

БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ
ФАКУЛЬТЭТ ЖУРНАЛІСТЫКІ
Кафедра літаратурна-мастацкай крытыкі

**ЖАНРЫ ЛІТАРАТУРНА-
МАСТАЦКАЙ КРЫТЫКІ:
ТЭОРЫЯ, ПРАКТЫЧНЫ
ВОПЫТ**

Мінск
2002

УДК 88.2.6.

ББК 83.3

С 409

С к л а д а л ь н і к:

Е. Л. Бондарова, доктор філалагічных навук, прафесар

Р э ц е н з е н т ы:

доктар філалагічных навук, прафесар *В. П. Рагойша*

доктар філалагічных навук, прафесар *Б. В. Стральцоў*

Зацверджана на пасяджэнні

кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі

21 лістапада 2001., пратакол № 3

Сістэма жанраў літаратурна-мастацкай крыткі: тэорыя, практычны вопыт / Склад. Е. Л. Бондарова. — Мн.: БДУ, 2002. — 110с.

У зборніку даследуюцца сучасныя аспекты функцыянавання жанраў газетна-часопіснай крытыкі, іх трансфармацыя ў сувязі з перабудовай грамадства, зменамі ў стане мастацкай культуры. Разлічаны на супрацоўнікаў і даследчыкаў сродкаў масавай інфармацыі, выкладчыкаў, аспірантаў і студэнтаў факультэта журналістыкі, усіх, хто цікавіцца мастацтвам і піша пра яго.

УДК 88.2.6

ББК 83.3

©БДУ, 2002

ОСОБЕННОСТИ ОСВЕЩЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА В СМИ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА

* * *

ПЕРЕМЕНА ОРИЕНТИРОВ

Во второй половине 80-х годов начались процессы, обусловившие распад СССР, образование из каждой входившей в него республики самостоятельного государства. Это повлекло за собой изменения во всех сферах жизни, в том числе и такой специфической, как литература и искусство. Если выделить главное в перестроечных процессах в области художественной культуры это будет прежде всего преодоление идеологического диктата на всех уровнях руководства творчеством, самостоятельность формирования репертуаров творческих коллективов. В критике перемены выразились в отказе от догматизма в оценках произведений, в плюрализме мнений, расширении проблематики. В решениях последних перед «перестройкой» партийных съездов, резолюциях творческих союзов подчеркивалось необходимость повышения роли критики в развитии культуры и духовном воспитании масс.

1986-й — первый перестроечный год прошел в бурных спорах о состоянии и путях развития литературы и искусства в новых социально-политических условиях. Самым «революционным» был 5-й съезд кинематографистов СССР, который состоялся 15–16-го мая 1986 г. Его потом назовут «разрушительным». В своих решениях он провозгласил отречение от существовавшей централизованной системы руководства кинематографом, необходимость «новой модели» кинопроизводства, в основе которой — отделение творчества от техники, свобода планирования и запуска фильмов, создание «независимых» киностудий. И сама модель, и реорганизация всей киносистемы широко обсуждались в прессе, на собраниях киноработников не только в Москве, но и в столицах республик, в городах, где были киностудии. Пока шли споры и дележ «сфер влияния», от кинопроизводства отделился кинопрокат. Экраны стали заполняться лентами зарубежного производства, преимущественно американского.

Пресса союзная и республиканская второй половины 80-х годов и начала 90-х уже была вынуждена констатировать тревожный факт. Отечественное кино, перестроившись, начало создавать фильмы, разоблачающие все, что связано с историей СССР. (Критика окрестила такое творчество «чернухой и порнухой».)

В тематике СМИ значительное место заняли публикации и передачи о произведениях, ранее не издававшихся, забытых или «крамольных». В то же время со страниц периодических изданий почти исчез анализ новых творений. Да и как, с какими мерками было к ним подходить? Установившиеся в советское время критерии демонстративно отвергались. Об этом свидетельствуют споры вокруг понятий «социалистический реализм», партийность, народность, проходившие на страницах «Литературной газеты», «Советской культуры», «Правды», «Комсомольской правды», журналов «Вопросы литературы», «Новый мир», «Наш современник», «Знамя», «Дружба народов» и др. Спорили и редакции журналов между собой, разбившись на «лагери реформаторов» и приверженцев традиций.

Горячего в пламя споров подлил писатель Виктор Ерофеев, выступив в мае 1991 г. (на страницах «Литературной газеты») с провокационной статьей «Поминки по советской литературе». Ее основной тезис: советская литература исчерпала себя, она не нужна новому поколению, ибо не открывает ему правду времени. А правда признавалась лишь та, что развенчивала все советское. Понимавшие гибельность такого отношения к своей культуре либо не осмеливались голос поднять в ее защиту, либо в спорах не умели найти достойные внимания аргументы. И дискуссии сводились к перебранкам. Так длилось почти пять лет, пока не спала агрессия ниспровергателей и началась более спокойная переоценка ценностей.

В Беларуси основные направления поисков ответов на вопросы «Кто мы такие?», «Каково наше духовное наследие?», «Что несет нам день сегодняшний и грядущий?» сосредоточивались на проблемах языка, национального возрождения, сохранения культуры в условиях социально-политических перемен. Газеты и журналы стали систематически писать об этом. Появились рубрики «Адраджэнне» и «Спадчына» в газетах «Літаратура і мастацтва», «Звязда», «Чырвоная змена», печатались материалы о национальной идее, необходимости пре-

подавания в школах и вузах на белорусском языке, увеличения белорусскоязычных школ и классов. Ученые (С. Шушкевич и Л. Лыч), писатели (Н. Гилевич, А. Вертинский) ставили перед Верховным Советом республики вопрос о ведении документации на белорусском языке. Перестройка вызвала повышенное внимание к национальному на всех уровнях развития культуры.

В конце 80-х и начале 90-х годов в Беларуси появились новые издания: «Спадчына», «Роднае слова», «Культура», «Мастацтва» (сначала журнал назывался «Мастацтва Беларусі» — с января 1983 г. до конца 1991 г.). Это значительно расширило пространство публикаций по литературе и искусству, способствовало профессионализму критики. С середины 80-х годов до 1993 г. с периодичностью раз в три месяца, выходил журнал «Тэатральная творчасць». Но под бременем экономических трудностей — закрылся, а «Мастацтва» уменьшилось в объеме.

При всех трудностях специализированные газеты и журналы все же сохраняют некую систему освещения творческого процесса, держат подобающий уровень суждений. Что же касается наших литературных журналов «Полымя», «Нёман», «Маладосць», то на их страницах публикуются материалы в основном своей «отрасли» и очень редко о других видах искусства. С начала 90-х редакция журнала «Маладосць» начала выпускать приложение (потом оно стало самостоятельным изданием) «Першацвет». Он стал пристанищем для начинающих авторов — прозаиков, поэтов, критиков. Журнал меняет свой облик, имеет своих читателей, хотя ему и не достает художественной оригинальности и эстетической основательности.

Начало 90-х годов было временем широкого обсуждения в белорусской периодической печати вопросов теории литературного творчества и принципов переосмысления истории белорусской литературы. Из широкого круга проблем, которые поднимались в этих публикациях, серьезностью намерений выделялись статьи в профессиональном издании писателей — еженедельнике «Літаратура і мастацтва». В марте (20.03.1992 г.) газета напечатала полемическую статью известного поэта и литературоведа (в то время заведующего кафедрой белорусской литературы БГУ) профессора Олега Лойки «З настальгіяй па тэорыі». В том же номере выступил исследователь белорусской лите-

ратуры Юрка Левончик (его статья называлась «Правінцыя»). Затем в разговоре о методе, принципах осмысления реальности, особенностях менталитета героев национальной литературы, критериях оценки произведений приняли участие известные в республике теоретики и критики — директор института литературы имени Янки Купалы АН БССР Виктор Коваленко («Правінцыя» тэорыі ці «тэорыя» правінцыі», 24.07.92 г.), заведующий кафедрой пединститута имени М. Горького (теперь Государственный педагогический университет имени Максима Танка) Алексей Рагуля. Другие литературоведы и критики отмечали «заідэалагізаванасць», «дагматызм», невысокий теоретический уровень, «правінцыяналізм абгрунтаванняў» в критике.

Чтобы свести различные, порой исключаящие направления усилий исследователей, газета предоставила право на заключительное слово А. Рагуле. Он назвал свою статью «І стала праблемай... праблемнасць» («ЛіМ», 1992, 25 верасня). Ученый и критик, сопоставив материалы дискуссии, высказал свое мнение о белорусской культуре и уровне ее исследования. Не согласившись с С. Дубовцом (его категорическим отвержением творчества Я. Купалы, Я. Коласа советского периода) А. Рагуля выдвинул сомнительный тезис: «маскультура — ці не важнейшы складнік нацыянальнай культуры». Критик не во всем доказателен, хотя и делает замечания по существу многих положений дискуссии. Вывод ученого, заключающий дискуссию, сводится к признанию «плёну дыскусіі», в ходе которой выявилось, что исследователи показали роль методологии, необходимость ее обновления и повышения теоретического уровня. Вывод, прямо скажем, скромный. Чтобы прийти к нему, вряд ли нужна была дискуссия. К этой форме обычно критика прибегает, когда выясняется сложная и неоднозначная проблема. Она, конечно, есть и в белорусской критике, особенно в новой социально-политической ситуации. Но редакция газеты не смогла ее обозначить, начиная дискуссию. Потому и выводы оказались неопределенными. Не случайно сама статья названа «И стала проблемой... проблемность».

Редакция «Літаратуры і мастацтва» периодически использует такие формы критики, как диалог или беседа писателей и критиков, анкета, обращенная к тем или иным авторам. В ноябре 1993 г. еженедельник опубликовал беседу своего корреспондента Галины Корженевской (поэта

и критика) с директором института литературы имени Янки Купалы В. А. Коваленко. Ее цель — выяснить, какой должна быть новая история белорусской литературы. Концепция же ее создания, принципы отбора материала, методология анализа остались неясны и после полученных ответов. Маститый ученый и критик В. А. Коваленко (ныне покойный) подробно объяснял трудности предстоящей работы — концептуально-философские, материальные, оставив читателей в неведении, какая же методология, эстетические принципы будут положены в основу новой истории белорусской литературы, необходимость которой вызвана происходящими в обществе переменами как в социальной, так и духовной сфере.

Рациональное зерно содержится в ответах на анкету «ЛіМа» от 3-его декабря 1993 г. критика нового поколения Петра Васюченко. Уже заголовком — «Ёсць падставы для падсумавання» П. Васюченко утверждает необходимость «перечитать» прежде написанную историю белорусской литературы. А затем поясняет, что не с целью ее переписать, переосмыслить. Этого, как справедливо утверждает критик, делать не следует. Закономерно будет на новой основе, с учетом новой фактографии дать уточненную итоговую картину, ориентируясь не на идеологические постулаты, а на выверенные ценностные критерии. И «класічным узорам» в этом отношении может быть «Гісторыя беларускай літаратуры», написанная в 20-е годы М. Горецким. Особенность ее в том, что она представлена в лицах, по конкретным произведениям, включенным в литературный процесс времени.

Литературовед послевоенного поколения Павел Дзюбайло, лаконичная статья которого под названием «Яшчэ моцныя сілы інерцыі», резонно предлагает сосредоточивать внимание на новых процессах, анализе того, что появилось в белорусской литературе за последние годы, выделить новые тенденции в литературе и критике. Такие как иное, чем прежде представление о роли и возможностях литературы в духовной жизни народа, понимание того, что в искусстве важнейшим является не постановка проблем, а эстетические достоинства. А в этом плане вновь появляющиеся литературные и других видов искусства произведения либо создаются по старым догмам, либо вовсе не имеют духовного начала. Сегодня иная мера правды относительно истории народа, во взгляде на войну, религию и другие явления и события. Время позволяет писать свободнее и раскованнее, сопоставлять различные

точки зрения на уже, казалось бы устоявшиеся события (войны, партизанского движения, национального возрождения). Вместе с тем с редакций не снимается ответственность за достоверность сведений, на которые опираются авторы. Сегодня же читатель и зритель часть сталкивается с безапелляционными суждениями, основанными на слухах, сплетнях или политических пристрастиях.

Стихия безответственности, непроверенных слухов господствует не только в теле- радио- газетной информации. Она дает о себе знать и в публикациях с претензией на аналитику. Характерна в этом отношении и еще одна дискуссия, состоявшаяся на страницах «ЛіМа». В начале 1998 г. (9-го января) в еженедельнике появилась статья журналиста и критика Сергея Дубовца «Ружовы туман» («Розовый туман»). Она затрагивает достаточно серьезную общественную проблему — отношения к духовному наследию, что особенно важно в период реформаций. Но никакой серьезной постановки проблемы в статье нет. Есть лишь категорическое неприятие всего, что было в белорусской литературе в советское время, отрицание художественной ценности произведений известных поэтов и писателей Я. Купалы, Я. Коласа, П. Бровки, А. Кулешова, И. Мележа — потому что они не были противниками социалистического реализма. Василь Быков, по утверждению С. Дубовца, стал первым из тех писателей, кто вышел из «сиреневого тумана», а Я. Коласом белорусская литература вошла в него. Абсолютно «чистым» писателем был Максим Горький. А сегодня «пакутліва выбіраецца» из тумана Янка Брыль.

Прочитаешь сей «разоблачительный опус» и подумаешь: вот уж поистине критика ради критики. Ни тебе аргументов, ни логики доказательств. Сплошь отрицания, из которых следует, что литература наша — усеянное сорняками поле. Разве что вырос на нем Сергей Дубовец (С. Павловский). Когда критик игнорирует научную систему доказательств в угоду идеологической позиции, он пренебрегает своей главной обязанностью — быть объективным искателем истины. Злость в критике — вовсе не доказательство правоты.

«Полемика — это клоун на проводе, — писал обычно основательный критик Валентин Окудович, выступивший в следующем выпуске «ЛіМа» (16 января 1998 г.). Его материал назывался «У войны нет Отечества», с подзаголовком: «Рецензия на тексты Сергея Пав-

ловского (Сергея Дубовца)». В них кроме «Сиреневого тумана» включены публикации в газете (его же — Дубовца издании) «Наша Ніва» № 3 и № 32 за 1997 г. Не поддержав критика-воителя в его главном пафосе, В. Окудович явно смягчил проблему, сводя позицию автора «эпотажной» статьи к клоунской шалости.

Если учесть, что редакция ставила целью шокирующим способом развязать острую дискуссию, тогда ее можно понять. Но серьезного разговора и на сей раз не получилось. Он свелся, главным образом, к несогласию с шокирующими заявлениями автора «Розового тумана». Наследие же осталось, к нему обращаются читатели, его изучают в школах. Состояние современной белорусской литературы исследуется, хотя и без надлежющей системы.

23 апреля 1998 года состоялся XII съезд писателей Беларуси. В отчетном докладе тогдашнего председателя союза поэта Василя Зуенка о критике сказано коротко и категорично: «крытыка наше ціха сканала» («ЛіМ», 1998, 8-го мая). Наверное, будет несправедлив такой однозначный вердикт: критика все же присутствует в еженедельниках «ЛіМ», «Культура», журналах «Мастацтва», «Полымя», «Маладосць», «Нёман», «Роднае слова», «Крыніца». Чего ей действительно недостает, так это целенаправленности, системы, пристального внимания к тому новому, что появляется в литературе и других видах искусства.

С 1991 года в республике издается еженедельная общественно-просветительская газета «Культура». Редакция ее взяла на себя многогранные функции — писать о всех видах искусства, народном творчестве, массовой культуре, духовном наследии, деятелях искусства и многом другом. Такой широкий спектр интересов, конечно, сказывается на характере издания, качестве материалов. Значение же этого издания несомненно. Оно дает своим читателям обилие сведений о культурной жизни республики, знакомит с творчеством наиболее видных современных деятелей культуры, возвращаясь в прошлое, воскрешает забытые имена и произведения.

Стремление к системному освещению творческого процесса заметно по рубрикам, которые присутствуют на страницах «Культуры»: «Мастыхін», «КіТ» (кино и телевидение), «Камертон», «Чыгальны зал» и другие. Рубрики не все стабильные, иные возникают и исчезают, их заменяют другие и тоже краткосрочные. Это дезориентирует читателя. Редакция все еще не выработала своего стиля, не всегда достаточно высок профессиональный

уровень публикуемых материалов. Да в таком всеядном издании его и трудно выдержать.

Если газета «Культура» — издание популярное и не всегда ее материалы претендуют на теоретическую самодостаточность, то от журнала «Мастацтва» мы можем ожидать такой уровень. Центральное место в осмыслении творческого процесса ему предначертано самим статусом. Появился журнал в первый месяц 1983 г. под названием «Мастацтва Беларусі», как орган четырех творческих союзов — театральных деятелей, кинематографистов, художников и композиторов при координирующей роли Министерства культуры республики. Менялись его периодичность (с выхода один раз в два месяца до двенадцати номеров в год), название (с 1982 г. он называется «Мастацтва»), дизайн и редакторы. Оставалась «уставная» функция — освещать жизнедеятельность учреждений и организаций, творческих коллективов и деятелей различных видов искусства. Пока определялись принципы, приобретался опыт, на страницах журнала выступали руководители творческих союзов и члены редколлегии; с каждым годом круг авторов расширялся за счет критиков и журналистов, которых интересовали культура и ее люди.

С выходом этого журнала значительно расширилось пространство внимания СМИ к вопросам творчества, к опыту деятелей, внесших свой вклад в развитие белорусской культуры. На протяжении пока еще не длительной истории издания на его страницах публиковались материалы о состоянии дел в творческих союзах, в театрах, консерватории, на студиях кино и телевидения, в музыке. Всегда присутствовало в нем народное творчество. Редакция стремилась и стремится охватывать все формы творчества, имея в виду систему, т.е. целенаправленность и постоянство публикаций по основным и смежным видам творчества.

Оперативности освещения текущего творческого процесса «Мастацтва» (как и другие наши журналы) не достигает: слишком растянут во времени процесс подготовки материалов к публикации и печатанием тиража. О стремлении же редакции к системе в освещении состояния и тенденций развития художественной культуры свидетельствует введение (со времени, когда главным редактором журнала стал драматург Алексей Дударев) постоянных рубрик публикаций. За ред-

ким исключением в «Мастацтве» регулярно появляются рубрики «Эстетика», «Театр», «Музыка», «Балет», «Изобразительное искусство», «Художественная фотография», «Экран», «Народное искусство», «События, факты, информация». В них выступают преимущественно профессиональные критики, искусствоведы, философы, деятели искусства. Читатели периодически встречают там имена известных эстетиков Н. Крюковского, В. Конона, театральных критиков Б. Бурьяна, Л. Громыко, Т. Орловой, Т. Мушинской, Т. Трегубович, киноведов Е. Бондареву, А. Бобкову, О. Нечай, Н. Агафонову, Н. Фрольцову, писательницу Г. Богданову, постоянно ведущую рубрику «Народное искусство», кинорежиссера В. Орлова. Есть у журнала свои авторы, музыковеды, знатоки телевидения (хотя последние заявляют о себе не часто). Много фотографий, кинокадров, рисунков публикуется на страницах журнала. Все это свидетельствует о включенности издания в творческий процесс, стремлении охватывать его разные грани.

При систематическом чтении журнала, нельзя не заметить традиционность форм и жанров публикаций. В период, о котором идет речь, редакция использовала преимущественно статьи, критические заметки, обзоры, беседы и диалоги. В них шел профессиональный разговор о многих проблемах, встающих перед литературой и искусством, всей культурой республики в связи с изменениями в социально-политическом жизнеустройстве. Дана переоценка многих явлений прошлого, анализ вновь появившихся произведений, деятельности новых творческих коллективов. И все же профессиональное рецензирование фильмов, спектаклей, телепередач — не постоянное явление в практике журнала «Мастацтва». Редко найдешь на его страницах творческий портрет, не стало правилом выступление в профессиональном издании самих деятелей искусства, как это делается, например, в России (в «Литературной газете», «Культуре», «Экране и сцене», «Искусстве кино»). Из публикаций этого плана в белорусских литературных изданиях следует выделить те, что в 1998–99 гг. появились в рубрике «Крытыка і літаратуразнаўства» журнала «Польмя». И прежде всего достаточно основательные «Задача літаратуры — даследаваць чалавека» (1999) директора института литературы НАН В. В. Гниломедова и «Дасягнутае і страчанае» (1999 г., № 1) профессора БГУ Д. И. Бугаева. Содержательные аналитические материалы о духовной

и художественной культуре периодически появляются в журналах «Полымя», «Нёман», «Роднае слова», «Крыніца». Более массовым изданиям целесообразно аннотировать такие публикации, выделяя главные их положения. Пока это делает только редакция еженедельника «Літаратура і мастацтва».

Кроме традиционных литературных изданий — журналов «Полымя», «Нёман», «Маладосць», в государственной печатной сети появились «Роднае слова», «Крыніца», «Першацвет», «Всемирная литература». Это расширило возможности критики, литературоведения и аналитического осмысления других видов искусств. В идеале эти возможности должны использоваться для постановки и разработки новых проблем, осмысления сфер творчества, ранее не затрагивавшихся. А это влечет за собой изменение целевых установок и старых и новых изданий. Движения в эту сторону в 90-е годы заметны: появились рубрики о философии творчества, духовном наследии нации, культуре зарубежных стран. Недостает в этой работе редакций последовательности, новизны мысли, активного участия самих мастеров слова и деятелей культуры в обсуждении проблем и перспектив творчества. Наиболее плодотворные традиции в критике как раз закладывались и развивались при тесном соединении опыта мастеров и принципиально важных теоретических разработок. Пример тому деятельность М. Богдановича, М. Горецкого, А. Адамовича, И. Мележа, М. Стрельцова, В. Короткевича, В. Колесника. В России в разные периоды осмыслением сложнейших вопросов творчества занимались крупнейшие писатели, художники, композиторы, режиссеры театра и кино. К сожалению, в Белоруссии такой опыт скорее исключение, чем правило.

Нашей критико-аналитической мысли, отсутствии идеологических ограничений, подгонки под единый ранжир в теории и методологии, не хватает смелости суждений, новизны выводов. Основания для такой констатации дают публикации о литературе и искусстве почти во всех специализированных изданиях. Не говоря уже о периодике общего типа. А среди них полярно различны установки газет и журналов государственных и негосударственных.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ И КРИТЕРИЕВ

90-е годы характеризуются изменениями в структуре журналистики, разделением ее на государственную и негосударственную. Появились издания аппозиционные, для читателей определенного круга, возраста, профессиональной ориентации. Ситуация привела к изменению критериев, с которыми редакции подходят к автору и оценкам фактов для освещения в СМИ, характеру общения с читателями, слушателями, зрителями. Ситуация вызвала и различное отношение к сложившейся практике освещения культуры, к образованию если не новых жанров, то видоизмененных, трансформированных. При этом одни из них вышли на первую линию востребованности, другие — остались на втором и третьем плане. В неравном положении оказались две основные жанровые группы — информационно-познавательных публикаций и аналитических. Трансформация происходит внутри каждой из групп, отдельных жанров.

Многообразны возможности освещения новостей культурной жизни, происходящих в ней событий, поскольку искусство все более включается в коммерческое производство; возникла особая потребность в оперативной рекламе. При такой переориентации новостей творчества необходимо непрерывное изобретение новых языковых форм, экранных изображений — клипов, шоу, звуковых эффектов. А вместе с этим меняется отношение к самим основам творчества — правде, достоверности, адекватности словесно-зрительного образа, подлинности предмета пропагандирования. Мы являемся свидетелями расхождения этих критериев, отсутствия ответственности за цену сказанного слова. В следствие этого особое значение приобретает позиция журналиста, критика, его нравственность, художественный вкус.

Поскольку за десятилетие с 1991-го до 2001 годов искусство заметно утратило свои самодостаточность и эстетическую ценность, снизился спрос на профессиональную критику, способную выявлять эти особенности. Книгоиздатели, производители фильмов, спектаклей заинтересованы в пропаганде товаров для рынка. В этом — основная причина широко распространенного журнализма в освещении литературы и искусства. Особенно в практике молодежной прессы и так называемых «свободных» изданий. Само по себе стремление к журналистской выразительности, занимательности можно было бы

только приветствовать, если бы этот процесс не сопровождался эстетической безграмотностью, отсутствием сколько-нибудь выверенных критериев. Такого рода журналистские упражнения в большинстве своем не дают представления об истинной ценности произведений, дискредитируют само понятие «художественная критика». Некогда популярная газета «Знамя юности» систематически и достаточно профессионально освещала музыку, живопись, кино. В 90-е годы читатель находил там лишь отдельные публикации по этим и другим видам искусства. Если ставить перед газетой задачу быть «путеводителем» молодежи в духовном воспитании, то придется констатировать, что наша белорусская молодежная пресса с такой миссией не справляется.

При широком распространении массовой культуры объяснимо внимание к ней СМИ. Молодежные коллективы — рок-группы, «гурты», выставки, литературные тусовки — основные объекты редакций газет, радио и телевидения. Системы же, какой-либо нравственно-эстетической линии во всем этом нет. Чаще всего — это чисто вкусовые ощущения журналистов и очень редко разговор профессионального критика по существу той или иной формы проявления массовой культуры, которая становится все более агрессивной, изощренной в средствах воздействия на еще не сформировавшиеся вкусы подрастающего поколения.

Традиционно для осмысления состояния культуры, происходящих в ней процессов, тенденций развития использовались аналитические по своим функциям жанры, являющиеся основой литературно-художественной критики: творческий портрет, рецензия, статья с ее разновидностями. В период, о котором идет речь, эти жанры оттеснены на второй план в специализированных изданиях, а в общей прессе и вовсе отсутствуют. Их вытеснили разного рода интервью. В одном выпуске их можно встретить 2–3, а то и более — с артистами кино и театра, эстрады, звездами шоу — от культуры отечественной до перепечаток из зарубежных газет, краткие эксклюзивы во время гастролей.

Чем можно объяснить такую популярность интервью? Возросшим интересом к творческой личности, высвобождением самого жанра из-под идеологически-эстетических ограничителей, переориентировкой журналистов с разговора о творческих вопросах на интимные подробности. А самая главная причина засилия на газетно-журнальных

полосах и в радио-телепрограммах жанра интервью в том, что это как бы освобождает редакции от необходимости искать авторов и площади для авторских материалов концептуального плана. При нестабильности творческого процесса, сумбурности критериев оценки произведений, массовых явлений редакциям проще согласиться с мнениями авторитетов, нежели иметь собственную линию. Кроме того, разного рода оппозиционные издания профессиональному разговору (что предполагает жанр) предпочитают полемические, а порой и провокационные вопросы-ответы: предметом разговора становится политика вместо творчества.

Форму встречи двух или более персон для серьезного разговора о прошлом или современном искусстве используют доступные нам авторитетные российские еженедельники «Литературная газета», «Культура», «Экран и сцена», журнал «Искусство кино». Такие материалы редакции обычно называют диалогами или уроками творчества. Есть такие публикации и в белорусских изданиях по литературе и искусству. В них собеседники выступают что называется «на равных». Тогда и возникает острота в осмыслении проблемы.

Многие издания прибегают к анкетированию — выяснению различных точек зрения по тем или иным вопросам, не имеющим однозначных ответов. Так, например, в конце ушедшего XX века и начале нового было много споров о кинематографе — что с ним происходит, куда он движется, остается ли в ранге зрелища или искусства? Белорусские СМИ вели аналогичные споры о белорусском кино. И здесь вырисовывались две полярные «линии поведения»: отрицания самоценности советского кино и защита его традиций. В первом случае — это публикации мало компетентных журналистов, во втором — профессиональных критиков. Сами же киночиновники, появляясь в СМИ, пытаются сглаживать трудности, отрицают кризисное состояние белорусского кинематографа 90-х годов. Наглядно это демонстрирует журнал «На экранах» (№ 1, 2000 г.), посвященный проводимым в Беларуси кинофестивалям (национальному, который с 1998 г. проводится в Бресте, и «Лістапад» — в Минске).

