритических публикациях белорусских авторов доминировала идея масштабности: представить фильм как можно более полновесно, отметить творческий актив того или иного кинорежиссера, отразить закономерности развития жанра (например, киноновеллы [60] или киносказки [61; 62]). Такие подходы повлияли на формирование жанров-гибридов, объединяющих элементы рецензии и очерка, рецензии и статьи, рецензии и обозрения, репортажа и зарисовки. В то же время сложился определенный стандарт в представлении фильма на страницах печати. Рецензии разных авторов начинались с небольшого вступления с оценочным отношением, как правило положительным. Автор давал общую характеристику либо фильму, либо творчеству режиссера. Затем следовала вторая часть – нарративная, в которой кратко, с авторскими ремарками пересказывался сюжет фильма. В третьей части критик обычно уточнял свое отношение по схеме:

отмечая достоинства фильма, стоит сказать и о недостатках. Далее следовало перечисление художественных просчетов. Обычно это касалось драматургии взаимоотношений героев. В заключительной части автор анализировал актерскую игру, музыкальное сопровождение, операторскую работу, реже речь шла о работе художника-постановщика или декоратора, монтажера, гримера, художника по костюмам.

#### **5.4. Синтез жанровых форм в белорусской кинокритике 1970-х гг.**

С конца 1960-х гг. кинодискурс в белорусских средствах массовой информации тематически, содержательно и жанрово стал более разнообразным. Появились новые рубрики: «Снимает “Беларусьфильм”», «15 дней киноэкрана», «Киноэкран недели», «На киностудиях страны», «Киноискусство наших друзей» (что свидетельствовало о внимании не только к белорусским фильмам, но и к кинопроцессу союзных республик, стран дальнего зарубежья, главным образом близких к СССР по типу социально-экономической формации). Очень редко частью медийного кинодискурса становились обзоры кинопроцесса капиталистических государств. В таких обзорах доминировала негативная оценка зарубежных фильмов (отмечалась «узость тематики», «оторванность от жизни», рекомендовалось кинопрокатным организациям более «ответственно подходить к отбору фильмов»), среди которых, кстати, были кинопроизведения, вошедшие в золотой фонд мирового киноискусства (американский фильм Д. Манкевича «Все о Еве», фильмы М. Антониони, И. Бергмана).

Белорусские печатные издания в конце 1960-х — начале 1970-х гг. стали публиковать тематические подборки, что было вызвано необходимостью представить возросшее количество выпускаемых на экраны фильмов. Журналисты, критики рассказывали о произведениях близкой темы («Герои фильмов — сильные духом» [63], «В кинообъективе — история республики» [64]) либо о кинодостижениях в связи со знаменательной датой («К 20-летию ГДР. Киноискусство наших друзей» [65]), представляли новый фильм в контексте тематически близких фильмов («Мир Шекспира на экране. О новом фильме Г. Козинцева “Король Лир”» [66], «Кніга і фільм. Дыялогія А. Адамовіча “Партызаны” на экране» [67] либо событийную информацию — о премьерных показах [68; 69], съемках фильмов («Война и мир», «Гойя» [70]).

В 1974 г. в жизни республики произошло важное событие — присвоение белорусской столице звания «Город-герой». С 1971 по 1974 г. на экранах страны демонстрировался новый телевизионный фильм производства киностудии «Беларусьфильм» «Руины стреляют...», экранизация одноименного документального романа журналиста И. Новикова,

в котором впервые было рассказано о минском подполье. Эти два события повлияли на редакционные стратегии белорусских печатных изданий. Начиная с 1971 г. в специализированном еженедельнике «ЛіМ» постоянно публиковались рецензии на фильмы [71; 72]. В год присвоения Минску почетного звания многие газеты посвящали тематические полосы военным событиям, запечатленным в фильме. В газете «ЛіМ» в течение одного месяца в разных номерах появились две полосные публикации: одна была посвящена обсуждению фильма «Руины стреляют...», где о новом произведении высказывались не только специалисты, но и военные, фронтовики, студенты [73], другая — торжественному событию в жизни белорусской столицы и фильму героической истории Минска военных лет [74].

В 1970-х гг. изменилось целеполагание авторов печатных изданий, что было связано с увеличением объема кинопродукции, многочисленными событиями в жизни активно развивающегося киномира и предопределило развитие такого жанра, как кинообозрение. Оно стало наиболее распространенным жанром в газетах и журналах, поскольку отражало смысловое наполнение своего времени: идеологичность, устойчивость, стабильность, неторопливость (так называемый расцвет застоя). Как правило, это были большие тексты, занимавшие целые полосы в массовых общественно-политических газетах и специализированных журналах, что говорило о внимании к кино, определении его важной социально-культурной роли. Содержательно-тематическое наполнение кинообзоров было широким: аналитический обзор детских и юношеских фильмов киностудии «Беларусьфильм» разных лет — от классических произведений Л. Голуба («Анютина дорога», «Девочка ищет отца») до новых фильмов Л. Нечаева («Приключения Буратино», «Про Красную Шапочку») [75], фильмов по литературным произведениям одного автора [67] или одного режиссера [76], тематических близких фильмов разных авторов, созданных в одно время [77].

Иногда обзор фильмов текущего кинопрокатного репертуара представлялся сквозь призму определенной проблемной темы. Одной из них было зрительское восприятие. Кинокритика того времени проявила особую степень патерналистского внимания к воспитанию зрительских вкусов, регулированию предпочтений массовой аудитории. Публикация Е. Бондаревой «Контрасты экрана» в одной из главных общественно-политических газет республики «Советская Белоруссия» в то время расценивалась как программное выступление, поскольку в тексте поднималась проблема эстетического воспитания аудитории. Значимость критики в социокультурном развитии обосновывалась в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» 1972 г. Регулятивно-ценностная функция критики реализовывалась посредством участия в формировании эстетически подготовленной аудитории. Постановка вопроса в преамбуле была ориентирована на проблемную статью:

*«...Бывает и так: фильм интересен – а зал полупустой. Вот пара встала и, хлопнув сиденьем кресел, ушла, не досмотрев... В другой раз происходят другие странности: фильм исчерпал свой художественный потенциал после двух-трех частей и продолжается лишь по сюжетной инерции, а в зале полно зрителей, оживленно... Как-то грустно становится от статистики, по которой получается, что талантливые фильмы часто имеют зрительскую аудиторию гораздо более скромную, нежели откровенно ремесленнические ленты»* [78, с. 4]. В канву проблемной статьи автор вводит информацию эссеистского плана о личном опыте восприятия фильмов, своих наблюдениях за реакцией зрителей на фильмы высокого художественного уровня: «Степь» С. Бондарчука, «Восхождение» Л. Шепитько, «Семейный портрет в интерьере» Л. Висконти.

Следующая часть текста научно-статистическая: данные о нескольких уровнях восприятия произведения искусства. Далее критик обращается к новому белорусскому фильму «Венок сонетов», который не нашел должного отклика у массового зрителя. Эта часть – рецензия на фильм. По сути, «Контрасты экрана» – полижанровый текст, в котором сочетаются элементы проблемной статьи, социологического очерка, эссе, рецензии. Такое жанровое многообразие в пределах одной публикации объясняется авторским стремлением к информационной полифонии, желанием представить разные доводы в поддержку основной мысли.

В белорусских средствах массовой информации того времени было заметно особое внимание к национальному кино, творчеству молодых авторов, что во многом определяло редакционную политику в формировании медийного кинодискурса. В начале 1970-х гг. на экраны одновременно вышли два фильма начинающих кинематографистов: полнометражные дебюты Валерия Рубинчика («Красный агитатор Трофим Глушков») и Вячеслава Никифорова («Берег принцессы Люськи»). Сразу несколько республиканских газет опубликовали обзоры двух фильмов [68; 69; 79].

Важными составляющими всех кинообзоров, независимо от типа и вида издания, были подробные аналитические разборы художественной целостности фильмов, выделение смысловых акцентов, внимание к индивидуальным особенностям творчества кинематографистов, объяснение культурной предопределенности созданных произведений.

Художественный стиль фильмов, степень запечатленной в них авторской свободы повлияли на выбор новых подходов как в кинокритической презентации работ молодых режиссеров, так и в представлении личностного «я» критиков, журналистов. Например, кинообзор Е. Будинаса в молодежной газете «Знамя юности» отличается активным проявлением авторского «я». Журналист активно вводит в текст местоимение первого лица: *«На днях я своими глазами видел двух третьеклассников, собравших телевизор. Семнадцать лет назад, я учился тогда в третьем классе, родители отправили меня тогда на каникулы в Москву»* [79, с. 4]. Свободный авторский подход проявляется и в том, насколько вариативно представ-

лены анализируемые темы: кинообозрение, посвященное дебютам двух молодых кинематографистов, начинается с популярной для того времени темы: «*Вытесняется ли кино телевидением?... Одно можно заметить и без специальной статистики – людей в кинотеатрах с появлением ТВ не убавилось*»; далее идет разговор о специфике телевизионного художественного кино: «*С позиции зрителя телевизионный художественный фильм от обычного отличается тем, что он “хуже”... Критики много говорят об интимности голубого экрана, а следовательно, о необходимости особых изобразительных приемов...*»; затем автор переходит к разговору о планах созданных в стране кинообъединений телевизионных фильмов: «*Если нужны фильмы специально для ТВ – их нужно снимать. Чтобы их снимать уже создано в стране три творческих объединения: в Москве, Киве и на “Беларусьфильме” в Минске*»; после рассказывается о двух фильмах этого объединения: «*Красный агитатор Трофим Глушков*» и «*Берег принцессы Люськи*»: «*На... свободном обращении со временем и построен фильм. То, как остро авторы чувствуют время, видно во всем. И в бесхитростной декорации, в нарочито простом построении кадра, на редкость несложном освещении. Может показаться, что это стилизация. Ничего подобного. Фильм вовсе не подделан под “то” время. И мы все время смотрим на происходящее именно из сегодняшнего дня. И смотрим с тонко навязанным автором отношением – вдумчивым, теплым, чуть ироничным*»; «*У Валерия Рубинчика и его соавторницей по картине вся сложность была в том, чтобы найти свой собственный нештампованный взгляд на вещи хорошо известные, отношение к которым уже давно определилось и в кино, и в литературе. В фильме Никифорова нужно было показать нашего “совсем еще свежего” современника. А это всегда труднее. Никифоров снимает фильм в меру веселый, бесхитростный, без нарочитых обострений... Не делая новизну и оригинальность самоцелью, режиссер выбирает наиболее верный путь – правдивость изображения. И выигрывает на этом*» [79, с. 4]. Достаточно большой текст представляет собой свободное авторское высказывание с элементами разных жанров.

Для кинокритики в белорусских СМИ этого десятилетия было характерно соединение разных жанровых форм: обозрения и рецензии, обозрения и творческого портрета, рецензии и проблемной статьи, рецензии и социологического очерка, рецензии и эссе. Каждый выходящий к зрителю фильм в массовых и специализированных изданиях сопровождался объемной рецензией. Одно название рецензии на новый фильм И. Добролюбова «*Расписание на послезавтра*» – «*Працяг мастацкага даследавання*», которая занимала полосу в еженедельнике «*ЛіМ*», говорил об основательном авторском аналитическом подходе [80].

Фильм рассказывал о новациях в школе, демократизации процесса образования, когда со школьной скамьи формируется самостоятельная творческая личность, способная проявлять креативную энергию: «*Киноповесть об одаренных учащихся и увлеченных преподавателях физико-мате-*

матической школы, в которой появилась новая учительница литературы, не менее увлеченная, чем ее коллеги» [81]. Для того чтобы представить смысловое поле фильма в более широком контексте кинокритик Геннадий Ратников в начале текста вводит лирическую ремарку о проблеме взросления человека: «*Што такое нараджэнне чалавека як асобы, як грамадскай адзінкі? Фізічнае яго з'яўленне вывучана даволі грунтоўна... Але ад нараджэння істоты яшчэ далёка да фарміравання чалавечай асобы. Хто можа ўявіць сабе, якія метамарфозы адбываюцца з маленькім чалавекам, што прагна ўбірае ў сябе тысячагадовую цывілізацыю ў калысцы, на руках маці, потым <...> робіць першыя самастойныя крокі... З цягам часу маленькі чалавек пачынае рух як ужо пэўная асоба, як "я" у вялікім свеце "мы", "яны"*» [80, с. 10]. Философское рассуждение позволило рецензенту выйти на более глубокие обобщения: «*Новы фільм рэжысёра Ігара Дабралюбава – аб гэтым: аб першых кроках чалавека наасустрач самому сабе як непаўторнай асобе*» [80, с. 10], что заметно превышало изложенный в аннотации смысл фильма. Постепенно раскрывая тему воспитания личности, делая акцент на разных составляющих фильма — от драматургических, нравственных, психологических до пространственно-декоративных: «*Аўтары паслядоўныя ў сваім жаданні абгрунтаваць мастацкую праўду творца не толькі логікай вобразаў, але і "фактурай" і логікай самой рэчаіснасці*» [80, с. 10], автор рецензии подробно разбирает представленную в фильме конфликтную ситуацию — протест против рационализма и душевной черствости: «*Аўтарам удалося прааналізаваць уплыў навуковага рацыяналізму на духоўны свет падлеткаў і прыкмеціць такую з'яву, як разумовы снабізм*» [80, с. 10]. Параллельно критик анализирует предыдущий фильм режиссера, где поднималась тема взросления подростков: «*Твор, аб якім ідзе гаворка, пэўным чынам і вяртанне да дзіцячай тэматыкі пасля вядомай дабралюбаўскай стужкі "Іван Макаравіч", дзе рэжысёра цікавіла тэма фарміравання чалавека ў надзвычайных умовах...*» [80, с. 10], проблему воспитания личности молодого человека в фильмах других режиссеров: «*Нельга сказаць, што фільм "Расклад на паслязайтра" торыць зусім новую сцяжыну ў галіне дзіцячага кіно. Тэма... ужо асвоена кінематографам – успомнім фільмы "Сябра мой, Колька", "Дажывем да панядзелка", "Ключ без права перадачы"*» [80, с. 10]. Доводы и аргументация критика позволили определить в фильме многообразные содержательно-смысловые уровни, выявить те психологические нюансы во взаимоотношениях героев, которые обогатили понимание фильма, повлияли на то, что его нарративная основа стала более объемной и соотносимой с реалиями и вызовами своего времени. В рецензии Г. Ратникова с присущими жанру элементами (анализ художественной системы фильма, аргументация, доказательность выводов) есть и элементы других жанров проблемной статьи, и философского эссе, и обозрения.

Рецензия на один фильм, как правило, сопровождалась представлением других фильмов этого режиссера. Фильм В. Рубинчика «Венок

сонетов», который стал художественным кинособытием национального и всего советского киноискусства, в белорусских изданиях был рассмотрен в большом количестве рецензий. Почти каждая из них представляла собой жанровое единство обозрения и творческого портрета. Например, О. Нечай анализ нового фильма кинорежиссера предварила рассуждением об отличительной стилиевой особенности авторского или режиссерского кино, подчеркивая принадлежность творчества В. Рубинчика именно этому стилю: *«Бадай, галоўнае ў кінарэжысуры – уменне вобразнай мовай мастацтва расказаць пра тое, што хвалюе асабіста цябе, арганічна знітаваць праблемы і клопаты часу з індывідуальным бачаннем тэмы. Нездарма сёння гавораць аб “рэжысёрскім” кінематографе – гэта значыць такім, у якім бачна ўменне рэжысёра адлюстроўваць свет па-свойму, у асаблівай манеры і пры гэтым суаднесці кола праблем і вобразаў сваіх твораў з запатрабаваннямі масавай аўдыторыі. У творчасці рэжысёра студыі “Беларусьфільм” Валерыя Рубінчыка мы заўважаем гэтыя пошукі ўласнага стылю, своеасаблівага почырку...»* [76, с. 3]. Далее кинокритик анализирует предыдущие фильмы этого автора: *«Прыкметы будучых вобразных расшэнняў можна заўважыць ужо ў яго кінадэбюце – лірычнай мініацюры “Чырвоны агітатар Трафім Глушкоў”... Ужо тут бачна імкненне рэжысёра ствараць у кадры эмацыянальную атмасферу – прасякнутую паэзіяй у сцэнах лірычных, востра гратэскавую ў сцэнах, дзе паказаны белэгвардзейцы. Гэтыя ж фарбы – спалучэнне лірыкі і гумарыстычна-сатырычнай танальнасці – мы бачым і ў наступных фільмах рэжысёра... Фільм “Вянок санетаў” быццам прадоўжыў скразную для В. Рубінчыка тэму... Цяпер В. Рубінчык працуе над экранізацыяй апавядання Ул. Караткевіча “Дзікае паляванне караля Стаха”, твора нязвычайнага па рамантычнай узнёсласці, асаблівай экспрэсіі, бурлівай дынаміцы сюжэту»* [76, с. 3]. О. Нечай выбрала метод кинообозрения, когда разные произведения одного режиссера рассматриваются сквозь призму тематическо-стилевого единства. Однако этот обзор был необходим для того, чтобы более полно выявить эстетическую закономерность и преемственность фильма, который на тот момент был итоговым в творчестве кинорежиссера. Большую часть текста «Кожны фільм – экзамен», предполагающего представление каждой работы кинорежиссера, автор все-таки посвятила анализу фильма «Венок сонетов». Рецензионная часть стала логичным завершением кинообозрения.

Жанровый формат кинообозрения предопределил появление в белорусской прессе рубрики «Микро-рецензии», которая объединяла в один текст нескольких небольших рецензий на разные фильмы. В газете «Вечерний Минск» эта рубрика была к тому же и названием, под которым рассматривались порой совершенно разные фильмы, одновременно вышедшие на экран. Так, О. Нечай попыталась проанализировать три фильма: игровые «Могила льва» («о далеком прошлом белорусского народа»), в котором ярко воплотилась «культура постановочной работы»),

«Мальчики» («фильм интересен рассказом о жизни столичного хорового училища») и документальный «Чили — в борьбе, труде и надеждах» («Выступление президента Сальвадора Альенде, труд рабочих на медных рудниках... сев индейцев — все это увидено авторами в переломный момент в жизни страны, которая ступила на новый путь») [82, с. 3]. Абсолютно разные произведения проанализированы с разной степенью подробности и глубины. Критик больше внимания уделила белорусской картине, гораздо меньше — картинам производства «Мосфильм» и Центральной студии документальных фильмов. Неравнозначность частей не повлияла на статус жанра, обозначенного в названии, — микрорецензии.

