

П.Л. СВЕРДЛОВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖУРНАЛИСТИКА КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОГО МЕДИАПРОСТРАНСТВА

Посвящена анализу музыкальной журналистики как специфического формата авторского высказывания в современных масс-медиа. Отмечается, что музыкальная журналистика, которая нередко «смыкается» с пиаром, к настоящему времени практически вытеснила из белорусских СМИ музыкальную критику.

The article is dedicated to the analysis of the musical journalism as a specific «light» kind of the author expression in media, which sometimes unites with public relations. In Belarus it was formed in 1980s and nowadays almost replaced the musical criticism in Belarusian mass media.

Каждый текст, написанный о музыке, можно с определенной долей условности отнести к одной из трех следующих групп: музыковедение, музыкальная критика, музыкальная журналистика.

Музыковедение стоит отдельно от двух других элементов этой триады. Тексты этой группы обычно носят научный либо научно-популярный характер, тогда как произведения критиков и журналистов, пишущих на музыкальные темы, характеризуются в первую очередь публицистичностью. Исследователи отмечают, что критика существует на грани литературы и публицистики.

Наряду с литературной, театральной и кинокритикой музыкальная критика - термин, вполне устоявшийся и довольно распространенный как в научных, так и в широких общественных кругах. В белорусской специальной литературе понятия «музыкальная критика» и «музыкальная журналистика» долгое время не разграничивались и употреблялись как синонимы, чему есть немало примеров. А.А. Карпилова пишет: «XIX в. - «золотой век» русской музыкальной критики. Первыми сделали музыкальную журналистику своей специальностью писатели и философы - Г. Державин, Н. Карамзин, В. Одоевский» (цит. по: Виды литературно-художественной критики 2005, 114-115).

Советская музыкальная критика проникла в издания, предназначенные для массовой аудитории, только ко второй трети XX в. В качестве примера можно привести полемику, развернувшуюся в периодической печати СССР

в 1920-1950 гг. между музыкальным критиком профессором Петроградской консерватории Б. Асафьевым и крупным русским композитором И. Глазуновым. Статьи Б. Асафьева, публиковавшиеся в 1910 г. в журнале «Музыка», с 1928 г. начали появляться на страницах «Красной газеты».

«Приблизительно до 60-х годов XX века музыкальная журналистика как ответвление музыкальной критики группировалась в газетах и журналах, была ограничена их рамками, а именно: оперативностью, объемом, социальной направленностью изданий и кругом авторов-журналистов» (Орлова 2007, 16). Жесткие условия работы журналиста-репортера и в первую очередь оперативность, с которой он должен откликаться на культурные события, зачастую негативно отражаются на стилистике текстов музыкальной журналистики. В случае, когда заметка о вечернем концерте запланирована в утренний выпуск газеты, работу над ней журналист вынужден начинать еще в концертном зале, а на обработку собранной информации и подготовку текста есть считанные часы.

Со временем темп работы журналиста только повышался. Однако грамотное ее планирование и хорошая предварительная подготовка позволяют музыкальному обозревателю сократить время, затраченное на сбор информации, и уделить больше внимания ее обработке. Речь здесь идет не только о наборе базовых знаний о музыкальной культуре, наличии музыкального вкуса или знании нотной грамоты, хотя и то, и другое, и третье, безусловно, необходимо. Современный журналист, пишущий о музыке, должен заблаговременно начинать сбор информации о событии, которое ему предстоит освещать. К примеру, на концертной площадке он может появиться, проведя ряд телефонных интервью с организаторами концерта и артистами, а также обладая информацией об их предыдущих выступлениях, которую можно почерпнуть из ранее опубликованных отчетов своих коллег. Эта информация позволит оценить зрелищность мероприятия и провести параллели, интересные для читателей. Если же журналист начинает работу над репортажем с чистого листа, то всю ее придется провести по окончании концерта, сокращая время для подготовки текста к публикации.

Нередки случаи, когда на страницах современной прессы вместо полноценных репортажей появляются лишь журналистские впечатления (порой - весьма субъективные) от увиденного и услышанного на концерте. Подобные тексты довольно часто публиковались в «Музыкальной газете»: «Белорусские коллективы удалось послушать лишь отрывками, *и если в случае с Лео я ничего не потерял* (здесь и далее курсив мой. - П. С.), то Валика Гришко *было просто жаль* - звук на нём был плохой, да и саму программу урезали до трёх песен всего. Кстати, звука *на слух* было меньше 100 киловатт. А *J_торс я слушал* в здании аэропорта, параллельно разглядывая группу The Cardigans вблизи».