В лучших традициях критики — рецензии, статьи, аналитические обозрения. Они позволяли охватывать довольно широкое поле творчества — выделять на нем наиболее примечательные явления, освещать

узловые моменты, выделять характерные тенденции. Теперь эти жанры редко встретишь в их определяющих качествах — с анализом, постановкой проблем, отделением, говоря словами А.В. Луначарского, «способных плодоносить зерен от шуршащих пустотой плевел».

Жанры, которым «по статусу» положено проверять творчество на подлинность и качество, заменяются суждениями, что основаны на вкусовых впечатлениях, беглых оценках, нередко и вовсе на отсутствии всяких критериев. Теперь можно сказать или написать все, что угодно, не неся никакой ответственности перед искусством. Случайные авторы, случайные рубрики. Возникнув и появившись несколько раз, они исчезают, заменяются другими, не внося никакой системы в освещение разных сторон творчества.

В недавней практике прессы, общесоюзной и республиканской, часто использовалась такая форма разговора с читателями, как «критические заметки», «заметки критика». Сейчас эти рубрики появляются лишь при освещении фестивалей, массовых культурных мероприятий.

Содержательность таких публикаций или передач зависит от компетентности автора, зоркости его взгляда, способности отличить главное от второстепенного. Издания используют возможности этого жанра лишь частично — на констататорском уровне. Так, например, ведется на БТ передача «Телевизионный дом кино». В отличие от аналогичной передачи С. Тарасова «Белорусский дом», открывающей зрителям историческое и художественное значение старинных парков, дворцов и замков, ведущий «Телевизионного дома кино» С. Катьер предпочитает блиц-интервью с участниками событий, в эфир которые попадают через несколько месяцев. В феврале и марте 2001 г. он провел две передачи под рубрикой «Лучшие артисты кино», на основе давнишних встреч. По каким признакам определялись «лучшие»?

Вообще говорят и пишут об искусстве много. Системы же осмысления сложной сферы жизни — нет. Руководители СМИ, Госкомитет по печати республики, по всей видимости, эту работу недооценивают, а творческие союзы, став маломощными, не в состоянии повлиять на нее. Кто через несколько лет обратится к СМИ как летописцам времени, вряд ли составит по ним сколько-нибудь объективную картину культурной жизни общества. На ней не будет главного —

адекватности написанному, зафиксированных на пленку реальных процессов, происходившим в художественной культуре.

Многие произведения, таланты остаются невостребованными, на десятилетия забытыми, если они вовремя не попадают в поле зрения прессы, кинодокументалистики. Оперативная критика активизирует общественную жизнь искусства. При условии, что она сама руководствуется критериями, позволяющими отличать подлинные ценности от мнимых. А их становится все больше и, к сожалению, как раз они своей изворотливостью попадают на глаза журналистам, пишущим об искусстве. Их привлекают броскость форм, новомодные названия коллективов, программ.

В постсоветское время широко распространились в теории и практике искусства понятия «авангард», «постмодерн», за которыми не следует никаких художественных открытий. По крайней мере в принципах создания эстетически ценных произведений. О сущности претендующих на авангардную роль современных творческих направлений достаточно точно сказал известный на родине и в мире русский кинорежиссер Андрей Кончаловский. Отвечая на вопросы корреспондента российской газеты «Культура» Александры Дербеневой в связи с премьерой оперы С. Прокофьева «Война и мир» на сцене Мариинского театра Санкт-Петербурга, ее постановщик А. Кончаловский сказал: «Постмодернизм возникает в ситуации, когда не могут или не знают, что делать. Возникающие новшества формальны, условны. Ибо содержание человека — то же самое, что и три тысячи лет назад»... (А. Кончаловский, «Попробую сшить костюм по фигуре», «Культура», 2 – 8.3.2000, с. 7).

О постмодернизме, феномене масскульта за последние годы спорят исследователи разных стран, немало публикаций было в российских газетах и журналах. Белорусские СМИ на такой уровень рассуждений почти не выходят. То ли не считают это важным, то ли критиков такого плана не находят.

Когда классик белорусской литературы, автор эпоса «Полесская хроника» Иван Мележ готовил к изданию свою книгу раздумий о жизни и творчестве «Жизненные заботы», стремился выделить в ней как одну из главных линий критику. И убедительно показал, как она нужна писателям и читателям, какой созидательной силой может быть,

если основана на научной методологии, высокой нравственности, профессионализме. Творцам культуры, как и тем, к кому она обращена, нужна не всякая критика, а художественная, эстетически состоятельная, был убежден писатель.

Недостаток этих качеств или вовсе отсутствие их — проблема проблем «перестроечных» публикаций, передач и даже популярных книг по культуре вообще, художественной в особенности. Оттеснив на второй план критику профессиональную, объявив ее не востребовавшей, привыкшей к «скорочтению» публики, инфантильный журнализм формирует себе подобных и реципиентов.

В бессистемной практике СМИ в освещении культуры можно выделить некоторые приоритеты. Это кинематограф и театр, музыкальное и изобразительное искусства. В молодежных изданиях публикуются также заметки о концертах рок-групп, выставках картин и фотографий, презентациях «авангардных» литературных произведений. Только вот не объясняется, в чем же их «авангардность». Слово «авангард», как известно, означает впередиидущий, относительно искусства — способствующий его развитию. Когда же опыты «нетрадиционалистов» сводятся к эпатажу, попранию всех законов творчества, прогресса в искусстве не происходит.

До изменений, названных перестройкой, одной из злободневных тем в критике была «массовая культура». То был объект для показа деградации общества. Когда же «масскульт» широко распространился, извергать в его адрес проклятия оказалось бесполезным. Необходимость показывать в «масскульте» разные уровни, разоблачая при этом пустоту, маскирующуюся под новаторство. В связи с этим уместно вспомнить один из утративших актуальность заветов Н. Г. Чернышевского: критика существует не для самовыражения критиков, а для пропаганды лучших произведений и «преследования» худших. Низший уровень «масскульта» — кич и есть то самое «худшее», которое не обогашает, а дискредитирует искусство.

Работа средств массовой информации не будет бесплодной для искусства при системности, соответствующем уровне публикаций — содержательных, убедительных по аргументациям, остропублицистичных по постановке проблем. На «очистительную» работу в обществе и творчестве редко претендуют белорусские молодежки («Знамя юнос-

ти», «Чырвоная змена», «Переходный возраст», «Першацвет»). В жанрах, которые они используют (интервью, иногда критические заметки, рецензии) разговор с читателем происходит на уровне констатации о неблагополучии в той или иной сфере творческой деятельности. При отсутствии четкости критериев отбора и оценки произведений, на которые авторы редакций обращают внимание. Текущая критика перестроечного периода непоследовательна, в основе своей — инфантильна. Профессиональные голоса звучат в ней редко. Зазывая читателей бросками, порой сленговыми заголовками (как это делает «Комсомольская правда»), молодежки мало заботятся о состоятельности нравственно-эстетических критериев.

Литература

1. *Бондарева Е. Л.* Литературно-художественная критика. Учебно-методическое пособие. Ч. 2-я. Мн.: БГУ, 1994.
2. *Мастацтва і крытыка: дыялогі, артыкулы, творчыя партрэты, рэцэнзіі.* Вучэбна-метадычны дапаможнік. Мн.: БДУ, 1999.
3. *Стральцоў Б. В.* Асновы літаратурна-мастацкай творчасці. Вучэбна-метадычны дапаможнік. У дзвюх частках. Ч. 1, 2. Мн.: БДУ, 1999 г.
4. *Мясников Виктор.* Экономика мейстрима «Бульварный эпос» и «Новый мир». 2001. № 3.
5. *Новиков Владимир.* Wos habebit humus. Реквием по филологической поэзии. «Новый мир». 2001. № 6.
6. *Роднянская Ирина.* Гамбургский ежик в тумане. Кое-что о плохой хорошей литературе, «Новый мир». 2001. № 3.
7. *Славникова Ольга.* Спецэффекты в жизни и литературе. Экспансия. Опыт обозрения актуальной книжной серии «Новый мир». 2001 г. № 1, 6.
8. *Кузнецова Анна.* Привыкание к ужасу. Директория смерти. Телесериал РТР. «Знамя». 2001. № 6.
9. *Бугай Дзмітрый.* Яны абодвы непаўторныя ва ўсім. «Полымя». 2001. № 5.
10. *Марціновіч Алясь.* Не тушы надзею, свечка. «Полымя». 2001. № 8.
11. *Сямёнава Ала.* Пад купалам зорных нябёсаў... . «Полымя». 2001. № 8.
12. *Бельскі Алясь.* Светланосная ідэя Бацькаўшчыны. «Полымя». 2001. № 7.

В статье использованы публикации по теме в журналах «Нёман», «Всемирная литература», «Мастацтва», «Искусство кино», Литературная газета, «Экран и сцена», «Літаратура і мастацтва», «Культура», «Маладосць» (1994—2001 гг.)

НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ФУНКЦЫЯВАННЯ СУЧАСНАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ КРЫТЫКІ

Стан сучаснай літаратурнай крытыкі апошнім часам не раз рабіўся прадметам разгляду на «круглых сталах», якія праводзіліся ў Саюзе пісьменнікаў Беларусі пры ўдзеле прадстаўнікоў секцыі паэзіі і прозы. І кожны раз гэты стан ацэньваўся як нездавальняючы, нават крызісны.

Часам, аднак, папрокі прэзаікаў і паэтаў у адрас крытыкаў мелі прыземлена-прагматычны характар: маўляў, нас не чытаюць, не заўважаюць, не ацэньваюць і не папулярызуюць. Але і самаацэнка прадстаўнікоў крытычнага цэху была не больш аптымістычнай. Гаварылася пра тое, што беларуская крытыка не выглядае сёння самакаштоўнай формай літаратурнай творчасці, не прэтэндуе на ролю «рухомай эстэтыкі».

Адсутнічае постаць творцы, які меў бы падставы лічыцца «лідэрам» жанру, свайго роду «пасіянарыем» літаратурна-крытычнай думкі, такім, якім, да прыкладу, у 1970—1980-я гады лічыўся Алесь Адамовіч.

Адзельны літаратурнай крытыкі ў «тоўстых» часопісах марнеюць, ролю рэцэнзентаў найчасцей выконваюць выпадковыя, малападрыхтаваныя аўтары.

Каб зразумець прыроду гэтых крызісных з’яваў, неабходна не толькі падысці да літаратурнага працэсу ацэначна, але і сістэмна, і разгледзець яго перадусім у кантэксце новай культурнай сітуацыі. Істотныя чыннікі апошняй – масавая культура, рынак, сацыяльныя зрухі апошніх гадоў, супярэчнасці нацыянальнага жыцця. І яшчэ – тыя новыя эстэтычныя рэаліі, якія падагульняюцца вызначэннем «постмодэрнізму».

У новых варунках крытыка перастала выконваць ранейшыя сэрвільныя функцыі, звязаныя з абслугоўваннем ідэалагічнай сферы, класіфікацыяй літаратурных рэалій і «кіравання» літаратурным працэсам. Выйшлі з моды літаратурна-крытычныя гадавыя агляды прозы, паэзіі, драматургіі, у якіх якасць літаратурных твораў ацэньвалася па аналогіі з якасцю прамысловай або сельскагаспадарчай прадукцыі. Маргіналь-

нымі выглядаюць спробы вярнуцца да практыкі «абоймаў», пераліку імёнаў і творцаў. Хаця некаторыя аўтары звыкла чакаюць гэтых «абоймаў» і па-ранейшаму прагнуць быць названымі і пералічанымі.

Ураўнаважанасць ацэнак, акадэмізм мыслення і пэўны традыцыяналізм засталіся прэрагатавай тых адмыслоўцаў, якія працуюць у галіне літаратуразнаўства. У гэтай сферы прафесіяналізм і дасведчанасць аўтараў спалучаюцца з іх вузкай спецыялізацыяй. Вячаслаў Чамярыцкі, Алена Яскевіч, Іван Саверчанка — літаратуразнаўцы-«старажытнікі», Уладзімір Мархель — спецыяліст па польска-беларускіх літаратурах, Генадзь Кісялёў — непераўзыходны літаратуразнавец-архівіст, майстра разгадваць літаратурныя загадкі, Язэп Янушкевіч вызначыўся грунтоўнымі манаграфічнымі працамі па творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, В. Ластоўскага. Маём кагарту купалазнаўцаў — у асобах Івана Навуменкі, Ірыны Багдановіч, аўтара гэтых радкоў, даследчыкаў літаратуры XX стагоддзя — Міхася Мушынскага, Віктара Каваленкі, Уладзіміра Гніламёдава, Міхася Тычыны, Сцяпана Лаўшукі. Апошні зноў-такі спецыялізуецца на вывучэнні драматургічнага жанру. Афармляюцца нацыянальныя школы тэксталогіі і кампаратывістыкі.

Гэтакай стройнасці і структураванасці не знойдзем, калі звернемся да працэсу бягучай крытыкі і творчасці яе прадстаўнікоў. Тут мяжа нейкага падзелу магчыма паводле традыцыйнага або нетрадыцыйнага, «эпатажнага» падыходу да літаратурных з’яваў.

Прыкладам, Алесь Бельскі, Галіна Тычка, Алесь Марціновіч аддаюць перавагу ранейшым падыходам у ацэнцы і характарыстыцы літаратурных твораў. Валянцін Акудовіч, Ганна Кісліцына, Сяргей Дубавец выглядаюць парушальнікамі літаратурнага спакою, ініцыятарамі дыскусій, аўтарамі крытычных правакацыяў.

Валянцін Акудовіч вызнае тыповы для постмадэрну прынцып нівеліроўкі артэфактаў, літаратурных з’яваў, паводле якіх, што твор Шэкспіра, што верш самадзейнага паэта з Шчучына – аднолькава важкія. У прагназаванні літаратурнага працэсу гэты крытык і філосаф падкрэслена песімістычны.

Ганна Кісліцына практыкуе пачуццёвы, сенсуальна-эмацыйны падыход да літаратурных твораў і апякуецца маладымі і не заўсёды ўдзячнымі паэтамі і празаікамі з шэрагаў «Бумбамліту».

Сяргей Дубавец ніколі не выступаў у друку як «чысты» крытык, але зрэчасу разварушваў літаратурную грамадскасць артыкуламі накшталт «Ружовага туману» ў «Нашай ніве» і «ЛіМе», дзе выказваў свае выразна нігілістычныя адносіны ў дачыненні да так званай «беларускай савецкай літаратуры». Артыкул, асобным палажэнням якога сам аўтар, відавочна, не даваў веры, выклікаў ажыўленую і апошнюю ў XX стагоддзі дыскусію на літаратурную тэму ў беларускім перыядычным друку (штотыднёвіку «Літаратура і мастацтва»).

Сімптаматычна, што ў гэтай дыскусіі апанентамі С.Дубаўца выступалі, як правіла, белетрысты, а не прафесіянальныя літаратуразнаўцы, што яшчэ раз пацвярджае рэзкае размежаванне паміж літаратуразнаўствам і бягучай крытыкай і сапраўдны крызіс апошняй.

У Беларусі сёння практычна няма крытыка, які знаёміўся б з літаратурнымі навінкамі і адгукаўся б на іх. Па ўзору, прыкладам, Варлена Бечыка – спецыяліста ў галіне паэзіі, або Паўла Дзюбайлы, крытыка прозы, які, можа адзіны на ўсю Беларусь чытаў усе «тоўстыя» часопісы «ад коркі да коркі».

Выключэнне складае хіба Алесь Марціновіч, чые рэцэнзіі можна было сустрэць амаль ва ўсіх перыядычных выданнях – але і ягоная актыўнасць апошнім часам знізілася.

«Крытык – прафесіянальны, кваліфікаваны, падрыхтаваны чытач». Гэтае неаспрэчнае амплуа крытыка апошнім часам стала падлягаць сумненню. Бо чытаюць менш не толькі настаўнікі, студэнты і школьнікі (традыцыйныя «спажывыцы» літаратурнай прадукцыі), але нават і самі пісьменнікі!

Хіба што адзін Янка Брыль па-ранейшаму чытае многіх – і нават тых, хто не чытае самога Брыля. Ды былы паэт Лявон Галубовіч актывізаваўся ў жанры так званай пісьменніцкай крытыкі. І гэта адзінкавы факт «уцёкаў» з паэзіі ў крытыку. Найчасцей назіраюцца ўцёкі з прафесіянальнай крытыкі – у паэзію, прозу, драматургію, журналістыку, і нават за межы літаратуры – у палітыку або камерцыю.

Часам творчая актыўнасць крытыка залежыць ад простага рэчы – аўтарскай узнагароды. Лішне казаць, што апошнім часам прадстаўнікі гэтага жанру (як і іншых) працуюць, лічы, з чыстага энтузіязму.

У сённяшніх умовах фінсавання дзяржаўнай прэсы праблему гэтую вырашыць няпроста, але магчымае выйсце ёсць. Займець штатна-

га крытыка пры «тоўстым» часопісе, кшталту «Полымя» альбо «Малодосці», магчыма было б, замяніўшы Аўтарскі ганарар чыстым акладам. Штатны крытык штомесяц выступаў бы з артыкулам або рэцэнзіяй, а не займаўся руціннай працай па рэдагаванні чужых тэкстаў.

Сёння вядуцца размовы пра камерцыялізацыю крытыкі. У гэтым накірунку беларусам наўрад ці дагнаць Маскву, дзе за пэўную суму можна замовіць хвалебны артыкул пра сябе або разгромны – пра свайго літаратурнага непрыяцеля. Дый ці трэба за гэтым гнацца? «Раскручванню» ж аўтараў можна навучыцца і ў заходняй прэсы, але перад тым добра ўзважыць – ці варта аўтар таго «раскручвання».

Уменню ўздзейнічаць на грамадскую думку варта павучыцца ў недзяржаўных выданняў, якія дапускаюць крытыку на свае старонкі. Эпатажныя выступы аўтараў «Нашай нівы», далёка не заўсёды аб'ектыўныя і лагічна ўраўнаважаныя, але з беспамылковым разлікам на рэзананс у літаратурных колах.

Варта ўхваліць і спробу рэдактара часопіса «ARCHE» А.Дынько выдаваць у якасці дадатку да яго першы на Беларусі літаратурна-крытычны альманах «Скарына».

Новы культурніцкі кантэкст ставіць у жорсткія ўмовы як дзяржаўныя, так і недзяржаўныя літаратурныя часопісы. Вядома, ёсць традыцыі літаратурнай крытыкі, адмовіцца ад якіх цяжка і немэтазгодна. Напрыклад, імкненне да жанравай чысціні. Новая эстэтыка постмадэрнізму як быццам размывае ўсялякія жанравыя межы, робіць архайкай само паняцце жанру. З іншага боку, літаратурная рэцэнзія, артыкул, агляд далёка не вычарпалі сваіх рэсурсаў, па-ранейшаму функцыянальныя.

З іншага боку, час патрабуе выпрацоўкі новых жанравых мадыфікацый, якія спрыялі б больш гнуткаму і тонкаму разуменню складанага літаратурнага працэсу. У гэтым сэнсе варта станоўча ацаніць досвед аддзела літаратурнай крытыкі штотыднёвіка «Літаратура і мастацтва». Новыя рубрыкі – «Гарбата ў Шніпоў», «Бліц-крытыка» выклікаюць вялікую цікавасць у чытачоў і збіраюць шырокую пошту.

Новая, хаця і супярэчлівая форма ацэнкі літаратурных твораў – складанне крытычных рэйтынгаў, якое практыкуюць «Наша ніва», «Крыніца».

Эксперымент у літаратурна-крытычнай творчасці звычайна звязаны з высілкамі маладых аўтараў. Важна, што такія аўтары ёсць, і

яны ўжо заявілі пра сябе са старонак перыядычных выданняў і нават уласных манаграфій – Ганна Кісліцына, Ірына Шаўлякова, Юлія Масарэнка, Віктар Ханеня.

Адной з першых спробаў падрыхтаваць групу маладых літаратурных крытыкаў у навучальнай установе сталася стварэнне на факультэце журналістыкі БДУ адпаведнай спецыялізацыі. Яе атрымаюць чатыры студэнта журфака, што па сённяшнім часе таксама немала.

Хаця – гэта аксіяматычна – выгадаваць сапраўднага, сталага крытыка-прафесіянала можа толькі рэальнае літаратурнае жыццё, у якім гэтая асоба актыўна ўдзельнічае, а не проста прысутнічае. Шмат чытаць, шмат раздумваць, больш публікавацца – такія простыя рэцэпты майстэрства.

Т. М. ДАСАЕВА

БЕЛАРУСКАЯ ТРАДЫЦЫЙНАЯ І НОВАЯ КРЫТЫКА

У 1995 г. на старонках газеты “Літаратура і мастацтва” была распачата дыскусія. У якасці апанентаў у ёй выступілі прэзаік А. Федарэнка з артыкулам “Новыя” і “старыя” (ЛіМ, 24 сак.) і паэт і крытык Юрый Гумянюк з артыкулам “У абсягу трывіяльнасці” (ЛіМ, 14 ліп.). У ролі “трацейскага суддзі” выступіў прэзаік і крытык Алесь Бельскі з артыкулам “За крок да нянавісці” (ЛіМ, 18 жн.). Ён паспрабаваў знайсці “Вытокі разламанага лёсу беларускай літаратуры на памежжы ХХ ст.”. “З аднаго боку, сутнасць водападзелу на “новых” і “старых”, размежаванне літаратурных плыняў — нібыта аб’ектыўная з’ява, разважаў даследчык. — Надта доўга мы былі адлучаны ад шляхоў сусветнага слоўнага мастацтва метадам соцрэалізма, а таму шмат страцілі, засталіся ў палоне інэрцыі, стэрэатыпаў. Аднак з другога боку, — адзначыў А. Бельскі, — відавочна іншае: увесь час на авансцэну выходзяць тыя, хто не прымае эвалюцыйнага шляху ў развіцці беларускага мастацкага слова. Імі рухае снабізм, адстойванне карпаратыўных ідэй і інтарэсаў, жаданне навізаць ды сцвердзіць думку пра рэвалюцыйны, глабальны пераварот у нацыянальным мастацтве.

Баюся памыліца, — заўважыў А. Бельскі, але пачатак размежавання ў літаратурным жыцці паклалі “Тутэйшыя”, іхні натхняльнік Сідарэвіч, крытык — “рэвізіяніст” С. Дубавец ды тагачасная “Крыніца”.

Пачаўся рашучы, непрымірымы падзел на паэтаў і імітатараў, на быкавых і рубанавых, на бабковых і мятліцкіх, мінкіных і навуменкаў, абраных і няўгодных, “сваіх” і “чужых. Аперліся, павялі “рэі” “новыя” нахштальт А. Глобуса. Яны сцвярджалі адно — мы стваральнікі “новай літаратуры”, мы — сапраўдныя беларускія пісьменнікі, за намі — будучыня, а ўсе астатнія — савецкія тыпусы, трывіяльныя рамеснікі, літаратурныя імпатэнты, няздатныя нарадзіць мадэрновы, па-мастацку адметны і прэстыжны твор.

Пасля распаду “Тутэйшых” з утварэннем “Нашай нівы”, — на думку Бельскага. — пачынаецца новы этап альтэрнатыўнага погляду на літаратуру і мастацкую творчасць. Сучасныя “нашаніўцы”, стаўшы на кастава-групавыя пазіцыі, сталі кіравацца непрыязню, амбіцыямі ў адносінах да так званай “афіцыйнай літаратуры”, пачалі зводзіць рахункі, ачарняць аўтарытэты, культываваць зло, пагарду. Сапраўднымі літаратурынмі спрэчкамі са старонак “Нашай нівы” і не патыхала.

У сувязі з гэтым А. Бельскі ўзнямае і пытанні, звязаныя з крытыкай, у прыватнасці, выказвае свае меркаванні адносна асобы крытыка і яго пазіцыі. Ён згадвае аўтараў “Нашай нівы”, якія выступаюць пад псеўданімамі Францішак Эн і Андранік, — зацята не хочуць бачыць значэнне яркіх талентаў, слова якіх не ўпісваецца ў іхнія рамкі.

Самы прасты прынцып такой “крытыкі” — з прыкрасцю гаворыць А. Бельскі, — ганьбіць агулам, безапеляцыйна, абражаць цынічна і дэманстрыўна”.

Даследчык заўважае, што ахвяраю “вулічнай” формы палемікі сталі Людміла Корань і Андрэй Федарэнка. Алесь Бельскі дае ацэнку творчасці прадстаўнікоў традыцыйнай і авангарднай прозы, у прыватнасці прозы А. Федарэнкі і А. Глобуса. Не хаваючы сваёй прыхільнасці да традыцыйнай літаратуры, А. Бельскі разам з тым не адмаўляе права на існаванне авангарднай літаратуры. “У кожнага творцы і выдання — свая сцежка-дарожка, свая вышыня творчага дару і ўзлёту, уласная ніша ў літаратурным працэсе”, — сцвярджае даследчык. Разам з тым ён заклікае да творчага супраціўства, згоды.

А. Бельскі звярнуў увагу, выказаў занепакоенасць такой небяспечнай з’явай у сучасным літаратурным працэсе, як разбурэнне традыцый.

Супраць расколу ў літаратуры, падзелу яе на “новую” і “старую”, “традыцыйную” і “альтэрнатыўную” выступіў пісьменнік Алесь Бадак у рэцэнзій на кнігу А. Аркуша “Выбранае. Вершы і паэмы. Мн., 1999” пад назвай “Ад традыцыі да постмадэрнізму”¹.

Падзел літаратуры на “новую” і “старую”, “традыцыйную” і “альтэрнатыўную”, акрэслены ў публікацыях крытыкі, існуе і ў самой крытыцы. І не лічыцца з гэтым немагчыма.

Ірына Шаўлякова, якая прадстаўляе “новую” крытыку, на пасяджэнні секцыі прозы і крытыкі і рэдакцыі часопіса “Крыніца”, дзе абмяркоўвалася тэма “Постмадэрнізм ў маладой беларускай прозе”, выказала наступнае меркаванне: “Існуе праблема суіснавання так званай “новай” (інтэрпрэтатыўнай) крытыкі і акадэмічнага (традыцыйнага) літаратуразнаўства. 30-я годы XX стагоддзя вырашылі гэтую праблему, прынамсі, для англа-амерыканскага літаратуразнаўства, дзе зараз менавіта “новая крытыка” выкладаецца ва ўніверсітэтах, мае ў пэўным сэнсе статус “акадэмічнай”.

Сёння і беларускае літаратуразнаўства, і крытыка таксама становяцца арэнай паміж “традыцыйнай” і “постмадэрнізмам”. І вынікі гэтай барацьбы за ўплывовасць непрадказальныя”².

Свае аргументы на карысць “новай” (інтэрпрэтатыўнай) крытыкі і яе вядучае месца ў сучасным літаратурным працэсе І. Шаўлякова выклала ў адной з сваіх рэцэнзій, якая пачынаецца своеасаблівай тэарэтычнай прадмовай пад назвай “Абгрунтаванне формы” (згадаем у сувязі з гэтым артыкул Л. Корань “Агрэсія формы”):

“Мы даўно ўжо задушылі, як непажаданае дзіця, адчуванне аб’ектыўных патрабаванняў часу. Нельга рэалістычны раман аналізаваць з пазіцый постмадэрнізму, як нельга авангардысцкія тэксты анатаміраваць наборам акадэмічных фраз.

Рэфлексійны характар сучаснай прозы проста вымагае адпаведнай рэфлексіі крытыка — звернем увагу на шматлікасць эсэ ў сённяшняй літаратурнай практыцы. “Літаратурнае люстра” не мае патрэбы ў “цэласным аналізе” — крытык можа толькі інтэрпрэтаваць яе з мэтай падштурхнуць чытача да ўласнай інтэрпрэтацыі. Сегментарнасць жа сучаснай прозы (па-мастацку асэнсаванае члянэнне інфармацыйнай плыні на зручныя для ўспрымання кавалкі) і росквіт малых форм (абразкі, мініяцюры, імпрэсіі, пункціры і т. п.) спараджаюць і сегмен-

тарнасць літаратуры крытычнай (літаратуразнаўчыя абразкі, мініяцюры, крытычныя нататкі і г. д.).