Кинорецензия оставалась одним из востребованных жанров в СМИ. Рецензировались как белорусские фильмы, так и фильмы киностудий других союзных республик. Иногда это были объемные тексты, иногда краткие. В кинорецензиях 1970-х гг. проявились характерные черты. В них не было стандартов, которым следовали авторы в предыдущие десятилетия. Они отличались по авторскому целеполаганию, степени внимания и соответствия эстетическо-смысловым доминантам рецензируемого произведения, художественно-ценностным приоритетам и критериям, уровню личностного осмысления и авторского волеизъявления. Авторское «я» не было столь заметным, как в последующие десятилетия, но стало заявлять о себе. В некоторых рецензиях рассматриваемый фильм был поводом для выражения авторских интенций, передачи важных авторских сообщений. Так было в рецензии на документальный фильм о белорусских народных промыслах, мастерах и произведениях декоративно-прикладного искусства. Белорусский поэт и журналист Валентин Тарас откровенно выразил авторский посыл в названии рецензии «Давайте возьмем і казку!». С одной стороны, в тексте угадываются традиции 1970-х гг.: он является симбиозом разных жанровых оснований: рецензии, лирического эссе, поэтического сказания. С другой стороны, это абсолютно оригинальное авторское высказывание о поддержке народного искусства, отстаивание ценностно-художественных приоритетов этого вида творчества. Через открытие смысловых доминант фильма В. Тарас в художественно-поэтическом стиле, которому свойственны яркая образность, точная метафоричность, тонкий лиризм, придал рецензии черты программного высказывания.

В 1970-х гг. начинает формироваться авторский подход, предусматривающий внимательное отношение к тому, что заложено в самом произведении, учитывая законы, придуманные самим автором. Детский короткометражный фильм молодого режиссера И. Коловского «Сочинение» по лирическому настроению, особой, мягкой атмосфере, наполненной светом и теплом, был создан в жанре поэтической новеллы. Есть произведения, сюжет которых не поддается пересказу, их надо чувствовать и доверять авторской интонации. Именно интонацию, мягкий лиризм, душевную проникновенность почувствовала автор рецензии «Яшка» Светлана

Михайлова, придав своему тексту ритм лирической новеллы или детской сказки: «Жил-был мальчик Яша-Яшка. И, как в сказке, по утрам его будила ученая птица Васька. “Порра в школу”, – говорила птица из своей клетки. И Яшка бежал в школу по чистым утренним улицам города. Школа вся утонула в зелени, и только любопытные окна выглядывают из нее. . . В фильме нет жесткого сюжета, нет “историй”, их здесь и не нужно искать, потому что такова режиссерская и авторская позиция – так тоже можно рассказать о детстве. Зато в фильме есть определенная эмоциональная настроенность, и она поможет понять и характер Яшки, и образы его учительниц, и трагедию Васьки, и “сложный” сон Яшки. . . Картина вся пронизана музыкой. . .» [83, с. 3]. Критик прочувствовала интонационный строй фильма, художественное намерение режиссера. Без назидательности и лапидарного дидактизма автор рецензии подводит к выводу, смысл которого сродни притчевым заключениям сказок и сказаний: «Он (главный герой мальчик Яшка. – Л. С.-М.) пробыл с нами на экране всего тридцать минут, но мы уверены, что “несуществующий” экранный герой Яшка, с его тягой к добру, есть в каждом реальном человеке. Только одни это теряют, взрослея, а другие пронесут через всю жизнь. Если бы Яшка был реальным и потом стал взрослым. . . Яшка стал бы хорошим человеком» [83, с. 3]. Эта рецензия – пример «вчувствования» в произведение искусства, соотношения своего понимания с пониманием того, что и как хотел сказать об этом автор.

Таким образом, для кинокритического дискурса белорусских печатных средств массовой информации 1970-х гг. характерны следующие особенности: содержательно-тематическое разнообразие в связи с увеличившимся объемом кинопродукции; усиление аналитического начала в кинокритических публикациях и симбиоз элементов разных жанровых форм; наиболее предпочитаемый жанр – кинообозрение как наиболее востребованный формат для предоставления аналитической информации о большом количестве вышедших на экраны фильмов; проявление большей степени авторского личностного начала в рецензировании произведений киноискусства.

## **5.5. Белорусская кинокритика 1980-х гг. как поиск профессиональной идентичности**

В середине 1980-х гг. в Советском Союзе был взят курс на ускорение экономики и преобразование социально-политической системы. Процессы обновления и демократизации, вошедшие в историю как перестройка и гласность, коснулись всех сфер жизни, в том числе и культуры. Одним из важных условий дальнейшего социокультурного движения, развития искусства было внимание к критической деятельности, литературно-художественной критике, о чем в течение всего десятилетия постоянно

говорилось на встречах с руководителями средств массовой информации, на съездах и пленумах творческих союзов, в официальных партийных документах [84; 85]. Отмечая декларативность и голословность многих концепций того времени, стоит подчеркнуть, что 1980-е годы были временем активной и плодотворной саморефлексии в литературно-художественной критике вообще и в кинокритике в частности. Критика в средствах массовой информации определялась как вид ценностно-регулирующей деятельности, оказывающей влияние как на развитие искусства, так и на укрепление морально-нравственных, духовных основ общества. В общесоюзных и республиканских изданиях постоянными темами стали публикации под рубриками «Критика: мнения и сомнения», «Критика: долги и надежды», где впервые в советском времени ставился вопрос о выведении критики из-под идеологического контроля, придании ей мировоззренческой основательности и смысловой содержательности. Представители разных видов литературно-художественной критики заявляли о соответствии критики не «временным» и «частным целям», а «вечному и общему» в поисках «правды и смысла жизни»: «Качественное обновление времени, новый исторический и художественный материал, резкая перемена знаков в понимании еще недавно устойчивых ценностей поставили и критику перед качественно новыми проблемами... Речь уже не об эстетических достоинствах... не о тонкостях методологии, но о первом, необходимейшем — крупном мировоззрении, способном за утилитарными проблемами прозревать глубинное движение истины, “законы правды и человеческой природы”». Вместе со всей страной... с пробуждающейся объективной исторической мыслью... критике предстоит выработка нового, более свободного и рационального инструментария для верного толкования, освоения и развития нашей художественной мысли» [86, с. 3].

Стремление к обновлению, пересмотру прежних установок и отказу от существующих стандартов предыдущих десятилетий, с одной стороны, вывело на первый план в деятельности критиков проблему личной и личностной свободы в выборе и осмыслении произведений искусства, а с другой — определило проблему истинности критериев и нравственных основ выбранных подходов. Статус критики в меняющемся социокультурном пространстве, остро обозначившиеся этические вопросы побудили к организации на страницах массовых газет и специализированных журналов дискуссий, проведению среди критиков опросов, анкетирования. Характерной в этом плане была дискуссия «Критика критики» на страницах специализированного, востребованного у большого количества читателей общесоюзного издания «Советский экран», обозначившая значимые проблемы кинокритики: анализ художественных особенностей кинопроизведения; выявление смыслов, заложенных автором; ответственность за высказанное критиком слово. Недоумение известного кинокритика В. Демина по поводу неточностей, недоска-

занности, неумения выявить сущностное в произведении, эпатажное проявление авторского «я» в рецензиях молодых критиков дало повод обратиться к представителям кинокритического цеха с вопросом-утверждением, обозначенным в названии статьи «За что нас не любят». Свою позицию автор пояснил следующим образом: «Я взялся за это письмо... чтобы напомнить: у нас есть... обязанности перед теми, о ком мы, критики, пишем... Ты вправе изложить свою высокую или очень низкую оценку некоего труда, но ты не вправе в системе аргументации перевернуть то, что происходит на экране, или вовсе от этого отмахнуться — есть, мол, одно мое самочувствие, восторженному читателю этого будет достаточно... Точность пересказа, точность аргумента, точность тона — это подлинно вежливость королей от критики» [87, с. 24].

Публикация способствовала осмыслению не только методологических, эстетических, но и прежде всего этических, нравственных основ в кинокритике: «Речь прежде всего о критериях, в том числе нравственных» [88, с. 25]. Впервые за все годы существования в кинокритике был поставлен вопрос о выработке того аналитического инструментария, который давал бы возможность, сохраняя авторский подход, используя свою систему аргументации и доказательств, не нарушать те нормы, которые сопряжены с ответственностью, этикой, моралью, верностью истине. Участвуя в дискуссии, известный советский кинокритик старшего поколения С. Фрейлих предложил формулу профессиональных составляющих: «Критика есть знание плюс достоинство» [89, с. 15].

Критерии анализа, профессиональное самосознание и самопознание критики стали предметом внимания представителей разных кинопрофессий на страницах общесоюзной газеты «Советская культура» в рамках круглых столов «Кинематограф в зеркале критики» и «Кино 80-х: размышления в пути». Разговор в те годы шел о многих составляющих кинокритической практики, но главные акценты были сделаны на том, что критика — часть духовной культуры общества. Никогда ранее вопрос о духовно-нравственной значимости этого вида творческой деятельности не ставился так остро, как в 1980-х гг. Кинодраматург А. Гребнев в категоричной форме высказывал сомнение: «Критики не стало как духовной субстанции, как духовной деятельности» [90, с. 4]. О критике как кладовой духовной культуры высказывался известный белорусский философ и литературовед Владимир Конон: «Спрэчкі аб крытыцы, як відаць, адносяцца да тыпу дыскусій, якія пачаліся даўно і ніколі не закончацца. Знаёмства з мноствам поглядаў на крытыку наводзіць на такія пытанні: а ці патрэбны тут наогул канчатковыя вызначэнні? Можа, асаблівасць крытыкі якраз у тым, каб, не будучы канчаткова “нічым”, заставацца, так сказаць, “адкрытай сістэмай”, убіраць у сябе ўсю духоўную культуру?» [91, с. 6].

По мнению известного критика-киноведа Ирины Рубановой, кинокритика должна быть чем-то большим, чем прикладным занятием: «...Если даже все газеты будут публиковать рецензии каждый день, все

равно критики не будет до тех пор, пока она не перестанет быть прикладным занятием. Критика — это тоже творчество. Просто она находится в своей системе координат. Критика должна быть вдвойне независимой... Сегодня самое главное — в себе воспитать, почувствовать, вырастить свободное профессиональное самосознание» [92, с. 5]. Если ранее суждения о критике сводились к таким претензиям, как увлечение описательными характеристиками, подробное изложение фабулы, неглубокое внимание к художественным особенностям конкретного произведения, отсутствие стилиевой изящности, то теперь важно было определить место и роль критики в нравственном миропорядке.

Активно проявляющаяся профессиональная рефлексия относительно кинокритической деятельности, общая ситуация в стране, предполагавшая бóльшую степень личностного волеизъявления и динамичное развитие творческих подходов, оказали благотворное влияние на развитие белорусской кинокритики. Это десятилетие характеризуется собственно критическим началом, когда подмечались не только негативные тенденции в развитии кинематографа как отрасли, но и художественные просчеты в национальном кино как виде искусства. К белорусскому кинематографу, который, будучи неотъемлемой частью советского многонационального искусства, нес на себе родовые черты общего киноцелого, предъявлялись те же претензии, что и к фильмам, созданным на более крупных киностудиях («Мосфильм», «Ленфильм», киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, Центральная студия документальных фильмов, Союзмультфильм): соответствие социокультурным парадигмам времени, исследование духовно-нравственных проблем жизни человека и общества, выполнение социального заказа на воплощение современных проблем и исторического прошлого.

В практике национального кино утвердился такой формат подведения годовых киноитогов, как смотр-конкурс работ киностудии «Беларусьфильм», что позволяло кинокритикам выступать в прессе с большими кинообозрениями. Кинообозрения, в которых рассматривался годовой «кинокомплект», отличались от обзоров предыдущего десятилетия. Подведение итогов смотров-конкурсов позволяло выявить направления, определить тенденции развития белорусского кино в целом. В таком жанре чаще всего соединялись два плана критики, о чем в свое время говорил знаменитый советский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн в статье «Крупным планом»: «“Общий” план — это взгляд на фильм в целом: на тематическую нужность его, на современность, на соответствие требованиям дня, на идеологически правильную постановку, на массовую доступность, полезность... “Средний план”... Этой точке зрения соответствует в печати рецензия-очерк. Этот тип рецензии... есть прежде всего как бы взволнованное раздумье зрителя над живым впечатлением произведения» [93, с. 290–291]. В такой жанровой форме фильма, как

правило, не рассматривались «крупным планом», через «призму пристального анализа... по колесикам, разложенным на элементы» [93, с. 292]. «Общий» и «средний» планы позволяли представить панораму киноразвития и, как правило, такой панорамный охват давал больше возможностей увидеть обретения и потери. Степень собственно критического отношения была заметна в заголовках кинообзоров того времени («Несостоявшийся диалог», «Обретения и потери», «Путь к зрелости. Проблемы развития белорусского телекино», «Кино. Игра в жмурки»), в использовании оценочных понятий с негативной коннотацией: *«Определение “средний фильм”, надолго закрепившееся за многими работами студии “Беларусь-фильм”, – наверное, следствие в большинстве случаев не просто средней, а посредственной драматургии. Зрители... сразу же различают, когда кино играет в “кино”, а когда с экрана доносится дыхание самой жизни. К сожалению... мы больше сталкиваемся с ситуациями первого рода...»* [94, с. 3], в авторских заключениях: *«Профессионализм многих – очевиден. Но далеко не все оказываются в состоянии углубиться в затрагиваемую тему. Представление героев, а не открытие их как личностей, социальных типов часто мешает хорошим замыслам превращаться в такого же качества фильмы. И в этом плане прошедший киногод ставит немало проблем»* [95, с. 4]; *«Каждый... мог бы назвать... немало картин, которые как-то плохо удерживаются в памяти из-за их удивительной похожести друг на друга»* [96, с. 2].

Несмотря на то что в годовых кинообзорах фильмы подробно не анализировались, сохранялся все тот же приоритет «крупного» и «среднего» планов, авторы публикаций, как правило, делали «пастозный» критический «росчерк», позволявший крупно выделить основные черты, художественные параметры или отсутствие таковых в том или ином произведении: *«Скудные запасы драматургии режиссер и актеры пытались в какой-то мере компенсировать акцентами на нелепости состояния персонажей... В целом фильм тяготеет к драматизированному состоянию персонажей. А для этого требовалась соответствующая психологическая разработка ситуации, обусловившая взаимоотношения персонажей. Ее-то и недостает...»* [95, с. 4]; *«Давайте вспомним фильм “Полигон”... Картина эта скорее напоминает развернутую на две серии инструкцию о службе в армии в условиях полигона. Или картины “Факт биографии”, “Задача с тремя неизвестными”, “Контрольная по специальности” – вряд ли здесь можно говорить о высокопрофессиональной режиссуре»* [96, с. 2].

Пристальное внимание к отечественному кино сквозь призму особого критического взгляда, особенность вписанности всех фильмов в единую годичную кинопанораму порой позволяли опытным критикам предъявить те критерии к фильмам, которые не давали в полной мере заметить и оценить их художественную состоятельность ранее. Значимость этих кинопроизведений впоследствии подтвердят время и награды крупных кинофестивалей. Так было, например, с фильмами В. Рубинчика «Культ-

поход в театр» («В его (киногода. — Л. С.-М.) итогах очевидны и попытки вырваться за пределы освоенных тем и приемов, чтобы создать динамичный образ времени... Создавая "Культпоход в театр", режиссер В. Рубинчик и исполнители ролей решали задачу своеобразную... Но кончился сеанс, и начинаешь думать: а ведь в этой выразительной экспрессии концепция драматурга и режиссера как-то расплылась по частностям, не сложившись в доминирующую мысль и страсть. От авторов в "ранге" мастеров мы вправе ожидать больше, чем мозаику впечатлений» [95, с. 4]), «Дикая охота короля Стаха» («Сюжет в картине перенесен из мифологического времени народных преданий, волшебной сказки в конкретное историческое время — начало века, и сразу возникли многие вопросы и претензии по поводу исторической точности, мотивировки событий. Фильм не стал ни целостной в своей поэтической структуре легендой, ни подлинной социально-психологической драмой. И тут уж вся его богатая пластическая палитра... не спасает положения» [94, с. 3]); фильмом В. Рыбарева «Чужая вотчина» («...несомненны талантливость создателей фильма, ощущение ими кинематографической образности... Незаурядной по кинематографическому исполнению картине недостает страстного посыла в кинозал, что всегда соединяет прошлое с настоящим» [95, с. 4]).