Существенно тематическое расхождение между советским музыковедением, музыкальной критикой и журналистикой, которое четко оформилось во второй половине XX в. Музыковеды того времени работали над решением фундаментальных вопросов о функционировании музыки в культурной среде и значении ее для современного общества. Так, в сборнике «Музыкальная культура Белорусской ССР» за 1977 г. содержатся исследовательские работы об истории белорусской музыки, изменении ее стилистической палитры, развитии национальной оперы и балета, принципах использования в белорусской профессиональной музыке национального фольклора и др.

Музыкальные критики и журналисты, напротив, были сосредоточены в первую очередь на анализе и информировании аудитории об актуальных тенденциях, «свежих» фактах и явлениях шоу-бизнеса. Музыкальная критика 1970-х гг. была посвящена в основном противостоянию западной массовой культуре и образу жизни, который пропагандировали западные музыканты, а также анализу текущих культурных событий страны.

К концу 1980-х гг. в советской публицистике наметилась трактовка западной рок-музыки как «отражения кризисных процессов, происходящих в капиталистическом обществе» (Рок-музыка как она есть 1989, 1). Рок и соответствующие ему молодежные субкультуры (рокеры, хиппи, панки и др.) журналисты стали оценивать как часть молодежной контркультуры - «комплекса идей, норм, ценностей, художественных установок, призванных выразить самосознание какой-нибудь социальной группы в противовес господствующей в обществе культуре» (там же).

Такая трактовка открыла путь на страницы отечественной периодики материалам о западных рок-группах. В первую очередь освещалась деятельность рок-музыкантов из прибалтийских республик и стран Восточной Европы. Рубрика «Нотны аркуш» - музыкальное дополнение к газете «Чырвоная змена», которое просуществовало с 1983 по 1994 г., - начиналась с интервью со знаменитым музыкантом Эстонии Г. Грапсом («Magnetic Band»), польской эстрамегазвездой М. Островской («Lombard»), венгерской рок-легендой Г. Пресором («Locomotiv GT»)» (см. Дзеяслоў 2006, 256). Часто публиковались и материалы о британских и американских музыкантах, находившихся в то время на пике своей популярности: группах «Queen», «Pink Floyd», «Led Zeppelin», «Deep Purple», «Rolling Stones», «Status Quo» и др.

Именно в этих коротких заметках можно найти истоки современной белорусской музыкальной журналистики. Ведь рок-творчество тесным образом связано со стилем жизни артистов. Поэтому аудиторию СМИ интересовало не только то, как и о чем поют западные рок-звезды, но и визуальная часть рок-шоу. Сообщая читателям, слушателям и зрителям разнообразные биографические сведения о западных музыкантах, белорусские журналисты 1980-х гг. Ю. Цыбин, Д. Подберезский, В. Мартыненко, А. Мельгуй, О. Климов предпочитали анализу музыкальной формы описание фактов действительности, таким образом нивелируя в своем творчестве критическое начало в пользу журналистского.

К началу 1990-х гг. тексты о музыке стали постепенно переходить из специализированных изданий в массовые. Профессор Т.Д. Орлова называет следующие причины, вызвавшие этот процесс: «Появление большого количества новых изданий потребовало увеличения культурной информации... К тому же наметилась тенденция к возвращению в концертные залы зрителя. Концертные залы стали заполняться, и это способствовало появлению материалов о музыке» (Орлова 2007, 18).

Музыкальная критика, в основу которой положен аналитический подход, не могла удовлетворить интерес массовой аудитории медиапространства СССР к бурному развитию советской эстрады. Например, Н.Р. Хасанова отмечает произошедшие в конце 1980-х гг. изменения в авторском составе и жанровой структуре музыкальной критики Узбекистана. «В середине 1980-х гг. авторский состав музыкальной критики представлен в основном музыковедами. Жанровая панорама характеризуется доминированием информационно-описательной группы, но высок и процент аналитических откликов на книжные издания, концерты и т. д. <...> К середине 1990-х гг. в музыкальной критике Узбекистана преобладали студенты ТГК им. М. Ашрафи и журналисты общего профиля. В жанровой сфере - преобладание информационно-описательных материалов, оформленных в разные жанровые одежды» (Хасанова 2001, 8). Подобные изменения характерны и для других республик бывшего СССР, и вызваны они возникшей необходимостью в музыкальной публицистике, имевшей целью не более или менее развернутый анализ явлений и процессов музыкальной культуры, а сжатое информирование о них.

Кто стал в ряды многочисленных музыкальных обозревателей? «В редких случаях это специально подготовленные критики. Чаще - штатные журналисты» (Орлова 2007, 18).