Мне імпануе заклік Анатоля Франса “вяршыць шэсце між шэдэўрамі”. Не варта перціся наперадзе аўтара ці наступаць на хвост ягонай фантазіі. Магчыма, у гэтым сакрэт арыгінальнай крытыкі”²³.

Сапраўды, нельга адмаўляць тую акалічнасць, што новыя творы (“авангардысцкія тэксты”) патрабуюць і новых форм літаратурнай крытыкі. Безумоўна, крытыка, як і сама літаратура, мае права на пошукі і абнаўленне. Але калі цалкам пагадзіцца з думкай І. Шаўляковай, то атрымліваецца, што “новая”, “арыгінальная” крытыка — з’ява становчая, прагрэсіўная, яна адпавядае патрэбам часу, у той час як паняцце “традыцыйная крытыка” ўспрымаецца адмоўна, як архаічная і ў нечым нават шкодная для сучаснага літаратурнага працэсу з’ява. Ці так гэта?

Асновай разыходжання паміж прадстаўнікамі “традыцыйнай” і “новай”, “арыгінальнай” крытыкі з’яўляюцца крытэрыі, якімі кіруюцца прадстаўнікі гэтых плыняў у ацэнцы літаратурных твораў. Для крытыкаў-традыцыяналістаў галоўным крытэрыем па-ранейшаму застаецца мастацкасць, якую вызначаюць зноў жа па традыцыйных арыенцірах: герой, агульначалавечыя каштоўнасці, эстэтычныя вартасці. не апошняе месца ў гэтай шкале крытэрыяў мастацкасці займае і следаванне нацыянальным традыцыям.

У асобных прадстаўнікоў “новай” крытыкі зусім іншыя ацэнкі твораў, а калі гаварыць больш дакладна — адсутнасць іх, бо крытэрыі замяняе суб’ектыўны погляд на творы пісьменнікаў, якія працуюць у традыцыйным рэчышчы.

Вось прыклад такой “крытыкі”. Аўтар прыведзеных ніжэй разважанняў Ю. Гуменюк:

“Мяне ўжо даўно здзіўляе “феномен Федарэнкі” — бадай, апошняга песняра скалгашанай вёскі, гэтага свойскага хлопца з усходніх рубяжоў калішняй БССР. І сапраўды, ці ж наогул магчыма такое ў часы постмадэрнізму. Вакол дэсемантызацыя, адсутнасць становчага героя, карацей кажучы, — “пераходны перыяд” у нікуды. Усё скранулася, паплыло, засмярдзела шчымліваю праўдаю, а тут на авансцэну выходзіць, нібы выплывае з глыбіні палескае, талент з народа, “рубяха-парень” — прэзізік А. Федарэнка — і прамаўляе ісціны амаль ста-

лінска-жданаўскіх пастаноў. А чаму б не скарыстаць момант, калі ёсць магчымасць рэзаць праўду-матку налева і направа? На тое ж ён і пісьменнік, каб “чувства добрые лирой пробуждать”.

Другі крытык, пад псеўданімам Андранік, які выступіў на старонках “Нашай нівы” з рэцэнзіяй на раман А. Федарэнкі “Смута”, адмаўляе вартасці гэтага твора толькі таму, што пісьменнік не культывуе турпізм (мастацкі кірунак, які паэтызуе брыдоту) і не згушчае фарбы, не ачарняе нашу і без таго змрочную рэчаіснасць. Андранік безапеляцыйна заяўляе, што галоўная асаблівасць твораў А. Федарэнкі — ардынарнасць, уласцівая менавіта трывіяльнай літаратуры. А. Бельскі (варта згадаць, што ён з’яўляецца і прэзаікам), выступаючы ў абарону А. Федарэнкі, катэгарычна адмаўляе крытыку, пазбаўленую доказнасці, аргументаванасці, крытыку “суб’ектыўную, зласцівую”, якая кіруецца такім прынцыпам, “як прапануюць Андронік і Гумянюк: трывіяльна — неардынарна, цікава — нецікава”. Ён ратуе за ўдумлівае прачытанне твораў, глыбокі роздум над імі і аб’ектыўную ацэнку.

Сам А. Федарэнка адзначае, што арэнай паміж “новымі” і “старымі” з’яўляецца вырашэнне пытання крытэрыяў ацэнкі твора. У “новых” крытэрыі такія: “геніяльна або бяздарна”. А. Федарэнка перакананы ў наступным: “Ёсць перададзеныя па эстафеце літаратурнымі геніямі (інтэрнацыянальнымі) ясныя, зразумелыя крытэрыі: у творы павінна прысутнічаць прастата, займальнасць, лагічная пабудова (плюс душа).

“Новымі” такія крытэрыі адмаўляюцца з парога. “Няма ніякіх эстафетаў, ніякіх літаратурных маякоў. Паміж Шэкспірам і цяперашнім літаратарам адносна небыцця (часовасці ўсяго і смерці) няма ніякай розніцы. Пясчынка адносна небыцця ўроўніваецца з гарою”.

Згадваючы сваю рэдактарскую працу, А. Федарэнка прывёў такі прыклад: ён рэдагаваў творы аднаго з “новых” пісьменнікаў, які не хацеў выпраўляць у сваім тэксце граматычныя памылкі тыпу “Экзамен па фізікі”, бо, маўляў, яго рукою “водзіць Бог”. А. Федарэнка з іроніяй заўважае: “Адсюль, на якой падставе, спытаецца, я крытыкаваў твор таго “богажага аўтара”, калі ён, аўтар, роўня Шэкспіра”⁴.

Яшчэ на пачатку 90-х гадоў мінулага стагоддзя глыбокі аналіз маладой беларускай прозы зрабіла ў сваіх артыкулах “Агрэсія формы. Стылёвыя пошукі маладой прозы” (1991) і “Ці лёгка быць гені-

ем?” (1994) даследчыца Л. Корань (яна прадстаўляе традыцыйную крытыку), вызначыўшы адзін з галоўных яе накірункаў — так званы “еўрапеізм”.

Гаворачы пра еўрапеізм, Л. Корань лічыць, што “гэты рух, як і ўсякі новы ды энергічны, не можа не радаваць”, што “з’явілася больш прозы, якую цікава чытаць”, узбагаціўся, пашырыўся жанравы дыяпазон прозы (дэтэктывы, прыпавесці, фантастыка, перыфразы), “з’явіліся аўтары, за якімі нецярпліва сочыш, чых твораў чакаеш: Андрэй Федарэнка, Алесь Наварыч, Пятро Васючэнка, часам залішне камерцыйны Адам Глобус, Анатоль Казлоў...”²⁵.

Даследчыца адзначае, што “новая, цікавая плынь дэманструе” і “звычайную шэрасць”, “знакаміты вал”, які сёння гэткі ж заўважны, як і ўчора, і заўчора. Розніца толькі ў тым, што тут шэрасць абвешана нейкімі місіянерствам або флёрам вучнёўства” (с. 215).

Аналізуючы стылёвыя пошукі маладой прозы, Л. Корань звяртае ўвагу менавіта на форму, адзначаючы, што “форма сама па сабе рэч вельмі прадуктыўная, агрэсіўная нават” (с.215). Паколькі, паводле аўтара, “агрэсію традыцыйных (для нас) формаў мы, дзякуй Богу, заўважылі”, Л. Корань гаворыць, што “надышоў час заўважыць гэтакія ж патэнцыі і тых формаў, якія (зноў жа нам толькі) бачацца як новыя, як тыя, што рашуча выведучь за ручку нашу прозу на еўрапейскую элітарную арэну”. Такім чынам, побач з плённымі пошукамі маладой прозы Л. Корань бачыць і выдаткі, калі замест адметнага (калі выпрацоўваецца “інерцыйны запас экзатычнай формы” і перакідаецца гэтая форма “у новае, незасвоенае дасюль ёю моўнае рэчышча” (с.215)), маецца толькі імітатарскае. У такім выпадку проза “нагадвае філалагічныя семінарскія практыкаванні: відаць, што чалавек, скажам, навучыўся пісаць пра бітнікаў ці Эдгара По; давёў, што ўжо сказанае раней іншымі, на іншых мовах, можна сказаць і па-беларуску. Лагічны вынік такога вучнёўства (здараецца нават у безумоўных талентаў) — парадыйнае гучанне пераймальных практыкаванняў” (с. 216). Л. Корань лічыць, што “новая” форма здольная заглынуць практыканта гэтак жа хутка, як і “старая” і “сама па сабе можа нарадзіць толькі безліч новых сваіх лёгка прагназуемых камбінацый, безліч вучнёўскіх опусаў” (с. 216). Галоўная ўмова, пры якой новая форма можа даць плён, заключаецца ў наступным. На думку даследчыцы, “мастак — гэта

дэміург. Гэта Моцарт, які творыць свой свет. Яго псіхафізіка рухае форму, а не наадварот. Чытачу цікавы гаспадар формы, а не экспансія сама па сабе...” (с. 216-217).

Вучнёўская проза з натхненнем неафіта можа беларусізаваць што заўгодна. Аднак яна будзе распадацца на плоскія фармальныя камбінацыі, будзе мець нязводны прысмак другаснасці да таго часу, пакуль экзотыка не дападзе да глыбіняў тутэйшага ўмення і не народзіцца дзіця тутэйшай формастваральнай глебы. Толькі асоба аўтара, канкрэтная этнічна і сацыяльна-псіхалагічна, здольная згарманізаваць хаос, “новы” ён ці “стары” (с. 217). Паспяховае засваенне пісьменнікам новых стылёва-жанравых форм Л. Корань бачыцца ў тым, каб пісьменнік заставаўся традыцыяналістам. Даследчыца прыводзіць прыклад А. Наварыча, які нават у фантастыцы застаецца традыцыяналістам (“гэта значыць традыцыйна ўжо добрым пісьменнікам”). Наватарства А. Наварыча даследчыца бачыць “ва ўменні стварыць свой, унікальны і таму новы ў літаратуры мастацкі свет, ва ўменні фантастыку (як раней традыцыйную паэтыку) зрабіць сваім выяўленчым сродкам, сваёй служкай, а не самому абслугоўваюць фантастычныя штампы” (с. 218).

Калі ж пісьменнік адступае ад гэтага, то яго спасцігаюць няўдачы. Так адбылося і ў раннім творы А. Наварыча “Скрыжаванне”, калі аўтар, па словах Л. Корань, “адмовіўся ад сваёй улюбёнай манеры традыцыйнага прамога апавядання на карысць вульгарнай псіхалагізацыі” пад Фолкнера” (с. 118).

У артыкуле “Ці лёгка быць геніем?” Л. Корань імкнецца выявіць вытокі авангардызму” ў сучаснай беларускай прозе. Даследчыца адзначае, што напачатку “маладзёжная еўрапеізацыя матэрыялізавалася ў па-свойму абаяльнай кавалерыйскай атацы на замежныя жанравыя формы, нязвыклыя для афіцыйнага савецкага пісьменства. Гэта было жаданне адразу сягнуць у авангард (на перадавую)...

У друку пачалі з’яўляцца вершы, апавяданні, эсэ маладых аўтараў з лексікай абстрактнай, архаізаванай, запазычанай, “гарадской”, у дарэформенным правапісе. Моднымі зрабіліся “закрытыя” раней тэмы: з жыцця савецкага войска, пра дэбілізм і шызафрэнію ў розных ракурсах, побытавае хамства, увогуле пра што-небудзь гідкае, непрыкметнае, — яшчэ ў межах “мастацтва галоснасці”, але з намёкам на

экзістэнцыю і натуралізм” (с. 259) такіх чыста знешніх прыкмет мала для таго, каб падобныя творы лічыліся творамі еўрапейскага ўзроўню. На думку даследчыцы, “еўрапезацыя — гэта не павярхоўная, раптам дазволаная, масавая эрудыцыя, а культура. Нават постмадэрнізм, між іншым, — заўважае яна, — паразітуе толькі на культуры” і “каб была еўрапейская літаратура, патрэбны найперш беларускі аўтар” (с. 260), што, як вынікае з меркаванняў даследчыцы, немагчыма, калі перарываецца традыцыя, а замежныя жанрава-стылявыя формы штучна прышчэпваюцца да дрэва айчыннай літаратуры.

Такім чынам, як у самой мастацкай літаратуры, так і ў крытыцы, існуе праблема захавання традыцый ці адмаўлення ад іх. Відавочна адно: захаванне традыцый дае плён як у мастацкай творчасці, так і ў крытычнай. І, наадварот, адрыў ад традыцый шкодзіць як пісьменнікам, так і крытыкам. Як правіла, традыцыйная крытыка вызначаецца прафесіяналізмам, у той час як крытыка новая ў многіх выпадках пазбаўлена гэтай якасці.

Звернемся для прыкладу да ацэнкі твораў авангарднай літаратуры (у прыватнасці, прозы Адама Глобуса) на тэмы кахання. Прадстаўнікі традыцыйнай крытыкі (М. Тычына, Л. Корань) уключаюць гэтыя творы ў агульны кантэкст беларускай літаратуры з мэтай прасачыць эвалюцыю ў паказе інтымнай сферы чалавечых узаемаадносін, звязваючы гэта з менталітэтам беларускай нацыі і традыцыямі айчыннай літаратуры. У выніку — новыя з’явы ў сучаснай літаратуры, аб’яднаныя пад назвай “авангардная”, “постмадэрнісцкая літаратура”, не адмаўляюцца (у той час як прадстаўнікі новай крытыкі адваргаюць традыцыйную літаратуру і крытыку), а асвятляюцца і аналізуюцца канкрэтна-гістарычна, знаходзяць сваю нішу ў сучасным літаратурным працэсе.

Возьмем прыклад з артыкула М. Тычыны “Ісці ў свет — і не губляць сябе. Беларуская проза апошніх гадоў”:

“Залежнасць нашай літаратуры ад тыпу маралі, які ствараўся і ўмацоўваўся на працягу стагоддзяў, такая моцная, што цяжка ўявіць беларускага пісьменніка, лёгкага і дасціпнага ў апісанні інтымнага жыцця мужчыны і жанчыны, як тое з’яўляецца звычайным у французай. Засяроджаныя на лёсавызначальных праблемах нацыянальнага існавання пісьменнікі і іх героі міжволі ўспрымаюць усё астатняе як своеасабліваю даважку да галоўнага і нешта неістотнае. Ідэя жыцця

дзеля самога жыцця, кахання дзеля кахання, мастацтва дзеля мастацтва не адпавядае дыскурсу беларускага светаўспрымання. Пад ўсё гэта беларускі літаратар абавязкова падводзіць “ідэю”. Імкненне зруйнаваць стэрэатыпы мыслення, у прыватнасці прадоўжыць і развіць лінію эратычнай літаратуры, якую спрабавалі сцвердзіць М. Багдановіч, Уладзімір Дубоўка, Язэп Пушча, у апошні час узмацніліся. У творчасці маладзейшых літаратараў — Юрыя Гуменюка, Славаміра Адамовіча, Ігара Сідарука, Адама Глобуса — шырока выкарыстоўваецца эпатаж: узаемаадносіны палоў апісваюцца з дапамогай груба натуралістычных падрабязнасцяў, свядомага збліжэння з “чарнухай” і парнаграфіяй і часта нагадваюць цытаты з медыцынскіх дапаможнікаў. Асабліва ў гэтым выявіўся А. Глобус: яго “Дамавікамэрон” (1994) і “Толькі не гавары маёй маме” (1995) — належаць хутчэй да паралітаратуры — літаратуры, якая прэтэндуе на тое, каб замяніць сабою мастацкую літаратуру. Справа не ў спробе гаварыць пра нешта забароненае, а ў спосабах падачы матэрыялу. Біялогія, прыроднае, фізічнае ў жыцці чалавека паказваюцца як нешта самадастатковае. На месца кахання ставіцца голы секс, які губляе ў такім выпадку сваё касмалагічнае змесціва, бо ў тым, як выяўляе сябе “асноўны інстынкт”, сцвярджае сябе семіётыка чалавечых паводзінаў. Узровень палавой культуры выказваецца нават тады, калі партнёры свядома спавядаюць жывёльнасць і жаданне вызваліцца ад слядоў цывілізацыі: “голы звер” (згадаем тут аповесць М. Зарэцкага пад такой назвай), як правіла, з’яўляецца у перыяды смуты. Літаратурная традыцыя ў паказе эратычных адносінаў напрацоўваецца пакуль што вельмі марудна. Спроба неадкладна адгукнуцца на “патрэбы часу” без дастаткова багатага ўнутранага сэнсу і зместу выклікаюць сумненне ў здольнасці беларускіх прайзаікаў паказаць каханне”⁶.

А зараз звернемся да артыкула В. Акудовіча (па яго словах, уся постсавецкая літаратура, апроча Бум-бам-літа, працуе ў “састарэлай эстэтыцы, архаічных формах мыслення” і эстэтычна не адрозніваецца ад сваіх храналагічных папярэднікаў) “Пасляслоўе да новае кнігі Адама Глэбуса “Дамавікамэрон”, змешчанага ў газеце “Наша Ніва” (1998, № 12):

“Самая вялікая каштоўнасць, якая ёсць у чалавеку, гэта тая жывёліна, што жыве ў ім. Раней гэтая жывёліна мясцілася наўсцёж усяго чалавека, але тысячагоддзі цывілізацыі неўпрыкмет адсунулі яе ў

самы ягоны под, загналі ў сутарэнні чэрава і скрайнюю плоць. Яшчэ трохі — і ёй не застанецца месца і там, у рэзервацыі.

Калісьці гэтай жывёлы ў чалавеку было шмат, а чалавека зусім мала. Маленькаму чалавеку няўтульна ў вялікім целе жывёлы, і яму тады вельмі хацелася чалавечага, як мага болей чалавечага.

Спакваля чалавек атрымаў тое, чаго яму так моцна жадалася, але за жаданым не заўважыў, што разам з тым ён страціў. А страціў ён тую магутную жывёліну, якая несла яго скрозь тысячагоддзі небыцця ва ўсё новае быццё.

Хто панясе чалавека далей ужо скрозь іншыя тысячагоддзі? Тое распешчанае выгодамі цывілізацыі зверанятка, што яшчэ неяк знаходзіць сабе месца ў чалавеку? Але калі не яно, то й нішто іншае. Вось чаму нават гэтае анэмічнае зверанё цяпер пачынае выяўляцца для чалавека большай каштоўнасцю, чым ўсё ўласна чалавечае, усё створанае гэтымі гамэрамі, рэмбрантамі, бэтховенамі, эдысонамі, эйнштэйнамі.

Я ведаю, чаму ні пра што яшчэ, а менавіта пра жывёльнасць чалавека, як пра абсалютную для яго каштоўнасць, падумалася мне, калі я перагарнуў апошнюю старонку “Дамавікамэрона”...

Пэўна Адам Глёбус, складаючы свае брутальныя навазкі, меў на мэце што заўгодна, толькі не апалагетыку “скаціны”, і тым не менш я, трохі адхіснуўшыся ад тэкстаў, думаў не пра тое “нізкае”, што татальна апанавала прастору ўжо двух “Дамавікамэронаў”, а, наадварот, пра нешта высокае...” і г. д.

Маладыя крытыкі, якія працягваюць у сваёй творчасці лепшыя традыцыі айчыннай крытыкі, такія, як В. Козіч, Н. Кузьміч, С. Ханеня і іншыя выступаюць на старонках перыядычнага друку з праблемнымі артыкуламі. У прыватнасці Н. Кузьміч у артыкуле “Асаблівасці літаратурнага канфлікту. На матэрыяле маладой беларускай прозы” разгледзела творчасць Галіны Багданавай, Уладзіміра Сцяпана, Уладзіміра Клімовіча. Засяродзіўшы ўвагу на адметнасці прозы кожнага з названых вышэй аўтараў, крытык адзначыла:

“Аднак ёсць агульная для названых пісьменнікаў уласцівая ім адметнасць. Яны шчасліва ўніклі не зусім удалага эксперыментатарства ў стылі супермадэрну, якім задужа захапіліся многія маладыя, ствараючы творы, дзе больш гульні са словам, шмат фантазмагорыі, ідэальнага, але ж — не жыцця душы чалавека, яго думак і перажыванняў”⁷⁷.

Як бачым, крытэрыі вартасці мастацкага твора ў маладога крытыка традыцыйны, і ён дазваляе адрозніць сапраўдны мастацкі твор ад мадэрнісцкага “тэксту”, “практыкавання”.

Некаторыя прадстаўнікі новай крытыкі абсалютна адваргаюць прынцыпы, пакладзеныя ў аснову нацыянальнай літаратурна-мастацкай крытыкі тымі, хто стаяў ля яе вытокаў: М. Багдановічам, М. Гарэцкім, С. Палуянам, В. Ластоўскім і іншымі. Найперш гэта павага да асобы аўтара, яго твораў, прынцып добразычлівасці да аўтара і яго творчасці. Крытыкі пачатку XX ст. разглядалі творчасць кожнага асобнага пісьменніка ў кантэксце ўсёй беларускай літаратуры, фіксуячы пры гэтым увагу на агульных заканамернасцях літаратурнага працэсу і фарміраванні адметных якасцей творчай індывідуальнасці. Такіх жа прынцыпаў прытрымліваецца і сучасная традыцыйная крытыка як у асобе яе старэйшых прадстаўнікоў (Дз. Бугаёў, В. Жураўлёў, М. Мушынскі, М. Тычына і іншыя), так і ў асобе прадстаўнікоў маладзейшага пакалення (А. Бельскі, В. Козіч, Г. Тычка, Л. Корань, С. Ханеня, Н. Кузьміч і іншыя).

Тым не менш, наяўнасць у нашай крытыцы двух напрамкаў дае ёй магчымасць развівацца і ўдасканальвацца, бо, як вядома, у спрэчках нараджаецца ісціна. Дыскусіі, якія ўзнікаюць на старонках літаратурных перыядычных выданняў, актывізуюць грамадскую думку, уцягваюць у сваё энергетычнае поле вялікую колькасць крытыкаў, што вельмі адрозніваецца па сваіх поглядах. Можна згадаць у сувязі з гэтым артыкул Сяргея Дубаўца “Ружовы туман”⁸, што паслужыў штуршком для чарговай дыскусіі на старонках “Літаратуры і мастацтва”, у якой прынялі ўдзел В. Акудовіч, А. Аркуш, А. Сямёнава, У. Конан, С. Яновіч, і іншыя.

У артыкуле “Нічога, пасталеем” С. Яновіч адзначыў: “Літаратурная крытыка ёсць асобны жанр літаратуры, інтэгральная яе частка. Як сутнасць праўды ёсць любоў, так сутнасцю крытыкі ёсць неспакой”⁹.

Пісьменніца Людміла Рублеўская, рэдактар аддзела крытыкі газеты “Літаратура і мастацтва” лічыць, што крытыка наша, “якая на працягу доўгіх гадоў ідэалагічнага адзінства выпрацоўвала імідж ідэйнага рупара і выказніка агульнапрынятых, благаслаўёных “зверху” пастулатаў і ацэнак”, павінна быць “жывым стваральным працэсам, насычаным дыскусамі і сутыкненнямі густаў” “пры захаванні адназначнага

прызнання крытэрыяў эстэтычнай вартасці”. Л. Рублеўская заклікае: “Давайце прызнаем права крытыкаў крытыкаваць, мець розныя погляды, і не будзем лічыць крытычны водгук трагедыяй ці ўхвалу ад таго ж крытыка — пропускам на Парнас”¹⁰.

У сувязі з вышэйсказаным не лішнім будзе ўспомніць словы Максіма Гарэцкага з артыкула “Развагі і думкі” (1914):

“Ведама: дрэнна крытыка такая, што крытыкуе не творы, а аўтара. Хоць праўдзівы мастацкі твор — частка душы аўтара, і крытыкуючы твор, міма волі чапая і струны душы; але гэта не страшна, калі крытык папраўдзе крытыкуе. Што значыць крытыкаваць творы?

Па-мойму, крытыкаваць — значыць шукаць таго ж, чаго шукаў аўтар, і рабіць думку яго яснай чытачу, і даходзіць, ці добра выклаў думку аўтар, і як выклаў, і як мог бы выкласці лепей. На добрай крытыцы гадуецца пісьменнікі і грамадзянства, і нездарма я з вялікай цікавасцю жду беларускага крытыка”¹¹.

¹ Польша, 2000, № 11. С. 252.

² ЛіМ, 28 сакавіка, 1997.

³ Шаўлякова І. Працяг майго жыцця // Шаўлякова І. Сентыментальнае паляванне. Мн., 2000. С. 77—78.

⁴ Федарэнка А. “Новыя” і “старыя” // ЛіМ, 24 сак., 1995.

⁵ Корань Л. Цукровы пеўнік. Мн., 1996, С. 214. Далей спасылкі на гэтае выданне. У дужках — нумар старонкі.

⁶ Роднае слова, 1997, № 8. С. 60—61.

⁷ Польша, 2000, № 2. С. 253.

⁸ ЛіМ, 1998, 9 студз.

⁹ ЛіМ, 1998, 12 сак.

¹⁰ Рублеўская Л. Чаму я не сокал, або пасляслоўе да гарбаты // ЛіМ, 1998, 3 снеж.

¹¹ Гарэцкі М. Творы. Мн., 1990. С. 194.

ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ. БЕЛОРУССКИЙ ВАРИАНТ

Когда-то Н.В. Гоголь отметил замечательную способность театрального искусства подчинять себе эмоции и чувства сотен зрителей одновременно. «Вся эта толпа, ни в чем не сходная между собой... может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». Последняя мысль писателя цитируется постоянно, но, увы, сегодня требует пояснения. И мы скажем об этом позже, а пока, подчеркнем, что объединяющая роль театра отмечена Гоголем точно и не изменилась существенно за прошедшие столетия. Этим, по всей видимости, и объясняется удивительная живучесть того вида искусства, которым является театр.

Осмысливая и описывая театральные факты, театральный критик объясняет читателю, что получилось в результате работы сценического коллектива и стоит ли читателю стать зрителем. Одновременно и театр получает от критика солидную порцию похвал, осуждений, советов, мнений и предложений. Театральная публикация приглашает или отталкивает, возмущает или притягивает.

Трибуна театрального критика — система СМИ, обращенная к массовому пользователю. На него и должен воздействовать пишущий. Пользователь СМИ — это может быть одновременно и зритель и создатель театрального произведения.

Не следует обольщаться мыслью, что сегодня оперативного отклика на свежую работу театра ждут как глотка свежего воздуха. Массовый читатель нынче вовсе не бросается к чтению колонки «Театр». Да и сами создатели спектакля не боятся «разгона», хулы и ядовитых пассажей. Прошли те времена, когда после разгромного выступления в прессе маститого искусствоведа незамедлительно следовали оргвыводы и спектакль снимали из репертуара. Страх публичного осуждения исчез. Наоборот, «разнос» ныне нередко воспринимается как дополнительная реклама. И потому можно сделать первый вывод. Театральная критика как самосознание театра значительно утратила свои позиции.

Подтверждением этого вывода может служить тот факт, что театральные коллективы и отдельные мастера сценического искусства перестали выписывать специальную периодику и следить за публикациями. Система ксерокопирования и вывешивания на доске объявлений за кулисами статей, рецензий и интервью принята не во всех коллективах, а лишь там, где не равнодушные заинтересованные завлиты. На официальных собраниях, пленумах и совещаниях театральных деятелей ссылки на те или иные выступления печати практически отсутствуют. Зато возникают постоянные жалобы на недостаток информированности о театральном процессе республики.

Практика показывает, что в первую очередь пострадала драматургия, особенно белорусская, достижения и достоинства которой просто неизвестны нашим белорусским театрам. На регулярные конкурсы, проводимые Министерством культуры республики, поступает до сотни новых пьес, два десятка из которых признаются дееспособными, премируются и рекомендуются к постановке. Никаких сведений о новых авторах, темах их произведений и концептуальных проблемах в связи с этим в прессе не замечено. В лучшем случае публикуется краткая информация о победителях конкурса и сумме гонорара. В худшем — сильно запоздалое интервью о том, что было давно. И как результат, малое количество белорусских постановок в театрах.