В публикациях белорусских кинокритиков все более заметно стало проявляться авторское «я» как категория профессионального права, подтверждения профессионального статуса. Кинокритики стали высказываться от первого лица, подчеркивая либо выделяя принадлежность к профессии, дающей право на такое высказывание: «Не берусь рассмотреть все стороны, коснусь лишь тех примет киногода, которые позволяют выявить игровые фильмы...»; «Экранная "Чужая вотчина" найдет своих поклонников, и я готова порадоваться этому, хотя и не все принимаю в концепции экранизаторов»; «Не буду подвергать сомнению право на перекцентровку первоосновы» [95, с. 4]. При этом в кинодискурсе того времени, предполагавшем презентацию личной точки зрения на злободневные проблемы и открытое заявление гражданской позиции, что вызвало всплеск проблемно-очерковой журналистики, одной из доминантных составляющих стала публицистичность: «Острая полемичность публицистики периода перестройки — главная ее отличительная особенность. Именно поэтому читатели стали называть публицистику одним из самых читаемых жанров» [97]. Указанная особенность делала кинокритические тексты, рассчитанные на подготовленную аудиторию, ближе к киножурналистике, больше воспринимавшейся массовой аудиторией независимо от степени подготовленности и осведомленности в вопросах киноискусства. Это позволяло минимизировать дистанцию между критиком и читателем, между изданием и аудиторией. Однако кинообозрения 1980-х гг. в большей степени были рассчитаны на профессиональную аудиторию. Кинокритики, анализируя состояние отечественного кино за год, выде-

ляя проблемные моменты, иногда предлагали «маршрутную карту» для дальнейшего развития: более внимательное отношение к национальной литературе как драматургической основе будущих кинопроизведений, задействование белорусских актеров в отечественных фильмах, разработка темы моральных конфликтов, нравственного совершенствования личности: *«Почему же сфера моральных конфликтов, нравственной жизни личности, столь успешно разрабатывается сегодня в советском кинематографе, – наиболее уязвимое место в белорусских картинах?»* [94, с. 3].

Особенностью белорусской медиасреды было то, что такие аналитические и непростые для восприятия жанры, как кинообозрение, кинокритика, проблемная статья, публиковались в разных видах печатных СМИ: массовых общественно-политических газетах, специализированных журналах. С 1983 г. начал издаваться журнал «Мастацтва Беларусі», где кино стало уделяться особое внимание, подтверждением чему была ежемесячная публикация разножанровых текстов (главным образом аналитических) на разные темы: рецензий на новые фильмы; обзоров кинопродукции за год; творческих портретов белорусских киномастеров; отчетов о различных мероприятиях (конференции, киносеминары); проблемных статей – о творческом потенциале киностудии, состоянии драматургии, экранизации произведений национальной литературы, участии белорусских актеров.

Кинообозрение в журнале было гораздо более объемным и тематически дифференцированным. Например, 1982 киногод был представлен тремя большими обзорами трех кинокритиков: Е. Бондарева анализировала игровые фильмы, О. Нечай – фильмы, созданные для телевизионного экрана, Г. Ратников – документальные фильмы объединения «Летопись» киностудии «Беларусьфильм». Три текста объединялись общей установкой, предложенной авторами: обозначить направления развития национального киноискусства. Е. Бондарева, анализируя игровые фильмы, приходит к выводу: *«... гэтымі творамі беларускія кінематографісты выйшлі за межы раней асвоенай тэматыкі і кола праблем, якія яны вырашалі»* [98, с. 45].

О. Нечай отметила просчеты телевизионного кино как проблему, от решения которой зависит дальнейшее развитие этого вида экранного искусства: *«Мала тэматыка тэлефільмаў звязана з жыццём і культурай рэспублікі. Тэлефільмы ствараюцца як “заказныя”, і ў іх сюжэтах не ўлічваюцца праблемы, блізкія гісторыі і сучаснасці Беларусі, таму карціны часта выходзяць безаблічнымі, схематычнымі па драматургіі і прыблізнымі па рэжысуры... Пакуль што прадукцыя беларускага “Тэлефільма” ў асноўным з’яўляецца выпадковай па тэматыцы, абмежаванай па жанрах, мала звязанай па праблемах з жыццём рэспублікі. 1982 год яскрава праявіў усе гэтыя тэндэнцыі»* [99, с. 51]. Г. Ратников, проанализировав годовую документальную кинопрограмму, пришел к следующим выводам: *«Творчыя пазіцыі, заваяваныя ў мінулыя гады, у асноўным яшчэ больш умацаваліся... Разам*

*з тым ёсць над чым і падумаць. "Летапіс" яўна перажывае "ўхіл" у гісторыю, мала выпускае... фільмаў пра кардынальныя праблемы рэчаіснасці... Калі меркаваць пра наша жыццё па стужках "Летапісу" 1982 года, можа скласціся ўражанне, што рэспубліка амаль пазбаўлена якіх-небудзь цяжкасцей і праблем» [100, с. 54].*

Белорусская кинокрытыка рассматривала фильмы с проекцией на повседневные проблемы, с желанием увидеть в них отражение сущностных основ жизни народа и страны в целом. Тексты такого обобщенно-проблемного, рекомендательно-практического плана в большей степени были адресованы и авторам, и всем производственно-административным звеньям киностудии. Двухуровневость адресата публикаций в специализированном журнале сохранялась, только это был исключительно профессиональный адресат — те, кто создавал художественные произведения, и те, кто обеспечивал производственный цикл выхода этих произведений. Неслучайно после кинокритических обзоров редакция опубликовала итоги смотра-конкурса ««Беларусьфільм-82»: лаўрэаты кінагода», где был дан подробный список представителей самых разных кинопрофессий, звание лауреата которых очень почиталось в профессиональном сообществе. В данном случае кинокритические тексты, адресованные профессиональной аудитории, выполняли функции самоопределения, коррекции, целеориентации, презентации, пропаганды.

Обзоры фильмов, созданных за год на киностудии «Беларусьфільм», стали традицией журнала «Мастацтва Беларусі». Тематические ракурсы, анализ разных видов кино «распределялись» между кинокритиками. Например, киногод-83 был представлен в кинокритическом дискурсе журнала следующим образом: кинообзор художественных фильмов морально-этической проблематики «Калі знойдзены пункт гледжання» кинокритика Ларисы Зайцевой, анализ телевизионной продукции киностудии «Каб кроцьчы у заўтрашні дзень» кинокритика Нины Фрольцовой, обзор документальных фильмов студии «Летапісь» «Быць летапісцам часу» кинокритика Аллы Бобковой.

Журнал «Мастацтва Беларусі» отличался концептуальным подходом к рассмотрению национального киноискусства, когда акцент делался на обобщении киноопыта, систематизации сущностных особенностей и тенденций белорусского кино. Как правило, такой подход предполагал участие нескольких критиков в обобщении, систематизации, анализе достаточно большого количества создаваемых в республике фильмов. В 1984 г. в одном номере журнала были опубликованы большие аналитические тексты кинокритиков Е. Бондаревой «Ад імя пакалення» — творческий портрет режиссеров того поколения, которых называли «родом из войны»: В. Турова, В. Четверикова, Б. Степанова [101], О. Нечай «У свеце тургенеўскіх вобразаў» — рецензия на телевизионный фильм В. Никифорова «Отцы и дети», созданный по одноименному роману И. Тургенева [102], Н. Фрольцовой «Белых росаў чысціня» — рецензия

на фильм И. Добролюбова «Белые росы». Авторы вышли на уровень осмысления кинопроизведения в контексте определенных сформировавшихся традиций. Так, Н. Фрольцова фильм «Белые росы» рассматривает на фоне традиций отечественной кинокомедии, в контексте развития популярного киножанра, вспоминая и традицию воплощения «сельской» темы в белорусском кино. Кинокритики вводят в канву своих рассуждений отзывы других авторов, которые были опубликованы в разных изданиях, в том числе и в общесоюзных.

Кинообозрения, основанные на анализе фильмов по проблемно-тематическому принципу, становились частью контента литературно-художественных журналов «Нёман», «Польмяя», «Маладосць». Многообразный кинокритический дискурс был представлен в общественно-политическом журнале «Беларусь». Это издание первым стало публиковать на обложках портреты известных белорусских кинематографистов, среди которых были не только актеры, но и режиссеры, операторы, художники, что в те годы говорило о статусе белорусского кино и их создателей. В журнале впервые стали публиковаться зарисовки о деятелях национального киноискусства, авторами которых были как журналисты, молодые кинокритики, так и поэты, драматурги. Например, известная белорусская поэтесса Раиса Боровикова написала о своем друге кинорежиссере Михаиле Пташукe. Авторское отношение заявлено в начале текста: *«Кінарэжысёр Міхаіл Пташук для мяне асабіста – не толькі зямляк, а і добры, шчыры сябар»* [103, с. 37]. Зарисовка – жанр камерный, позволяющий сквозь малое увидеть большее, на основе единичного выявить значительное. Так и в этой зарисовке автор обратилась к личности режиссера в контексте темы его малой родины, того пространства, с которым связаны почти все фильмы М. Пташука: *«Увесь час хацелася пабачыць ягоныя Федзюкі – невялікую вёску на Брэстчыне. Падахвочваў сам Міхась: якія лугі і туманы над імі, якія вербалозы ля грэблі, па якой хадзіў у далёкую школу»* [103, с. 37]. В небольшом тексте автор смогла передать и человеческие качества кинорежиссера, его отношение к национальным традициям, творчеству, и его профессиональные интересы, раскрыл основные художественно-тематические особенности созданных им к тому времени фильмов.

Презентация профессионального опыта авторов белорусского кино на страницах журнала «Беларусь» предполагала популяризацию национального киноискусства, ценностей национальной культуры сквозь призму личностного потенциала тех, кто создает это искусство. Представление достижений отечественного кино было и в жанре кинорецензии. Журнал «Беларусь» не практиковал публикацию объемных текстов о кино, поскольку главной целью, определявшей редакционную стратегию, была популяризация белорусского кино как части национальной культуры. Главным адресатом выступала читательская аудитория, для которой кино не было предметом профессионального внимания. Среди

текстов старшего поколения кинокритиков – А. Красинского, В. Смаля, Е. Бондаревой, О. Нечай, Г. Ратникова – стали появляться публикации кинокритиков другого поколения – Н. Фрольцовой, Т. Тюриной, А. Бобковой, Л. Павлючика, М. Пушкиной. В это десятилетие формируется традиция преемственности поколений в кинокритике. Ряды белорусских кинокритиков пополнили представители еще одного поколения: Н. Агафонова, И. Авдеев, Л. Зайцева, Л. Исакова, А. Карпилова, О. Медведева, Л. Перегудова, Б. Светлов, О. Сильванович, Н. Якимова, Л. Саенкова. У каждого критика постепенно вырабатывались свои тематические предпочтения, авторские стратегии, стиливые особенности.

Кинокритик Татьяна Тюрина для представления фильма В. Турова «Люди на болоте» в рецензии «Месца дзеяння – Палессе» выбрала стратегию анализа пластическо-визуальной составляющей произведения, в которой, с ее точки зрения, наиболее полно воплотилась авторская интенция показать не столько драму полешуков, сколько красоту и обрядовость самой жизни тех мест: «...*Фільм зачароўвае нас шчыmlіва-стрыманым хараством палескай зямлі... Галоўнае ў фільме – настрой душы рэжысёра, які ўбачыў і пачуў у рамане менавіта гэты рытм, вылучыў яго “любоўны трохкутнік” не дзеля самой драматычнай гісторыі, а ў аднасці з жыццём палешукоў, з адметным каларытным асяроддзем... Кожнае дзеянне, якое адбываецца на фоне некранутага хараства Палесся, не проста дзеянне, а поўны глыбокага сэнсу абрад... Палессе і полешукі ў тураўскім фільме каларытныя, прыгожыя сваёй грунтоўнасцю, абрадаваасцю жыцця. Яны нібыта адмыты ад бруду надакучлівых падрабязнасцяў. Усё ў іх буйное, цэласнае, яркае... Кожны кадр... нібыта вымытай чыстай крынічнай вадою – настолькі празрыстае, светлае паветра ў ім... Пейзажы і мізансцэны сваёй закончанасцю нагадваюць карціны. Ды, відаць, і жанр гэтага фільма – гэта вянок абразкоў. Абразкоў з жыцця Палесся. У іх ёсць і густ, і тонкія дэталі. І... некалькі адасобленае любаванне, лёгкая ідэалізацыя побыту і працы сялян. Адсюль – пэўная рафінаваная стылістыка. Патокі святла льюцца на герояў. Лес, поле – усё прасякнута святлом» [104, с. 34]. Кинокритик определила художественно-визуальную доминату фильма, в которой воплотились особенности восприятия режиссером среды и литературной основы – одноименного романа И. Мележа, и полесской среды, и самой жизни «людей на болоте». В этой рецензии представлены разные составляющие фильма: актерская игра, драматургическая, художественно-декорационная, музыкальная, визуально-эстетическая части. Критик представляет читателю фильм как то единое художественное целое, которое скреплено авторским мировидением, системой мировоззренческо-художественных ценностей. В тексте реализованы такие важные функции кинокритики, как репрезентационная, эстетически-ориентирующая, аксиологическая, художественно-воспитательная.*

В рецензиях белорусских кинокритиков постепенно стала проявляться та мировоззренческая основательность, философская глубина в исследовании художественных особенностей фильма в единстве с авторским мировосприятием, о которой говорили сами критики в начале десятилетия. Одной из причин таких подходов было появление новых фильмов, в которых воплотилась иная форма «оптического видения», явившаяся следствием нового авторского взгляда на категорию времени, реальности, метафизики бытия человека во времени. Это дало возможность некоторым критикам сказать о «новой волне» советского кино: «Так есть ли в советском кино “новая волна”, или нет ее? Приходится признать, что есть. Хотя ее бытование меньше всего ассоциируется с “волной”. Скорее это похоже на вкрапления иной породы в монолит, на арихипелаг, затерянный в океане. Но несомненно одно: новое сознание, новое историческое мышление — не блеф, не выдумка, не подтасовка под придуманную кабинетную концепцию. Новое сознание есть, оно работает, оно дало плоды. Критикам остается наблюдать за его развитием и по мере сил пестовать» [105, с. 13].

Среди советских фильмов «новой волны» был и белорусский фильм «Чужая вотчина» В. Рыбарева. Образная насыщенность, новый авторский уровень осмысления определенного исторического периода в истории Беларуси позволили критикам обозначить свои ракурсы в анализе нового произведения молодого режиссера. О. Нечай в рецензии, опубликованной в газете «ЛіМ», подчеркнула художественную значимость фильма, обратила внимание на те особенности, которые отличают новую кинокартину от произведений на эту же тему, созданных в белорусском кино десятилетиями ранее, например от фильма «Красные листья» [106]. М. Пушкина в рецензии «У зямлі нашы карані», опубликованной в газете «Вячэрні Мінск», выделила драматургические коллизии: духовное становление молодого человека — героя фильма и тему распада старого мира, что было воплощено в других персонажах [107].

Т. Тюрина в рецензии «Колодец времени» (молодежная газета «Знамя юности») рассмотрела фильм в философско-эстетическом ракурсе, более всего обратив внимание на кинообразную насыщенность, в основе которой — принципы исторической и человеческой правды: *«Не сюжет и не ассоциации связуют в этом фильме события. Они подчиняются логике реального течения жизни, реалий времени, реставрированных рукой художника, требовательного к правде и, безусловно, современного. Потому что так увидеть историю и выделить в ней то существенное, что сегодня представляется важным, может только человек, живущий проблемами своего времени и воспринимающий историю как эмоциональный и нравственный материал для творческого поиска»* [108, с. 2]. В этой рецензии фильм анализировался не только в единстве всех художественных элементов, но и главным образом в комплексе тех элементов, с помощью которых автор воссоздает категорию времени. В рецензировании

фильмов стал применяться метод системно-целостного анализа, что означало рассмотрение произведения в единстве внешних связей и внутренних элементов динамичной художественной системы, каковой является кинофильм.

Постепенно стали оформляться авторские стратегии в зависимости от вида издания. Вышедший на экраны и сразу ставший популярным фильм «Белые росы» в разных белорусских печатных изданиях представлялся исходя из направленности издания и интересов читательской аудитории. В газете «Чырвоная змена» кинокритик Алла Бобкова содержательную суть фильма выявила посредством анализа героев, которые воплощали архетипический образ семейного единства и мудрости, отраженный в славянских народных сказках, где у старика было три сына и где особенная участь ждала младшего брата [109]. Молодой журналист Сергей Михович (в будущем – главный редактор «Сельской газеты») увидел в «Белых росах» не столько комедию, сколько драму, ведь речь в фильме шла о вымирающей деревне: *«Петушиный крик, облетев утопающее в зелени село, разбивается о высотные коробки подступившего к заборам города. Даже птицы предчувствуют перемену привычного уклада, стараются накричаться напоследок вволю, перепутав утро в день. А каково людям, чья деревня – родная, с глубокими корнями прошлого, доживает последние деньки...»* [110, с. 4].

Тема уходящих в небытие сносившихся деревень, актуализированная в «Прощании с Матерой» В. Распутина, была проблемной и в жизни, и активно обсуждаемой в СМИ, осмысливаемой в искусстве. Автор рецензии – журналист, выросший в сельской среде, чувствующий проблемы села с детства, равнодушный к деревенской теме (и это тоже была отличительная примета времени: публицистические очерки о жизни деревни, проблемах села Ю. Черниченко были очень популярны в то время), не скрывает тех чувств, которые обнаруживают его родство и с землей, и с той темой, которая открылась ему в фильме: *«Знаете, есть две категории фильмов. Бывает, мелькнут заключительные титры, вспыхнет свет, и ты сразу же переключаешься на другие, будничные хлопоты. А бывает и наоборот: окончился фильм, а ты все не можешь оторваться от нахлынувших мыслей. И долго потом бродишь в одиночку по улицам, справляясь с волнением, вновь и вновь возвращаясь к увиденному на экране. Так было и после просмотра “Белых Рос”»* [110, с. 4].

Кинокритические тексты в белорусских средствах массовой информации 1980-х гг. под воздействием социокультурных реалий времени, публицистическо-критической рефлексии сущностных проблем собственно критики постепенно эволюционировали к осмыслению фильмов в философско-мировоззренческом аспекте. За десятилетие изменились и жанровые предпочтения белорусских кинокритиков: от кинообозрения до интервью, творческого портрета, зарисовок, рецензий с применением метода

системно-целостного анализа. Кинокритика этого периода реализовала несколько видов функций: с одной стороны, функции по отношению к тем, кто создает произведения киноискусства, — самоопределяющая, корректирующая, целеориентационная, с другой — по отношению к потребителем кинопродукции — массовой читательской аудитории: репрезентационная, рекреативная, художественно-ориентирующая, публицистическая, аксиологическая. Авторское целеполагание обуславливало редакционные стратегии и интересы читательской аудитории.