Таким образом, в конце 1980-х гг. в музыкальную публицистику пришли непрофессионалы: музыканты, не имевшие журналистского образования, с

одной стороны, и журналисты без специального музыкального образования - с другой. Это вызвало своего рода обесценивание профессии. Интересно, что в то же время и на том же фоне произошла аналогичная девальвация понятий «музыка» и «композитор». «Тогда [в 1984 году. - П. С.] понятие "современный композитор" предполагало автора консерваторски образованного, владеющего всеми профессиональными навыками в данной сфере. А все, что им сочиняется, имея в виду, прежде всего, академическое искусство во всем его жанровом многообразии, и было современной музыкой, - пишет профессор Московской консерватории Т.А. Курышева. - Сейчас же, в том числе и в комментариях в радио- и телеэфире, под музыкой подразумевается абсолютно все, что звучит, и больше всего попса. <...> Соответственно, очень широко трактуется и понятие "композитор", включая в себя сочинителей любой звуковой данности» (Курышева 2006, 9).

Следствием такого положения вещей стало отделение от музыкальной критики нового явления, которое приобрело четкие черты лишь в последнее десятилетие. Сегодня его принято называть музыкальной журналистикой.

Это направление, которое в информационном пространстве СМИ активно действует и развивается, до настоящего времени не имеет четкого определения. «Есть основания говорить о двояком смысле. В одних случаях - это все материалы СМИ, относящиеся к теме музыки, в других - специфическая форма литературно-художественной критики» (Орлова 2007, 23).

Второго взгляда придерживается и Т.А. Курышева, называющая музыкальную журналистику прикладным музыковедением. «Оно [прикладное музыковедение. - П. С.] в равной степени обращено и к неспециалистам, осуществляя выход мысли о музыке из музыкального процесса в художественную культуру в целом» (Курышева 1992, 154).

Журналистика в классическом определении - это вид общественной деятельности по сбору, обработке и периодическому распространению актуальной информации через каналы массовой коммуникации (пресса, радио, телевидение, кино и др.) (см. БСЭ, VII). Положения этого определения применимы и к музыкальной журналистике. Уточним, что она представляет собой сбор, обработку и периодическое распространение сообщений о музыке и шоу-бизнесе, имеющих информационно-развлекательный характер, что соответствует потребностям массовой аудитории современных СМИ.

Уже само определение указывает на два различных типа активности, объединенных в рамках журналистской деятельности. Обработка информации является творческой работой, а ее сбор и периодическое распространение - коммуникационными элементами. Это справедливо и для музыкальной журналистики.

Деятельность музыкального журналиста, критика и музыковеда можно представить как обмен социально значимыми сообщениями с аудиторией и описать с помощью линейной модели коммуникации, предложенной в середине XX в. американским математиком Клодом Шенноном:

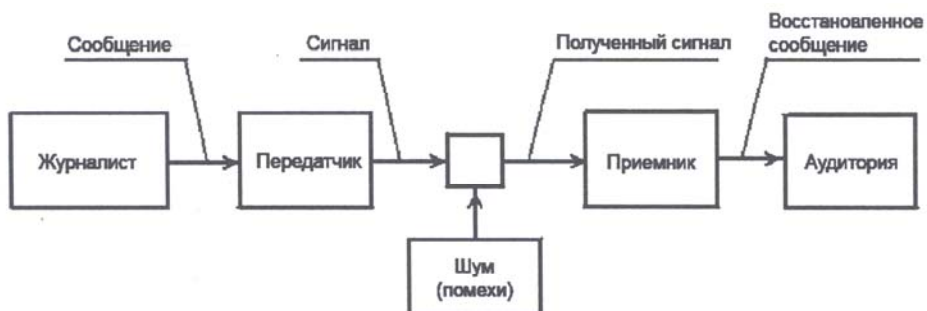


Схема К. Шеннона позволяет понять общую коммуникационную природу деятельности музыкального журналиста, критика и музыковеда, однако в ней опущен элемент творчества, заключающийся в формулировании уникальных сообщений, а также не учитываются их особенности, что не позволяет отобразить в ней различий между этими видами деятельности.

Несколько иной подход к анализу коммуникации, происходящей в сфере музыкальной культуры, и места в ней публициста предлагает российский музыковед доктор искусствоведения А.Н. Якупов. Сферу журналиста он рассматривает как составную часть музыкальной коммуникации, осуществляемой между композитором, исполнителем, слушателем и музыковедом-критиком. Сама же коммуникация представляется ему как ряд интерпретаций музыкальной формы, «изначально порожденной композитором и являющейся отправной точкой для декодирования остальными участниками процесса. <...> Музыковед-критик проходит кумулятивную, рефлексивную и генерирующую фазы, оценивая и исследуя все стадии художественного процесса. Таким образом, он стимулирует и отчасти регулирует процесс обществено-музыкальной коммуникации в целом» (Якупов 1993, 16).