Поучителен опыт В. Белинского. Известно, что первая постановка в театре пьесы Гоголя «Женитьба» провалилась. Можно было бы по поводу этого факта промолчать. И тогда бы пьеса пролежала десятилетия без движения. Однако Белинский видел ее достоинства и хотел, чтобы пьеса имела богатую сценическую судьбу. Он написал о том, как следовало бы трактовать произведение, чтобы получился хороший спектакль. Действовал он как хороший театральный критик и добился того, что пьеса стала одной из самых репертуарных в русском театре.

Примеры из белорусской практики. О творчестве белорусского драматурга Елены Поповой любители театра республики ничего не знали, пока она не стала победительницей престижного Европейского конкурса в Германии и не издала в России сборник пьес. Еще в 1982 году в журнале «Современная драматургия» я пыталась привлечь внимание к творчеству этой писательницы, делая обстоятельный обзор

новых белорусских пьес. Тогда писательница получила множество писем из театров бывшего СССР. И только в Беларуси ее по-прежнему не признавали. За двадцать лет в республике поставили лишь две пьесы Поповой, в то время как за рубежом и в России практически увидели свет рампы все её произведения.

Удивленные фактом побед драматурга Поповой белорусские журналисты бросились брать у неё интервью и открывать её творчество любителям театра. К сожалению, дальше этих интервью дело не пошло. Не появилось в журналах и специальных изданиях хотя бы отрывков из пьес, дающих представление о творческом почерке писательницы, не появилось статей с анализом её произведений. По-прежнему не знают о ней и в театрах Беларуси, хотя в 1999 году на полученный грант издана в республике книга пьес Е. Поповой.

На сегодняшний день самым известным драматургом республики считается Алексей Дударев. За долгую жизнь в драматургии только Дударев и Попова сохранили свою самостоятельность и удержались в бурях перехода от простой описательной литературы к сложному драматургическому панарамированию. Литературные тексты Дударева из драм превращаются в комедии и трагикомедии, фарсы и философские эссе. Они становятся уже не прозаическими, а поэтическими текстами. От современной прозы жизни и чисто белорусских проблем драматург уходит в глубины летописных мифов и библейские притчи. Театры его ставят охотно, но по-прежнему нигде ничего не прочитаешь об опыте интерпретации сегодняшних дударевских пьес. В лучшем случае информативный отклик на факт новой постановки либо очередное ничего не значащее интервью, так как Дударев — фигура заметная. Как общественный деятель он постоянно находится в центре внимания общества. Можно сказать, самый репертуарный драматург, чьи пьесы все без исключения поставлены (как сильные, так и слабые). Разве он не заслужил в средствах массовой информации серьезного разговора о творчестве. Журналисты интересуются его сценариями для кино, его деятельностью как Председателя Союза театральных деятелей, его политическими взглядами, отношением к Богу, к женщине, детям. Однако совсем отсутствует аналитическая оценка самих пьес.

В белорусский театр пришло новое поколение драматургов. Это со склонностью к абсурдистскому стилю И. Сидорук, Н. Ореховский, Н. Казачёнок. Они предложили театрам жесткую, даже жестокую нетрадиционную для белорусского менталитета драму в стиле «чернухи». Она была мало похожа на классический европейский «театр абсурда» 50—60-х годов. Трагическая растерянность, отчужденность, одиночество были вызваны не минувшей мировой войной, как в Европе, а этапом брежневского застоя. Белорусские абсурдистские пьесы родились накануне перестройки. Их несколько бредовое содержание появилось как раз накануне решительных политических перемен в государстве. Эти пьесы были очень актуальны, хотя и не слишком привлекательны по содержанию.

Художественный мир названных авторов оказался стопроцентно за гранью журналистского интереса и даже трагическая судьба Николая Ореховского, нашего Павки Корчагина, так и не заинтересовала ни одну газету. Сергей Ковалев успешно экспериментирует с переработкой для современной сцены старинных белорусских легенд, мифов и водевилей. Фольклорный материал разрабатывает Пётр Васюченко. Ритуально-экзотическую тематику предпочитает Максим Климович. Но СМИ не спешат информировать зрителя. Написал драматург пьесу — подождем, пока пробьёт её на сцену. Пробил — потерпим, пока все посмотрят и выскажутся. Высказались — выдержим паузу, чтобы не обвинили в торопливости. У нас печатаются иногда соображения и советы через год после премьеры. Но чаще всего у редких энтузиастов театральной критики всякое желание писать отбивает короткий приговор газетчиков и редакторов: «Здесь нет сенсации. Кому это нужно? За рекламу надо платить».

С каких пор общение личностей на нравственной основе, коими являются произведения искусства, обязательно должно заключать в себе сенсационность и нуждаться в рекламе? Почему нашим СМИ, в чью задачу входит сохранение и укрепление достижений национальной культуры, так не интересно чем живёт художественная элита страны, как критик комментирует смысл виденного и тем приобщает малосведущих к миру искусства.

Когда Шекспир создавая свою модель мира, показывал, что в этом мире невозможно любить, мыслить, видеть, искать справедливость, ибо

власть деспотов не может быть справедлива, он на фронтоне «Глобуса» написал: «Весь мир театр». Своими творениями он доказывал, что на подмостках истории идёт весьма несовершенный спектакль, разыгрываемый жизнью. При этом был уверен в диалектике мирового развития: мир этот должен быть переделан. Художники предлагают нам духовную работу, они с яркой эмоциональной окраской раскрывают перед нами существенные стороны жизни. Их мыслительный процесс неотделим от нашего бытия. Они помогают нам искать самостоятельные ответы, формируя нашу душу. Это ли не учеба и праздник одновременно? Но, увы, в условиях информационного рынка и конкуренции средств массовой информации недальновидные журналисты считают, что более интересна читателю личная жизнь артиста, его автомобили, шляпки и любовные романы. Именно такими материалами заполнены страницы дорогих глянцевого журналов.

Если взглянуть хотя бы на субботние номера всех ведущих газет, увидим, что они заполнены исключительно развлекательной информацией о культуре. В то же время методологическая культура журналиста, на наш взгляд, должна заключаться в умении отбирать факты действительности, выявлять их взаимосвязь, интерпретировать собранный эмпирический материал, выдвигать концепции, делать прогнозы. Эта общая культура журналиста в полной мере распространяется и на деятельность театрального критика.

Сегодня театральная критика как тип текста почти полностью исключила некогда традиционный жанр рецензии. В моде интервью. Иногда появляются авторские рассуждения эрнического характера. И, конечно же, не обходится без простой информационной заметки.

Это новое жанровое наполнение нашей прессы полностью исключает обстоятельный профессиональный анализ театрального произведения и возможность взглянуть на современный художественный процесс в широком историческом контексте.

По наблюдениям Виктора Лошака, главного редактора российской газеты «Московские новости» общество фантастически расслоилось на богатых и бедных и это существенно отразилось на художественных вкусах людей. Лишь 20 процентов богатых могут потреблять культуру самого разного уровня. Остальным она интересна в одних и тех же насаждаемых электронными СМИ образцах. И потому масс-

медиа почти не анализируют высокое искусство, только массовую культуру. Что доступно, о том и говорим. Это о богатых, что дают деньги на рекламу, покупают газеты и организуют по моде свой досуг.

В то же время бедные лишились возможности посещать престижные зрелища и покупать журналы, а иногда и газеты. Таким образом, можно констатировать приспособление текста театрального критика к шаблону, угодному правящему меньшинству. Психология этих личностей и их отношения с остальным обществом базируются на отрывочных, а не систематизированных знаниях. В первую очередь это не идеалы, не мораль, а как принято говорить в криминальном мире, «понятия», ориентация на поступки других.

Как при этой ситуации говорить о том, что искусство критика зависит не только от таланта, интуиции, наблюдательности, умения выражать свои мысли, но и от определенных методологических и эстетических принципов критического анализа, точного профессионального знания критикуемого предмета? Безапелляционность и юношеский максимализм в соединении с бойким и лёгким пером для неопытного читателя рождают иллюзию взыскательности и требовательности. Однако на самом деле здесь часто отсутствуют эрудиция, логика мышления и нравственная позиция. Запас общих и специальных знаний мизерный. Вместо них красоты и усложненность стиля. Вряд ли такой театральный критик станет необходимым человеком для режиссера, актера, лакмусовой бумажкой, которой проверяют творчество.

Нельзя не согласиться с выводом главного редактора газеты «Театральное дело» Анной Кузнецовой. В журнале «Журналист», № 3 за 2000 год она пишет: «В нынешние времена, когда театры перестали получать гарантированную государственную дотацию и вынуждены зарабатывать на хлеб сами, материальное благополучие артистов напрямую зависит от того, придут или не придут к ним зрители, купят ли билеты. И тогда отзывы об их работе в прессе, формирующей общественное мнение, а, значит, и взаимоотношения со СМИ, стали особенно важными».

Сегодня в театральной практике не существует системы распространения театральных билетов по безналичной оплате — перечислению организаций. Всё идёт через кассу и диктуется личным желанием зрителя. А это желание надо подогреть или отбить. Как по-

казывают социологические опросы, только небольшая часть зрителей руководствуется устными советами тех людей, которым они доверяют. Чаще всего на спектакль ведет та или иная реклама в средствах массовой информации. Даже отрицательный публичный отзыв на спектакль может стать стимулом, чтобы купить билет.

В этих условиях актуальными оказываются так называемые «заказные» статьи, явление ещё в недалеком прошлом немыслимое для произведений искусства. И тут явно побеждают коммерческие, негосударственные театры, которые свободно распоряжаются своими доходами, в отличие от государственных, где плата за рекламу спектакля просто не предусмотрена.

Театры сегодня нуждаются в прессе, которая их лоббирует. Если в прежние времена было достаточно дружбы театра и критика, то сегодня всё измеряется в денежных единицах. А их получают те, кто даёт исключительно хвалебные отзывы.

Служебные функции заведующих литературной частью театров сместились в сторону PR. Их работа оценивается руководством театра по количеству положительных откликов о театре. Объективная оценка, данная профессиональной, «незаказной» критикой, считается недоработкой завлита.

В последние два года, когда на театральной карте Беларуси появились частные антрепризы, само по себе прогрессивное явление театральной жизни, к ним привлечено повышенное внимание многих средств массовой информации, особенно радио и телевидения. По количеству всевозможных рецензий, отзывов, интервью и просто заметок спектакли «Виртуозов сцены», «Христофора» и Продюсерского центра Альфа-Радио превзошли интерес к десятку столичных государственных театров.

Многие спектакли государственных театров ни разу не отрецензированы. Наша пресса очень редко пишет о Тюзэ, Молодежном театре, театре «Дзе-Я», в зоне молчания оказался Русский театр имени Горького. Еще хуже ситуация с областными театральными коллективами. Дороговизна командировок почти полностью оставила без внимания специалистов театральную провинцию. Редкие гастроли в столице и те остаются без внимания критики и СМИ.

Так приехавший впервые на гастроли за последние десять лет театр из Бреста не получил в Минске ни одного отзыва о себе.

В то же время нет, наверное, ни одного жителя республики, который бы через рекламу на БТ не слышал о спектаклях «Ботинки на толстой подошве», «Бедной Лизе», «Прикосновении». Обширная известность у спектаклей «Комедия» и «Арт» Малого театра под руководством Игоря Забары.

С помощью того же телевидения сделали себе сами рекламу артисты театра «Христофор», осуществив цикл развлекательных передач «Понедельник с «Христофором». Но что греха таить, все вышеперечисленные работы — это далеко не образец, не эталон высокого театрального искусства, даже не эксперимент, который может проложить пути в новую театральную реальность.

Так можно сделать следующий вывод: появилась специально оплаченная театральная критика, которая превратила театральный отзыв в предмет купли-продажи. И, следовательно, констатируем потерю доверия к театральной прессе. К сожалению, и солидные газеты вроде «Советской Белоруссии» попали в плен определенных ангажированных точек зрения. Так, например, Русский театр всегда знает, что эта газета его не обидит. В то же время Национальный театр имени Янки Купалы не ждёт ничего хорошего о своём сегодняшнем дне от газеты «Республика». Руководители этих изданий так далеки от театральных проблем, что не задумываются над данной ситуацией.

Переходя к разговору о качестве театральной журналистики, напомню, что она обращена и к творцу и к зрителю. Творцу требуется аргументированный профессиональный разговор. Зрителю — популярный, интригующий. Если зрителя рецензия приглашает в театр или отталкивает, то специалисту требуется мнение специалиста. Люди театра поверят только тем, у кого есть авторитет. Однако сегодня в театральной журналистике появилось много людей случайных, авторов кокетливо развязных.

Многие из них не любят и не знают театр. Мы же придерживаемся той точки зрения, что только статья, продиктованная любовью к театру, пониманием его может принести истинную пользу. В ней не будет дежурных похвал и школярских отметок, завышенных требований, продиктованных незнанием. Всегда полезно прочитать, чем че-

ловек был взволнован, что не принял, с чем не согласился и почему. Умный, тонкий и увлекательный комментарий увиденного — это самостоятельное и захватывающее творчество. Оно допускает элемент субъективизма, но исключает истину в последней инстанции.

В модной ныне среди молодых театральных критиков эссеистике трудно добраться до истины. Из двух явлений — пьесы и спектакля, пьеса, как правило, выпадает, так как её напечатанную, сегодня найти не предоставляется возможным. В рассуждениях о спектакле часто нет понимания, что именно дано пьесой, что изменил и добавил театр, что смог определённый конкретный театральный коллектив. Не секрет, что существуют рамки желаемого и возможного. Благим намерениям не всегда суждено осуществиться. И прыгнуть выше себя редко удаётся.

Профессионально крепкий авторский коллектив занимается театральной журналистикой в «Чырвонай змене». Ирина Завадская и Светлана Поздняк — аспирантки Академии искусств по театральной критике. Они ввели в молодежной газете еженедельное рецензирование новых театральных работ. Плюс краткий отзыв специалистов о самых интересных событиях театральной недели — «Крэсла № 13». На вопросы ведущего рубрики отвечают режиссер, актер, критик. Их задача называть лучший спектакль.

К сожалению, такой своеобразный рейтинг лучших театральных работ высвечивает большую субъективность. Как правило, режиссеры и артисты называют лучшими собственные спектакли или работы театра, в котором служат. Помимо рецензии и опроса, газета на этой специальной полосе стремится еще опубликовать интервью с кем-нибудь из театральных деятелей.

Недостатком регулярных публикаций о театре в газетах «Советская Белоруссия», «Знамя юности», «Чырвоная змена», «Отдыхай» (а они отводили этой цели целые полосы) можно считать отсутствие разных авторов и мнений. Как правило, такие полосы заполняются материалами штатных сотрудников. Те или иные театры могут легко спрогнозировать, что именно напишет о них знакомый журналист в своей газете. Журналистская оценка увиденного иногда сильно отличается от мнения профессионального критика. Таким образом, можно утверждать, что рецензирование спектакля становится разновидностью масскультуры.

Мелькание одних и тех же фамилий без широкого выбора оценок и стилей ведет к привыканию. Причем зачастую оценки штатных журналистов грешат комплиментарностью и нежеланием портить отношения, что порождает в самом театре самоуспокоенность. Давно не публикует серьезных суждений о театре некогда популярная в театральных кругах газета «Вечерний Минск».

Широкое общественное мнение очень необходимо для развития театрального дела. Полные аншлаги на всех спектаклях и молчание профессиональной критики, восторженные информационные заметки про деятельность Театра-студии киноактера родили миф о полном благополучии в этом коллективе. До него, как говорится, давно «руки не доходили» у профессиональных театроведов, так как этот коллектив находится в ведении кинематографистов. Писать о театре на уровне предмета умеют далеко не все. Яркий пример тому еженедельные публикации новой для Минска и ставшей популярной газеты «Отдыхай». Здесь театральную страничку вела журналист Марина Куновская, человек бесспорно одаренный, но предлагающий такой «авторский» жанр, в котором трудно докопаться до истины. Так в запоздалом рассуждении о спектакле Купаловского театра «Князь Витовт» нет ничего о режиссуре, игре актеров или концепции сценографа. «Отдыхай» — газета рекламного склада и Куновская пытается заманить зрителя на спектакль такими рассуждениями: «Витовт и вовсе чем-то похож на Бога. Так очаровал свою горничную, на самом деле великую колдунью, что она приняла за него лютую смерть на костре. А душа ее, как говорит народ, время от времени вселялась в Витовта, придавая герою свойственную, особенно великим божествам андрогенность. В смысле, заботы всякой женщины настоящий князь тоже в силах понимать, как свои...».

Эк, скажите, куда занесло. А ведь в спектакле еще много примечательных образов. Например, польская королева Ядвига, которая в интересах страны вышла замуж за немилого Ягайло, оказывает ему почет и хранит верность. Такую бы жену — всякому председателю исполкома.

Но вернемся к самому влекущему — к парням княжеского чина. Оба деятеля приятны по-своему. Если бы к народности и демократизму одного да образованность другого. Ах, птица-Беларусь, куда несишься ты...».

В отзыве о премьере Молодежного театра «Бред вдвоём» Куновекая берётся рассуждать о маловедомой ей системе Станиславского в скептически-иронической манере, употребляя такие, например, перлы: «И уж конечно, Маша в системе Станиславского радикально не похожа на Сашу, демонстрируя миру все богатство представлений интерпретаторов о женской и мужской роли в семье». По этой манере письма критика трудно догадаться, что речь идёт о произведении классика театра абсурда Эжене Ионеско.

Существует ещё одна закономерность в подборе спектаклей для отзыва в государственной печати и частных изданиях. Так, последнее, по много раз в виде рецензий, интервью, заметок или даже забавных случаев, пишут об одних и тех же работах частных антреприз. В то же время государственные издания иногда предпочитают не замечать их или писать о них с чуть пренебрежительным оттенком. Особенно это касается газет «Комсомольская правда» и «Белорусская деловая газета». В них часто фигурирует имя продюсера «Виртуозов сцены» Владимира Ушакова и мало кому известного организатора антрепризы «Белорусские сезоны» Евгения Волобоева. Газетчиков интересует все, что связано с именами Николая Пинигина, Зиновия Марголина, Валерия Мазынского. Разговор о других режиссерах, сценографах и театральных работах некоммерческого толка они считают пресным.

Подводя итоги, можно утверждать, что театральная журналистика основательно потеснила на страницах СМИ профессиональную театральную критику. Опираясь на пожелание главных редакторов писать легко и интересно, выделяя сенсационные моменты, она постепенно приучает читателя к легкому суждению о спектакле и несерьезному отношению к многотрудной и ответственной работе режиссера, актера, сценографа и самого критика.

Литература

Рассмотрены газеты:

1. «Республика».
2. «Советская Беларусь».
3. «Знамя юности».
4. «Чыроваяя змена».
5. «Вечерний Минск».
6. «Отдыхай».

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ИНТЕРВЬЮ В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ

Сейчас трудно представить, что некогда в литературно-художественной критике насчитывалось более двадцати самых разнообразных жанров, включая такие необычные жанры, как импрессионистский этюд, пародия, памфлет или литературная параллель.

Разнообразие этих жанров поражает воображение точно так же, как и степень их тотального исчезновения. Почти нет на страницах газет и журналов критических эссе, обзоров, статей, фельетонов, постепенно стали «теряться» и такие «авторитетные» и «первичные» жанры критики, как рецензия, творческий портрет, статья. Почему так произошло?

Исследование любой проблемы лучше всего начинать с уточнения качественных характеристик основного понятия. В литературоведческой науке принято определять жанр как исторически складывающийся тип произведения, которому свойственны определенные эстетические качества (стиль, композиция, ритм, объем). К тому же жанр — целостное художественное образование, системнообразующим элементом которого является личность автора, авторское отношение к тому, о чем повествуется. Кроме всего прочего, жанр — форма, которая более всего находится в зависимости от времени, от степени динамичности социокультурных процессов, происходящих в ту или иную эпоху. Быть может, именно этим объясняется то, что в том или ином времени есть свои предпочитаемые жанры. Наверное, можно сказать, что жанр в какой-то степени отражает время и является носителем исторической памяти. Очевидно, не совсем оправданным будет утверждение, что некоторые жанры исчезают вовсе. Точнее было бы сказать, что жанры с течением времени меняются, приобретают черты иных жанров, превращаясь в другие формообразования. Может быть, именно эти особенности имел в виду М.М. Бахтин, когда писал: «Жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется...

Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти...» (М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. С. 178).

Время видоизменило жанровую палитру. Современная глобализация информационного пространства серьезно повлияла на степень аналитической насыщенности журналистики вообще, литературно-художественной критики в частности. Сегодня наблюдается больший крен в сторону информационности. Некогда весьма почитаемые в литературно-критической практике такие аналитические жанры, как проблемная статья, творческий портрет, рецензия не только в массовых общественно-политических изданиях, но в специализированных газетах и литературно-художественных журналах выглядят скорее как расширенные аннотации и зарисовки. Однако стоит признать тот факт, что далеко не все газетно-журнальные публикации по культуре и искусству имеют отношение к литературно-художественной критике в силу своей чрезмерной информационности, тенденциозности и масскуловости. Иногда публикации на эти темы, которые появляются в массовых изданиях, стоило бы отнести к «тусовочной» журналистике (не зря же в некоторых газетах введены рубрики «тусовка», «светская хроника»). Главный метод такой журналистики — приглядывание и подсматривание, главный принцип — побольше светской эффектности, которая иногда приобретает скандальный оттенок из-за несоответствия реальным фактам.)

В связи с этим достаточно вспомнить такой факт. В 1999 году в Минске проходил VI Международный фестиваль стран СНГ и Балтии «Лістапад». Ни в одном общественно-политическом издании (ни в государственном, ни в негосударственном) не появилось ни одной сколько-нибудь примечательной публикации по сути — о кино. Не было ни рецензий (фильмов, дающих повод для размышлений разного плана, было достаточно), ни обзоров (хотя, казалось бы, любое уважающее себя издание всегда по итогам таких событий дает обзоры). Достаточно вспомнить российские издания — «Известия», не говоря о специализированных изданиях). Кое-где иногда публиковались эксклюзивные интервью, но зато с какой легкостью на первых полосах появлялись информации в обрамлении крупных фотографий либо по поводу скандальных ситуаций, главными героями которых были известные актеры-гости фестиваля, либо по поводу проведения фуршетов, банкетов. Такого рода информация имеет отношение к журналистике, которую можно назвать сервильной, только здесь эта информация подается как бы с точки зрения обиженных верноподданных.

Конечно, такие публикации называть видом литературно-художественной критики сложно. Это все-таки разновидность масскультовой журналистики. Как, впрочем, сложно относить к литературно-художественной критике вообще все информационное, так как в основе любого жанра в критике (быть может, исключение составляет аннотация) лежит аналитическое начало. Об этом же писали в свое время авторы известного учебника «Литературно-художественная критика»: «...Необходимо логически строго ограничивать критику от чисто информационного освещения фактов литературы и искусства в информационных жанрах журналистики... Критический анализ несет в себе информацию, но по природе своей не информационен» (В.И. Баранов, А. Г. Бочаров, Ю.И. Суровцев «Литературно-художественная критика», М., 1982. С. 140 – 141). Точно так же общепринятая в отечественной теории жанров классификация на три типа жанров — информационные, аналитические, художественно-публицистические — не совсем подходит для определения системы жанров в литературно-художественной критике. В современной критике те жанры, которые чаще всего встречаются на страницах, в основном, специализированных изданий, как правило, аналитические с элементами художественной эссеистики, если под последним понимать высокий уровень авторско-личностного начала: статья, творческий портрет, интервью, реже — рецензия. Кстати сказать, по зарубежной теории журналистики (в частности, точка зрения французского исследователя Жан-Люка Легардетта (Jan-Luc Legardett “Les secretes de l’écriture journalistique”, Paris, 1989) все эти жанры относятся к аналитической группе жанров-комментариев, и только интервью рассматривается в группе, которая называется «благородные жанры». (К слову говоря, те жанры, которые у нас называются художественно-публицистическими — очерк, эссе, фельетон, памфлет — в западно-европейской теории относятся к группе, называемой «жанры-фантазии»).

Самым популярным жанром в журналистике, в критике сегодня, пожалуй, является интервью. Надо сказать, что популярность этого жанра в отечественных средствах массовой информации началась со второй половины 80-х годов. С этого времени мало того, что ни одно издание не обходится без интервью, так еще бывает так, что одно издание может быть заполнено только интервью. Раньше на страницах периодических изданий это был исключительно эксклюзивный жанр.

Почему так произошло? Отчасти объяснить это можно ритмами современной жизни, которые диктуют и ритм композиции самого текста, и определенный ритм в композиции полос, и ритм прочтения газетно-журнальных страниц. Интервью считается одним из наиболее динамичных жанров — и по степени внутренней подвижности, и по легкости его восприятия. Интерес к этому жанру можно объяснить все в большей степени проявляющимися тенденциями массовой культуры в обществе. Дело в том, что массовая культура по мифологическим и эстетическим законам своего «бытования» предполагает наличие некоего «Олимпа», населенного персонами, максимально дистанцированными от пространства массового потребления. Среди обитателей масскультового Олимпа не обязательно будут те, чье мнение представляет общественно важный интерес». Важным, по иерархии масскультовых ценностей, является то, что они — носители определенного имиджа, востребованного на какой-то момент массовой аудиторией. Представления этого имиджа, главным образом, о себе (иногда — о времени) часто и есть основа современных интервью, выполненных по законам *pulp fiction* (легкого чтения). В этой связи довольно любопытными представляются парадоксальные рассуждения известного российского журналиста Дмитрия Быкова о профессии журналиста, опубликованные в «Литературной газете» 25—31 октября 2000 г. «У меня есть ощущение, что жанр интервью себя изжил. Мне их читать неинтересно. Есть мало людей, чьи мнения мне интересны. Я никогда не делал комплиментарных интервью. Когда я иду на интервью, то чувствую себя равновеликим со своим собеседником, я иду не в рот ему смотреть, а поговорить как с равным, потому что то, что он делает, он делает ради меня — потребителя... Задача в журналистике — сделать все, чтобы профессия не наложила отпечаток на вашу личность. Чтобы у вас никакие личностные качества не начали формироваться под действием того, что вы берете интервью. Иначе сформируются подбострастие, рабское доверие к чужому мнению и страх выразить свое...».

Но более всего интервью стало популярным и возможным в таком количестве, думается, потому, что в 80-е годы в обществе постепенно стал меняться тип культуры: монологический на диалогический. Если вспомнить, то именно в этот период очень непросто

осуществлялся переход от системы команд и диктата к системе свободного волеизъявления и творчества. (Надо сказать, что переход этот был непростой и осуществлялся на территории единого постсоветского пространства, когда все были едины в желании познания и осмысления важных процессов — общественных, культурных, исторических, нравственных — по-новому.) Для диалогического типа культуры характерны такие черты, предопределившие, в свою очередь, важные общественные процессы, как активность познания, творческое осмысление всего, что происходит в обществе в разных временных пространствах, и обязательно — общение с максимальным проявлением личностного потенциала. Именно в это время на советском телевидении появились знаменитые творческие встречи в Останкино, основанные на диалоге и творческом открытии личности (в основе которых было коллективное интервью), в прессе стали появляться интервью с людьми, масштаб личностей и деятельность которых поражали своей значительностью и глубиной. Это были не просто интервью с людьми, либо занимавших некую важную должность, либо являвшихся носителями общественных идей, — каждое интервью давало возможность открыть именно Личность, познание которой было важным не вообще, а индивидуально для каждого (достаточно вспомнить интервью с Д. С. Лихачевым на страницах «Литературной газеты», «Комсомольской правды», с митрополитом Волоколамским и Юрьевским Питиримом в «Советской культуре», с историком Львом Гумилевым в «Известиях» — количество примеров может быть очень большим).

Диалогическая культура, к пространству которого мы только подошли, изменило журналистику в целом, потому как в какой-то степени изменились функции, а точнее — добавились новые. К известным трем функциям — пропагандистской, агитационной и организаторской — можно добавить другие: информационную, рефлексивную, развлекательную, идентификационную. Из всех жанров более всего интервью реализовало новые «функциональные обязанности» журналистики. Особенно это касается интервью в литературно-художественной критике.