## **5.6. Белорусская кинокритика 1990-х гг. в контексте социально-культурных трансформаций**

1990-е годы — время социальной трансформации, когда вместе с распадом Советского Союза распалась вся политическая система, были разорваны экономические связи, когда начиналась непростая жизнь суверенных постсоветских республик. Это было время девальвации важных для прежнего времени ценностей, пересмотра устоявшихся традиций и культурных оснований. Единое советское кинопространство также было разрушено. Одной из больших кинематографических потерь 1990-х гг., по мнению многих советских кинокритиков, была потеря «консолидированной кинематографической реальности», когда стала ощутимой ситуация «угасания кинематографической жизни» [111]. Кинокритик Лев Карахан считал, что этому «угасанию» было свойственно отсутствие «перекрестного опыления, активного творческого движения вне пределов съемочной площадки» [111].

Из-за разрушенности некогда монолитной системы кинопроката невозможным стал обмен киноопытом, показ фильмов ближнего зарубежья. Производство отечественных фильмов сократилось. К середине 1990-х гг. резко снизилось количество зрителей в кинотеатрах, особенно на просмотрах и без того небольшой доли фильмов национально-го производства. В то же время кинотеатральный экран был заполнен большим количеством зарубежных фильмов далеко не лучшего художественного качества. Кроме того, это было время видеобума, когда зрители предпочитали малые залы либо домашний формат просмотров [112].

Кризисная ситуация в киноотрасли сложилась и в Беларуси. Однако ситуация кризиса, как правило, носит амбивалентный характер. С одной стороны, отсутствие централизованного управления, системы единого социального заказа, финансово-экономическая слабость государственной киностудии «Беларусьфильм» стали причиной резкого сокращения производства фильмов. С другой стороны, именно в этой ситуации стало возможным создание частных кинокомпаний, студий, которые возглавили известные белорусские кинематографисты: Белорусская незави-

симая студия («НС», художественный руководитель Михаил Пташук), студия «Ард-фильм» (художественный руководитель Валерий Рыбарев), студия «Кадр 2» (художественный руководитель Вячеслав Никифоров), Анимационный белорусский центр (АБЦ, художественный руководитель – режиссер анимационного кино Олег Белоусов), киновидеостудия «Крынь» (художественный руководитель – режиссер-документалист Александр Шевелевич), киновидеостудия «Артель Ф» (художественный руководитель – режиссер Александр Карпов), видеокиностудия «Татьяна» (художественный руководитель – кинооператор Татьяна Логинова).

Создание частных кинокомпаний в определенной степени повлияло на становление первого в Беларуси продюсерского киноопыта. Небольшие, весьма неустойчивые в финансовом плане студии не только стояли у истоков создания независимого кино, приобретения продюсерской практики, но и повлияли на развитие кинофестивального движения в стране. Первый Международный фестиваль женского кино организовала студия «Татьяна», первый Международный фестиваль стран СНГ и Балтии «Лістапад» – студия молодого режиссера Сергея Артимоича «Теле-АРС», фестиваль «Кінакалядкі» – студия «Артель Ф». Фильмы, созданные на небольших студиях, активно завоевывали призы на крупных международных кинофестивалях. Независимые студии могли бы, при должном к ним внимании, стать производственно-творческой основой будущей кинофабрики. Однако, не будучи в должной мере подготовленными к новым социально-экономическим условиям, эти студии не смогли полностью реализовать свой креативный потенциал.

В 1990-х гг. вследствие разрушения единого информационного пространства СССР в постсоветских республиках трансформировалась и журналистика, и медиасреда в целом. В суверенных государствах создавались свои информационные, издательские и телерадиовещательные комплексы. Общественно-политические процессы способствовали переосмыслению положения прессы в обществе, побудили к пересмотру тех методов работы, которые использовались десятилетиями. Как справедливо заметила профессор Н. Т. Фрольцова, «период перестройки и гласности, затем распад СССР и стремительное образование суверенных государств – эти ключевые геополитические события резко подняли престиж СМИ в обществе» [113, с. 80]. Однако в белорусской медиасреде самоидентификация национальной журналистики в те годы проходила болезненно и трудно, а «ускоренение демократической парадигмы как философии профессиональной деятельности сопровождалось во многом искусственно продекларированной идейной поляризацией СМИ» [113, с. 80]. Изменился и тот сегмент белорусских печатных СМИ, в которых освещался кинопроцесс. Единственное издание, которое полностью было посвящено вопросам кино, «На экранах Беларусі», постепенно трансформировалось из рекламного бюллетеня в специализированный ежемесячный киножурнал «На экранах».

На исходе столетия был создан новый журнал «Формат D» – «белорусский журнал о кино, видео и DVD», который явился итогом объединенных усилий молодых белорусских кинокритиков и представителей сферы новых технологий. Главной целью издания было информирование о новых фильмах, тенденциях развития мирового кинематографа, новинках в области экранной техники. Это был специализированный журнал для всех, кто интересовался кино и как искусством, и как сферой досуга, и как частью коммерческой индустрии. В нем впервые была не только широко представлена обзорная панорама зарубежного кино, но и обозначены значимые достижения того современного киноискусства, которое было не очень знакомо массовому зрителю.

«Формат D» воплощал синтез глянцевого и кинокритического издания, в котором наряду с популярной информацией публиковались кинокритические аналитические размышления о новых явлениях в мировом киноискусстве. Публикации молодых кинокритиков – статьи Ольги Надольской об иранском кино и фильмах одного из крупных мастеров этой национальной кинематографии Мохсена Махмальбафа [114], обзоры Игоря Сукманова о новой режиссуре французского кино и фильмах Оливье Ассаяя [115], эссе Олега Соболевского о личности и творчестве знаменитого американского актера Мэтта Дэймона [116], проблемно-киноведческие статьи о теме любви [117], героях-шпионах в современном кино [118] – поднимали издание на уровень теоретического журнала о мировом кино.

Несмотря на то что в обновляющемся белорусском медиапространстве 1990-х гг. не было четкого разделения на качественную и популярную журналистику, постепенно количество изданий и публикаций откровенно развлекательного плана (в том числе и в общественно-политических газетах) стало увеличиваться. В рубриках «Радости жизни» («Белорусская газета»), «Культурный слой» («Советская Белоруссия») непритязательная информация о кино размещалась рядом с информацией о ресторанном бизнесе и национальных кухнях. В кинокритическом дискурсе наметились те процессы, которые свидетельствовали о снижении критериев, тенденции к удовлетворению потребительских запросов не всегда и не во всем взыскательной к художественному качеству массовой аудитории. В ситуации социальной нестабильности, трансформации связей самого разного уровня остро обозначился вопрос эстетических критериев. Неслучайно кинокритик Зара Абдулаева заметила, что «критерии осмысления фильмов 90-х годов совершенно непонятны» [111].

Прежние оценочные критерии в новом десятилетии не работали, поскольку акценты в представлении кино сместились с анализа смыслов и особенностей киноязыка, с того, чем является фильм как произведение искусства, на то, что ему сопутствует: финансовые затраты

на производство, прибыль, кинофестивальная жизнь, жизнь кино-элиты. Законы рыночной экономики, предполагающей получение прибыли, коснулись и медиасреды. Информация становилась товаром, у которого должна быть своя оценочная стоимость [119].

Высокая конкуренция на медиарынке заставила многие издания изменить редакционные стратегии и кадровую политику, переориентироваться на потребительские вкусы массовой аудитории. Средства массовой информации стали рассматриваться как индустрия свободного времени [119], индустрия развлечений [120], где аудитория является не просто и не только адресатом, а товаром, производимым разными СМИ: качественными, популярно-развлекательными, массовыми, специализированными («все СМИ содержат развлечения» [121]). Различия между информативной и рекреативной, воспитательной и релаксационной функциями стали весьма относительными. Это коснулось и той части журналистики, которая определяется как культурно-просветительская [122; 123].

Требования к информации о кино или других видах искусства были общими: информировать и развлекать. Начался период тотальной инфотейнментизации. То, что известный белорусский театральный критик и театровед Т. Д. Орлова высказала о театральной журналистике в отечественных средствах массовой информации 1990-х гг., вполне можно отнести и к кинокритике: «...от нее (театральной журналистики. — Л. С.-М.) потребовались в подаче информации эпатаж, скандальность, сенсационность и, что самое печальное, переориентация на другого читателя. Им оказался, во-первых, читатель и зритель, воспитанный массовой культурой; во-вторых, зритель, чье художественное образование сложилось несколько десятилетий назад; в-третьих, публика завтрашнего дня» [124, с. 18].

Если ранее авторами аналитических текстов по разным видам искусства были критики, обладавшие художественным вкусом, опытом работы со СМИ, должным уровнем профессиональной подготовки, что предполагало и высокую степень «насмотренности» (начитанности), ориентированности в процессах развития того или иного вида искусства, то постепенно эти профессиональные внештатные авторы были заменены штатными работниками газет и журналов — журналистами, профессиональные компетенции которых распространялись и на подготовку текстов, главным образом событийно-информационных, в том числе и по искусству.

«Стратегия гедонизма как генеральная стратегия дискурса современных СМИ» [125], разработанная редакциями СМИ и осуществляемая с помощью журналистов, тематическое поле в реализации профессиональных интересов которых весьма разнообразно, существенно повлияла на трансформацию разных видов литературно-художественной критики. Белорусские исследователи зафиксировали процессы транс-

формации театральной критики в театральную журналистику («Таким образом, “новый опыт критики”, новую область журналистики в сфере театра можно с полным правом именовать в дальнейшем театральной журналистикой, которая существенно потеснила... традиционную театральную критику» [124, с. 17]), литературной критики – в литературную журналистику («В контексте разговоров о литературно-критической деятельности понятие и само явление литературной журналистики воспринималось не как заменитель, а как некая дополнительная активность либо своего рода эмулятор “настоящей” литературно-критической рефлексии, где два ключевых, неразрывно связанных компонента – анализ и оценка (мотивированная, аргументированная) – подменялись информированием и интерпретацией (подчеркнуто субъективированной, произвольной» [126, с. 37]), кинокритики – в киножурналистику [127].

Добавление слова «журналистика» означает особую, отличную от критической, форму представления информации о том или ином виде искусства в СМИ, рассчитанную главным образом на потребительско-обывательские интересы массовой аудитории. Это проявилось в авторском целеполагании, предусматривающем ориентацию на невзыскательные вкусы читателей, уменьшение доли «журналистики смыслов» [128], реализацию в большей степени рекреативных функций [129], приоритет информационных жанров, из которых наиболее предпочтительным стал жанр интервью, апелляцию к личности интервьюируемого в большей степени как частному лицу [130], тенденцию к визуализации как особому способу графического представления смысла, изложение содержания невербальным способом [131]. Журналистика стала постепенно входить в сферу индустрии досуга [132].

В белорусской медиасреде появились издания, которые были рассчитаны исключительно на сферу развлечений и досуга, как, например, газета «Отдыхай». Некоторые издания, имеющие традиции классической журналистики, «переформатировались» в развлекательные, как, например, «Комсомольская правда», у которой появились отдельные редакции-филиалы в постсоветских республиках, так же как и у российского издания «Аргументы и факты». В Беларуси стали издаваться «Комсомольская правда в Белоруссии», «Аргументы и факты в Белоруссии». В разных изданиях, независимо от типа, тематическо-содержательной специфики, читательской аудитории, формы собственности, редакционной политики, в условиях формирования рыночных механизмов были одни и те же стратегии: на получение прибыли, повышение тиража за счет усиления развлекательного эффекта.

Заголовки в газете «Комсомольская правда в Белоруссии», рубрики, где публиковались интервью с известными актерами, режиссерами, свидетельствовали о стремлении к особой интимизации, преднамеренному уменьшению дистанции между адресатом и адресантом: рубрика «Клубный пиджак» – интервью с Василием Лановым «Люблю, когда

приезжают арестовывать Вольфа» [133]; рубрика «Мужчина и женщина» — интервью с Еленой Кореневой «Я до сих пор люблю Андруна» [134]; рубрика «Только у нас» — интервью с Софи Марсо «Я не сплю с продюсерами, чтобы получить роль» [135].

В газете «Советская Белоруссия» в 1990-х гг. публикации об искусстве размещались под рубрикой «На досуге». Например, интервью с Кахи Кавсадзе «Легендарный Абдулла выпивал пять литров вина. И — ничего» [136] отражает тенденцию «ложной персонификации» в заголовках, которая становилась очень популярной в прессе того времени. В данном случае в название было вынесено имя героя знаменитого фильма «Белое солнце пустыни» в исполнении известного грузинского актера, в то время как содержание заголовка соотносится с тем, что имеет отношение к самому актеру, о чем становится ясно из текста. Названная рубрика содержала также интервью с Леонидом Ярмольником «Как старый разведчик, я прятал деньги под половицей» [137], Аристархом Ливановым «Боюсь, что меня перестанут узнавать» [138].

В заголовки, как правило, выносились те высказывания интервьюируемых, в которых формулировались их привычки, сомнения, желания, делавшие личности известных людей более близкими для восприятия, узнавания. Во всех заголовочных комплексах проявлялась одна и та же особенность: желание установить контакт с читателем, привлечь его внимание за счет использования прецедентного имени в сочетании с эпатажным, интригующим высказыванием героя интервью [139]. Авторами интервью изначально предусматривался тот диалогический эффект, который предполагал вовлечение читателей в беседу. В интервью с деятелями искусства (киноискусства) в белорусских печатных изданиях 1990-х гг. герой представлялся в образе не столько социальном, профессиональном, сколько в образе человека, максимально приближенного и понятного читателям (вопросы из интервью с Кахи Кавсадзе: «*Ваше отношение к супружеской верности?*», «*Вы свою жену ценили?*», «*Застолье любите?*», «*Ваш любимый тост?*»; вопросы из интервью с Леонидом Ярмольником: «*К азартным играм ты пристрастился в детстве?*», «*Наверное, удобно, когда жена — художник по костюмам? Она и в жизни тебя одевает?*», «*У вас дома, наверное, швейная машинка имеется?*», «*А какие у тебя обязанности по дому?*», «*А кто у вас в семье самый главный?*»; вопросы из интервью с Аристархом Ливановым: «*Аристарх Евгеньевич, где вы сейчас работаете, зарплату, то есть, получаете?*», «*Семейная жизнь Аристарха Ливанова для его поклонниц — табу?*», «*Чего вы боитесь больше всего и чего больше всего желаете?*»).

Человек как частное лицо — одна из ипостасей, один из создаваемых образов, имевших отношение и к интервьюируемому, и к интервьюирующему. Однако и читатель, на которого рассчитывали авторы интервью

(редакции), тоже был прежде всего человеком частным, в котором, как в зеркале, отражались создатели текстов. Если в публицистическом тексте, посвященном той или иной социальной теме, проблеме, в категории автора наблюдалась дихотомия «автор — человек социальный и автор — человек частный» [130], то в текстах, главным образом в интервью, посвященных вопросам искусства (киноискусства), крен был в сторону автора — человека частного, как, впрочем, и героя, и читателя. В содержательной части заголовков как будто нет информационных поводов. Главный повод — это встреча с героем и его ответы на житейские вопросы. Однако важнее здесь — собственно коммуникативная часть, нацеленная на установление и удержание контакта со своим читателем. Автор с помощью вопросов как будто создает образ «своего круга», вовлекая туда и читателя. К тому же такие интервью изобилуют разговорной лексикой, им всем свойственен фатический стиль, предполагающий исключительно факт общения.

Как отмечено во многих исследованиях, подобная журналистская практика ориентирована не столько на передачу важной информации, сколько на общение, диалог с аудиторией «на индивидуально-эмоциональной основе, в тональности, свойственной непринужденному общению...» [140; 141].

Эффект развлекательности, установки на удивление, эпатажность обнаруживались не только в популярных изданиях, программным направлением которых была развлекательность, но и в общественно-политических, которые в прежние годы всегда отличались обилием социально и политически значимой информации. Повышенный «диалогический тонус» проявился в темах, которые несколькими десятилетиями ранее невозможно было представить в таких изданиях. Например, в газете «Советская Белоруссия» стали перепечатываться тексты из зарубежных изданий об особенностях личной жизни, обстоятельствах загадочных уходов кинозвезд («Самоубийства, убийства или заговоры» [142]). В этих подходах отражался стиль своего времени.

В период осваивания развлекательных технологий в формирующейся отечественной медиаиндустрии кинокритика как вид информационно-аналитической творческой деятельности продолжала функционировать в определенном сегменте национальных печатных СМИ. Своеобразие белорусской кинокритики этого периода во многом было обусловлено началом кинофестивального движения в стране, выходом специализированной прессы. В 1991 г. было создано еженедельное общественно-просветительское издание — газета «Культура». Одной из важных тем, которую газета предложила в качестве дискуссионной, была тема статуса, степени востребованности разных видов литературно-художественной критики. Началом для обсуждения темы, не самой

популярной в белорусском медиадискурсе, стала статья искусствоведа Бориса Крепака «Ці патрэбная сёння мастацкая крытыка?» [143]. Размышления критика были поддержаны и продолжены в статье Е. Бондаревой «А каму патрэбна кінакрытыка?..» [144].

Саморефлексивный кинокритический эффект, обозначившийся в 1980-х гг., нашел продолжение в белорусских изданиях 1990-х гг. Е. Бондарева поднимала вопрос о критериях в кинокритике в новых социокультурных условиях, тесной взаимосвязи кинокритики с кинопроцессом, репрезентативно-оценочно-регулирующей роли кинокритики в развитии киноискусства, степени востребованности кинокритики как профессии, развитии кинокритики как отдельного вида творчества в контексте белорусской журналистики. Примечательно, что кинокритик становится и героем интервью, опубликованного в этом же номере газеты [145], что само по себе было и остается большой редкостью в отечественной прессе.