Музыковед-критик, коммуникационные функции которого, согласно А.Н. Якупову, заключаются в интерпретации музыкальной формы и исследовании стадий ее создания, существенно отличается от журналиста, который имеет дело не столько с музыкальной формой, сколько с обстоятельствами ее появления, а также с фактами биографии ее создателей и интерпретаторов - композитора и исполнителя. Ядро коммуникационной системы, в которой участвует музыкальный журналист, - это отдельные факты действительности, присущие музыкальной коммуникации.

Данное обстоятельство предопределяет различия в количественном и качественном составе аудитории, к которой обращаются музыкальный критик и музыкальный журналист. Если анализ музыкальной формы интересен в основном немногочисленным профессионалам: композиторам, исполнителям, преподавателям музыки, то описание обстоятельств создания тех или иных произведений и популярное изложение биографии авторов привлекают самую широкую аудиторию. Отсюда и существенные расхождения в задачах, которые выполняют музыкальная критика и музыкальная журналистика.

В процессе анализа музыкальной формы, проводя аналогии между различными произведениями искусства, критик классифицирует их элементы, находя при этом адекватные средства вербального выражения. Донося до читателя сущностные характеристики предмета анализа, акцентируя его внимание на особенностях рассматриваемой музыкальной формы, он, во-первых, выполняет задачу разъяснения, а во-вторых, облегчает подход слушателя к музыке. Журналист же, концентрируясь на описании фактов действительности, сопровождающих создание музыкальной формы, чаще всего не разъясняет читателю, а информирует и развлекает его.

В силу того что для критической деятельности характерна оценочность, музыкальная критика выполняет аксиологическую и регулировочные задачи. Выступая против низкопробного вторичного культурного продукта и, наоборот, поощряя творческий поиск и серьезные музыкальные работы, критик не только вырабатывает у своих читателей определенную систему ценностей, но и действует в качестве «санитара» шоу-бизнеса. Однако исследователи отмечают, что независимая журналистика и то, что можно было бы назвать критическим мнением, практически отсутствуют в современных музыкальных изданиях. Тексты музыкальных журналистов, как правило, доброжелательны в силу их ориентации исключительно на инновации и нежелание портить отношения с артистами и продюсерами. «Просветительские и воспитательные функции музыкальной критики в музыкальной журналистике отходят на второй план. На первое место выходит публичный характер профессии. Поэтому высказывания о

музыке могут выходить за рамки искусства, переключаться на бытовые и политические проблемы, иметь скрытый или откровенно рекламный характер» (Орлова 2007, 39).

Все это свидетельствует о том, что на первый план в белорусской музыкальной журналистике, нивелируя воспитательные цели, выходит реализация связей с общественностью. Мотивация, которую, исходя из заказов своих клиентов, формируют специалисты по связям с прессой, начинает влиять на содержание публикаций, а также теле- и радиозфера в большей степени, чем просветительские мотивы профессиональных журналистов. Навязывая музыкальным журналистам различными способами позитивный взгляд на творчество своих клиентов, специалисты по связям с прессой способствуют тому, что аудитория СМИ не всегда получает объективную информацию о положении дел в шоу-бизнесе. Доброжелательные отзывы журналистов формируются не под влиянием характеристик и качеств музыкальной формы, о которой они пишут, а исходя из межличностных отношений с музыкантами, продюсерами, специалистами по связям с прессой.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

- в последние десятилетия в отечественном медиапространстве сформировался новый тип деятельности, отличный от музыкаловедения и музыкальной критики, - музыкальная журналистика;
- качественные изменения в профессии музыкального обозревателя негативно влияют на стилистику текстов о музыке, публикуемых в СМИ;
- музыкальная журналистика, выполняя иные задачи, чем музыкальная критика, «вытесняет» последнюю из СМИ.

ЛИТЕРАТУРА

- Карпилова А.А. Из истории музыкальной критики // Виды литературно-художественной критики: опыт историко-теоретического обзора. Мн., 2005.
- Кудрявцев П.А. Отчет о фестивале «Estrella star show» // Музыкальная газета. 2006. 31 авг.
- Курышева Т.А. Слово о музыке: О музыкальной критике и музыкальной журналистике. М., 1992.
- Курышева Т.А. Диалоги о музыке перед телекамерой. М., 2006.
- Мартыненко В.М. Необыкновенные перипетии обыкновенного шоу-бизнеса // Дзезяслоў. 2006. № 19.
- Орлова Т.Д. Музыкальная журналистика: Учеб. пособие. Мн., 2007.
- Рок-музыка как она есть: информация к размышлению, аргументы, факты. Могилев, 1989.
- Хасанова Н.Р. Музыкальная критика современного Узбекистана: состояние, проблемы, тенденции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 2001.
- Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация. М., 1993.

Поступила в редакцию 15.10.07.

Павел Леонидович Свердлов - аспирант кафедры литературно-художественной критики. Научный руководитель - доктор филологических наук, профессор Т.Д. Орлова.