У авторов учебника «Литературно-художественная критика» интервью даже не упоминается как наиболее предпочитаемый жанр. Из-

вестный белорусский исследователь теории жанров Б. В. Стрельцов в книге «Основы публицистики. Жанры» дает следующее определение интервью: «...Литературный пересказ беседы с человеком, мнения и взгляды, соображения и предположения которого по определенным вопросам имеют общественный интерес». (Б.В. Стрельцов «Основы публицистики. Жанры» Мн., 1990. С. 50). Надо сказать, что это определение считается хрестоматийным определением в теории журналистики. Здесь же можно вспомнить другие дефиниции, данные в разное время разными авторами.

Например, автор известной книги «Не могли бы Вы рассказать» Татьяна Шумилина, справедливо разграничивая беседу и интервью, замечает: «Интервью — это не обмен мнениями, а получение информации от одного лица...» (Т. В. Шумилина «Не могли бы Вы рассказать», МГУ, 1976, с. 10). Еще ранее исследователь А. Л. Свенцицкий определил интервью как «процесс личного словесного взаимодействия, в котором один человек стремится получить информацию со стороны другого человека...» (А. Л. Свенцицкий «Метод интервью в конкретных социологических исследованиях». М., 1968, с. 303).

Как видим, все определения, не намного отличаясь, в основном совпадают. Думается, что в нынешних условиях этот жанр требует некоторого уточнения. Прежде всего современные интервьюеры, работая, как правило, исключительно с диктофоном, стараются передать не «литературный пересказ», а живую беседу, в которой сохраняются индивидуальные особенности речи интервьюируемого. В современном интервью происходит узнавание не только «мнений и взглядов, соображений и предположений», а познание и открытие личности. Интервью дает возможность узнать, открыть, почувствовать человека. Чем больше в интервью сохраняется индивидуальных особенностей интервьюируемого, тем богаче и интереснее интервью. Об этом сказано в новейших учебных пособиях по журналистике «Специфика интервью как жанра заключается в том, что в его тексте внешне главенствует точка зрения не автора, а собеседника... В основе текста лежит высказывание собеседника — его живая речь, отражающая особенность мышления говорящего» (Сб. «Основы творческой деятельности журналиста» Санкт-Петербург, 2000, с. 145). В этой связи хочется вспомнить интервью молодого журналиста Антона Сидо-

ренко с директором киностудии «Беларусьфильм» В.В. Шенько, опубликованном в журнале «На экранах», № 10, 2000 г. В этом интервью, именно в том, как директор киностудии отвечает на вопросы, заметно очень многое. С одной стороны, мы знакомимся с мнением, рассуждениями человека о том, что представляет сегодня непростой и на половину разрушенный механизм, как киностудия. С другой стороны, мы видим прежде всего человека, беспокойного, уставшего, равнодушного, искренне ищущего пути выхода из тупика. Кажется, что в интервью передана не только авторская речь В.В. Шенько, но и его волнение, осторожность, в чем-то робость. Такое ощущение, что журналист зафиксировал даже паузы в разговоре. Сейчас, пожалуй, во всех интервью это и есть главный принцип — как можно естественнее передать живую беседу. Иногда это переходит в ёрничанье, как в давнем интервью с кинорежиссером Сергеем Соловьевым: «Вопрос: — С кем из кинематографистов вы пошли бы в разведку? Ответ: — Смотря чего разведывать. Если чего-нибудь материальное... А если разведывать чего-нибудь бесплатное...? То, ну его, в самом деле, правда. Сколько можно!» («Советская культура», 28 апреля 1990 г.). А иногда журналисты, чтобы передать атмосферу живого общения, не скрывают не очень приятные для себя реплики своих героев. В «Аргументах и фактах» (№ 44, 2000 г.) было опубликовано интервью с кинорежиссером Никитой Михалковым «Популярность — выше дела». На вопрос «Никита Сергеевич, вы сейчас председатель Союза кинематографистов. Хочется власти?» режиссер сразу же ответил: «Вы хоть понимаете ваш вопрос?» На вопрос «Есть ли у вас жизненные принципы?» авторы интервью получили ответ: «Ну, ребятки, неужели вы думаете, что, если б даже у меня их не было, я бы сказал вам об этом?».

Читая некоторые современные интервью, убеждаешься, что именно этому жанру предстоит выполнять гедонистическую и рекреативную функции журналистики. Однако в желании запечатлеть непосредственность беседы и реакцию собеседника угадывается порой собственно журналистская беспомощность. Иногда автор интервью в желании поддержать разговор любой ценой, а более всего — в желании показать собственную браваду, задает вопросы, которые обнаруживают профессиональную несостоятельность. Например, в одном из радиоинтервью журналист задает вопрос писателю: «У художни-

ков — образы, у поэтов — стихи, а что рождается у вас?» (?). В передаче «Карамболь» к герою, фамилия которого Волк, обращаются с вопросом: «Фамилия Волк ассоциируется с пьесой А. Островского «Волки и овцы». Господин Волк, кто Ваши овцы?». По белорусскому радио звучит интервью с певцом А. Макаревичем. Вопрос: «Какие у Вас слабые места?» Ответ: «Так я вам и сказал, какие у меня слабые места». Как говорится, каков вопрос... Таких примеров может быть бесчисленное количество.

Точно так же как экран обнажает в человеке нечто более существенное, чем то, что человек сам хочет показать, так и интервью — жанр, который может защитить своего автора, а может и раскрыть его с нелучшей стороны. Любой жанр не терпит неподготовленности, но в интервью это самораскрытие происходит мгновенно. Сейчас степень журналистской щепетильности и педантичности в подготовке к интервью заметно снизилась. Очень часто на пресс-конференциях приходится слышать от нынешних журналистов вопросы, обращенные к очень известным актерам: «Напомните, в каких фильмах вы снимались?», на что последовала просьба к журналисту удалиться из зала. Очевидно более всего к интервью имеют прямое отношение слова, сказанные некогда Валерием Аграновским: «Отправляясь к собеседнику за мыслью, надо самому идти с мыслью». Для интервью это аксиома: если хочешь получить интересную информацию, то ты сам должен быть интересен своему собеседнику.

Очень часто в интервью задаются вопросы, на которые сам автор знает ответ. Раз знает автор, то могут знать и читатели. Вопрос должен формулироваться таким образом, чтобы в нем был искренний интерес получить ответ, который никто, кроме интервьюируемого, не знает. В интервью во всем должна быть искренность. Автор интервью должен обладать, помимо всего прочего, потрясающей мобильностью и быть готовым к самым неожиданным поворотам в ходе беседы. Кроме всего прочего надо уметь «извлекать выгоду» из любых неожиданных вариантов. Интервьюером высочайшего уровня была кинокритик Алла Гербер. В ее небольшой книге «Беседы в мастерской» (М., 1981) собраны интервью с известными режиссерами, операторами, сценаристами. Каждое из этих интервью — действительно беседа, но беседа на

равных. Кроме того, в интервью запечатлена атмосфера этих бесед, где есть непринужденная легкость, ирония, игривость, где есть ощущение, что автору интервью ее герои доверяют беспредельно. Любое, как бы невзначай оброненное слово, фраза, подхватывается критиком и моментально преобразовывается в вопрос.

В интервью не должно быть той громоздкости и тяжеловесности, которые мешают сделать жанр легким и читабельным. Интервью должно увлекать читателя, как не может не увлечь, не привлечь беседа двух личностей.

Можно давать много советов по поводу того, как задавать вопросы, какова должна быть структура интервью, как сохранять этические нормы в интервью. (В этой связи лучше всего обратить внимание на книгу известного шведского журналиста Эрика Фихтелиуса «Десять заповедей журналистики», изданной на русском языке в Швеции в 1999 году.)

Однако, думается, что сейчас важнее определить статус интервью. Ясно, что в последнее время жанр интервью не может оставаться только в информационном пространстве (сама система жанров в отечественной журналистике, определившаяся в 60-70-х годах, сейчас требует переосмысления и представления новых классификационных характеристик). Некоторые исследователи (представители Санкт-Петербургской школы) относят его к категории оперативно-исследовательских текстов. Исследование предполагает размышления, аналитические суждения. В литературно-художественной критике жанр интервью определенно можно считать информационно-аналитическим (чаще всего и более всего аналитическим), предполагающем в ходе беседы, размышления либо познание некоей истины, либо открытие человеческой личности. В этом смысле интервью в критике чаще всего бывает интервью-мнением или интервью-портретом.

Интервью в критике относится к разряду тех жанров, которые могут быть (и бывают) настоящим искусством. «Нередко говорят, что интервью — это искусство», — писал Эрик Фихтелиус. Искусство всегда развивается по жестким правилам и законам. Но в произведении искусства всегда запечатленными бывают две категории — время и личность. А этот процесс никогда не ограничивается буквальной констатацией.

Литература

1. Стрельцов Б. В. Основы публицистики. Жанры. Мн., 1990.
2. Шумина Т. В. Не могли бы вы рассказать. Мн., 1976.
3. Основы творческой деятельности журналистики. СПб.: Знание, 2000.
4. Аграновский В. Ради единого слова. М.: «Мысль», 1978.
5. Фихтелиус Э. Десять заповедей журналистики. Пер. со швед. В. Мен-жун.-Стокгольм: Itbildings radion, 1999.
6. Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. Литературно-художественная критика. М., 1982.

В статье использованы публикации из газет «Комсомольская правда», «Советская Белоруссия», «Литературная газета», журнала «На экранах» (2000 г.).

А. КАРПИЛОВА

МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

При чтении нынешней обширной прессы бросается в глаза обилие материалов на музыкальную тему: о выступлениях гастролеров, о многочисленных фестивалях, о конкретных музыкантах-исполнителях. Вот этот количественный фактор доминирует в современном музыкально-информационном пространстве. На второй, более пристальный взгляд, обнаруживается сравнительно небольшое, даже минимальное наличие интересных, аналитических публикаций, отражающих сложное, маргинальное состояние нашей культуры.

Возможно, это категоричное суждение, но отдельные явления критики у нас есть, а критики как социального института нет, т.к. необходимы более широкие контакты с музыкальной наукой и новейшими ее отраслями, упрочение позиций критики в системе высшего образования, связь столичных и местных органов печати, наличие повседневной оперативной публицистики и, конечно, контакт с читающей аудиторией, т.е. создание целостной, системно организованной музыкально-публицистической среды. Известно, что активное проявление художественной критики зависит от стабильности социальной среды и социальных ценностей: чем стабильнее социум, тем большим смыслом наделена в нем критическая деятельность. В нестабильном же обществе критика выживает с большим трудом.

Это грустное размышление о нынешней культурной ситуации не отменяет постановки и решения ключевых, концептуальных задач в

области музыкальной критики. Таковыми представляются включение рассматриваемых музыкальных явлений в широкое культурное поле, в частности, в контекст европейской культуры, а также проблема национальной идентификации, осознание самобытности и характерности отечественной культуры. Существование в ареале географического и культурного перекрестья европейских путей, поликонфессиональные корни, многосоставность, предполагающая наличие четырех основных сфер — фольклора, профессионального творчества, духовной музыки и массовой музыкальной культуры, — все это обусловило своеобразие и сложность современной культурной ситуации.

В процессе осознания и ощущения этого сложнейшего комплекса проблем и формируются личность современного музыкального критика и критерии его оценок — не только и не столько музыковедческих, сколько общеэстетических и культурологических. Известно, что современный комплекс знаний предполагает присутствие по крайней мере трех уровней — теоретического, исторического и культурологического. Об этой триаде частенько забывают как молодые музыковеды, не поднимающиеся в своих статьях выше уровня профессионально выполненного, но всего лишь теоретического анализа конкретного произведения, так и журналисты, пишущие о музыке только как об информационном объекте. Количественный фактор объема публикации не имеет решающего значения — можно и в краткой аннотации очертить круг однородных явлений, определить место и значение конкретного факта — будь то концерт или только что изданная книга — в данной культурной ситуации.

Конечно, самым главным остается интерес, а в идеале — любовь к своей профессии, к музыке, способность «не засушить мозги» и себе и своим читателям. Критик всегда будет находиться между Сциллой и Харибдой, между наслаждением собственно музыкальным феноменом и искушением поиска в нем какого-то социального смысла. Известно, что критик — профессия штучная, а музыкальный критик — редчайшая, хотя в дипломах музыковедов, заканчивающих Белорусскую академию музыки, определена среди прочих и квалификация критика. Будучи «прикладным музыковедением», критика выступает той средой, где профессия реализует свои социальные функции, а профессионал проявляет себя не только квалифицированным специалис-

том, но и деятелем культуры, гражданином. Это дано далеко не каждому пишущему музыковеду или журналисту.

Не случайно авторитет таких специальных отечественных изданий, как еженедельники «Літаратура і мастацтва», «Культура» и журнал «Мастацтва», связан с признанным личным авторитетом редакторов их музыкальных отделов — С. Берестень, Н. Бунцевич, Т. Мушинской, Д. Подберезского. Эти имена на протяжении многих лет на слуху у читающей публики и ассоциируются с образом критика-профессионала. Во многом благодаря усилиям и творческой смелости этих людей в нашей прессе появляются острые, актуальные по проблематике статьи о той или иной стороне музыкальной жизни.

Современная пресса о музыке широка по тематическим и по жанровым направлениям. Но при всей полижанровости, предполагающей наличие рецензий, очерков о музыкантах, аналитических этюдов о новом сочинении, наиболее востребованным остается самый «взрывчатый» по полемическому заряду и самый непредсказуемый по возможным последствиям разного рода жанр проблемной статьи. Таких публикаций в последнее время немного, их можно перечислить по пальцам, и все они получили широкий общественный резонанс.

Такова, в частности, статья «Смутны час»¹ известного музыковеда Ольги Брилон, многие годы занимающейся вопросами истории белорусского оперного искусства и поднявшей в этой публикации наиболее проблемные вопросы современного белорусского оперного театра. Появившись без пресловутого «информационного повода», «под занавес» театрального сезона, статья наделала много шума в «благородном семействе». Действительно, внешнее благополучие театра, регулярное пребывание его труппы на зарубежных гастролях, стабильный, хотя и архаичный в целом постановочный уровень спектаклей, достаточная мобильность в репертуарной политике (например, проведение фестиваля опер Д. Верди к 100-летию со дня смерти великого итальянца) – все это скрывает внутренние кризисные явления организационно-творческого порядка. О. Брилон с возмущением пишет о «закрытости» театра для прессы, о сложившейся «циничной полицейско-тюремной» системе пропусков и приглашений в театр, в том числе и для критиков, о проблеме «ротации» дирижеров, о репертуаре, где нет белорусских произведений, о проблеме перевода оперного

либретто на язык оригинала, об «опереточной массовке» и многом другом. Публикация статьи, чей полемический запал явно не вписывался в общую «нейтральную» концепцию издания, сопровождалась реакционным комментарием, написанным Н. Буцевич под характерным названием « В оперу — без «оперы», где в целом нивелировались основные упреки критика. Тем не менее публикация получила живой отклик, в редакцию пришли письма от читателей и работников театра. В итоге, по предложению Министерства культуры, в театре состоялось заседание художественного совета, одним из вопросов которого было обсуждение статьи и в котором приняли участие художественный руководитель Национального академического театра оперы С. Кортес, главный дирижер А. Анисимов, солисты театра, а также заместитель министра культуры В. Рылатко. Материалы дискуссии были опубликованы с показательным заголовком «Смутны час» — зусім не смута»². Несмотря на преобладание оправдательно-обвинительного тона материалов, понятную запальчивость заинтересованных сторон, результат обеих публикаций в целом положительный — привлечение внимания общественности и руководства страны к проблемам крупнейшего музыкального театра.

В этом же русле «субъективных заметок» (так осторожно определяют нынче жанр проблемной статьи) находится публикация композитора и музыковеда Д. Лыбина о недавней постановке оперы «Борис Годунов»³. В свое время новой постановке предшествовала достаточно активная рекламная кампания на радио и телевидении, а после премьеры появились благожелательные отзывы в прессе. Д. Лыбин, размышляя об особенностях сценического воплощения оперы, осуществленного режиссером Н. Пинигиным и художником З. Марголиным, определяет их как «новаторство во что бы то ни стало» и приходит к выводу о несовпадении стилистики условно-развлекательного шоу с собственно-музыкальной стороной. Жанр рецензии постепенно трансформируется в проблемную статью о состоянии Белорусской оперы, о репертуарной политике, о роли театра в развитии национальной культуры страны и о постепенной утрате им лидирующих позиций.

Деятельность театра музыкальной комедии (ныне Государственного музыкального театра) также остается постоянным объектом музы-

кальной критики, в частности, в статьях Н. Ювченко и Н. Бунцевич. Отнюдь не юбилейная по тону и содержанию публикация появилась к 30-летию театра в журнале «Мастацтва»⁴. Автор характеризует внутритеатральную ситуацию как борьбу и противостояние отдельных театральных групп (проблема, типичная для многих театральных коллективов, в этом театре имеет особую остроту), поднимает тему творческого лидера, связанную, в первую очередь, с личностью главного режиссера, размышляет о профессиональном уровне балетной труппы, о кадровой проблеме — дефиците «синтетических» певцов-актеров, наконец, об обновлении технического оснащения. Одна из последних постановок театра — мюзикл «Алые паруса» композитора В. Иванова и либреттиста Е. Туровой — лишь подтверждает необходимость современной аудио-визуальной технологии в сценическом воплощении мюзикла, жанра сложного, специфического, не имеющего в отечественной культуре устойчивой постановочной традиции.

Появление подобных нелицеприятных, «колючих» публикаций — достаточно редкое явление в общем потоке «доброжелательной рекламы» и свидетельствует о профессиональном потенциале и личном мужестве отдельных представителей отечественного музыкально-критического цеха. Однако полемический запал некоторых материалов не сопровождается достаточной аргументацией и убедительной фактологией, что подтвердила полемика вокруг статьи молодого, но уже достаточно известного критика и композитора Юлии Андреевой «Караоке па-беларуску»⁵.

Рецензия, посвященная вечеру памяти Игоря Поливоды, переросла, по сути, в творческий портрет этого незаурядного, в своем роде культового музыканта. Она вызвала бурную реакцию меломанов, профессионалов и близких музыканту людей. Дискуссия, в которой в частности приняли участие И. Поливода-отец, Д. Подберезский, О. Брилон, вышла за рамки обсуждения творческой личности музыканта и затронула большой спектр вопросов, в том числе и о журналистской этике и добросовестности⁶. Действительно, статьям Ю. Андреевой, обладающей бойким пером, эффектным стилем, умением высказаться резко и остро, что в среде «академично» пишущих музыковедов встречается нечасто, порой присущи эмоциональные «перехлесты» и эпатирующие высказывания о музыкантах

различного ранга — от Д. Шостаковича до «Песняров». Ее публикации в «Белорусской деловой газете», посвященные в основном крупнейшим музыкальным деятелям XX века, вызвали недоумение у музыковедов-профессионалов недостаточной обоснованностью суждений, неуместной фамильярностью тона и излишне субъективным подбором фактов. Спору нет, в тех жанрах, где предполагается высказывание «от первого лица», спонтанное выражение личного впечатления (типа рецензии), этот автор безусловно интересен. Но там, где требуется четкая аргументация эстетических позиций, обобщение культурологического и эстетического плана, добросовестное изложение фактологической стороны, упомянутого автора можно упрекнуть в пренебрежении к «документальности», в отсутствии известной дистанции по отношению к описываемому объекту, наконец, в недостатке уважительного тона.

Примечательно, что комментарий редактора «НН» А. Скурко к материалам дискуссии содержал довольно спорное утверждение о формировании в публицистике обсуждаемого автора нового для белорусской прессы стиля: «Гэта журналістыка іншага, высокага ўзроўню, але стылю Беларусі амаль не вядомага»⁷. На наш взгляд, признаки этого стиля давно хорошо известны и отдают некоторой «желтизной», и молодому критику еще надо соотнести его возможности с серьезностью и глубиной поднимаемых тем.

Современная музыкальная практика в целом связана с развитием четырех видов музыкальной культуры, каждый из которых получает освещение в прессе.

Все чаще обзор новых явлений в академической музыке связывается с фестивальным движением, с концертами, проходящими во время традиционных фестивалей «Минская весна», «Белорусская музыкальная осень», «Музы Несвижа», «Белорусская капелла» и других. Иных поводов для появления материалов о новых произведениях белорусских композиторов становится все меньше и меньше. Причина тому — не только постепенный «уход» темы серьезной музыки со страниц массовых изданий в «толстые» научные журналы типа «Вести БГАМ» или «Вести НАН Беларуси», но и общее состояние композиторского творчества. Сложный этап пограничья веков характеризуется экстенсивным развитием музыкального искусства, меньшей ак-

тивностью проявления новых художественно-стилевых тенденций, кризисом личного творчества. Меньше появляется произведений, меньше звучат они в концертах.

Преобладающими жанрами, где освещается эта область творчества, стали те, где звучит голос самого автора, — беседы, интервью, позволяющие проявиться эрудиции и масштабу мышления музыканта. Таковы публикации, посвященные юбилеям Г. Гореловой, В. Ровдо, Е. Гладкова и др. В такого рода материалах основным критерием, по которому оценивается критическое выступление, становится описание и частично оценка, а другие, более сложные и творческие для критика компоненты — такие, как анализ и истолкование — остаются невостребованными. Именно описательность преобладает сейчас в публикациях, посвященных академической музыке. И здесь функцию критика зачастую берет на себя сам музыкант.

Запоминается, в частности, горячее, взволнованное по тону интервью В. Байдова⁸, руководителя ансамбля «Классик-авангард», а ныне по совместительству и дирижера Государственного камерного оркестра. С неподдельной горечью, без оглядки на авторитеты музыкант говорит о кризисной ситуации на фестивале имени И. Соллертинского, который проходит в Витебске. За 12 лет в городе так и не сформировались соответствующая фестивалю атмосфера и контингент слушателей, способных понять и оценить серьезную, «нешлягерную» музыку — от старинной белорусской до произведений А. Шенберга. Музыкант остро ставит вопрос о низком интеллектуальном уровне нашей фестивальной публики в отличие от зарубежной, о подготовке и воспитании будущих слушателей и в концертных залах, и в процессе образования. Выступления же самого коллектива «Классик-авангард», в которые включается исполнение произведений современных белорусских композиторов, самым активным образом способствуют включению отечественной музыки в панораму европейского искусства. Об этом, в частности, пишет композитор Е. Храброва, делясь в своей статье впечатлениями от знаменитого Международного фестиваля современной музыки «Варшавская осень»⁹.

В целом «фестивальная» тема является одним из поводов для постановки различного рода проблем, касающихся, например, состояния отечественного фольклора. Тема эта сложная, деликатная, требующая соответствующей профессиональной подготовки критика. Напри-

мер, одна из попыток более или менее системного представления различных форм народного творчества предпринимается организаторами фестиваля «Звіняць цымбалы і гармонік», проводимого в Поставах. Такого рода мероприятия (как и выступления определенных коллективов — будь то «Ліцьвіны» или «Волочобники») дают возможность поразмыслить над различными сторонами такого явления, как фольклоризм, в частности о замене-подмене аутентичных форм фольклора организованным фольклорным движением. Несмотря на положительные стороны этого явления — такие, как косвенное эстетическое воспитание аудитории, распространение атрибутов народной культуры (например, инструментария), расширение культурной панорамы современной жизни, фольклоризм лишь скрывает драматизм ситуации постепенного исчезновения или «растворения» аутентичного фольклора в других видах музыкальной культуры. Эта болезненная тема, собственно, не затрагивается в материалах информационного плана, но так или иначе присутствует в серьезных — увы, редких — статьях проблемного направления¹⁰.

Иная динамика развития отличает процесс реставрации и возрождения белорусской духовной музыки. Эта область музыкальной культуры напрямую соотносится с нравственно-эстетическими исканиями наших дней, но пока не находит адекватного по глубине и значительности освещения в критике. В основном преобладает информация о событиях ежегодного фестиваля христианской духовной музыки «Магутны Божа» в Могилеве, фестиваля «Золотогорская лира» в Минске или о деятельности отдельных коллективов. Лидером этого направления можно назвать капеллу «Sonorus» под управлением А. Шута. Настоящим летописцем жизни «Sonorus»'а стала С. Берестень, мимо внимания которой не прошло, пожалуй, ни одно значительное выступление хора. В ее публикациях постоянно звучит мысль о концептуальном характере деятельности капеллы, которая видит в развитии искусства возможность национального возрождения и ратует за возвращение белорусской духовной музыки в лоно не только отечественной, но и общечеловеческой культуры. Это и подтверждают многочисленные зарубежные гастроли коллектива.

Поиск интересных аспектов «духовной» темы приводит к тому, что некоторые авторы отваживаются на такой сложный жанр, как эссе. Т. Якименко посвятила свое эссе — глубокое и проникновенное — В. Мо-

шенскому, бывшему дирижеру оперного театра, а ныне православному священнику, известному как отец Геннадий¹¹.

В современном мире сложилась ситуация стилевого многоязычия, сосуществования нескольких «музык», среди которых доминирующее положение заняла массовая музыкальная культура. Ее сложная, разветвленная жанрово-стилевая система, куда входят поп- и рок-музыка, джаз и шансон, сценические и аудиовизуальные формы, — предполагает дифференцированный и профессиональный подход к описанию и оценке этого феномена XX века. Тема массовой культуры занимает в отечественной прессе место, соответствующее реальной практике, — доминирующее по сравнению с другими видами музыкальной культуры. Появились специальные издания, освещающие отдельные стороны этого явления, например, газета «Музыка для всех», посвященная в основном популярной музыке, и журнал «Квадрат» — о джазе. Все массовые издания печатают множество материалов, написанных в основном журналистами, а не музыковедами. И это вполне справедливо, т.к. в такого рода материалах важно проявление не столько искусствоведческого подхода, сколько социологического и культурологического. Иное дело, что не каждый журналист может «подняться» выше конкретного факта на уровень обобщений.

Лидером и знатоком в области музыкальной массовой культуры можно назвать Д. Подберезского, который на протяжении многих лет неустанно пишет историю развития этого направления. Его публикациям — будь то небольшая рецензия на СД «Я нарадіўся тут...» или обзор фестивальной жизни, включая джазовые фесты, «Золотой шлягер», «Славянский базар», «Ренессанс гитары» и другие, присущ историко-культурологический подход, когда явление рассматривается в стилевой эволюции и в контексте культуры. Правда, на этом пути «обобщений» журналиста подстерегают сложности — некоторая односторонность в высказывании субъективных суждений и оценок, как это произошло в нашумевшей публикации о деятельности руководителя Государственного концертного оркестра М. Финберга¹².

Обширная жанровая панорама отечественной эстрады, поразительная по своей пестроте, многоликости и внутренней противоречивости, находит также освещение в материалах таких авторов, как Т. Абакумовская и И. Свирко («Рэспубліка»), В. Мартыненко и Л. Тимошик

(«Звязда»), В. Попова и А. Шадрина («Советская Белоруссия»), З. Нестерович и А. Митранович («Мастацтва»), А. Мельгуй («ЛіМ»), Н. Кардаш («Знамя юности») и других.

Осмысление процессов музыкальной жизни происходит и в теле- и радиожурналистике. Хотя на нашем телевидении отсутствует системное музыкальное вещание, тем не менее здесь проявляют себя такие авторы, как Л. Бородина, Л. Хотенко, создатель телеобзоров «Музыка без границ» и «Планета АРТ». На белорусском радио выделяются передачи И. Мильто, Л. Митакович, Л. Песнякевич, Н. Бунцевич, Г. Гореловой, Э. Олейниковой, О. Залетнева, в которых рассматриваются разные аспекты музыкальной культуры.

В целом расширение тематического диапазона сопровождается заметным сужением жанровой сферы, в которой работает наша музыкальная критика. Освещение событий все чаще обуславливается «информационным поводом», меньше появляется обзорных и проблемных статей. Развитие современной музыкальной критики в целом связано с инициативой отдельных специальных изданий, а также с индивидуальными усилиями немногочисленных талантливых авторов.