Статья известного кинокритика и исследователя кино в некотором смысле предопределила редакционные стратегии газеты «Культура» в освещении кинопроцесса. Традицией этого издания стало посвящение отдельных номеров проблемам национального киноискусства. Информационным поводом были начинавшиеся в стране международные и национальные кинофестивали. В 1994 г. стартовал первый кинофестиваль стран СНГ и Балтии «Лістапад». Обозначив номер одной рубрикой «Multum in parvo» («Многое в малом»), редакция опубликовала большое количество разножанровых текстов (заметки, интервью, кинообозрения, эссе, корреспонденции, фоторепортажи), в которых кинокритиками осмысливались разные стороны отечественного кинопроцесса в зеркале международного кинособытия. Одной из примечательных особенностей таких публикаций было осознание национальной кинокультуры в контексте мировых кинодостижений. Такой подход к осмыслению национальной киноидентичности появился впервые в отечественном медийном кинодискурсе. Почти в каждой публикации ощущалась «закадровая», или «фоновая», часть, в которой доминировали авторские эмоции гордости и радостных надежд: *«Хачу шчыра прызнацца, што надта зайздросчу прадстаўнікам тэс-медіа... калі разгортваю газету і чытаю інфармацыю... пра фестываль... Ходзяць чуткі, што пасля прагляду “Злодзяя” славу ты беларускі рэжысёр Міхась Пташук рашуча збіраецца запрасіць У. Машкова на ролю ў гістарычнай эпапеі “Момант ісціны”. Карацей кажучы, будзе свята і на нашай вуліцы. Спадзяюся»* [146, с. 8]; *«Стужкай “Вяртанне браняносеца” адкрыўся ў сталіцы фестываль “Лістапад-97”... Самае непасрэднае дачыненне да карціны маюць і беларусы... Ці апынецца “Браняносец-96” сярод узнагароджаных на гэтым фестывалі, бо фестываль мае някепскую калекцыю таленавітых*

*стужак?... Я бачыла дзевяць стужак з шаснаццаці і магу гаварыць аб тым, што пяць-шэсць фільмаў прынясуць глядачам задавальненне» [147, с. 4]. Традиции максимально полного освещения кинофестиваля, посвящения этому событию специальных номеров в газете «Культура» продолжатся и в следующем столетии.*

С еще более пристальным вниманием газета подошла к представлению Первого национального фестиваля белорусских фильмов. Среди ожидаемых текстов (фоторепортажи, интервью с известными деятелями киноискусства, кинообозрения, статьи, рецензии) были и неожиданные: интервью с представителями разных кинопрофессий (операторы, художники, гримеры, композиторы) в рубрике «Тыя, хто за кадрам», руководителями киноструктур (директор киностудии, председатель Белорусского союза кинематографистов, руководитель «Белвидеоцентра», президент Белорусской гильдии актеров кино) [148]. Такой подход представления отечественного кино и кинопроизводства как целостной системы был новым и вполне оправданным в контексте разговора о фестивале национального кино. По сути, газета «Культура» избрала альтернативный развлекательному подход в осмыслении проблем киноискусства в контексте национальной культуры, подтверждая реализацию кинокритикой таких функций, как репрезентационно-информационная, аналитическо-рефлексивная, культурно-ценностная, художественно-воспитательная и эстетическо-популяризаторская, что является важным в определении культурного статуса издания.

Таким образом, в 1990-х гг. XX в. в отечественной медиасистеме произошли те трансформационные процессы, которые обозначили вхождение национальных средств массовой информации в сферу рыночной экономики и приобщение к индустрии досуга. В кинокритике как виде творческой деятельности, сформированном и запечатленном в средствах массовой информации, также стали заметны процессы, которые, с одной стороны, предопределили тенденцию к развлекательности, а с другой — сделали ее частью кинофестивального контента, что заметно обогатило тематическо-жанровое разнообразие национальных СМИ.

## **5.7. Кинокритический дискурс в белорусском интернет-пространстве: институциональные характеристики**

Эволюция отечественной кинокритики в новом столетии была предопределена процессами, обусловившими развитие национальных средств массовой информации, кинокультуры и социокультурной среды в целом: увеличением национального компонента в разных сферах жизни, усилением влияния рыночных механизмов на функциониро-

вание медиасреды, активизацией рекреативной функции СМИ, цифровизацией, конвергенцией, ростом степени авторского начала в интернет-текстах, расширением кинофестивального движения в стране, кинорепертуарного контента в республиканском кинопрокате.

Публикации о кино в национальном сегменте интернета появились в начале 2000-х гг., поскольку в этот период стали создаваться профессиональные интернет-ресурсы [149]. Белорусская интернет-кинокритика стала оформляться по нескольким каналам: через онлайн-версии традиционных изданий, самостоятельные онлайн-издания (созданный в 2010 г. журнал о культуре, стиле жизни *kyku.org* (сначала проект появился в 2009 г. в pdf-версии), в 2012 г. — интернет-журнал *CityDog*, «34 mag»), белорусский портал *TUT.BY*, отдельные электронные киноресурсы (*kinopark.by*, *listapad.com*). Во всех случаях на жанрово-тематические, стилевые особенности кинокритических высказываний влияла читательско-зрительская аудитория. Обратная связь с читателями в интернет-формате стала более актуальной, активно регламентирующей авторские и редакционные стратегии.

Расчет на реакцию читателей стал одной из важных составляющих в целополагании редакций изданий. В определенном смысле журналист, критик попадали в зависимость от мнений, вкусов, интересов, потребностей читательской аудитории. Как высказался главный редактор портала *kinokadr.ru* Роман Корнеев, «проблема современной интернет-кинокритики состоит в том, что запрос, который формируется читателем, на редакционную политику интернет-критики воздействует гораздо сильнее... Раньше такой прямой связи не было. Сейчас, когда мы непосредственно сталкиваемся с нашим читателем, мы становимся от него зависимыми, раньше же запрос кинокритики состоял в основном в экспертной оценке, авторы рецензий занимались не только анализом фильма, но и контекста, и пути, по которому движется режиссер. В наши дни читатель, приходя на сайт, в первую очередь хочет узнать, совпало ли его мнение о фильме, который он посмотрел, с мнением конкретного рецензента... Если не совпало, сайт трясет от возмущения... Из-за этого современная кинокритика очень сильно обеднела... Профессиональная аналитика становится все более зависимой от читательского запроса» [150].

Несмотря на то что белорусские печатные издания в первый период перехода на онлайн-формат в основном занимались републикацией контента с бумажных носителей почти в полном объеме, что не способствовало увеличению аудитории, одним из основных критериев качества публикаций было количество читательских откликов (комментов, лайков) [123]. Зависимость от интереса массовой аудитории не могла не сказаться на качестве текстов. Если раньше кинокритический дискурс в печатных изданиях отличался большей долей аналитичности, реализацией оценочно-регулятивной, эстетическо-развивающей

и художественно-воспитательной функций, то текстам о кино в интернете стал свойственен эффект развлекательности, диалога с читателем с учетом интересов адресата, реализация главным образом рекомендательной, рекламной функций.

Кинокритики, чьи тексты публикуются в печатных СМИ, а затем выкладываются на сайтах этих изданий, изначально и сознательно стали предполагать и рассчитывать на реакцию и запросы потребительской аудитории. Установка на уменьшение дистанции с адресатом, с одной стороны, поспособствовала переходу кинокритики из области специального в область массового чтения (чтива, быстрого просмотра), а с другой — повлияла на жанрово-стилевое оформление, более активное проявление авторского взгляда, мнения. Как сказал известный российский блогер Р. Волобуев, «суждение стоит столько же, сколько человек, который его произносит. Но профессии, задача которой — объяснять людям, что хорошо, а что плохо, каковой всегда была профессия критика в любой сфере, — больше не будет. Она — закончилась. Никто не хочет слушать мегафон, который что-то объяснит. Люди хотят услышать что-то интересное, возможно, прочитав то, что их страшно раздражает, — у них есть масса вопросов» [150].

Запросы читательской аудитории на аналитическую информацию о кино в интернете изменились по сравнению с запросами на эту же информацию в изданиях на бумажных носителях. Такой запрос стал предполагать либо абсолютно новое знание о фильмах, создателях, кинопроцессе, которое не было прежде известным массовой аудитории, либо абсолютно неожиданный персональный взгляд автора текста на фильм, процесс и т. д. Одним из важных параметров, по которому не совпадают читательские запросы печатных и интернет-СМИ, является не только содержание, но и объем публикаций. Как заметила исследователь журналистских текстов в интернет-среде М. М. Лукина, «информационное поведение читателей бумажных газет и онлайн-изданий серьезным образом отличается... Не совпадают объемы и глубина чтения, последовательность обращения к вербальному тексту, фотографиям, заголовкам, графике и т. д.» [151, с. 55]. Читатель интернет-текстов, в том числе и текстов о кино, как правило, рассчитывает на небольшой объем, позволяющий быстро получить интересующую информацию.

Интернет минимизирует дистанцию между адресатом и адресантом, вводя обе стороны в пространство субъектно-субъектных отношений. О том, что реакция читателя (пользователя) учитывается как возможность установления диалогического поля, свидетельствует появление под фамилиями авторов публикаций их электронных адресов в печатных версиях белорусских изданий, что позволяло любому заинтересованному лицу начать приватный разговор по теме публикации. О важной роли того, на кого рассчитан текст, говорил еще М. М. Бахтин: «Высказывание

строится для другого. Мысль становится действительной мыслью в процессе сообщения другому, сознание становится практическим сознанием для другого. Обмениваемые мысли неотрывны друг от друга, взаимно отражают друг друга» [152, с. 279].

В интернет-публикациях о кино особенно заметно, что представляемое сообщение направлено как на то, чтобы проинформировать, так и на то, чтобы выйти с предполагаемым читателем (потребителем, зрителем) на диалог. Диалогической установкой объясняется использование фатических, интертекстуальных маркеров в заголовках («*Режиссер или режиссерка? Три новых фильма про феминизм*», «*1 фильм и 2 сериала, которые нужно посмотреть, если вам за 30 и вы зависите от родителей*», «*7 американских короткометражек, от которых не оторвать глаз*» — TUT.BY; «*“Ла-Ла-Лэнд”: как же им не петь*», «*“Рождество опять”: елки бруклинские*», «*“Антикиллер-2”: гребанный Экибазуз!*», «*“Терминал”: Наш Терминалтор*» — kinopark.by), форм фатической коммуникации непосредственно в самом тексте («*Кто сказал, что весь наш киномир представляет собой один глобальный Голливуд? Теперь наш мир состоит из одного сплошного “Антикиллера-2”... Шипя и отплеываясь спецэффектами, голливудская гидра временно отступила*» [153], «*“Терминал” Стивена Спилберга – гимн терпению и выносливости советского человека. В огне не горит и в воде не тонет. Из любой ситуации сможет найти выход. Кашу из топора, переправу из подручных средств. К друзьям с душой нараспашку, к врагам – с уважением, но без заискивания. Знай наших! Том Хэнкс, американская звезда с белорусскими водительскими правами – символ современного Голливуда...*» [154] — kinopark.by; «*У вас когда-нибудь было свидание, в конце которого вы вместе встречаете рассвет? Этот фильм как раз о таком*», «*Скорее всего, летних каникул и отпусков на море у нас, белорусов, не будет. Ну и ладно! Зато вместо того, чтобы ловить выгодные билеты, вы можете каждую неделю лета смотреть один фильм из подборки, которую мы сделали*» [155] — kyky.org).

В белорусском интернет-пространстве постепенно сформировался профессиональный уровень репрезентации киноискусства, когда фильмы, события в мире кино представляют авторы с профессиональной подготовкой: кинокритики, журналисты (Антон Сидоренко, Анна Ефременко, Ирена Котелович, Дарья Амелькович, Тарас Тарналицкий, Ульяна Будик, Евгений Синиченко, Антон Коляго), что обусловило уровень текстов — хоть и с развлекательным эффектом, но далеко не любительский. Несмотря на то что многие авторы были штатными сотрудниками печатных СМИ (журналы «Мастацтва», «Большой», газеты «Культура», «Звезда») и имели большой опыт в подготовке таких классических аналитических жанров, как кинорецензии, интервью, проблемные статьи, творческие портреты, в интернете представлен более ограниченный жанровый диапазон. Интернет-коммуникации диктуют свои правила жанрового оформления текстов: «Журналистский текст,

помещенный в интернет-пространство, получает иное бытование и наполнение... Особенности интернет-коммуникации... отражаются на системе медиажанров, трансформируя ее под свои законы или расширяя ее за счет формирования новых интернет-жанров» [156].

Формирование белорусской интернет-кинокритики пришлось на годы, когда в стране активизировалось кинофестивальное движение (Минский международный кинофестиваль «Лістапад», Национальный фестиваль белорусского кино, Международный фестиваль анимационного кино «Анимаевка»). В 2015 г. стартовал новый Международный кинофестиваль «Паўночнае зьянне». Были созданы и востребованы в массовой зрительской аудитории такие международные фестивали, как «Нефільтраванае кіно», фестивали короткометражных фильмов «Сinema Perpetuum Mobile» и «Kinomena», экологического кино «Планетарий». Это заметно расширило репертуарный контент республиканского кинопроката. Главной задачей кинокритики стало представление новых фильмов, новых имен. Тематический контент так же, как и интересы массовой аудитории, предопределил жанровый формат сетевой кинокритики.

Одной из отличительных особенностей белорусской интернет-кинокритики стало заметное влияние анонса и аннотации, которые дают либо «оперативное знание» о фильмах, уже идущих на больших экранах в кинотеатрах, либо «опережающее знание» о новых кинопроизведениях, только готовящихся к широкому показу. Если ранее симбиоз таких жанровых форм, как рецензия и анонс, рецензия и аннотация, обзорение и информационная заметка, в контексте изданий на бумажных носителях представлялся чем-то несочетаемым, то в контексте гипертекстуальных и мультимедийных интернет-платформ он оказался вполне возможным.

Основным функциональным предназначением белорусской интернет-кинокритики стало не столько размышление о киноискусстве, сколько сообщение о новых кинофактах. Тексты о кино отечественных авторов, знающих тенденции развития мирового кинематографа, владеющих аналитическим инструментарием разбора фильма, имеющих определенную образовательную базу, профессиональный опыт работы в СМИ, обладающих художественным вкусом, представляли (и представляют) единство информационного и аналитического подходов. Аналитический компонент заметен по тому, как авторы умело используют данные мирового киноконтекста, анализируют художественно-стилевые особенности фильма, как эффектно оперируют языковыми образно-выразительными средствами. В последнем случае кинокритики чаще всего прибегают к иронии, создают особые игровые ситуации, когда в «сферу игры» вовлекаются «факты языка», когда в привычной информационной схеме с необходимостью обязательных ответов на вопросы *что? кто? где? когда?* «особую важность приобретает поиск такой языковой номинации... которая

позволит разыграть ситуацию, специфицируя ее, привлекая внимание к сообщению» [157, с. 199]. Таким образом, наиболее предпочитаемыми жанрами в белорусской сетевой кинокритике являются анонсы, аннотации, гибридные жанры (рецензии-анонсы, информационные обзоры).

Авторская установка на максимальное привлечение внимания к сообщению заметна в заголовках, в которых, по правилам анонсов, достаточно оценочных эпитетов: «*В Минске пройдет очень крутая “Ночь кино”. Подборка фильмов – лучшая на нашей памяти*» [158], «*8 отличных фильмов ноября, на которые и потратиться не жалко*» [159], «*Прощание”: 7 из 10. Фильм, после которого вам захочется позвонить родителям*» [160]. В заголовках, как правило, содержится косвенный призыв к действию, к тому, чтобы посмотреть фильм. Иногда такой призыв передается через риторический вопрос, формулировка которого предполагает побудительное воздействие на зрителя: «*ГУЛАГ для собак. Почему абсолютно все полюбят новый мультфильм от создателя “Отель Гранд Будапешт”*» [161], «*Они смеются даже над смертью Дэвида Боуи!*». Почему второй “Дэдпул” в тысячу раз круче первого» [162].

Даже когда в заголовках дается косвенная отрицательная оценка, то и в этом случае авторский прием действует как приглашение к просмотру: «*Соло на рану. В прокат вышли очередные “Звездные войны”, которые вам не понравятся*» [163], «*Пять причин, почему не стоит тратить деньги, время и силы на фильм “Такси-5”*» [164]. Часто в заголовках авторы дают собственную версию рейтинга фильмов, что тоже является своеобразной приманкой для зрителей: «*Арахисовый сокол”: 7 из 10. А вот и первый кандидат на “Оскар”*» [165], «*“Бык”: 6 из 10. (Почему-то) лучший российский фильм года*» [166].

Киноанонсные заголовки всегда содержат название фильма, что сразу привлекает внимание. Можно сказать, что такие заголовки выполняют роль определенных навигаторов, реализуя регулятивно-управляющую функцию. Исследователи интернет-журналистики считают, что заголовки в публикациях на этой платформе должны быть краткими, точными, содержащими активные глаголы действия [151; 167]. Однако в интернет-публикациях о кино заголовки не всегда отвечают этим правилам: они могут состоять из нескольких предложений, в них зафиксирована главная авторская интенция, может не быть исходной формы глагольной парадигмы, но, несмотря на эти отсутствующие элементы, они информативны, экспрессивны, точны и быстро считываются, что важно для восприятия текстов в интернет-формате.

По законам жанра и в сетевом варианте анонсов либо небольших рецензий-анонсов обязательно указываются точные данные, предполагающие ответы на вопросы: *что? где? когда?*, иногда – *сколько?*: «*В ночь с 15 на 16 ноября, в 23.45, в столичном кинотеатре “Москва” пройдет очередная “Ночь кино”, на которой вы сможете посмотреть сразу три горячих киноновинок... Билет сразу на три фильма обойдется вам в 17 рублей*» [158].

Как и в первых анонсах в пору показа первых киноновинок, так и сегодня авторы предпочитают уточнять преимущества дополнительного сервиса: *«А кроме самих киноновинок зрителей, как и всегда, будут ждать саундтреки к кинопремьерам, бар, а также тематическая фотозона»* [158].

Для того чтобы сразу установить доверительные отношения с адресатом, авторы публикаций в интернете прибегают к приемам непосредственного обращения, используя местоимения «вы», «мы», «нас», «нам», общие или прямые вопросы: *«Каждый ноябрь мы задаем себе вопрос: есть ли кино после “Лістапада”?... Специально для тех, кто не отказался бы передохнуть от “интеллектуального” кино, в нашей подборке есть крутой экшен с Кристен Стюарт. А “Ford против Ferrari” вы посмотрите и без нас, правда?»* [159]; *«Самое интересное то, что продюсером сериала выступил сам Дж. Дж. Абрамс, а это, как вы знаете, знак наивысшего качества»* [168]; *«“Молодость” – уже довольно давний фильм Паоло Соррентино. Если это имя не вызывает у вас никаких эмоций, возможно, вы пока еще не смотрели сериалы “Молодой папа” и “Новый папа”, а еще абсолютно гениальное кино “Великая красота” – и мы вам завидуем, потому что у вас все впереди»* [169].

Одной из заметных особенностей интернет-текстов о кино является то, что присуще этой платформе вообще: максимальная визуализация и гипертекстуальность. Как правило, все публикации о кино в интернете сопровождаются либо фотографиями кадров из фильмов, либо видеотайлами кинофрагментов. Почти в каждом тексте есть гиперссылки – своеобразные фидбэки (*feedback* с англ. – ‘ответ, реакция, обратная связь’), отсылающие либо к предыдущему творчеству режиссера (оператора, сценариста, актеров и т. д.), либо к фильмам репертуара определенного периода, либо к фильмам одной страны, либо к ситуациям, отразившимся в том или ином фильме, как, например, дело Чарльза Мэнсона в фильме Квентина Тарантино «Однажды... в Голливуде» и т. д.

Главным структурообразующим элементом любого текста выступает автор. В интернет-текстах он приобретает особую значимость: «Медiateкст характеризуется особым типом автора» [170, с. 100–102]. Автор всегда определяет основные параметры текста: цель, жанр, стиль, речевые тактики. Автор начинается с той темы, которую он предлагает своей аудитории. И хотя на каждом сайте такой темой являются новые фильмы или события из мира кино, авторские подходы к выбору фильмов разные. Антон Сидоренко на сайте kinopark.by, как правило, делал акцент на наиболее значительных произведениях киноискусства городского кинорепертуара. Анна Ефременко на портале TUT.BY внимание уделяла фильмам, которые могли вызвать наибольший интерес у аудитории, Евгений Синиченко в интернет-журнале куку.org публиковал обзоры фильмов, объединенных в один текст по разным принципам: тематическим, территориальным, событийным.

Как утверждал профессор Г. Я. Солганик, автору текста свойственен «особый тип речевого поведения»: открытая речь, разные варианты

проявления авторского «я», многообразные формы выражения отношения к действительности [130]. Поскольку в интернете выстраиваются особые диалогические отношения с аудиторией, то авторские тексты о кино на этой платформе имеют подчеркнuto выраженный персонифицированный характер. Критик, журналист выстраивает свои отношения с аудиторией, стараясь высказаться так, чтобы между ним и предполагаемым читателем чувствовалось абсолютное равенство. В традиционной журналистике на когнитивном уровне объем знаний автора всегда выражался таким образом, чтобы в отношениях «автор – читатель» перевес был на стороне автора. В интернете автор подчеркивает равнозначность позиций. В дихотомии «автор – человек социальный» и «автор – человек частный» [130] предпочтение отдается «человеку частному». Это проявляется в том, *что* автор выбирает в качестве представляемого объекта, как заявляет о своей позиции, с помощью каких языковых средств выражает свое отношение к анализируемому произведению. Во всех структурных элементах текста заметна авторская интенция на установление «индивидуально-эмоциональной общности» [170] с читателем.

Анна Ефременко на портале TUT.BY прибегает к фрагментарной композиции текста, что, являясь своеобразным гидом для массового читателя (зрителя, потребителя), помогает сразу сориентироваться в «потребительских возможностях» рекомендуемого товара. Анонсные кинообзоры этого автора делятся на части: «Режиссер», «В ролях», «Когда. Где», «Сколько», «О чем кино», «Почему смотреть» (или «Почему стоит посмотреть»), «Что пишут критики». В этих текстах репрезентативно-рекомендательные функции сочетаются с рекламными, популяризаторские – с развлекательными. Автор выбирает позицию друга читателя, чувствуя своего визави рядом, обращаясь к нему конкретно и переходя на понятный для всех уровень общения. Автор обращается к своей аудитории, которую отличает интерес к новым фильмам, увлеченность кино и, возможно, ориентированность в кинопроцессе. Это подтверждает тот факт, что автор маркирует свой текст известными в мире кино именами, названиями фильмов, понятиями, которые знакомы посвященным: «В минском прокате снова кино с **Брэдом Питтом**, но уже без **Тарантино** и **Ди Каприо**. “К звездам” ближе к “Человеку на Луне”, чем к “Интерстеллару”. А пока **вы** вспоминаете, о чем они, **воспользуемся паузой и перейдем к делу**... “К звездам” в Минске идет без всяких примочек вроде **3D** или **ScreenX** – классические **2D-сеансы**. И в какой-то момент **футуристическое кино** наверняка покажется зрителю архаичным. Но **не спешите** записывать это в минус» [171] (о новом фильме «К звездам» – номинанте Венецианского кинофестиваля); «Новым Вуди Алленом останутся довольны **все, кто полюбилевого времена** “**Вики, Кристина, Барселона**” или “**Полночь в Париже**”. Тем же, **кого пугают визовые сложности**, достаточно просто заглянуть в кино. Особенно удачным будет выбор для всех, **кто ищет фильм для свидания**. Как-то не так давно **я стала свидетелем вопроса** продавца книг. Женщина средних лет ата-

ковала хозяйку лавки просьбами найти ей книгу, которая оставляет после себя «светлое ощущение, чувство легкости и счастья». **Становитесь в очередь, ребята**» [172] (о новом фильме американского режиссера Вуди Аллена «Дожливый день в Нью-Йорке») (выделено нами. — Л. С.-М.).

У Евгения Синиченко на портале куку.org несколько иной подход. Чаще всего он представляет обзор фильмов рекомендательного характера. Иногда в основу обзора берется тематический принцип: «*Забудьте про Шурика. 20 стильный, умных и смешных советских фильмов*» [173]; иногда — вид кино: «*Здесь точно не врут. 30 реально крутых документальных фильма*» [174]; иногда — авторский прогноз: «*КУКУ-топ. Какие фильмы и актеры получают “Оскар” в этом году*» [175] и т. д.

Обзоры представляют собой авторские ремарки на каждый отдельно взятый фильм. Этому автору свойственны ирония, явная установка на общение с читателем (зрителем) на равных, ориентируясь на уровень восприятия адресата: «*Сейчас в это сложно поверить, но Никита Сергеевич был действительно **крутым режиссером. Не позорился** в прямом эфире, не высказывался за патриотизм, не снимал **околоисторический шлак**. Во времена своей молодости Никита Сергеевич поставил ряд замечательных фильмов, одним из которых была экранизация сразу нескольких произведений Чехова. Тут все в лучших традициях жанра: усадьба за городом, неразделенная любовь, ну и сам Никита Сергеевич в одной из главных ролей*» [173] (о фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино»); «*Секс и юмор в Советском Союзе были, но **не в полной мере**. Шутить нужно было осторожно, по делу и чтобы цензура не вырезала. Но смеяться людям хотелось, поэтому режиссеры **крутились как могли**. История неудачливого учителя Нестора Северова, который устраивается работать в вечернюю школу, быстро набрала популярность у народа и в один миг стала классикой. Ситуация типичная, но **с элементами бреда**. Сценарий, разобранный на цитаты, отличный **актерский каст**, тонкий и не пошлый юмор — что-то, а хорошую комедию раньше русскоговорящие сценаристы делать умели*» [173] (о фильме «Большая перемена»); «**Смотрели “Погребенный заживо” с Райаном Рейнольдсом?** Так вот, фильм **“Гараж” снят по той же схеме**, только вместо гроба — помещене гаражного кооператива “Фауна”, а вместо погребенного заживо — члены этого самого кооператива» [173] (о фильме «Гараж»).

Авторское целеполагание в данном случае исключает аналитическую рефлексию, оценочность передается через определенную лексику, близкую к разговорной, интерпретация заменяется достаточно вольным, подчеркнуто субъективным восприятием. Тексты о кино, что представлены на портале куку.org, можно отнести к такой разновидности медийного арт-дискурса, как «диджей-журналистика» [176], когда в единую текстовую микс-композицию сводятся отдельные анонсы-резюме.

В белорусском интернет-пространстве воплотились два вида дискурса в представлении кино — киножурналистика и кинокритика. Если для киножурналистских текстов больше свойственны рекламно-репрезента-

тивные установки, легкий, близкий к разговорному стиль, отсутствие анализа художественной целостности кинопроизведения, стимулирование в большей степени потребительского интереса, то кинокритический дискурс отличается определенной степенью аналитичности, авторской рефлексией по поводу смыслов, воплощенных в произведении, уровнем аргументированности, большим выявлением внешнего киноконтекста, свидетельствующего о профессиональном знании предмета разговора. В этом сегменте сетевой кинокритики проявляются черты, характерные для культурно-просветительской журналистики в целом: акцентуация и интерпретация значимых в художественном плане произведений; релевантные оценки и интерпретация, проявляющие аксиологически важные акценты; трансляция специфики художественных образов и их значимости в понимании сущностных особенностей произведения; определение искусства как важного фактора в познании человека, времени, мира [176].

Кинокритический дискурс в интернете представлен публикациями Антона Сидоренко. Его тексты — это иногда мини-рецензии, иногда полнообъемные рецензии. Как правило, автор для анализа выбирает художественно значимые произведения, что соотносится с предназначением культурно-просветительской журналистики: пропагандировать высокие культурные ценности, воспитывать на образцах мировой культуры, способствуя всестороннему развитию человека [177]. Произведения киноискусства в восприятии этого автора из факта досуга превращаются в интенциональный предмет, что является равнозначным подлинно эстетическому переживанию. В авторских текстах есть тот игровой посыл, о котором говорил Й. Хейзинга: «Дух, формирующий язык, всякий раз перепрыгивает играючи с уровня материального на уровень мысли. За каждым выражением абстрактного понятия прячется образ, метафора, а в каждой метафоре скрыта игра слов» [178, с. 18–19].

В своих текстах А. Сидоренко предлагает о фильме такую информацию и таким образом, что читателю (зрителю), знакомому или не знакомому с произведением, открывается неожиданный, новый смысл. Этот автор почти всегда использует заголовки, первая часть которых — названия фильмов, вторая — интертекстуальные аллюзии, отсылающие к названиям других известных фильмов: «*“Патерсон”*: цветы провинции», «*“Нелюбовь”*: сцены из супружеской жизни», «*“Капитан Фантастик”*: мама придет», «*“Сын Саула”*: доказательство жизни».

Композиционно рецензии построены по законам жанра: лид, где не без оценочных маркеров кратко представляется смысловое поле фильма («*Человеческая натура в принципе непостижима, тем более непостижима природа творчества. В своем тихом шедевре Джим Джармуи рассказывает про “из какого сора”. И, как всегда, параллельно высказывается о человеческой жизни как таковой*» [179] — о фильме «Патерсон»); завязка, где автор, прибегая к парадоксальным заключениям, знакомит с темой произведения («*Из десятков других фильмов о муках*

творческой личности “Патерсон” отличается двумя вещами. Во-первых, **никаких мук в картине нет**. Джармуш снял идеальный фильм **без очевидного конфликта**. Герой актера Адама Драйвера **Патерсон тихо и спокойно работает драйвером... и параллельно пишет гениальную поэзию**. Во-вторых, поэт Патерсон – **никакая не знаменитость**, а фильм Джармуша – **не байопик**, а просто небольшой фрагмент из жизни любимой режиссером второстепенной, нестоличной Америки. Любого другого режиссера с таким бесконфликтным сюжетом смотреть было бы невыносимо. **Гениальность Джармуша как раз в умении смонтировать кино в ритме дыхания зрителя**» [179]; аргументы для представления фильма как единого художественного целого – точные обозначения разных элементов художественной системы фильма, воплощенные актерами («Адам Драйвер едва ли не **главное актерское открытие** американского кино последних лет, **идеален в роли незнаменитого поэта**. Джармуш куда меньше, чем остальные режиссеры, эксплуатирует его необыкновенную внешность. **Да и тона актерских эмоций здесь сдержанные, приглушенные, но, что и отличает гениальную режиссуру, не менее выразительные**» [179]), оператором («Звягинцев **и его постоянный оператор Михаил Кричман** искренне, но тщетно стараются наполнить свой фильм метафизикой... **Совершенно-замороженные кадры Кричмана** словно призваны подчеркнуть несовершенство человеческих взаимоотношений» [180] – о фильме А. Звягинцева «Нелюбовь»), композитором («Нотку ностальгии, несомненно, **содержит и музыкальный ряд**. По-хорошему его основу составляет только одна главная тема – **“CityOfStars”**. Но главное **в музыке Джастина Гурвица – интонация**» [181] – о фильме «Ла-Ла Ленд»; «Ритм на экране задает **отличный саундтрек композитора Ханса Циммера**, возможно, лучший в его карьере. По четкости организации **звукового пространства** музыка Циммера к “Дюнкерку” может посоперничать со **знаменитой темой Клауса Дольдингера** к знаменитому фильму Вольфганга Петерсена “Das Boot”» [182] – о фильме «Дюнкерк»), художником («Гарроне оказался интересным интерпретатором богатого художественного наследия соответствующей эпохи и вместе со своими художниками сочинил невероятно красивые костюмы и интерьеры. Действие “Страшной сказки” происходит в какой-то очень живописной местности с шикарными замками на скалах и роскошной растительностью... Художники и знаменитейший оператор Питер Сушицки также полноценные авторы “Сказок”» [183] – о фильме «Страшные сказки»); отличительные особенности творческого почерка режиссера («Но Джармуш не будь Джармушем, **не обладай его кино и еще одной чертой, отличающей гениальные вещи, – иронией**. “Патерсон” мягко, но очевидно **пронизывает над основами общества**, где бейсболист куда более знаменит, чем гениальный поэт, а наклеить дизайнерских капкейков на субботнюю фермерскую ярмарку – куда как больший показатель успеха, чем гениальная поэма» [179]); итоговое заключение как квинтэссенция главной идеи произведения («**Провинциальный уют**

**гарантирует вдохновение, но не гарантирует успеха.** Хотя для героя Адама Драйвера выход из комфортной зоны вовсе не очевиден – **Джармуш показал, как, в общем-то, и выглядит жизнь счастливого человека.** Наверное, многие с ним согласятся» [179]). Это не значит, что все рецензии написаны по одному трафарету. Авторские подходы разнообразны, но всегда есть акцентуация эстетически и сущностно важных смыслов произведения, которые постепенно раскрываются благодаря умелому представлению художественно значимых элементов.

Непрерывной особенностью текстов об искусстве вообще и о кино в частности является такая семантико-стилистическая категория, как оценочность, которая передает авторское отношение к предмету разговора. Оценка, критерии произведения обусловлены лично авторскими взглядами, художественными вкусами, уровнем эстетической подготовки, а иногда – субъективным и редакционным целеполаганием. Оценочное высказывание, как правило, основывается, с одной стороны, на объективном знании и понимании сущностных особенностей предмета, а с другой – на субъективном отношении и восприятии, что лишает его «объективной истинности» [184]. Современная лингвистика определяет разные типы оценок. В белорусских интернет-текстах используется лексика, передающая психологические оценки («Сказки от Гарроне, вопреки названию, не пугают, а, скорее, **оставляют в недоумении**, с таким же переосмыслением **жутковатого** староевропейского фольклора. Авторский стиль Гарроне – **неуютный, резковатый**. Режиссер часто ведет себя **грубовато**» [183]; «Скажи мы, что это новый фильм **живого классика** Романа Полански, – и уже можно было бы останавливаться. <...> Это **откровенное путешествие** в мир одного из самых ярких режиссеров – легендарного Квентина Тарантино» [185]; «Фильм грешит **фатальными неточностями и бредовыми нелогичными поступками персонажей**» [186]; утилитарные оценки («Чересчур **иллюстративная** экранизация классиков», «Сделано все это очень кинематографично, так что собирайте друзей – и **бегом за билетами**», «Гай Ричи **наигрался в Шерлоков, королей Артуров и Аладдинов**, а теперь возвращается на экраны в ярком криминальном жанре» [185]; «Для “нового” зрителя картина будет выглядеть слегка **устаревшей**» [186]; нормативные оценки («Хочется верить, что многое в кадре самое **настоящее**», «Манера самого Гарроне помножилась на уж слишком аккуратно выписанные диалоги», «не для тех, кто любит стандартное голливудское кино» [187]; «Это кино совершенно точно пойдет синефагам, которые слабо представляют свою жизнь без кино», «И хотя фильм ругают за излишнюю дотошность к деталям и за то, что он **смахивает на школьный учебник, посмотреть, возможно, последнюю картину 86-летнего режиссера определенно стоит**» [185]).

Однако наиболее предпочтительными являются оценки эстетического плана («Режиссер Маттео Гарроне предлагает заглянуть в его самую **увлекательную, сказочную часть**», «**причудливые** байки неаполитанца Джам-

баттисты Базиле», «При **идеальном** балансе прекрасного и безобразного в кадре оказался **интересным** интерпретатором **богатого художественного наследия**» [183]; «Что за роль Уиллема Дефо ни возьми – **все красота**. Это **пестрый аттракцион с хорошим юмором и смешно загримированными главными звездами** мирового кино», «Дуэт Уиллема Дефо и Шарлотты Генсбур – вообще **что-то невообразимое** в масштабах своей **экранной энергетики**» [187]; «На “Хищных птиц” вы, наверно, уже и так купили билеты, а вот про **фестивальные хиты и менее скромные премьеры**, которые смело можно назвать **годной**, прямо сейчас и расскажем... “Офицер и шпион” – мастер-класс **энергичной, монументальной и в то же время экономайной режиссуры**» [185]; «Целый час **хорошей музыки**. **Самые красивые** клипы первой половины лета» [188]; «**куку** посмотрел спин-офф **самой стильной** криминальной комедии 2000-х» [186].