¹ «Культура», № 21, 2001 г.

² «Культура», № 25-26, 2001 г.

³ «ЛіМ», № 20, 2001 г.

⁴ Лысенка З. Узрост сталасці ці станаўлення? – «Мастацтва», № 1, 2001 г.

⁵ «Наша ніва», № 21, 2001 г.

⁶ «Наша ніва», № 26, 2001 г.

⁷ «Наша ніва», № 26, 2001 г., с. 10.

⁸ «Іграць тое, што вартае фестывальнай сцэны...» – «Мастацтва», № 6, 2001.

⁹ «Мастацтва», № 3, 2001.

¹⁰ См.: Мацкевіч Е. У люстэрку канцэртнай сцэны.–«ЛіМ», № 6, 2001 г.

Каманавы Т. Традыцыйная народная культура: рэгіянальнасць ці месцачковаасць.–«ЛіМ», № 31–32, 2001 г.

¹¹ Якіменка Т. Адораны. Закліканы. З тых, хто – пачуў...– «ЛіМ», № 35, 2001 г.

¹² Подберезский Д. Концерт для грудной жабы. – «Белорусская деловая газета», № 41, 2001 г.

КУЛЬТУРА, НАЗВАННАЯ КАРЭННАЙ

(Некаторыя праблемы адлюстравання традыцыйнай народнай творчасці на старонках беларускіх перыядычных выданняў)

Мы любім паўтараць: “Будзе хлеб, будзе й песня”. Але ж пры гэтым добра ўсведамляем, што без песні добрага хлеба не вырасціш. Спытайце ў таго, хто не абы як, а напраўду натхнёна працуе на зямлі пра тое, чым ён займаецца ў вольны час? Адзін скажа: “Слухаю музыку”, (пакуль што не ўдакладняем якую), другі: “Майструю”, а трэці: “Хаджу ў дом культуры, у хоры спяваю”. І гэта не толькі ў нас, на Беларусі, ва ўсёй Еўропе, ды і ў свее людзі, занятыя манатоннаю, часта і не надта цікаваю працай, шукаюць натхнення ў творчасці.

У верасні 1997 года ў Раўбічах праходзіла VI Еўрапейская канферэнцыя Міжнароднай арганізацыі па народнай творчасці (IOY), якая сабрала прадстаўнікоў 16 краін. Этнографы, фалькларысты з усяго свету палічылі, што менавіта тут, у нас цікавей за ўсё абмеркаваць праблему, якая сёння востра стаіць перад даследчыкамі традыцыйнай народнай творчасці: “Народная культура ва ўмовах сучасных пераменаў у розных рэгіёнах Еўропы”.

Асноўны цяжар па яе арганізацыі ўзяў на сябе Беларускі Інстытут праблем культуры, вядома ж, пры падтрымцы Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Асвятлялі ход канферэнцыі практычна ўсе перыядычныя выданні. Спатрэбілася “вока з боку”, каб мы па-сапраўднаму ацанілі той унікальны скарб, які, на шчасце, яшчэ маем.

Вось што сказаў Генеральны сакратар Міжнароднай арганізацыі па народнай творчасці Аляксандр Вайгл: “Мне здаецца, што ў беларускай народнай культуры ёсць сапраўды фенаменальныя рэчы. Напрыклад, вырабы з саломкі. Падобнага я не бачыў нідзе ў Еўропе. Уразілі мяне і тканыя ручнікі, лялькі з лёну. І яшчэ ў вас захавалася шмат аўтэнткі. Не толькі рукатворныя рэчы, але і аўтэнтчныя песні і танцы. Гэта сапраўды фенаменальна. У Еўропе аўтэнтныка практычна не сустракаецца”¹.

Мы лічым, што мэтазгодна не проста расказаць пра тое, як сёння адлюстроўваецца народная культура на старонках беларускага друку, а дапамагчы тым, хто шчыра цікавіцца ёю і хоча прапагандаваць, найперш разабрацца ў якіх формах яна існуе.

Самы каштоўны, унікальны на сёння пласт традыцыйнай народнай культуры — гэта аўтэнтэка, якая зберагаецца як фальклоры, так і ў розных формах народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. У аўтэнтчных творах — песнях, танцах, тканых посцілках, ручніках і г.д. захоўваецца вобраны лад, гармонія першакрыніцы, тое, што стагоддзямі выпрацоўвалася ў рэчышчы калектывнай традыцыі. Калі глядзець яшчэ глыбей, аўтэнтчны твор зберагае рытмічны, каларыстычны лад таго ці іншага канкрэтнага рэгіёна. Як правіла, носьбітамі аўтэнтчнай творчасці з’яўляюцца людзі сталага веку, якія навучыліся спяваць, іграць ці танчыць непасрэдна ад сваіх бацькоў, ці суседзяў, атрымалі сакрэты таго ці іншага рамяства, як кажуць, з рук у рукі. На сёння ў нас у рэспубліцы ёсць навукоўцы, якія дапамогуць кожнаму журналісту дакладна саарыентавана ў дакладнасці ўзнаўлення, ці працягу той ці іншай аўтэнтчнай традыцыі. Гэта, найперш, доктар мастацтвазнаўства Яўген Сахута, кандыдаты мастацтвазнаўства Вольга Лабачэўская і Тамара Варфаламеева, выдатны знаўца і збіральнік народнай харэаграфіі Мікола Козенка і іншыя.

Другі ўзровень зберажэння і трансляцыі традыцыйнай народнай творчасці гэта так званы апрацаваны фальклор. На сёння існуе вельмі шмат супалак, не толькі ў вёсках, але і ў гарадах, дзе спяваюць народныя песні, аднаўляюць старыя танцы, тыя ці іншыя абрады. Як правіла, працуюць там спецыялісты, якія ўмеюць адаптаваць запісаныя ў экспедыцыях ці ўзятыя з фальклорных зборнікаў узоры.

Традыцыі народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва засвойваюцца ў шматлікіх студыях, гуртках, у Дамах народных рамёстваў, якія плённа працуюць сёння практычна па ўсёй Беларусі.

Нарэшце, трэці ўзровень народнай творчасці — гэта аматарства, ці як да апошняга часу яго называлі — самадзейная народная творчасць. Гэта творчасць людзей, якія ў сваім творчым самавыяўленні арыентуюцца не на народныя традыцыі, не на выпрацаваныя ў рэчышчы калектывнай традыцыі ідэалы, а на прафесійную творчасць ці, як, напрыклад, мастакі інсіта (прымітывісты) толькі на сваё ўласнае ўяўленне пра творчыя ідэалы. У рэпертуары аматарскіх калектываў, як правіла, пераважаюць творы прафесійных кампазітараў, а народныя песні выконваюцца ў апрацаваным выглядзе. У аматарскіх студыях сакрэты рамяства засвойваюцца не дзеля працягу традыцыі і стварэння дасканалых па форме і ўжытковых якасцяў рэчаў, а ўсё

дзеля таго ж самага самавыяўлення. У аматарскіх студыях і гуртках часцей займаюцца гараджане, ужо некалькі пакленняў адарваныя ад традыцыйнай карэннай культуры.

Усё гэта трэба ведаць тым, хто бярэцца пісаць пра традыцыйную народную творчасць.

Апошнім часам у рэспубліцы вельмі актыўна працуюць Саюз фалькларыстаў і Саюз майстроў народнай творчасці, праводзіцца шмат конкурсаў і святаў як па асобных відах народнай творчасці, так і прымеркаваных да каляндарных святаў.

Вялікую цікавасць выклікаюць абласныя і рэспубліканскія святы ганчарства, кавальства, ткацтва, саломы і лозапляцення і г. д. Традыцыйнымі практычна ва ўсіх раённых абласных гарадах, і нават у Мінску сталі Каляды, Гуканні вясны, Купаллі. Практычна ў кожнай вёсцы святкуюць сёння Дажынкі. Але перш чым асвятляць тую ці іншую падзею, журналісту неабходна звярнуцца да спецыялістаў ці спецыяльнай літаратуры (“Энцыклапедыя Этнаграфіі Беларусі”, Я. Сахута. “Беларуская народная творчасць”, часопіс “Мастацтва” (1982—2000 годы) і інш.).

Тады стане зразумелым, чаму апошнім часам усё часцей праводзяцца рэгіянальныя агляды-конкурсы, а экспазіцыі буйнейшых рэспубліканскіх выставак народнай творчасці кампануюцца па асобных рэгіёнах. На сёння не толькі на Беларусі, але і ва ўсім свеце стала актуальным зберажэнне не традыцый увогуле, а рэгіянальных іх формаў, якія даюць безліч варыятыўных узораў.

Як паказвае практыка, раённыя і абласныя газеты з вялікай увагай ставяцца да народных майстроў, падтрымліваюць не толькі добрым словам, але і дзейнаю дапамогай. На старонках раённага друку можна сустрэць не толькі нарысы пра асобных майстроў, але і праблемныя артыкулы. Так, напрыклад, упершыню імя выдатнага лагойскага ганчара Сямёна Саўрыцкага прагучала на старонках раённай газеты “Родны край”, а праз нейкі час пра яго пачалі пісаць і ў рэспубліканскім друку. Нават такая “элітная” газета, як “Імя” у свой час звярнула на яго ўвагу. Цяпер паўстала праблема з майстэрняй. І зноў раённыя журналісты першымі звяртаюць на гэта ўвагу.

Дарэчы, сёлета традыцыйнае свята ганчарства “Гліняны звон” прайшла менавіта ў Лагойску. Віцебскія мастацтвазнаўцы і журналісты першымі звярнулі ўвагу грамадскасці на неабходнасць стварэння музея

творчасці мастака-аматара, разьбіра Фёдара Максіма, які з'яўляецца адным з найбольш яркіх прадстаўнікоў беларускай інсінтай творчасці.

Пішуць пра асобных майстроў і іх праблемы — “Советская Белоруссия”, “Сельская газета”, “Звязда”, “Чырвоная змена”, “Знамя юности”, часопісы “Беларусь”, “Роднае слова” і г.д. Газета “Звязда” ў 1994 – 1995 гадах распачала ўнікальную акцыю — “конкурс прыпевак”. І “Справакавала” сапраўдны “прыпевачны” бум. Дарэчы, “Комсомольская правда” ўжо пасля “Звязды” правяла падобную акцыю. Прыпеўкі, якія дасылалі ў “Звязду” людзі з ўсёй Беларусі, потым былі сабраныя ў асобны зборнік.

Але ж найбольш паслядоўна праблемы народнай творчасці асвятляюцца на старонках газет “Культура”, “Літаратура і мастацтва” і часопіса “Мастацтва”. Менавіта з гэтых выданняў можна даведацца практычна пра ўсе цікавыя падзеі ў народнай творчасці, адкрыць новыя імёны, прачытаць параду спецыяліста, рэцэнзію на новае выданне.

У свой час мне давялося прымаць непасрэдны ўдзел і распрацоўваць канцэпцыю новага, так патрэбнага сёння ў рэспубліцы выданне “Народная творчасць”. Мы палічылі неабходным уключыць у гэтае выданне наступныя раздзелы: “У дапамогу фальклорным калектывам”, “Музей Чарнобыльскай зоны”, “Навука і практыка ў горадзе і на вёсцы”, “Таямніца архіваў”, “Майстры”, “З этнаграфічных экспедыцый”, “Інсіта” і г. д. На жаль, выйшаў толькі адзін нумар гэтага шыкоўнага ілюстраванага выдання (№ 1 1997 года). На большае ў Міністэрства культуры не хапіла сродкаў.

У той час, як у суседніх рэспубліках выходзіць па некалькі выданняў, прысвечаны выключна наронай творчасці (“Живая старина”, “Народное творчество” (Расія), “Народна творчасць та этнографія” (Украіна) і г. д.).

Той, хто пачне пісаць пра народную творчасць, абавязкова сустрэне грачы водгук з боку чытачоў. Не толькі майстры народнай творчасці, навукоўцы, але і моладзь сёння гораца цікавіцца традыцыйнай народнай культурай. Не трэба забывацца, што асобныя аддзяленні па вывучэнню традыцыйнай культуры існуюць практычна ва ўсіх абласных навучальных установах, у коледжах, Беларусім педагагічным універсітэце, Беларускім універсітэце культуры, Беларускай акадэміі мастацтваў.

Прынятыя дзяржавай пастановы і Законы “Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь”, “Аб народных мастацкіх промыслах”, “Аб фальклору”, ды і сама Канстытуцыя Рэспублікі Беларусь ствараюць заканадаўчую базу для плённага развіцця карэнных пластоў культуры, на які базіруецца ўсё прафесійнае мастацтва. У свой час доктар мастаўства наўства старшыня Саюза майстроў народнай творчасці Яўген Сахута вельмі трапна сказаў: “Прафесійнае мастацтва ў прынцыпе, хоць і з немалымі высылкамі, можна адрадзіць з нічога. Пагібель жа традыцыйнай народнай культуры — незваротная”².

Прэса, якую абсалютна справядліва называюць “чацвёртай уладай” можа тут аказаць вялікую дапамогу. І навукоўцам, і самім майстрам, спевакам, музыкам і танцорам, якія зберагаюць унікальны скарб, каштоўнасць якога мелі магчымасць ацаніць навукоўцы з усяго свету.

¹ “Мастацтва”. 1998. № 3. С. 62.

² “Народная творчасць”. 1997, № 1. С. 2.

О. Ф. НЕЧАЙ

БЕЛОРУССКОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ И КУЛЬТУРА

(О ток-шоу, «леваках», «звуковых сигналах» — и не только...)

«Хлеба и зрелищ» — требовала аудитория еще в давние времена. Это потребности вечные. Телевидение связывает свой рейтинг напрямую со зрелищем и потому основной упор делает на зрелищность любых программ. Но особенно тех, предмет которых — само зрелище, шоу-бизнес. Многочисленные «ток-шоу» — смесь интервью с концертом, разговора в студии с показом клипов. Ток-шоу «Карамболь», «Королевская охота», телеигра «Одиссея команды Кухто», телеконкурс молодых ведущих «5х5» и др. Их ведущие по-своему обязательны и профессиональны. Это Егор Хрусталеv («Карамболь»), Катя Демчук («Королевская охота»), Сергей Кухто («Риск-версия» и «Одиссея команды Кухто») и др. Жанр программ предопределяет стиль поведения ведущих: во что бы то ни было развеселить, привлечь аудиторию, сделать «телешоу». Отсюда тон общения — легкая ирония над происходящим, стремление ничто не воспринимать всерьез, как бы внутренне

отстраняться от всяких проблем, подчеркивая праздничность жизни «звезды» и значимость ее популярности.

В какой-то мере к этому примыкают программы «Телевизионный Дом кино» о кино- и видеокультуре Сергея Катъера. Опытный телевизионщик более зрелого возраста, постоянный участник многих фестивалей и форумов, он, как правило, дает подробные репортажи о различных престижных «тусовках», происходящих на северных и южных широтах. Вместе с тем его программы не столь легковесны. В них нередко есть и сюжеты более глубокие — например, интервью с действительно талантливыми кинематографистами, своеобразные их экранные портреты.

В жанре ток-шоу, по замыслу, соединены черты беседы (talk — беседа, разговор) и шоу (спектакль, зрелище). Содержание беседы обычно — сама «звезда» шоу-бизнеса. Ведущие, как правило, задают один и тот же «блок» вопросов. Как вы стали «звездой»? Расскажите о самом интересном случае во время концерта (о ваших фанатах). Есть ли у вас желание удивить? Не чувствуете ли вы усталость от своего возраста (ведь аудитория все молодеет, а «звезды» — нет)? И вдобавок — о личной (или сексуальной) жизни «звезды». Этот «стандарт» уже, как правило, наскучил «звезде», и она насмехается или лениво «отговаривается», подчеркивая, что возраст — не препятствие для успеха. Такие передачи ставятся обычно в самое «рейтинговое» (вечернее, субботнее, воскресное) время и этим как бы подчеркивается их значимость. Происходит опошление духовной атмосферы. Можно, конечно, сказать: не хотите — не смотрите. Или — переключитесь на другие каналы. Попробуйте, переключите на VC6 — там криминал, катастрофы, постоянные «псевдосенсации». Выключить телевизор? Почитать?

Но, как было сказано в одной из передач белорусской телепрограммы «Арсенал», согласно социологическому исследованию, среди призывников 2000 г. читают книги — 11 %, посещают театры — 12 %. О какой духовной культуре можно говорить? — задается вопросом ведущий. Фактически основная духовная пища в сфере культуры для многих — шоу-бизнес, и преимущественно телевизионная шоу-культура. Общение ведущих с персонажами «шоу-бизнеса» — наиболее распространенная форма молодежных программ Белорусского телевидения. Предполагается зара-

нее, что очередные «звезды», ставшие популярными благодаря своим концертам и «хитам», — нечто значительное и заслуживающее почти-тельного внимания телеведущих. Как правило, ведущие всячески подчеркивают свое восхищение и радость от самого факта, что столь популярные эстрадные «небожители» удостоили телепрограмму своим приходом. Гости, нередко ленивые, полусонные, высокомерные, с открытым чувством превосходства цедят сквозь зубы свои ответы на банальные вопросы.

Вот образец такой беседы — одна из передач программы ток-шоу «Карамболь». Ведущий Егор Хрусталеv и певец Николай Носков сидят в белых кожаных креслах. Ведущий в темном костюме, при галстукe — официально-деловой вид. Он напоминает, что в прессе писали о его госте: его «Блажь», «Паранойя» — это «шаманство», «отрыв», слияние с публикой в экстазе. Певец сидит в белом кресле в шортах, с голыми коленями, в черных туфлях и черных очках. Он здесь хозяин положения и явно развлекается: «Серьезный такой ведущий, да? Давай о девочках поговорим. Интересны им — хи-хи — эти карамболы?» Ведущий на мгновение смутился, но решил пошутить: «Ну, мы тут в провинции... Я пошутил — в столице...». Носков снисходительно: «Ты остряк, да?» И рассказывает, как подвез на «Мерседесе» пассажира, чтобы заработать своей кошке на «Viskas». Ведущий: «У нас в гостях таксист, ой, извините, певец Николай Носков...» Дается клип: полуго-лый певец истерически поет-кричит: «Люблю, люблю, с тобой одной хочу...» Ведущий «интеллигентно» поддерживает тему, спрашивая, крутит ли гость головой в машине на каждую проходящую женщину. Тот это подтверждает. Ведущий удивляется: ведь его гость — женатый человек. Вот он приходит домой в 6 утра, с запахом... Что тогда? Гость сама снисходительность: «В душ пошел — помылся... Тебя учить?»

Далее Носков щедро делится с ведущим своей жизненной позицией: «Женщина должна быть уверена, что ее не бросят. Если «левак» произошел, ну... у мужчины всегда остается главная женщина... Ну, «я тебя люблю, с тобой одним хочу...». Хрусталеv пытается эту позицию оспорить: «А. Кончаловский на всех женится». Но гость резонно замечает: «Есть разные мужчины». Но обрывает себя: «А то откровенности пойдут...». Хрусталеv решает перевести разговор в новую плоскость и интересуется, не

чувствует ли «звезда», что стареет и что молодежная аудитория уже другая. Носков уверен в себе: «Я тебе так скажу, я не чувствую, что я старик. Я пою — они веселятся. Песню «Я тебя люблю, с тобой одной хочу...» не брала ни одна радиостанция, считали, что у публики менталитет ниже табуретки. Сейчас это песня № 1. А перед концертом ты себя накачиваешь: побежишь к барабанщику и дашь ему по печени...».

Хрусталеv решает элегантно завершить разговор: «Ваш труд — это божья искра» (!) Гость скромно отвечает: «Для меня это не труд, у меня все варится...» Хрусталеv шутит в финале: «У нас в гостях был таксист и тинейджер Носков...». Гость снисходительно смеется...

Это внешне шутливый разговор — образ ведущего и вариант жизненной программы для молодежной аудитории. Это модель отношения мужчины и женщины (которую не бросят, но в сопровождении «леваков»). Это тип оргиастического слияния певца с публикой («с тобой одной хочу...»). Это образ публики, у которой вроде бы «менталитет ниже табуретки», а оказывается она умнее всех, потому что выбрала «песню № 1» — «с тобой одной хочу...».

При общем впечатлении легкого необязательного «трёпа» подспудно в «Карамболе» речь идет о вещах весьма серьезных. О «божьей искре», о вере, о Боге. О Христе и антихристе. Это проблемы слишком серьезные — проблемы духовности и подлинной культуры, чтобы говорить о них походя. Но как они подаются и какой смысл им придется в контексте передач? Вот еще одна передача — на этот раз двое гостей, музыканты из группы «Ария» — Валерий Кипелов и Сергей Терентьев. Они сидят, развалившись, на белом кожаном диване, в черных майках и голубых джинсах. Ведущий напоминает, что это легендарная группа, выступает уже 13 лет, их называют порой «арийцами». Музыканты говорят, что подвоха в этом не чувствуют, просто «Ария» — и все. Они считают себя зрелыми музыкантами, с насмешкой вспоминают, как некогда их утверждали худсоветы, а сейчас их аудитории массовые, Лужники, например. Даже утомляет популярность, когда из окон звучат записи их песен, и спать сложно.

Ведущий опять в своем амплу недавнего «тинейджера». Он с удовольствием вспоминает свою молодость, как в его классе все увлекались арийской «атрибутикой», которую сами и изготовляли, — расписные

майки, ремни, цепочки и др. Певцы вспоминают о различных эпизодах экстаза публики. Например, как минчане бежали за поездом по платформе после концерта (а могли и под поезд попасть). Как охранники Брынцалова в Питере пробивались к ним на концерт с самодельной атрибутикой. И даже как одна супружеская пара пришла к ним сообщить, что назвала дочь в их честь «Арией». Причем женщина была в приличном возрасте — около 30 лет. Гости и ведущий смеются: как же ее называют: «Ария Петровна?», «Арюша?», «Ариша?», «Ариозо?». Ха-ха...

После этой юмористической разминки на тему экстатической связанности публики к кумиру ведущий поворачивает разговор на «серьезное». Он пытается говорить иносказательно, словно боясь, согласно народным поверьям, называть вслух «нечистого» (не к добру это). И он любезно говорит гостям: «Ваша тематика связана с теми силами, о которых говорится у Булгакова в «Мастере и Маргарите». Помните «нехорошую квартиру» на улице Садовой 302-бис!». И интересуется, не происходило ли с гостями нечто «такое» в связи с их концертами. Гости вспоминают один из случаев. Их концерт был на Страстной неделе, и не хотелось тогда исполнять песню «Антихрист». Но она была исполнена. И после концерта по дороге из Волгограда в Саратов произошла дорожная авария с человеческими жертвами. Но они себя успокаивают — так могло с любимыми быть... Ведь вокруг всех что-то происходит... Им не нравится, что в книге «Ночной дозор» о них пишут как о людях, подверженных злу. Сами они считают себя православными. Им обидно, что в рецензиях нет разбора музыкального материала, а пишут о внешнем виде, «волосатости», «чертовщине», «тяжелой музыке», «кипеловской глотке».

Здесь Хрусталев осторожно пытается «выведать» у гостей, не считают ли они себя причастными к тому, в чем их обвиняют. Ведь молодые души нетрудно захватить, уловить «тяжелым роком». Ведь песен «о чистом и светлом» в тяжелом роке нет? Гости усмеваются — можно сказать, есть намек на эту тему — песня «Возьми мое сердце». Правда, это о хирурге — тема не та. Но больше, они считают, у них песни о добре и зле. Если бы не было зла, не было бы и добра.

Таким образом, музыканты утверждают равенство добра и зла, их необходимое присутствие в мире. А это, между прочим, большая фунда-

ментальная тема, и позиция музыкантов здесь вполне определенная и несомненно спорная. Ведущий как бы набрасывает флёр на приоткрытую бездну — трансляцию маскультом злых начал. А происходило вот что: оправдание зла и утверждение его равенства с добром.

Молодежное телевидение Беларуси стремится быть «рейтинговым» более всего за счет внешней развлекательности, «несерьезности», «чистой» зрелищности. Но это в принципе невозможно. Внутренняя программность, ориентация на подлинные духовные, культурные ценности присутствует в программах «высокого порядка». Так же как ориентация на этическую вседозволенность и культурный нигилизм пронизывает каждую ячейку, каждый «атом» программ, казалось бы, чисто развлекательных.

Показательный пример всеядности и вседозволенности в области экранной культуры — программа «Відзьма-Нявідзьма» («Видимо-Невидимо»). Характерное название «Видьмо» адресует нас к архетипу «ведьмы», а «Невидьмо» — к невидимке, «нечистым» силам. Именно такова по духу эта программа, внешне чисто рекламная, в чем-то престижная по оперативности новейшей экранной информации в сфере видеобизнеса, шоу-бизнеса, клиповой культуры. Ведущий Сергей Филимонов «лепит» свой имидж как образ усталого от обилия потока информации, умудренного знанием экранного закулисья знатока. Ему в сущности скучна эта экранная «галиматья», он отнюдь не увлечен этой откровенной «антикультурой». У него вид интеллигента — усики, борода, строгий костюм. Тон иронически-высокомерный по отношению к кинопоток (в котором есть «всякое», порой и вызывающее брезгливость). Такое рекламировать — не в радость. Но бизнес есть бизнес — ругать свой товар тоже не с руки. Находится выход — поза мнимого отстранения рекламщика от рекламируемого товара. «Берите, если хотите, раз у вас такой (дурной) вкус — а я выше этого. Я не такой...».

«Красивые» названия, конечно, делают передачи запоминающимися. Это лучше, чем безликость. «Карамболь», «Королевская охота» — что-то загадочное и возвышенное. Е. Хрусталев в заставке подает себя как игрока в бильярд (а это занятие «аристократов» сегодня). «Королевская охота» — уже и забылась, как это связано с очередной развлекательной программой о том же шоу-бизнесе. Катя Демчук в свое время

пришла на телевидение как уверенный профессионал, она умела «держат улыбку» и быть обаятельной. Сейчас улыбка кажется нередко застывшей — лучше бы побольше естественности. Неуверенность ощущается в непрерывных сменах прически и имиджа на протяжении одной и той же передачи. Хотелось бы больше простоты и меньше манерности, желания быть как бы «второй звездой» на фоне «главных звезд» — «гостей» программы.

Принцип ее общения с музыкантами, актерами и другими деятелями культуры похож на стиль поведения в кадре Е. Хрусталева. Главное — в том, чтобы «затащить», «заманить» звезду в кадр. Пусть знаменитость будет сонной, недовыспавшейся, высокомерно-грубой, неохотно говорящей. Главное — само ее присутствие. Получается эффект бумеранга — не «портрет», а «антипортрет» персонажа передачи. Вот один из примеров — беседа К. Демчук с певцом Гариком Сукачевым. Известен его эпатирующий стиль и скандально-вызывающий репертуар. Одновременно с этим его поклонники ценят саркастическую манеру исполнения, экстравагантный имидж «оторвавшегося», которому «море по колено». Маска это или суть? Ведущая не пытается задаться такими вопросами. Вот он в кадре — знаменитость. Опухшее лицо, полуопущенные веки. Майка с крупно написанным по-английски непотребным текстом.

Ведущая изящно осведомляется, что это за текст — «звуковой ли сигнал», которым принято заменять на экране произносимую лексикку? Гость явно оживляется, вопрос ему нравится — для того и надел майку, чтобы заметили. Он небрежно поясняет, что только хорошо знающие английский язык могут оценить всю глубину и все многочисленные связки этого текста. А для малопосвященных это, конечно, «звуковой сигнал».

Образ Сукачева на экране вызывает двойственные чувства. Это ерническая музыкальная субкультура, обладающая признаками мастерства в своем жанре. Одновременно сама личность музыканта вызывает впечатление маски, прилипшей к лицу, — маски «рыжего клоуна», за которой не прячется «белый клоун». Ерничество стало не маской, а сутью со всеми духовными последствиями. И духовными потерями. Кто же и за кем охотится в «Королевской охоте»? Это охота за знаменитостями? Независимо от их места в подлинной художественной культуре? Кто

же и с кем играет в бильярд, нося на своем экранном имидже слово «карамболь»? Это не «игра в бисер» — одухотворенная игра художественной культуры. Это поверхностное скольжение на опасной грани между добром и злом, забвение, что грань эта принципиальна.