Иногда оценка может передаваться с помощью хронотопических определений: «**Прекрасные актеры... нужны этому фильму только ради англоязычной афиши и международного проката**»; «Кстати, “Ван Гога” показали в конкурсе **Венецианского кинофестиваля**, так что за красотой – еще и драматическая мощь» [187]; «**Японец Корээда**, которого вы можете знать по “Магазинным воришкам”, очень неожиданно сделал **чисто европейское кино** по собственному сценарию»; «**Режиссер-поляк**, о личной жизни которого... судачили весь прошлый год» [185]; «...выполненная на отменном уровне командой профессионалов, сравнимой с **населением Люксембурга**» [189]; «Фильм мог бы улучшить туристический **потенциал страны**. Виды озер – действительно открыточные, особенно актуально смотрится это в контексте новостей про “белорусские Мальдивы”» [190].

В интернет-публикациях оценочные характеристики передаются с помощью большого количества авторских неологизмов («**пацанский боевик**» [185]; «**магистральная легенда** фильма проговаривается в **мультипликационном интро**», «“Упыри” не гнушаются **ни бу-эффектов, ни джампскейров**», «будущие жертвы бегают по лесу с **“гоупро”** в преломлении **разномастных объективов**» [190]; «из-за **олдскульного шторного монтажа**», «**проспойлерить** один из важнейших **сюжетных моментов**» [186]; «Рецензия на **шедевральный** фильм про боль, который понравится всем», «Режиссер фильма Линн Рэмси, насмотревшись на то, как в Голливуд медленно, но уверенно **просачиваются** авторские **фильмы с тридцатилетней выдержкой**, решила, что пришло ее время засветиться на Аллее славы», «Главное – это **стиль аля-неоновые восьмидесятые**, который не теряет актуальности в кино в любое время», «Герой любит **с плеча рубить плохих парней**. Линн Рэмси делает акцент **на визуал**. Это вам **не нарисованные эффекты, не CGI-мастурбация**. **Фанатам MARVEL** придется **утереть носы** – здесь речь идет совсем о другой визуальной красоте» [189]).

Диапазон лексических средств, передающих авторские оценки, широк и разнообразен. Во многом оценки определяют «тематический, композиционный и стилистический тип текста, его жанровые

особенности, проецирующие авторский замысел, цель и ответную реакцию адресата, т. е. особенности диалога субъекта оценки с адресатом» [176, с. 36]. Однако есть разница в оценочных характеристиках тех текстов, в которых преобладает развлекательный эффект, и тех, в которых запечатлен эффект кинокритической аналитической рефлексии. В последних выражена бóльшая степень аргументированности оценок, убедительности своего отношения, доказательности позиции.

Таким образом, одной из отличительных особенностей текстов о кино в интернет-среде является активная авторская установка на диалог с аудиторией, что обусловлено как эффектом интимизации, заложенным в коммуникативно-технических возможностях этого электронного средства массовой информации, так и возрастающей конкуренцией на медиарынке. В начале XXI в. в белорусском сетевом пространстве сложились такие виды медиапрактик в репрезентации киноискусства, как киножурналистика и кинокритика. Авторское целеполагание в киножурналистских текстах способствует осуществлению репрезентационно-рекламных целей. Публикации, рассчитанные на развлекательный эффект, соответствующие досугово-релаксационным ожиданиям аудитории, предполагают стимулирование потребительского интереса. Таких публикаций больше всего на портале TUT.BY и в интернет-журнале *kyku.org*.

### Библиографические ссылки

1. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. Мінск : Беларус. навука, 2001–2004. Т. 1 : 1924–1959 гг. / А. В. Красінскі. 2001. 277 с.
2. *Смаль В.* «Павлінка» // Совет. Белоруссия. 1952. 18 сент. С. 2.
3. *Рамановіч Я.* Другое нараджэнне // ЛіМ. 1952. 22 лістап. С. 3.
4. *Вишкарёв Б.* «Кто смеется последним» // Совет. Белоруссия. 1954. 14 нояб. С. 2.
5. *Камінскі М.* Фільм і спектакль // ЛіМ. 1953. 27 чэрв. С. 3.
6. *Васілеўскі П.* Спектакль і фільм // Звезда. 1954. 20 лістап. С. 2.
7. *Шалуновский В.* Пьеса и фильм // Совет. искусство. 1953. 17 июня. С. 3.
8. *Зиновьев А.* Спасибо, Миколка! // Экран. 1991. № 3. С. 5.
9. *Владимиров Д.* Успех белорусских кинематографистов // Совет. Белоруссия. 1957. 28 июля. С. 2.
10. *Леонидова Е.* По важнейшему адресу // Кино Советской Белоруссии / сост. Е. Л. Бондарева. М. : Искусство, 1975. С. 138–152.
11. История белорусского кино : в 2 т. / А. В. Красинский [и др.]. Минск : Наука и техника, 1968–1970. Т. 2 : История белорусского кино (1945–1967) / ред.: И. В. Нефед, А. В. Красинский. 1970. 256 с.
12. *Іваноў Е.* «Міколка-паравоз» // Мін. праўда. 1957. 2 жн. С. 4.
13. *Званак А., Хведаровіч М.* «Чырвонае лісце» // ЛіМ. 1958. 27 снеж. С. 3.
14. *Анисов С.* Фильм о мужестве и героизме // Совет. Белоруссия. 1959. 13 янв. С. 3.
15. *Мехаў У.* Подзвіг робяць простыя людзі // Чырвон. змена. 1959. 5 сак. С. 3.

16. *Степанова Е.* Это волнует сердце // Знамя юности. 1959. 4 марта. С. 3.
17. *Вишкарёв Б.* «Часы остановились в полночь» // Совет. Белоруссия. 1959. 8 авг. С. 3.
18. *Караічаў Л.* «Гадзіннік спыніўся апоўначы» // Звезда. 1959. 5 сак. С. 4.
19. *Красоўскі Э.* Шырокі экран // Маладосць. 1956. № 2. С. 21.
20. *Смаль В.* Советская «Кинопанорама» // Маладосць. 1957. № 4. С. 19.
21. *Нечай О. Ф.* Основы киноискусства. М. : Просвещение, 1989. 288 с.
22. *Нечай О. Ф.* Телевидение как художественная система. Минск : Наука и техника, 1981. 256 с.
23. *Ратников Г. В.* Жанровая природа фильма. Минск : Наука и техника, 1990. 181 с.
24. *Агафонова Н. А.* Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика. Минск : БГУКИ, 2009. 273 с.
25. *Саенкова Л. П.* Трансформация экранных форм в контексте медиакультуры // Весн. БДУ. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. 2010. № 2. С. 79–83.
26. *Фрольцова Н. Т.* Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации. Минск : БГУ, 2003. 216 с.
27. У кіностудыях свету // Маладосць. 1956. № 10. С. 20.
28. *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М. : Аспект Пресс, 2000. 235 с.
29. *Смаль В.* Увага, ідуць здымкі! // Маладосць. 1957. № 6. С. 20–21.
30. *Бондарова Ф.* Наведаем «Беларусьфільм» // Маладосць. 1958. № 12. С. 157–159.
31. *Васілеўская Г.* Сельскі кіномеханік // Маладосць. 1953. № 8. С. 24–25.
32. *Смаль В.* Аб праўдзе мастацкага характару // Маладосць. 1958. № 11. С. 128–130.
33. Павел Кадачнікаў // На экранах Беларусі. 1957. № 4.
34. *Albarrao A.* Media Economics: Understanding Markets, Industries and Concepts. Wiley-Blackwell, 2002. 256 p.
35. *Вартанова Е. Л.* О современном понимании СМИ и журналистики [Электронный ресурс] // Медиаскоп. 2010. № 1. URL: <http://www.mediascope.ru/pode/521> (дата обращения: 17.04.2017).
36. *Зинин Р. В.* Коммуникативный потенциал специализированных изданий в сфере культуры: социальная миссия и рынок // Науч. ведомости Белгород. науч.-исследоват. ун-та. Сер.: Гуманитар. науки. 2017. Вып. 34. С. 107–116.
37. На экранах Беларусі. 1959. № 1.
38. *Плахов А.* Начало конца века // Искусство кино. 1995. № 11. С. 24–29.
39. *Шилова И.* ...И мое кино. М. : НИИК : Киновед. зап., 1993. 176 с.
40. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. Мінск : Беларус. навука, 2001–2004. Т. 2. : 1960–1985 гг. / Г. В. Ратнікаў, А. А. Карпілава, А. В. Красінскі. 2002. 370 с.
41. *Федоров А. В.* Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) // Вопр. культурологии. 2011. № 6. С. 110–116.
42. *Колас Г.* Што ёсць, чаго няма // ЛіМ. 1965. 12 кастр. С. 2.
43. *Рамашчанка Г.* І ўсё ж Ірыне не верыш... // Звезда. 1965. 28 кастр. С. 4.
44. *Пиотровский К.* «Первые испытания» // Совет. экран. 1960. № 17. С. 8–9.
45. *Чалмаев В. С.* С поправкой на «величавость» // Искусство кино. 1960. № 9. С. 68–70.

46. Григорьев М. «За» и «против» // Совет. культура. 1960. 8 окт. С. 3.
47. Падбярэзскі П. Абмеркаванні кінафільма // ЛіМ. 1960. 27 крас. С. 3.
48. Литвін А. «Первые испытания» // Совет. Белоруссия. 1960. 28 авг. С. 4.
49. Брандобовский В. Здравствуй, Андрей Лобанович! // Знамя юности. 1960. 31 авг. С. 3.
50. Аношкін І. «Першыя выпрабаванні» // Магілеўс. праўда. 1960. 11 верас. С. 3.
51. Бондарова Ф. «Першыя выпрабаванні» // ЛіМ. 1960. 26 жн. С. 3.
52. Першыя выпрабаванні // ЛіМ. 1961. 6 кастр. С. 2.
53. Каваленка В. «Спрэчкі» з класікай // ЛіМ. 1961. 6 кастр. С. 2.
54. Бондарова Ф. А настрой усё-такі ядрэнны // ЛіМ. 1961. 6 кастр. С. 3.
55. Яфімаў Ф. Колькі будзе двойчы два? // ЛіМ. 1968. 30 студз. С. 2.
56. Стральцоў Б. Даруйце, не хвалюе // ЛіМ. 1963. 12 лют. С. 2.
57. Красінскі А. А калі заглянуць пад эмацыянальны пласт? // ЛіМ. 1968. 27 жн. С. 2.
58. Красінскі А. В. История моего кино. Минск : Беларус. навука, 2014. 228 с.
59. Нячай В. Эстэтызацыя жорсткасці // Звязда. 1968. 28 лют. С. 4.
60. Мілова Э. Кінастужка даўжанёю ў трыццаць мінут // ЛіМ. 1965. 10 жн. С. 2.
61. Мілова Э. Казка – праўда, казка – бль... // ЛіМ. 1965. 23 лістап. С. 2.
62. Тарас В. Давайце возьмем і казку! // ЛіМ. 1972. 10 сак. С. 5.
63. Семенов Е. Герои фильмов – сильные духом // Веч. Минск. 1969. 5 авг. С. 4.
64. Резник И. В кинообъективе – история республики // Веч. Минск. 1969. 26 авг. С. 3.
65. Романовский К. К 20-летию ГДР. Киноискусство наших друзей // Веч. Минск. 1969. 1 окт. С. 3.
66. Бондарева Е. Мир Шекспира на экране. О новом фильме Г. Козинцева «Король Лир» // Веч. Минск. 1971. 29 янв. С. 4.
67. Нячай В. Кніга і фільм. Дыялогія А. Адамовіча «Партизаны» на экране // ЛіМ. 1972. 14 студз. С. 8.
68. Смарадзінская Т. Сюрпрыз Трафіма Глушкова // ЛіМ. 1970. 12 чэрв. С. 14.
69. Белавусаў А. Побач з удачай // ЛіМ. 1970. 12 чэрв. С. 14.
70. Попов В. Баталіи под Ужгородом // Веч. Минск. 1969. 22 окт. С. 3.
71. Бондарова Е. Руины змагаюцца... // ЛіМ. 1971. 24 верас. С. 8–9.
72. Бондарова Е. Мінскім героям-падпольшчыкам прысвячаецца // ЛіМ. 1973. 5 мая. С. 8.
73. ЛіМ. 1974. 14 чэрв. С. 8.
74. ЛіМ. 1974. 28 чэрв. С. 4–5.
75. Павлючик Л. Добры экран // Знамя юности. 1979. 5 апр. С. 2.
76. Нячай В. Кожны фільм – экзамен // Чырв. змена. 1978. 17 жн. С. 3.
77. Бондарева Е. Современник на экране // Нёман. 1986. № 5. С. 151–158.
78. Бондарева Е. Контрасты экрана // Совет. Белоруссия. 1979. 31 марта. С. 4.
79. Будинас Е. Агитатор Глушков и принцесса Люська // Знамя юности. 1970. 14 июля. С. 4.
80. Ратнікаў Г. Працяг мастацкага даследавання // ЛіМ. 1978. 10 лістап. С. 10.
81. «Расписание на послезавтра» (1978). Информация о фильме [Электронный ресурс] // Кино-Театр.Ру. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/5954/annot/> (дата обращения: 18.07.2018).
82. Нечай О. Микро-рецензии // Веч. Минск. 1972. 12 окт. С. 3.
83. Михайлова С. Яшка // Знамя юности. 1971. 1 сент. С. 3.
84. О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии:

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР, 19 апр. 1984 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК : в 16 т. 9-е изд., доп. и испр. М. : Политиздат, 1983–1990. Т. 14. 1987. С. 574–582.

85. Работать, мыслить, отвечать: совещание руководителей центральных и республиканских средств массовой информации, работников науки и культуры 1 декабря 1987 г. // Совет. культура. 1987. 5 дек. С. 2.

86. Курбатов В. Литературная критика: долги и надежды // Изв. 1988. 8 янв. С. 3.

87. Демин В. За что нас не любят // Совет. экран. 1989. № 1. С. 24.

88. Рассадин С. Право на непонятливость // Совет. экран. 1989. № 1. С. 25–26.

89. Фрейлих С. Достоинство критики // Совет. экран. 1989. № 2. С. 14–15.

90. Кино 80-х: размышления в пути // Совет. культура. 1988. 25 июня. С. 4.

91. Конан У. Талант крытыка // ЛіМ. 1983. 4 лют. С. 6.

92. Кинематограф в зеркале критики // Совет. культура. 1987. 5 марта. С. 5.

93. Эйзенштейн С. Крупным планом // Избр. произведения : в 6 т. М. : Искусство, 1963. Т. 5. С. 290–291.

94. Нячай О. Несостоявшийся диалог // Совет. Белоруссия. 1980. 28 мая. С. 3.

95. Бондарева Е. Обретения и потери // Совет. Белоруссия. 1983. 9 апр. С. 4.

96. Нячай О. Путь к зрелости // Совет. Белоруссия. 1983. 6 авг. С. 2.

97. Кузнецов И. В. История отечественной журналистики [Электронный ресурс]. URL: <http://evartist.narod.ru/text8/01.htm> (дата обращения: 02.01.2018).

98. Бондарева Е. Пяць ракурсаў жыцця // Мастацтва Беларусі. 1983. № 6. С. 41–46.

99. Нячай В. Галоўная формула поспеху // Мастацтва Беларусі. 1983. № 6. С. 46–51.

100. Ратнікаў Г. Старонкі вялікай кнігі // Мастацтва Беларусі. 1983. № 6. С. 51–54.

101. Бондарева Е. Ад імя пакалення // Мастацтва Беларусі. 1984. № 12. С. 6–9.

102. Нячай В. У свеце тургенеўскіх вобразаў // Мастацтва Беларусі. 1984. № 12. С. 10–13.

103. Баравікова Р. Знайсці сябе // Беларусь. 1982. № 1. С. 37.

104. Дзюрына Т. Месца дзеяння – Палессе // Беларусь. 1982. № 4. С. 34–35.

105. Стишова Е. Существует ли «Новая волна»? // Кино. 1988. № 10. С. 12–13.

106. Нячай В. На скрыжаванні дарог // ЛіМ. 1983. 28 студз. С. 11.

107. Пушкіна М. У зямлі нашы карані // Вяч. Мінск. 1983. 13 кастр. С. 3.

108. Тюрин Т. Колодец времени // Знамя юности. 1983. 22 нояб. С. 2.

109. Бабкова А. Фядос, Васька і іншыя // Чырвон. змена. 1984. 9 мая. С. 4.

110. Михович С. Деревню звали Белые Росы... // Сел. газ. 1984. 8 марта. С. 4.

111. Россия. После империи [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2000. № 4. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2000/04/n4-article23> (дата обращения: 27.07.2007).

112. Березин О. Решения должны быть законными, но эффективными: кинотеатры в эпоху перестройки [Электронный ресурс] // Искусство кино. URL: <https://kinoart.ru/texts/resheniya-dolzhny-byt-zakonnymi-no-effektivnymi-kinoteatru-v-epohu-perestroyki> (дата обращения: 27.07.2020).

113. Фрольцова Н. Т. Белорусская журналистика в XXI в.: перспективы взаимодействия науки и практики // Весн. БДУ. Сер. 4. 2009. № 4. С. 80–83.

114. Надольская О. Диверсия сюрреализма // Формат D. 2013. № 78. С. 15.

115. Сукманов И. Салаты Оливье // Формат D. 2002. № 56. С. 12–13.

116. Соболевский О. Пай-мальчик с замашками супершпиона // Формат D. 2002. № 56. С. 23.

117. *Надольская О.* Любовь в стиле «Догмы» // *Формат D.* 2002. № 56. С. 14–15.
118. *Соболевский О.* Шпион, который провалился // *Формат D.* 2002. № 56. С. 22.
119. *Вартанова Е. Л.* Медиаэкономика в системе современных исследований СМИ [Электронный ресурс] // *Медиаскоп.* 2004. Вып. 1. URL: <http://mediascope.ru/node/185> (дата обращения: 10.07.2015).
120. *Черных Л.* Мир современных медиа. М.: Территория будущего, 2007. 420 с.
121. *Cooper-Chen A.* Global entertainment media: Content, audiences, issues. New York ; London : Routledge, 2005. 280 p.
122. *Лазутина Г. В.* Пресса в процессе ценностного ориентирования аудитории: возможности и результаты // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика.* 2013. № 6. С. 65–76.
123. *Саенкова-Мельницкая Л.* Литературно-художественная критика в условиях ремедиации // *Журналистика – 2015: стан, проблемы і перспектывы : матэрыялы 17-й Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 12–13 лістап. 2015 г. / рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск : БДУ, 2015. Вып. 17. С. 393–396.*
124. *Орлова Т. Д.* Театральная журналистика. Теория и практика : в 2 ч. Минск : БГУ, 2002. Ч. 2. 135 с.
125. *Анненкова И. В.* Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2011. 392 с.
126. *Шевлякова-Борзенко И.* Литературная критика в современном медиапространстве // *Критика в контексте современной культуры / отв. ред. А. П. Короченский, Л. П. Саенкова-Мельницкая.* Белгород : ООО «Эпицентр», 2020. С. 30–69.
127. *Саенкова Л. П.* Кинокритика и киножурналистика: типология творческой деятельности // *Весн. БДУ. Сер. IV.* 2013. № 1. С. 71–75.
128. *Шайхитдинова С.* Идеология и популярная культура как факторы мифотворчества // *Акценты. Новое в журналистике и литературе.* 1997. Вып. 1 (4). С. 13–19.
129. *Федотова Н. А.* Рекреативные функции СМИ: содержание, структура и гуманистический потенциал // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика.* 2010. № 1. С. 126–137.
130. *Солганик Г. Я.* Автор как стилеобразующая категория публицистического текста // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика.* 2001. № 3. С. 74–83.
131. *Шевченко В. А.* Визуальный контент как тенденция современной журналистики [Электронный ресурс] // *Медиаскоп.* URL: <http://www.mediascope.ru/1654> (дата обращения: 16.08.2019).
132. *Вартанова Е. Л.* От человека социального к человеку медийному // *От книги до Интернета: десять лет спустя.* М. : МедиаМир, 2009. С. 3–15.
133. *Василий Лановой:* «Люблю, когда приезжают арестовывать Вольфа» // *Комсом. правда в Белоруссии.* 1999. 16 янв. С. 11.
134. *Елена Коренева:* «Я до сих пор люблю Андрона» // *Комсом. правда в Белоруссии.* 1999. 12 янв. С. 6.
135. *Кинозвезда Софи Марсо:* «Я не сплю с продюсерами, чтобы получить роль» // *Комсом. правда в Белоруссии.* 1999. 21 янв. С. 10.
136. *Белостоцкий Г.* Легендарный Абдулла выпивал пять литров вина. И – ничего // *Совет. Белоруссия.* 1995. 9 дек. С. 6.
137. *Сашко К.* Леонид Ярмольник: «Как старый разведчик, я прятал деньги под половицей» // *Совет. Белоруссия.* 1995. 11 нояб. С. 6.
138. *Приходько В.* Аристарх Ливанов: «Боюсь, что меня перестанут узнавать...» // *Совет. Белоруссия.* 1994. 3 дек. С. 8.

139. *Корнилова Н. А., Прохорова К. В.* Фатические маркеры в заголовочном комплексе текстов СМИ // Вестн. Перм. ун-та. 2012. Вып. 4 (20). С. 138–143.
140. *Чернышова Т. В.* Фатическая речь как социальный символ коммуникации (на материале текстов печатных СМИ) [Электронный ресурс] // Кибер-Ленинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/faticheskaya-rech-kak-sotsialnyy-simvol-kommunikatsii-na-materiale-tekstov-pechatnyh-smi> (дата обращения: 15.08.2019).
141. *Дускаева Л. Р., Корнилова Н. А.* Фатика как речевая форма реализации развлекательной функции в медиатексте // Гуманитар. вектор. 2011. № 4 (28). С. 67–71.
142. ВСД, Париж. Самоубийства, убийства или заговоры // Совет. Белоруссия. 1995. 25 нояб. С. 5.
143. *Крэпак Б.* Ці патрэбная сёння мастацкая крытыка? // Культура. 1997. 20–26 верас. С. 8.
144. *Бондарова Е.* А каму патрэбна кінакрытыка?.. // Культура. 1997. 22–28 лістап. С. 9.
145. *Елсеева Ю.* Ефрасіння Бондарова: «Веру ў будучыню мастацтва кіно» // Культура. 1997. 22–28 лістап. С. 8.
146. *Васанская Ж.* «Лістападаўскі» прыз не фігавы лісток на «Оскар» // Культура. 1997. 5–11 снеж. С. 8.
147. *Бабкова А.* «Лістапад-97» як «рэха» кінафестывалю «Акно ў Еўропу», «Кінатаўр» і «Кінашок» // Культура. 1997. 29 лістап. – 5 снеж. С. 4.
148. Культура. 1997. 18–24 кастр.
149. *Градюшко А. А.* Современная веб-журналистика Беларуси. Минск : БГУ, 2003. 179 с.
150. Кинокритика: версия 2.0 [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2011. № 4. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2011/04/n4-article12> (дата обращения: 15.07.2017).
151. *Лукина М. М.* Трансформация журналистского текста в условиях интернет-среды // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. 2009. № 3. С. 54–73.
152. *Бахтин М. М.* Проблема текста // Собр. соч. : в 7 т. М. : Рус. слов., 1997. Т. 5. 732 с.
153. *Сидоренко А.* «Антикиллер-2»: гребанный Экибазтуз! [Электронный ресурс] // kinopark.by. URL: <https://kinopark.by/chtivo/1.html> (дата обращения: 12.12.2003).
154. *Сидоренко А.* «Терминал»: наш Терминалтор [Электронный ресурс] // kinopark.by. URL: <https://kinopark.by/chtivo/50.html> (дата обращения: 25.12.2004).
155. *Мороз Е.* Сладкий, как первая любовь. 20 классных летних фильмов на вечер [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/special-project/sladkiy-kak-pervaya-lyubov-20-horoshih-letnih-filmov-na-vecher> (дата обращения: 17.06.2020).
156. Жанровое своеобразие интернет-коммуникации [Электронный ресурс] / С. Ф. Барышева [и др.] // Кибер-Ленинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovoye-svoebrazie-internet-kommunikatsii/viewer> (дата обращения: 07.08.2019).
157. *Сметанина С. И.* Медиа-текст в системе культуры. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. 383 с.
158. В Минске пройдет очень крутая «Ночь кино». Подборка фильмов лучшая на нашей памяти [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/anews/660986.html> (дата обращения: 17.10.2019).

159. Будик У., Ефременко А. 8 отличных фильмов ноября, на которые и потратиться не жалко [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/anevs/660740.html> (дата обращения: 15.10.2019).

160. Ефременко А. «Прощание»: 7 из 10. Фильм, после которого вам захочется позвонить родителям [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/reviews/657928.html> (дата обращения: 20.10.2019).

161. Синиченко Е. ГУЛАГ для собак. Почему абсолютно все полюбят новый мультфильм от создателя «Отель Гранд Будапешт» [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/gulag-dlya-sobak-pochemu-absolyutno-vse-polyubyat-novuyu-multfilm-ot-sozdatelya-otel-grand-budapesht> (дата обращения: 07.06.2018).

162. Синиченко Е. «Они смеются даже над смертью Дэвида Боуи!». Почему второй «Дэдпул» в тысячу раз круче первого [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/oni-smeyutsya-dazhe-nad-smertyu-devida-boui-pochemu-vtoroy-dedpul-v-tysyachu-raz-kruche-pervogo> (дата обращения: 19.06.2018).

163. Синиченко Е. Соло на рану. В прокат вышли очередные «Звездные войны», которые вам не понравятся [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: [https://kyky.org/cult/solo-na-ranu-v-prokat-vyshli-ocherednye-zvyozdnye-voyny-kotoryevam-ne-ponravayutsya](https://kyky.org/cult/solo-na-ranu-v-prokat-vyshli-ocherednye-zvezdnye-voyny-kotoryevam-ne-ponravayutsya) (дата обращения: 25.05.2018).

164. Синиченко Е. Пять причин, почему не стоит тратить деньги, время и силы на фильм «Такси-5» [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/ryat-prichin-pochemu-ne-stoit-tratit-dengi-vremya-i-sily-na-film-taksi-5> (дата обращения: 20.04.2018).

165. Ефременко А. «Арахисовый сокол»: 7 из 10. А вот и первый кандидат на «Оскар» [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/reviews/658551.html> (дата обращения: 24.10.2019).

166. Ефременко А. «Бык»: 6 из 10. (Почему-то) лучший российский фильм года [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/reviews/650812.html> (дата обращения: 23.08.2019).

167. Градюшко А. А. Заголовок как важнейший элемент текста в веб-журналистике // Вес. БДПУ. Сер. 1. 2014. № 1. С. 73–77.

168. Синиченко Е. Богатый август. Топ-10 фильмов и сериалов, которые мы будем смотреть до конца лета [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/bogatyu-avgust-top-10-filmov-i-serialov-kotorye-my-budem-smotret-do-kontsa-leta> (дата обращения: 28.07.2018).

169. Ефременко А., Будик У., Коляго А. Что посмотреть дома? Начните с этих 10 фильмов [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/anevs/677780.html> (дата обращения: 10.04.2020).

170. Распопова С. С. Автор мультимедийного текста // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. Вып. 65. 2012. № 13 (267). С. 100–102.

171. Ефременко А. «К звездам»: 7 из 10. Брэд Питт бороздит космические пространства [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/reviews/655054.html> (дата обращения: 27.09.2019).

172. Ефременко А. «Дождливый день в Нью-Йорке»: 7 из 10. Скандальный фильм Вуди Аллена, который не покажут в США [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/reviews/657025.html> (дата обращения: 11.10.2019).

173. Синиченко Е. Забудьте про Шурика. 20 стильный, умных и смешных советских фильмов [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/>

zabudte-pro-shurika-20-stilnyh-umnyh-i-smeshnyh-sovetskih-filmov (дата обращения: 07.08.2018).

174. *Синиченко Е.* Здесь точно не врут. 30 реально крутых документальных фильмов [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/zdes-tochno-ne-vrut-30-realno-krutyh-dokumentalnyh-filmov> (дата обращения: 19.06.2018).

175. *Синиченко Е.* КУКУ-топ. Какие фильмы и актеры получают «Оскар» в этом году [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/kyku-top-kakie-filmy-i-aktery-poluchat-oskar-v-etom-godu> (дата обращения: 26.01.2018).

176. *Цветова Н. С.* Искусство в массмедиа. СПб. : ВВМ, 2019. 91 с.

177. *Прохоров Е. П.* Введение в теорию журналистики. М. : Аспект Пресс, 2011. 351 с.

178. *Хейзинга Й.* Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерланд. В. Ошиса. М. : АСТ, 2004. 539 с.

179. *Сидоренко А.* «Патерсон»: цветы провинции [Электронный ресурс] // kinopark.by. URL: <https://kinopark.by/chtivo/460.html> (дата обращения: 20.02.2017).

180. *Сидоренко А.* «Нелюбовь»: сцены из супружеской смерти [Электронный ресурс] // kinopark.by. URL: <https://kinopark.by/chtivo/461.html> (дата обращения: 05.06.2017).

181. *Сидоренко А.* «Ла-Ла Ленд»: как же им не петь [Электронный ресурс] // kinopark.by. URL: <https://kinopark.by/chtivo/457.html> (дата обращения: 17.01.2017).

182. *Сидоренко А.* «Дюнкерк»: самый широкий пролив [Электронный ресурс] // kinopark.by. URL: <https://kinopark.by/chtivo/462.html> (дата обращения: 03.07.2017).

183. *Сидоренко А.* «Страшные сказки»: у них блоха жила [Электронный ресурс] // kinopark.by. URL: <https://kinopark.by/chtivo/403.html> (дата доступа 19.08.2015).

184. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М. : Языки славян. культуры, 1998. 560 с.

185. *Ефременко А., Будук У.* Новый фильм Гая Ричи и еще 9 премьер, которые кровь из носу надо посмотреть в феврале [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/aneWS/669127.html> (дата обращения: 07.02.2020).

186. *Синиченко Е.* «8 подруг Оушена». Почему фильм шадит людей всех рас и национальностей, но не мужчин [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/8-podrug-oushena-rochemu-film-schadit-lyudey-vseh-ras-i-natsionalnostey-no-ne-muzhchin> (дата обращения: 15.04.2019).

187. *Ефременко А., Перова А., Будук У.* Уиллему Дефо – 65! Пятерка лучших фильмов, где снялся актер [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/aneWS/693639.html> (дата обращения: 23.07.2020).

188. *Синиченко Е.* Целый час хорошей музыки. Самые красивые клипы первой половины лета [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/tselyu-chas-horeshhey-muzyki-samye-krasivye-klipy-pervoy-poloviny-leta> (дата обращения: 14.07.2018).

189. *Синиченко Е.* «Тебя никогда здесь не было». Рецензия на шедевральный фильм про боль, который нравится всем [Электронный ресурс] // kyky.org. URL: <https://kyky.org/cult/tebya-nikogda-zdes-ne-bylo-retsenziya-na-shedevralnyy-film-pro-bol-kotoryu-ponravitsya-vsem> (дата обращения: 24.03.2018).

190. *Ефременко А.* Молодые белорусы гибнут на меловых карьерах. В Минский прокат вышел хоррор «Упыри» [Электронный ресурс] // Афиша TUT.BY. URL: <https://afisha.tut.by/news/aneWS/661078.html> (дата обращения: 14.11.2019).

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>Глава 1. СТАНОВЛЕНИЕ КИНОКРИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ЖУРНАЛИСТИКЕ И СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ</b> .....	5
1.1. Кинокритический опыт в контексте формирования новой экранной эстетики .....	5
1.2. Феноменологический аспект кинокритики как явления культуры....	17
1.3. Медиаобразовательный потенциал белорусской кинокритики .....	23
1.4. Онтологическо-коммуникативные основания кинокритического текста.....	28
<b>Глава 2. МЕДИАСТРАТЕГИИ КИНОКРИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА</b> .....	39
2.1. Кинокритика как синтез дискурсивных практик .....	39
2.2. Нарративные принципы и авторская интенциональность кинокритических текстов в белорусских средствах массовой информации .....	53
2.3. Ценностно-оценочные основания кинокритики .....	59
<b>Глава 3. ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА БЕЛОРУССКОЙ КИНОКРИТИКИ</b> .....	73
3.1. Жанрообразующие факторы и жанровые группы в кинокритике....	73
3.2. Событийно-новостные жанры белорусской кинокритики как первичные формы представления кинособытий .....	77
3.3. Информационно-презентационные жанры белорусской кинокритики в представлении ценностных качеств киноартефактов.....	85
3.4. Проблемно-аналитические жанры: особенности освоения кинодискурса.....	98
3.5. Эффект обратной визуализации в художественно-аналитических жанрах.....	113
<b>Глава 4. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ БЕЛОРУССКОЙ КИНОКРИТИКИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.</b> .....	124
4.1. Протокинокритические формы в белорусских газетах 1910-х гг.: репрезентационно-анонсный аспект.....	124

4.2. Ценностные акценты в белорусской кинокритике 1920-х гг. ....	131
4.3. Белорусская кинокритика 1930-х гг.: идеологемы и опыт формирования кинорецензии .....	137
4.4. Кинодискурс в белорусских специализированных журналах 1920–30-х гг. ....	146
4.5. Содержательно-формальные компоненты рекламных текстов о кино в белорусской прессе 1910–30-х гг. ....	154
4.6. Белорусская кинокритика 1940-х гг.: от отражения кинособытий до обобщения кинопроцесса .....	162
<b>Глава 5. БЕЛОРУССКАЯ КИНОКРИТИКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX в.</b> .....	172
5.1. Белорусская кинокритика 1950-х гг.: от репортажных до проблемно-аналитических подходов .....	172
5.2. Первое специализированное киноиздание «На экранах Беларусі» как опыт системного киноаннотирования и рекламного проекта .....	181
5.3. Аналитический потенциал белорусской кинокритики 1960-х гг. ....	184
5.4. Синтез жанровых форм в белорусской кинокритике 1970-х гг. ....	190
5.5. Белорусская кинокритика 1980-х гг. как поиск профессиональной идентичности .....	197
5.6. Белорусская кинокритика 1990-х гг. в контексте социально-культурных трансформаций .....	209
5.7. Кинокритический дискурс в белорусском интернет-пространстве: институциональные характеристики .....	217

Научное издание

**Саенкова-Мельницкая** Людмила Петровна

**БЕЛОРУССКАЯ КИНОКРИТИКА  
XX–XXI вв.:  
ОТ ПЕРВЫХ АНОНСОВ В ПЕЧАТИ  
ДО ГИБРИДНЫХ ЖАНРОВ В ИНТЕРНЕТЕ**

Редактор *М. К. Чернякевич*  
Художественный редактор *Т. Ю. Таран*  
Компьютерная верстка *Е. В. Севрук*

Подписано в печать 28.12.2020. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.  
Печать цифровая. Усл. печ. л. 13,95. Уч.-изд. л. 18,4.  
Тираж 100 экз. Заказ 8428.

Белорусский государственный университет.  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.  
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Издательско-полиграфическое частное унитарное предприятие «Донарит».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/289 от 17.04.2014.  
Ул. Октябрьская, 25, офис 2, 220030, г. Минск, Республика Беларусь.