Конечно, многое зависит от персонажей ток-шоу, от внутреннего содержания и облика тех, кого приглашают в студию. Когда, например, в том же «Карамболе» появились подлинные «звезды» — спортивные золотые медалистки Сиднея, атмосфера сразу же изменилась. Екатерина Карстен (Ходатович), победительница соревнований «одинок» в академической гребле, держалась в студии просто, спокойно и с достоинством. Она с юмором рассказала, как ее совсем маленькая (2,5 года) дочка «давала интервью» журналистам в аэропорту, вспоминала об Австралии. Хрусталеv в тон ей также говорил просто, без манерничанья, освобождаясь от жанра «шоу». Второй гостьей была Янина Корольчик, золотая медалистка в толкании ядра. Ее называли «королевой легкой атлетики». Белорусское телевидение в передачах из Сиднея давало не только «картинки», снятые другими телеоператорами со своими комментариями, но и свои репортажные зарисовки. Янина Корольчик была показана в момент своего прославленного рекорда — и сразу после него, счастливая, прекрасная, немного смущенная. В передаче «Карамболь» она привлекала своей естественностью и скромностью. Огромное трудолюбие, могучие силы — и какая-то детская обезоруживающая улыбка. Рассказ об общежитии, подругах, даже игрушках. Егор Хрусталеv нашел нужный — мягкий и искренний тон, пожелал ей успеха, а молодым телезрителям — увидеть и рассмотреть такую прекрасную девушку. Как отличалось это человеческое общение от развязных интонаций пошловатых «телезвезд» шоу-бизнеса.

Хочется сказать нашим телеведущим: не надо гнущься перед «знаменитостями» маскульта, заискивая перед ними. Не надо спрашивать у заезжих «добрых молодцев» об их сексуальной ориентации, на что они отвечают приглашением с телеэкрана девиц к себе в номер «для проверки» и телевидение — для подтверждения... Это унижает, а не развлекает зрителей. Вряд ли стоит Белорусскому телевидению ориентироваться на некоторые российские телеканалы с

их «отвязанностью» и «звуковыми сигналами». Это дешевый рейтинг — и недолговечный. В одной из передач телеканала «Культура» прославленный режиссер Большого Театра Борис Покровский говорил о долговечном и недолговечном в культуре в связи с новой постановкой оперы «Евгений Онегин». По его мнению, есть на сцене «Евгений Онегин» — есть и Большой Театр. Ложное «новаторство» часто бывает пошлым и неоправданным. Ведь культура прошлого, справедливо заметил Б. Покровский, часто была лучше современной. И не надо ее вытеснять маскультам.

Телеигра по жанру примыкает к «ток-шоу». Объединяет их стремление к той же зрелищности. Но если в «ток-шоу» все, как правило, держится на современной музыкальной культуре, то игра часто обращается к культурному фонду, к «генофонду», исторической памяти. Эволюция жанра телеигры заметна на примере телевизионного «старожилы» — игры «Что? Где? Когда?», многие годы проводимой Э. Ворошиловым. Сам «маэстро» и игроки вошли уже в зрелый возраст, их дети (и внуки) уже играют в кадре с отцами. Новые приметы этой телеигры — географическое расширение (участие зарубежных игроков) и «игра на деньги» (финансовый интерес). Последнее обстоятельство подчеркивается пластически — в кадре крупно тарелка с чеком и (сверхкрупно) рука игрока, тянущаяся к чеку. Образ «азартной игры» побеждает замысел игры интеллектуальной. Вернее, как бы ставится знак тождества между понятиями «интеллект» и «деньги». Подчеркивается — эта игра для тех, кто зарабатывает деньги своим умом. Ум понимается не как духовность, а чисто прагматически — только как средство заработка. В известном пушкинском определении «Не продается вдохновение, но можно рукопись продать» как бы вычленяется одно понятие — «продать».

Вот одна из передач НТВ «Что? Где? Когда?» (с трансляцией по «Интернету» и принимаемая в Беларуси). Обратим внимание на характер вопросов. «Что сказал Ницше: «Больше морали, меньше...?» Оказывается, чем больше морали, тем меньше свободы, так считал Ницше. Интересно, а как считал Достоевский? Чем меньше морали — тем больше свободы от морали, т.е. вседозволенности. Так, кажется? Следующий вопрос: «В чем источник всех зол — согласно древнеиндийским представлениям?» Игроки гадают, перебирают варианты. Оказывается — в бедности. Ведь от

нее стыд и всяческие несчастья. А, может быть, не в бедности? Ведь и Христос, как известно, родился в бедности и прожил жизнь бедняком. И учил — «Не хлебом единым...» Может быть, в отсутствии совести?

Мозаика вопросов в телеиграх только внешне бессистемна и случайна. Она имеет свою драматургию, свою внутреннюю концепцию. Вот тип вопросов в телеигре «Риск-версия». Ведущий агрессивно, с уверенными манерами бывшего шоумена напористо спрашивает у аудитории: «Вы рискуете или играете?» И далее вопрос: «Что такое мезальянс? Вот вы, Сергей (обращаясь к одному из игроков), например, обручены с дочерью миллионера. А как зовут нахала, сироту, который обручился с дочерью богача и сделал мезальянс? Да это же Том Сойер! Вот это блеск!». Интонации ведущего, его юмор часто пошловаты, как в вопросе: «Женщина на корабле — к несчастью. А девушка? Ха-ха...».

Да что уже говорить о женщинах, девушках, их образе на телевидении, когда в шоу-бизнесе псевдоним «Мадонна» присвоила себе едва ли не порнозвезда. А передачи «шоу-бизнеса», утверждая как норму «леваки», вдалбливают в сознание молодежной аудитории: «Все дозволено». Как известно, одно из определений культуры — это система запретов. Нравственных запретов на инцест (кровосмешение), на однополую любовь и т.д. А вот пример телеэкрана (один из многих). Ведущий «Видимо-Невидимо» С. Филимонов представляет фильм о лесбиянке, замечая элегически, что она «освободилась от вульгарной (?) морали».

В телешоу и телеиграх нередко отрицаются, внутренне опровергаются понятия нравственной культуры. Ставится знак равенства между добром и злом, высоким и низким, нравственностью и вседозволенностью. Духовность низводится до низменности. Например, в «Риск-версии» возможен вопрос ведущего (это его шутка): «Вот человек, похожий на Солженицына. Или он на меня? Как он перейдет границу? Что ему помогает? Это человек с бородой. Гениальный по идиотизму ответ: он бородой замечает следы...».

Телевизионная антикультура культивирует образ человеческого общества как мира абсурда, «отвязанных людей», «отморозков», свободных от морали. Телевидение, претендовавшее вначале своего появления на звание искусства, называвшее себя XI музой (после кино — X музы) сегодня все чаще выглядит ареалом духовной анти-

культуры. И даже когда проводятся показательные телешоу большого масштаба — награждения Телевизионной Академией во главе с Владимиром Познером лучших телепрограмм призами «Тэфи–2000» (как бы эталонами телемастерства), по НТВ перед показом официальной церемонии дается передача-пародия «Тушите свет» (с участием Льва Новоженова). «Собеседники» телеведущего — анимационные персонажи Хрюша и Кролик. Хрюша («Хрю», зубастый, как волк) ехидно разъясняет, что такое Тэфи: «Это телевизионная фигня интеллигентов» (Звуковой сигнал!).

В художественной культуре XIX и начала XX веков принято было различать «высокий» и «низкий» стили, существовали эталоны (и каноны) культурного общения, понятия об общепринятом и недопустимом в культурном обществе. В конце XX века «все смешалось в доме Облонских». Ненормативная лексика пришла в жизнь официальных лиц и в лексикон телеведущих и «гостей» телепрограмм, стала едва ли не признаком «хорошего тона». Телеэкран «раздвигает» нормы этической и художественной культуры, духовности. К этому следует добавить снижение уровня элементарной культуры, простой грамотности телеработников. Маленький пример: во время трансляции программы цикла «Фильмы братьев Люмьер» Французского телевидения за кадром комментатор говорит (по-белорусски), что кино — это «7 муза» (?), называет Огюста Люмьера — Августом (?).

Если рассматривать телевидение как подлинную сферу культуры (а оно может и должно ею быть), то очень важна роль людей культуры — проводников в мир культуры, в том числе художественной. Понятие личности всегда уникально. На телеэкране она очень редка и очень заметна. Конечно, рейтинг можно заработать «черным пиаром», телевизионным «накатом» на противника при помощи оплаченного кем-то компромата. Но это сомнительный успех у аудитории с оттенком брезгливости по отношению к такому «шоумену». Серьезный успех связан с глубокой внутренней культурой личности. Вспомним уникального Ираклия Андроникова. Целую эпоху в культуре и истории несла в себе личность академика Д.С. Лихачева — он был воплощением русской культуры и общечеловеческой совести. Сталкиваясь с низменным, он сохранял свою возвышенную духовность в самых жестких нечеловеческих условиях. В фильме М. Голдовской

«Земля Соловецкая» говорится, в частности, как, сосланный на Соловки, будучи в среде уголовников, он не унился до «звуковых сигналов», а как филолог составил словарь ненормативной лексики. Светлый образ рыцаря русской культуры Д. Лихачева, к счастью, сохранен в цикле белорусских телефильмов режиссера Виктора Шевелевича «К вам, современники мои». И особое значение в сфере этической культуры имеет его фильм — завещание ученого, обращенное к молодежи, — «Письма о добром и прекрасном». Вот этот бы фильм чаще показывать по телевидению.

Вместе с тем стоило бы вспомнить коротко и телеведущих Белорусского телевидения, которых мы довольно часто видим на экране. Лариса Гринько, ведущая теленовостей, обаянием, интеллигентностью и скромной сдержанностью соответствует понятию «белорусская женщина» в массовом сознании. Как и ее предшественница Зинаида Бондаренко — это экранное идеальное выражение архетипа красоты в народном представлении. Добавим — и достоинства.

Говорить конкретно о других телеведущих, очевидно, в печати не вполне этично. Отметим только некоторых. Например, скромную и доброжелательную Светлану Панкратову («Телебарометр»), которая хорошо владеет белорусским языком, умело приводит народные приметы о погоде, зачитывает трогательные письма и стихи читателей. В ее программе ощутимы авторские черты, хотя и не вполне проявленные. Историк Сергей Тарасов проявил себя в знаковой, эмблематичной передаче «Белорусский дом» (к сожалению, она стала реже появляться на экране, а затем исчезла). А ведь для Белорусского национального телеканала эта передача принципиальная. Важна в этом смысле и передача «Столица» — о Минске. Но ведущей — Евгении Горошко — хотелось бы пожелать больших авторских проявлений, меньше отстраненности от материала. Образ экранной модели здесь вряд ли подходит. В передачах «Сегодня с вами» и «Встреча в Троицком» Александр Доморацкий общается с деятелями культуры, а это обязывает быть самому «на уровне» современной и мировой культуры. Ведущий стремится уйти от жанра «парадного портрета» и придать беседе по возможности внутреннюю глубину. Его передачи порой имеют характер соразмывления с приглашенным деятелем культуры. Так, во

время встречи с архитектором Леонидом Левиным зашла речь о сложных «материях» — об особенностях белорусской архитектуры в сравнении с русской, польской. Левин определил ее так: «Белорусская архитектура смотрит туда и сюда, в ней нет помпезности, крика. Это образ более лиричный, проявление национального характера и пейзажа. Белорусская архитектура, как и белорус, образно говоря, — это глубокий колодец». Ведущий действительно внимательно (а не формально, как нередко бывает на телевидении) слушал его. И поблагодарил, обрывая себя — «чтобы не впасть в восторженность».

Потребность в «лицах телевидения» вызвала появление программы для детей и юношества «Пятью пять (5х5)». Это конкурс телеведущих в прямом эфире. Школьники, студенты, находящиеся в студии общаются с юными телезрителями в прямом эфире. Задается определенная популярная тема. Например: Кому вы доверяете? Или — кто или что на вас больше всего повлияло? Или — проблемы зависти, ревности, любви и т. д. Жанр телепередачи — опять же ток-шоу, но с массовым невидимым (только слышимым) собеседником. Ребята в студии подвижны, пластичны, раскованны (но не более того). Жанр телепередачи словно вынуждает их вести общение в ритме стремительного «пинг-понга». «Зависть — это... что?» — «Ну, белая, серая, черная...» и т. д. «Что на вас повлияло?» — «Ничто, даже факт моего рождения...» — «Да, хитро...» Ведущий, черноокий красавец с сережкой в ухе и неизменной улыбкой демонстрирует свое обаяние. Стиль «шаттинг» («chatting»), легкий «треп» ни о чем принят сегодня в том числе и в «Интернете» (для обеспеченных собеседников). Треп ни о чем как способ общения. А ведь общение, наверно, и в этой передаче могло иметь более глубокий смысл, чем внешний социологический срез молодежных пристрастий. Передача может развиваться, ища свою глубину, а не довольствуясь внешней раскованностью. Ведущие ведь действительно нужны — это поиск проблемный.

Вообще роль ребенка, подростка в сфере культуры необычайно велика. Известен образ Царскосельского лица как духовной родины Пушкина. Ребенок и культура, ребенок и искусство — самые взаимосвязанные вещи. В этом смысле принципиальна передача Детской редакции Белорусского телевидения ток-шоу «Это — XXI век», на которой трое мальчиков-ведущих стали собеседниками трех взрослых. Да еще каких — трех

министров (министра образования, министра культуры и председателя Государственного комитета по печати РБ). Программа создана в контексте объявленного Организацией Объединенных Наций 2000 года как «года глобального движения в поддержку детских инициатив». Инициатива, творчество личности — движущие силы общества. В передаче «Успех: победы и поражения» дети и взрослые вели серьезную беседу об образовании будущего, о культуре (в том числе книжной, художественной), о понимании жизненных целей и средствах их достижения. Воспитывать духовность труднее всего — это личностный процесс самообразования. Т. Киракозова в творческой мастерской «Круг» долгие годы общается с детьми, и плоды ее работы в сфере культуры очевидны. Детское телевидение, если к нему с уважением относиться, может помогать растить кадры для телевидения, а не брать их «с улицы», способствовать их росту в процессе духовного развития в сфере культуры.

Вообще Белорусское телевидение, которое сегодня во многом справедливо упрекают в серости, безликости, отсутствии «рейтинговых» передач, могло бы обрести свое лицо при наличии подлинной культурной концепции. Ведь «рейтинг» дается не только «черным пиаром», экранным образом кровавых разборок и техногенных и природных катастроф. Этим телезритель пресыщен. Рейтинг может быть результатом духовной работы мастеров ТВ, в том числе и в области культуры. На Белорусском телевидении в «несмотрительное время» авторские программы интересного тележурналиста Владимира Субата о селе («Сельчане», «Дожинки» и др.), исчезли художественные программы о музыкальном белорусском и мировом музыкальном процессе Лилии Хотенко («Музыка без границ», «Планета «АРТ»). И в этих плодотворных для телевидения программах хотелось бы видеть больше ориентированности на молодежь как на носителя художественной культуры XXI века — фольклорной и профессиональной. Но подлинной, высокой, а не псевдокультуры.

Белорусское телевидение сегодня в стадии обновления, поиска новых жанров, форм и решений. Молодежь и культура — ключевые понятия в этом процессе. Низменный стиль «звуковых сигналов» — или «Я лиру посвятил народу своему» — вот дилемма, которую пред-

стоит разрешить Белорусскому (пока Первому!) Национальному телеканалу в XXI веке. Будет ли оно принижать себя или стремиться духовно возвысить молодежную (прежде всего) аудиторию до творчества? Например, в области краеведения, любви к «малой родине», к исторической и родовой памяти народа и поколений. Телецикл «Древо жизни» о семейных родословных, как и передача «Родовод» — из этой цепи знаковых программ. Что сможет сделать телевидение в области экологии (природной и духовной)? Как сделать Беларусь духовно и природно чистой — Белой Русью? Это громадная социокультурная программа, которая, думается, может быть решена и с помощью целенаправленных усилий Белорусского телевидения. Как встретит БТ 120-летие белорусских классиков — Я. Купалы и Я. Коласа? Будут ли звучать на Белорусском телеэкране поэтические строки М. - Богдановича, станут ли частью экранного образа картины В. Бялыницкого-Бирули и Ф. Руцица?

Белорусское телевидение пока счастливо избежало в целом «черного пиара», но ему в художественной сфере угрожает агрессивный массовидный шоу-бизнес, «черные» следы которого видны в подъездах, в граффити в подземных переходах и на стенах зданий у железнодорожных путей.

Белорусское телевидение в стадии выбора своего дальнейшего пути «Можно ли будет поставить рядом два понятия — «Телевидение» и «Культура»? Покажет время. Но хочется верить.

Литература

1. Петровский Ю. А., Хлебников В. И. Не делайте из Гостелерадио пугало... Техника кино и телевидения. 2001. № 5.
2. Жанчына, каханне, лёс. «Роднае слова». 2000. №4.
3. Акрылены экран. «Мастацтва». 2001. № 4.
4. Беларускае кіно ў пачатку ХХІ: фінал і новы этап. «Мастацтва». 2001. № 5.
5. Жывы творчы кінапрацэс. «Мастацтва». 2001. № 7.

Н. Т. ФРОЛЬЦОВА

ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ЯЩИК ПАНДОРЫ XX ВЕКА

Среди феноменов XX века телевидение не без оснований можно считать наиболее противоречивым. Действительно, с одной стороны,

трудно найти другой, подобный проект, который с первых шагов реализации в социально-гуманитарной сфере продолжал бы и далее, в течение последующих десятилетий прочно удерживать нити внимания миллионов и миллионов людей. С другой, — так же трудно подобрать аналогию, которая настолько наглядно демонстрировала бы, какими непредсказуемыми оказались последствия от осуществления блестящей технической идеи, вызвавшей медленный, но в конце концов поворот к оформлению качественно нового социально-культурного пространства, с укоренением ранее не известных факторов регуляции жизнедеятельности и упорядочения системы взаимосвязей человека с природой, обществом и культурой. Безусловно актуальная до появления ТВ полемика вокруг кардинальных преобразований внутреннего и внешнего мира личности, которая была инициирована трудами К. - Ясперса, М. Хайдеггера, Хосе Д'Ортеги и многих других, поставивших целью найти отличительные черты социально-гуманитарного развития в XX веке, со стремительным включением в этот процесс электронного медиума приобрела не только многоголосое звучание, но и в буквальном смысле наблюдаемость в наиболее эффектных — чувственно-сенсорных формах.

Не без риска быть тривиальным, все же уместно вспомнить здесь известную реплику И. Ильфа и Е. Петрова насчет того, что вот и радио уже изобрели, а счастья, как говорится, все нет и нет. Применительно к телевидению наиболее стойкие пессимисты и до сих пор отказываются признать, что благодаря ему оказалось возможным приблизиться к онтологической сущности человека. Конечно, собирательный телевизионный портрет “хрупкого мыслящего тростника” способен разочаровать в той степени, в какой ожидалось, что изменения, на службу которым будет поставлена вся мощь технического прогресса, произойдут исключительно в сторону выведения улучшенного “сорта” людей. Собственно, и сама метафора о “тростнике”, восходящая своими корнями к истокам письменности и передаче мыслей с помощью свитков папируса не только в категориях расстояния, но и времени, исчисляемого жизнями многих поколений, возникла в эпоху торжества Просвещения, озаменованного верою в высшую силу разума. Печатная книга на исходе позднего средневековья как бы подчеркивала преемственность отделения интел-

лектуального начала от обыденных потребностей плоти. Этот великий в историческом масштабе шаг не мог не вдохновить на последующую дифференциацию познающего субъекта и объекта познания. Картезианская логика и влияние дарвиновской теории естественного отбора немало способствовали тому, чтобы позднее, уже в новейшее время, когда разделение научного труда достигло тончайшей специализации, искать в эволюции телевидения альтернативу тотальному наступлению утилитарности и эскапизма, консьюмеризма и унификации, ассоциированных с критическим отрицанием массовых форм бытия культуры как непредвиденного осложнения на путях слияния возможностей человека и техники.

Духовно-просветительская традиция двигала не только представителями советской исследовательской школы. Аналогичные надежды подпитывали прикладные изыскания европейских и американских ученых. Различие проходило лишь по выбору идеологического инструментария. Если за океаном доминировал прагматический подход с перенесением на область ТВ технократических принципов построения коммуникации, то в Европе больший упор делался на гуманитарной стороне процесса, что получило, в частности, полное завершение в работах советских искусствоведов 80-х гг. Художественная концепция ТВ не потеряла и сегодня значительной мировоззренческой ценности, представляя до конца осуществленную попытку создать теорию идеального техногенного искусства, возросшего в условиях принципиально новой цивилизации, но создать на почве совмещения с классической, симметричной эстетикой, где действуют законы, по Аристотелю, — “золотого сечения”, по Баумгартену, — сходства возвышенного в природе и изящного — мусического в человеке, по Гегелю, — восхождения к абсолюту в постоянной борьбе противоположностей.

Кризис этого направления исследовательской мысли по отношению к ТВ конца XX века ощущается, как это ни парадоксально, даже на уровне массовых оценок. Так, в интервью по прямой линии, организованном “Аргументами и фактами”, возглавлявший тогда Национальную телерадиокомпанию Беларуси В. В. Чикин, не имеющий в прошлом профессиональных контактов с ТВ, с явным неудовольствием отмечал, что, мол, в телевидении разбираются все, хотя по должности это эксклюзивная

привилегия принадлежит председателю. Нечто похожее слышится и со стороны московских телемагнатов, которых московские критики на страницах печатных изданий не устают упрекать в потакании “массовым”, т.е. низким вкусам.

Между тем современное – “зрелое” телевидение, как оно называлось, например, в книге В. Борева и А. Коваленко “Культура и массовая коммуникация в 80-ые гг.”, прежде всего и рассчитано на массовое признание. Достижению этой цели способствуют все более разнообразные и совершенные интерактивные технологии как собственно в производстве телевизионных текстов, так в оптимизации их доставки к зрителю. В частности, в Японии уже освоен серийный выпуск минителевизора стоимостью в 170 у.е., который можно носить на ремешке вроде часов или медальона. Именно на принципе расширения интерактивности моделируется в современном ТВ наиболее приемлемая с этой точки зрения культурная матрица, которая вряд ли имеет много общего с полагаемой идеальной художественностью, но которая является результатом полувекового развития самого ТВ и последовательного освоения его эстетических ресурсов. Лицензированные игры, конкурсы, грандиозные музыкальные ревью, рекламные клипы и всевозможные ток-шоу с действующими “актерами” реальной политической сцены, сериалы с вымышленными, но один в один повторяющими жизнь незатейливыми коллизиями, прямые и в видеозаписи трансляции глобальных по значимости акций типа Олимпийских игр или всемирных конкурсов моды и красоты, потрясающие по драматизму, но мгновенные новостные сюжеты, охватывающие непрерывный поток событий, — все это и есть “зрелое” ТВ, которое при всем желании сложно идентифицировать с “мусическими” образцами классических искусств, всегда оставляющих смысловую дистанцию между автором и зрителем.

Еще во времена Платона всерьез задумывались над тем, какая роль в освоении реальности принадлежит человеческому телу вообще и таким его органам, в частности, как зрение и слух. Платоновские размышления о психофизических основах чувственного восприятия и сегодня не могут не восхищать глубиной проникновения в сокровенную тайну природы, особенно если учесть, что автору было неизвестно о разных величинах скорости света и звука, а феномен метаболизма у живых существ так же, как и функциональная асимметрия человеческого

мозга, стали достоянием научного знания лишь в последнюю четверть только что отшумевшего столетия.

Интуитивные предположения древних по-своему нашли подтверждение в развитии техники так называемого третьего поколения. В 1928 г. один из изобретателей ТВ, Б. Розинг, объясняя задачи “дально-видения”, писал о приобретении дополнительного органа, который во многом облегчит жизнь людям незрячим, равно как при дальнейшей разработке создаст условия для “замены” человека изображением в ситуациях, когда прямое участие по каким-то причинам невозможно. Так или иначе, но техническое воспроизведение естественной способности видеть, слышать и соответственно действовать с помощью сенсорно приспособленных средств ставилось в зависимость от осуществления первого этапа в проекте “дальновидения”. В 1980 г. один из разработчиков отечественной теории искусственного интеллекта, академик В. Глушков указывал, что совмещение функций цифровой техники с телевидением обусловило революционный переворот в структуре телекоммуникаций, что прежде всего отразилось на любимом народам ТВ.

Сопоставляя эти даты с установлением “зрелого” телевидения, которое с начала 90-х гг. присутствует в миллионах домов, нетрудно увидеть, что использование в телевизионном процессе по-новому интегрированного потенциала приходится именно на период, наступивший после того, когда основные теоретические постулаты определения его художественных достоинств и социально-регулирующих принципов уже продекларированы целым рядом специалистов. Большое место в определении места ТВ среди классических искусств занимает к этому времени сравнение ТВ с театром, кинематографом, литературой, живописью. Аргументы для подобного сопоставления выдвигаются предшествующей практикой. У ТВ до 80-х гг. было мало технических ресурсов для того, чтобы не на уровне эксперимента, а в регулярном вещании создавать произведения, которые могли бы оцениваться по эстетической шкале. О синтезе “старших искусств” говорится скорее в перспективе, чем при анализе действительно многочисленных произведений. Примечателен в этом плане такой интересный факт из истории ТВ. Именно в 1980 г., когда в течение предыдущего пятилетия портативная цветная цифровая съемочная, монтажная и передающая аппаратура полностью вытесняет бывшие до этого в упот-

реблении линейные средства получения и передачи изображения, возникает качественно иной формат новостной, информационной программы. Первой в мире ТВкомпания Си-Эн-Эн, функционирующая по принципу “новости 24 часа”, стремительно завоевывает популярность не только потому, что индустрия телеинформации поддерживается кредитами миллионера Т. Тернера, но прежде всего потому, что появилась инженерная основа для реализации эстетических способностей репортера в искусстве создания произведения в жанре “телевизионная новость”.

Почти в течение десяти лет после этого отечественные исследователи еще продолжают описывать специфические свойства ТВ, рассуждая об освоении устоявшихся культурных форм спектакля, фильма, которые уже по определению зачислены в ранг “искусства”, о все более прозрачной грани, отделяющей “художественное” и “нехудожественное” ТВ, о “программности” собственно вещательного канала, в котором уже маячит призрак многоканальности, т.е. уплотнения количества специализированных единиц вещания в единицу времени. В конце 80-х гг., благодаря перестройке и гласности, обнаруживается, что на аппаратуре, именуемой у нас “ТЖК”, американцы научились делать из новостей искусство, перед которым меркнут стилизованные под документ сериал “ТАСС уполномочен заявить” и информационная программа “Время”. На канале бывшего Центрального ТВ появляется первая подобная программа – “Телевизионная служба новостей”, которая производит своего рода сенсацию в профессиональных кругах. Уходит в прошлое культивируемая в течение десятилетий система презентации новостей как хронологического, нарративного эпоса. В 91-ом г. новый, синтагматический, формат утверждается в качестве единственно приемлемого, и информационная программа первого в истории самостоятельного российского телеканала “Вести” открывается кинетической метонимией – гоголевской тройкой лошадей, стилизованный образ которой призван соединить ритм изменившейся истории с эстетическим знаком современности. Пройдут, как пишут в семейных романах, годы, пока на Белорусском телевидении будет осознано, что в его эстетическом “лице” явно недостает выразительных, захватывающих воображение деталей. Меры, предпринятые по реформированию новостного вещания, связаны, однако, с механи-

тическим заимствованием оправдавшего себя в глазах массового зрителя образца. Но достаточно сейчас пройти по клавиатуре телевизионных каналов, чтобы увидеть, в чем состоит отличительный признак “новости по-белорусски”: если на всех других каналах смыслообразующая иконическая информация (изображение ведущих, интервьюируемых, титров и т.д.), как правило, смещена в зеркально по отношению к зрителю правую часть кадра, вслед за динамикой векторов «всматривания» и «вслушивания», то у нас — все это находится в левой. Такая вот реакция “коллективного бессознательного”, сформированного по классическим, “золотым” принципам симметричной эстетики.

Из этого можно сделать весьма своевременный вывод о том, что становление телевидения как искусства происходило в двух фазах. В первой из них, не имея достаточно развитой технологии, черно-белое, с примитивной техникой съемки, записи, монтажа, с применением киноспособа, ТВ в большей степени ориентировалось на воссоздание культурных паттернов, к существованию которых имело опосредованное отношение. Отсюда возникла система взглядов на эстетическую функцию ТВ как функцию репродуктивную и на ограничения эстетической интерактивности ТВ в продуцирующем типе деятельности. С появлением более совершенных технологий устанавливается очевидность их взаимосвязи с целостным процессом эстетического освоения реальности и созданием новых объектов, которые возможны именно как произведения телевидения.

Опираясь на идеи В. И. Вернадского, Ю. М. Лотман в последней работе, обобщающей многолетние исследования, посвященные фундаментальным основаниям культуры как “вторичной моделирующей системы”, пишет о следующем: “Человек погружен в реальное, данное ему природой пространство. Константы вращения земли..., движения небесных светил, временных природных циклов оказывают непосредственное влияние на то, как человек моделирует мир в своем сознании... Соотношение среднего веса человека, силы притяжения земли и вертикального положения тела привели к возникновению универсального для всех человеческих культур противопоставления верх/низ с разнообразными содержательными интерпретациями... Такова же исходная асимметрия мужского/женского, живого/мертвого”, которые, по Вернадскому, происте-

кают из особого, возникшего на Земле “пространственно-временного континуума”. И далее: именно эти физические свойства, по всей очевидности, “определяют принципы воспроизведения реальности не только в структурах собственно сознания, но и в искусственных объектах, составляющих среду обитания людей”².

Это наблюдение Ю. Лотмана совпадает с концепцией У. Эко. Указывая на существование гомогенных и как бы логически не осознаваемых “отсутствующих структур” (здесь весьма кстати сослаться на теорию “архетипов” и “коллективного бессознательного” К. Юнга, которая, благодаря наконец переводу на русский язык его книг, написанных в середине XX в., получила большую популярность среди молодых отечественных исследователей). У. Эко строит свою систему доказательств на истории архитектуры. Начиная от описания примитивных пещер и заканчивая образом городской застройки, он показывает, что визуально символ “дома” так или иначе komponуется в плоскостях верх/низ, синхронизируя в вертикально-горизонтальной геометрии представления о бесконечности/конечности пространства. Если в рамках психоанализа Юнг лишь догадывался об инструментальных возможностях моделирующих процессов, прибегая к почти метафорическому языку описания, то на уровне современных высоких технологий воссоздание реальности в “рукотворных” объектах вполне соотносится с картиной постижения телевидением эстетической интерактивности. Она проявляется по всему срезу как самого творческого процесса, так и в ключевых структурах его результатов-произведений, открытых для восприятия массовым зрителем в привычной конфигурации внешней реальности.

Телевидение как искусство в прямом смысле инженерное, конструктивное, вырастает из универсальной системы представлений человека о собственных телесных свойствах в мире физически установленных координат. Возможно, эту холистическую неразделимость люди ощущали всегда, стремясь передать свой чувственный опыт на языке универсальных символов и с помощью вымышленных аналогий — художественных образов. Телевизионная техника предложила для осуществления этих целей пока единственную в своем роде эстетическую модель, изменив привычное соотношение между понятиями об искусстве и не-искусстве, между текстами художественной и

не-художественной природы, между субъектом и объектом эстетической деятельности.

Со становлением телевизионного, или аудиовизуального процесса моделирования реальности органическая составляющая культуры как вообще совокупного “рукотворного” мира по отношению к миру природы приобрела живую, осязаемую чувственность, выверенную не в лабораторной пробирке, не в условиях отдельного эксперимента, а в социальном опыте миллионов разных, не знакомых друг с другом людей, значит, опыте безошибочном. Размышляя о процессе культурогенеза, о порождении инновационных форм, которые по мере развития становятся культурными нормами, современные культурологи, начиная с М. Бахтина, отмечают, что наиболее влиятельные в последующих сценариях функционирования культуры явления возникают обычно на ее периферийных полях, как раз в тех окрестностях, где творческая активность бесконтрольна, стихийна и произвольна в ассимиляции пронумерованных, отфильтрованных образцов и витальных потребностей общества. Пожалуй, именно с такого рода процессом сталкиваются современные исследователи, открывая поистине новую междисциплинарную область по изучению эстетики и эстетически организованной реальности, связанную, в том числе, и с существованием телевидения.

В древнем мифе о Пандоре, которая, несмотря на строжайший запрет, все-таки приоткрыла заветный сосуд, где были заключены все пороки и бедствия, постигнувшие человечество, говорится не только о вреде всякого любопытства. Терзаемая несомненной тягой к познанию и убедившись, что с его помощью возможно как погубить, так и спасти людей, Пандора успела вовремя захлопнуть крышку сосуда, оставив на дне такой бесценный дар, как надежда. Согласимся, что эта красивая история вполне могла бы стать символом телевидения и его перспектив в наступившем веке.

Литература

1. Боров Ю. Эстетика. М., 1988.
2. Гуревич П. С. Приключения имиджа: типология телевизионного образа и парадоксы его восприятия. М., 1991.
3. Нечай О. Ракурсы: о телевизионной коммуникации и эстетике. М., 1990.
4. Разлогов К. Феномен массовой культуры // Культура, традиции, образование. Еженедельник. М., 1991.

5. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999.
6. Эко У. Отсутствующая структура. М., 1998.
7. Ямпольский М. Память Тиресия. М., 1993.

И. В. СИДОРСКАЯ

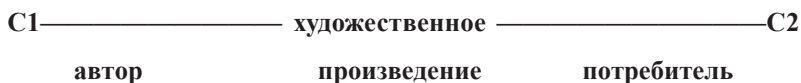
СПЕЦИФИКА КОММУНИКАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ (на примере популярной литературы)

С переходом к современной индустриальной цивилизации на смену непосредственному культурному взаимодействию приходит опосредованное. Для достижения взаимопонимания творец и потребитель нуждаются в *посреднике*, который обеспечит единство спроса и предложения. Если в XVII–XVIII веках такое посредничество в основном носило неформальный характер (например, феномен меценатства), то под влиянием конкуренции уже в XIX веке происходит постепенная *институализация* посреднических услуг. В задачу таких культурных институтов входит обеспечение взаимопонимания субъектов культурного взаимодействия: эти институты ищут каждому автору свою аудиторию и наоборот¹.

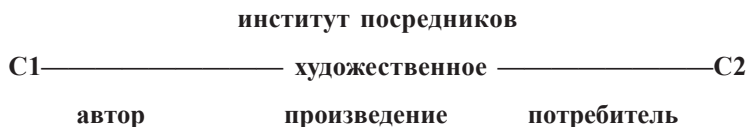
Сегодня в художественной деятельности коммуникация без посредника утопична, она обречена на провал и грозит автору самоизоляцией. Время творцов, обитающих в башне из слоновой кости и свысока взирающих на мир, прошло. Да и разве эти творцы не учитывали, пусть даже бессознательно, запросы публики? Помимо желания создать произведение, любой писатель хочет быть прочитан, любой художник хочет быть увиден, любой поэт хочет быть услышан — это то основное положение, которое и определяет специфику художественной коммуникации. Она определяется как ориентация на коммуниканта, *но при сохранении всей специфики коммуникатора*. В этом одно из основных отличий художественной деятельности от, например, очень популярных сейчас связей с общественностью («паблик рилейшнз»). Спецификой маркетинговой коммуникации, ярким примером которой и выступают связи с общественностью, является безусловная ориентация на коммуниканта, достигаемая благодаря максимальному сближению по всем возможным параметрам коммуниканта и коммуникатора. Художественная же деятельность позволяет коммуникатору не просто сохранить свою специфику, свои

личностные и авторские атрибуты, но и быть интересным для коммуниканта именно в силу своей авторской (а зачастую и человеческой) оригинальности. Каким же образом возможно обеспечить взаимопонимание коммуниканта и коммуникатора в такой сложной ситуации — ситуации, когда каждый из находящихся на разных коммуникативных полюсах предъявляет в качестве своего неотъемлемого требования право оставаться самим собой? Кроме того, необходимо помнить и о таких «организационных» сложностях, как техническое обеспечение процесса создания художественных ценностей (при производстве кинофильма, например), а также о самой «доставке» произведения к аудитории. Значит, в коммуникативной цепи необходим посредник, главная функция которого — обеспечение взаимопонимания. Кстати, сама фигура посредника, принимающего участие в том или ином коммуникационном акте, всегда очень любопытна, так как обладает способностью, не являясь ни коммуникатором, ни коммуникантом, существенно влиять на коммуникационный процесс (наиболее интересные примеры, как водится, дает реальная жизнь, в частности, участвующие в качестве посредников на переговорах между президентом и оппозицией эксперты ОБСЕ). Что касается непосредственно художественной коммуникации, то современный уровень развития культуры также требует посредника, но посредника цивилизованного, а это значит развивающего субъективность участников культурной коммуникации, а не подавляющего ее.

непосредственное взаимодействие:



опосредованное взаимодействие:



Тогда основным вопросом, раскрывающим сущность механизма посредничества в художественной коммуникации, будет следующий: каким образом посредник участвует в формировании у коммуниканта (потребителя) критериев подхода к художественным ценностям?

Сегодня в качестве такого посредника выступают две профессиональные группы, неравнозначность позиций в художественной деятельности которых очевидна. Это, во-первых, группа «продюсер — менеджер — продавец» (или «коммерческий директор» — в одном лице) и, во-вторых, фигура «независимый критик».

Посредник 1 («продюсер — менеджер — продавец») руководствуется в своей деятельности внеэстетическими критериями оценки произведения и прежде всего решает задачу его наиболее успешной реализации на рынке. Эта группа заказывает автору необходимый с ее точки зрения культурный продукт. Таким образом автор становится *средством*, с помощью продуктов деятельности которого осуществляется формирование потребителя. В такой ситуации и автор, и публика утрачивают способность к самооценке и полностью перекладывают задачу оценивания того или иного произведения на посредника, отождествляя себя с ним. Так посредник 1 *унифицирует* культурные потребности.

Сегодня достаточно навязчиво муссируется идея, согласно которой доминантной фигурой в структуре современной художественной деятельности является потребитель. Безусловно, ориентация на запросы многочисленной, часто многомиллионной аудитории поставила проблему «успеха — неуспеха» в ее принципиально новом — массовом виде. Но кто определяет эти запросы, кто их детерминирует, кто влияет на требования этой огромной аудитории? Самостоятельность автора иллюзорна. «Писать или не писать?», «О чем писать?», «Как строить сюжет?», «Каких героев выбирать?» — сегодня эти вопросы автор задает не себе самому, не своей музе и не литературной традиции в целом, а директору книжного издательства, литературному агенту, в оптимальном случае редактору издательства. Уже несколько лет решение о публикации/отказе от публикации того или иного художественного произведения (причем изначально рассчитанного на массового читателя, то есть потенциально не просто самоокупаемого, но и способного принести прибыль) на просторах СНГ чаще всего принимается коммерческим директором

книжного издательства, который исходит из своих личных представлений о том, каким должно быть «идеальное» (с точки зрения продаваемости, конечно) произведение. Ситуация усугубляется тем, что, полагаясь только на самого себя в качестве ведущего эксперта, как правило, само произведение этот посредник не читает, ограничиваясь лишь короткими рецензиями или аннотациями, которые не могут раскрыть сути произведения и уж никоим образом не передают его духа, стиля и языка. В качестве примера рассмотрим аннотацию на популярный детектив: «Острый, современный сюжет, герой-одиночка, месть, коррупция, спецслужбы, спецоперация, убийства» — этими словами можно охарактеризовать практически любой детективный сюжет. Но за этими рамками находятся индивидуальный авторский почерк, сам автор, само произведение, наконец.

Таким образом, автор (коммуникатор) безусловно не является сегодня той «точкой отсчета», которая обеспечивает оригинальность художественного творения. Однако посредник, произведя все вышеописанные действия и отстаивая перед автором свою точку зрения на тему публиковать/не публиковать, перманентно применяет один и тот же «железный» аргумент: «так хочет читатель». Так создается иллюзия читательского, зрительского диктата, и даже автор может пребывать в состоянии такой иллюзии (если он недостаточно искушен и привык доверять мнению профессионалов). Да и сами потребители вполне могут считать себя определяющими параметры художественной коммуникации. В этом и заключается цель любого *манипулирования* — использовать субъекта в качестве средства для достижения той или иной цели, внешней по отношению к самому субъекту, причем он сам не ощущает снижения статуса. Потребитель может полагать себя имеющим право суда последней инстанции, верующим в силу своего окончательного, уже не обжалуемого вердикта. Но это лишь иллюзия. Превратившись в монополиста в сфере художественной деятельности, посреднические институты присваивают себе функцию *коммуникатора* культурного взаимодействия. Проблема достижения взаимопонимания между субъектами художественной коммуникации — коммуникатором (автором) и коммуникантом (публикой) — суть деятельности посредника — не просто не решается, а снимается, так как

не только посредник, ставший субъектом, относится к создателю и потребителю культурных ценностей как к объекту и средству, но они (коммуникатор и коммуникант) и сами начинают так относиться друг к другу. Автор рассматривает потребителя как объект воздействия и зависимую переменную в формуле достижения максимального дохода, а потребитель автора — как работника сферы обслуживания.

Лишившись субъективности, автор и аудитория оказываются не в состоянии коммуницировать друг с другом, они сливаются с посредником в единый псевдосубъект. Те творцы, которые сохранили субъективность и не хотят подчиниться диктату посредника, оказываются в творческой и духовной изоляции. Но страдают не только отдельные личности (что, безусловно, само по себе трагично). Стремительно рушится только-только создаваемый *рынок* художественных произведений. Так, многие книжные издательства, добившиеся в середине 90-х годов определенных успехов, сворачивают свою деятельность. При этом одни поминают недобрым словом августовский кризис и обвал рубля, другие — бестолкового читателя, который якобы сам не знает, чего хочет. Но винить им следует прежде всего самих себя. Поскольку именно издатели отдали на откуп посреднику в лице коммерческого директора, а то и просто основных оптовых покупателей право решать, что должен и хочет читать потребитель. Кто, как не художественный редактор, принимая во внимание прежде всего качественный уровень конкретного произведения, должен определять, заслуживает ли данное произведение быть опубликованным или нет? И кто, как не издатель, придерживаясь базовых принципов конкретного издательства и основываясь на рекомендациях редакторов, должен принимать итоговое решение? Казалось бы, банальная истина: каждый должен заниматься своим делом. Посредник, в частности, должен изучать рынок, определять направления и тенденции его развития и сообщать об этом автору и издателю. Такие функции выполняют, в частности, еще практически единичные на постсоветском пространстве литературные агенты.

И еще несколько соображений по проблеме формирования художественного вкуса публики, а значит, самой возможности коммуниканта быть полноправным субъектом данного коммуникационного процесса. Здесь есть одно, еще никем не опровергнутое правило: публика потреб-

ляет то, что ей предлагают. Читатель, например, читает то, что ему доступно. При этом ориентирами для него служат советы посредника, тиражи книг, рекламные акции, имя автора. Но сегодняшняя массовая литература — это литература не имен, а, скорее, команд, которые работают на конкретное имя, часто вымышленное. При этом люди в команду приходят и уходят, а имена (а значит, и связанные с ними читательские пристрастия и ожидания) остаются.

Ситуация осложняется прежде всего тем, что в сфере книжного бизнеса сегодня фактически отсутствует фигура независимого критика. Те редкие материалы на страницах газет, в том числе и специализированных, которые посвящены художественному анализу того или иного произведения, в большинстве своем носят откровенно заказной характер. Для подтверждения этой гипотезы достаточно проанализировать содержание публикаций на страницах «Книжного обозрения» — ведущей книжной газеты на территории всего постсоветского пространства. Первое, на что стоит обратить внимание, — это упорное нежелание газеты замечать современную художественную литературу вообще как явление. Большую часть газетной площади объемом в тридцать шесть страниц занимают научные и около научные исследования на «вечные» темы (в духе «писал Шолохов «Тихий Дон»?), а также технические обзоры, интервью со звездами российской эстрады и директорами полиграфкомбинатов, опросы известных людей на тему, что они читают (причем большинство читает исключительно Достоевского, Пушкина и Гоголя, а также труды известных философов). Справедливости ради следует заметить, что иногда «известные личности» упоминают книжку какого-нибудь современного автора, но при этом обязательно добавляют, что они очень много работают и исключительно для разрядки нуждаются в чтении подобной чепухи). Собственно публикации о художественной литературе занимают едва ли более пяти-десяти процентов от общей газетной площади. Среди них критических статей либо нет вовсе, либо они носят откровенно заказной характер. При этом первое, что бросается в глаза, — это отсутствие анализа по специфически профессиональным признакам, к коим прежде всего следует отнести литературное мастерство. Но о литературном мастерстве того или иного автора (либо об его отсутствии) на страницах газеты вообще как-то не принято говорить. По крайней мере, в отно-

шении современной художественной литературы. Раньше — да, раньше литературное мастерство было, но не сейчас. Критерием оценки художественного произведения на страницах специализированного издания служат такие понятия, как близость автора к политическим, криминальным, милицейским, деловым кругам («знает, о чем пишет»), использование специальных терминов, в том числе максимального числа видов оружия («прекрасно владеет фактическим материалом»). Так автору воздается должное за то, какое замечательное произведение он написал, а читателю настоятельно рекомендуется его прочитать. Таким образом критическая статья на самом деле является замаскированной рекламой. За рекламу, как известно, нужно платить. Платит обычно издательство — а значит, платит за тех авторов, кого, по мнению коммерческого директора, будут хорошо покупать. В итоге даже критические статьи мы вынуждены читать о книгах, которые рекомендуют находящиеся вне процесса художественной деятельности посредники.

Но какое количество книг попросту игнорируется газетой! Объясняется это тем, что газета не резиновая и площади хотя бы для обзора всех выходящих книг просто не хватит.

Для сравнения, в странах с развитой рыночной инфраструктурой площади многих и многих печатных и электронных изданий (и не только специализированных) отводятся именно под критические статьи, в которых самым тщательным образом рассматриваются *все* книжные новинки. Такого просто не может быть, чтобы вышла книга, а о ней нигде нельзя было прочитать! Если товар есть, о нем необходимо рассказать потребителю. И этот постулат рыночной экономики, к которой мы так настороженно относимся, выполняется. Эти статьи читают издатели, литагенты, продавцы, авторы и, конечно, читатели. Каждый из них делает свои выводы. Но при этом все они прислушиваются к мнению профессионалов. Критик — не просто уважаемая фигура в общей структуре художественной деятельности. Критик — это имя, и зачастую его имя привлекает внимание ничуть не меньшее, чем имя популярного писателя. Кроме того, независимый критик — это гарант честности и профессионализма. Статью настоящего критика не купишь ни за какие деньги. Если «мистер Смит» считает то или иное произведение откровенно слабым и непрофессиональным, никакие уговоры, никакой подкуп не заста-

вят его опубликовать под своей фамилией противоположное мнение. Он независим от конкретного издательства, от конкретного оптового покупателя. Он тот, кто помогает читателю, помогает писателю, помогает литературе. Короче говоря, растет общий уровень художественных произведений, а читательской любовью пользуются действительно лучшие из них.

Но это в идеале. Это где-то там, не у нас. У нас же пока образовался замкнутый круг. Автора вынуждают видеть мир глазами находящегося вне художественной деятельности посредника, выдавая этот образ за видение публики. Публикой также манипулируют, действуя по принципу «ешь, что дают». А то, что «вкусы» посредника ограничены, отчетливо видно по книжным прилавкам.

Каким же видится выход? Каждый должен, наконец, заняться своим делом. Автор — писать книги, издатель — их издавать, а посредник (коммерческий директор, оптовый покупатель, литагент) следить за развитием рынка, определять его тенденции. Автор должен прислушиваться к мнению издателя и посредника, издатель — к мнению посредника, автора и читателя, а посредник — к мнению читателя и издателя. Независимый же критик должен занять свое место в этом процессе, поставив во главу угла именно эстетические критерии оценки произведения. В противном случае, когда один из субъектов берет на себя несвойственные ему функции в коммуникационном процессе, неизбежно ломается сам процесс. Субъекты превращаются в средства достижения далеких от сущности самой художественной деятельности целей, посредник превращается в квазисубъект, игнорируя собственное предназначение в коммуникационном процессе. В более общем смысле диктат одной из сторон неизбежно разрушает рынок. Сейчас мы это отчетливо видим.

¹ Говорухина А. А., Трахтенберг А. Д. Взаимодействие субъектов культурного процесса: от эпохи сталинизма к современности // Культурно-досуговая деятельность: перспективы развития и проблемы регулирования. Сб. науч. трудов. — Свердловск, Изд-во УрО АН СССР, 1991. — С. 42.

ЭКРАН І ПРЭСА: СУЧАСНЫЯ ПОЛЬСКІЯ КІНАЧАСОПІСЫ

Класік кінамастацтва Ф. Феліні даўно выказаў песімістычны погляд на конт сваёй прафесіі: “...яна канчаецца: навошта займацца вынаходніцтвам самалёту, калі аэрапорт ужо зачынены”¹. Відавочна, італьянскі рэжысёр меў рацыю з пункту гледжання магчымасці новых мастацкіх адкрыццяў у сферы традыцыйнай кінамовы. Аднак наўрад ці падобная выснова будзе праўдзівай у кантэксце развіцця сусветнай кінавытворчасці, інтэнсіўнага фарміравання аўдыёвізуальнай культуры і, нарэшце, — ўзнікнення шматлікіх відаў экраннага мастацтва. І ў гэтым — прамое абвяржэнне фелініеўскага тэзісу. Ускосным жа доказам можа паслужыць стан кінапрэсы ў тых краінах, дзе азначаныя працэсы носяць трывалы характар. Кінем свой позірк у бок Польшчы. Тут апошнія дзесяць год друкуюцца тры кіначасопісы: “Cinema”, “Film”, “Kino”, якія выходзяць штомесяц.

“Cinema” (агульным аб’ёмам каля 120 старонак) арыентаваны на шырокую маладзёжную аўдыторыю і прэзентаваны як найвялікшы еўрапейскі кіначасопіс. Інфармацыя тут падаецца лаканічна, пераважна ў жанрах агляду і бліцінтэрв’ю. Аднак у кожным нумары абавязкова прысутнічае, так бы мовіць, буйная форма — партрэт той ці іншай зоркі масавага кіно. Часопіс багата аздоблены здымкамі акцёраў, кадрамі з фільмаў і са здымачных пляцовак свету ды шматлікай рэкламай. Тым не менш пры яўным ухіле ў бок камерцыйнага кіно “Cinema” не пакідае па-за ўвагай найбольш значныя праекты і прозвішчы сучаснага кінамастацтва. Напрыклад, у нумары 12-м за 1996 год побач з аб’ёмным матэрыялам пра А. Шварцэнггера інтэрв’ю з П. Грынуэем. Наогул структура часопіса даволі простая і складаецца з пяці галоўных інфармацыйных блокаў: “Фільмы”, “На здымачнай пляцоўцы”, “Гасцёўня”, “Спецыяльна для чытачоў “Cinema” (“Cinema special”), “Навіны” (“Magazyn news”), якія вызначаюць агульны змест кожнага часопіса, але вельмі рухомыя і не з’яўляюцца моцным каркасам для сістэматызацыі матэрыялаў. Цікава, што ў такім выпадку кампазіцыя выдання набывае дынамічную (калі не дыскрэтную прыроду). Напрыклад, “Гасцёўня” “Cinema” (№ 12, 1996) сабрала тры невялікіх інтэрв’ю з разнастайнымі асобамі

кінапрацэсу — мастацкім дырэктарам фестывалю ў Гдыні М. Карпіньскім, рэжысёрам П. Грынуэем і Дж. Карпентэрам, — якія, так бы мовіць, “раскіданы” па ўсяму часопісу (адпаведна на 22, 96 і 58 старонках). Цікава, што на тытульнай старонцы змест нумару падаецца не ў паслядоўнасці свайго выкладання, а ў залежнасці ад рэйтынгавага статусу ў чытачоў. Так, матэрыял пра А. Шварцэнеггера ў тым жа дванаццатым нумары анансуецца першым, хаця размяшчаецца на 44 старонцы.

Пры выразным ўхіле ў бок масавага кіно “Cinema” абавязкова знаходзіць ў сваіх аглядах месца польскаму кінематографу і, ў першую чаргу, — фільмам карыфеяў нацыянальнай кінашколы (А. Вайды, К. Зануссі, А. Холанд і інш.) Ўсе шматлікія польскія кінафестывалі таксама асвятляюцца журналістамі гэтага інфармацыйна-рэкламнага, па сутнасці, выдання.

Часопіс “Film” (агульным аб’ёмам каля 140 старонак) на першы погляд набліжаны да “Cinema”. Тое ж выдатнае паліграфічнае выкананне, той жа прыярытэт ігравого ды анімацыйнага кіно, той жа масіў ілюстрацыйнага ды рэкламнага матэрыялу, нават асобныя рубрыкі падобныя. Тым не менш “Film” мае свае адметнасці. Яго структура цвёрда вызначана шасцю фарматамі: “Падзеі”, “Прэм’еры”, “Фільмы на тэлебачанні”, “Відэа”, “Людзі”, “Magazyn”(ілюстраваная хроніка кінематографічнага жыцця). Прычым паслядоўнасць гэтых блокаў, як і сістэматызацыя матэрыялаў, менавіта ў дадзеным пераліку шмат год трывала захоўвалася з нумара ў нумар (у 2000 годзе “Film” крыху абнавіў сваю форму, аб’яднаўшы дзве рубрыкі: ТБ ды відэа, — у адну — “Хатні праваднік”).

Гэтае выданне таксама адрасавана шырокаму колу чытачоў, аднак ў адрозненні ад “Cinema” улічвае густы не толькі масавай публікі, але і аматараў кінамастацтва. Адсюль і большая разнастайнасць жанраў, і большая адкрытасць да аўтараў-кіназнаўцаў. Характэрнай ілюстрацый падобнага падыходу можа служыць рубрыка “Прэм’еры”. Яна займае каля 30 % ад усёй плошчы часопіса і мадэлюецца па прынцыпу: ад анатацый да рэцэнзій. Пад назвай “Прэм’еры” змешчана клішэ: “У траўні (чэрвені, ліпені – адпаведна нумару выдання) на экраны нашых кінатэатраў выходзіць 20 новых фільмаў, у тым ліку 3 польскіх (таксама згодна са штомесячным рэпертуарам)”. Далей у алфавітнай

паслядоўнасці падаецца фільмаграфія з анатацыяй і фотаілюстрацыяй на кожную стужку. Потым ідзе шэраг рэдакцыйных матэрыялаў, прэзентуючых лепшыя жанравыя карціны з гэтага спісу. Гаворка тут вядзецца на ўзроўні сюжэтабудовы, характарыстыкі персанажаў ды спецыфікі акторскага амплуа. І нарэшце, на прыканцы рубрыкі для больш патрабавальных гледачоў прапануецца некалькі рэцэнзій кіназнаўцаў на фільмы, якія ў той ці іншай ступені маюць сенсацыйную афарбоўку. Прычым усе рэцэнзіі вылучаюцца асабістым характарам не толькі дзякуючы аўтарытэтным прозвішчам іх аўтараў, але і з прычыны выразнай, доказнай уласнай ацэнкі той ці іншай стужкі. Напрыклад, Э. Мазэрска ў сваёй рэцэнзіі “Праўдзіва, шалёна, глыбока...” насуперак растыражаваным у брытанскай прэсе хвалебным меркаванням на конт знакамітай карціны А. Мінгелы “Ангельскі пацыент” выказвае рэзка адмоўны погляд. Аўтар распачынае свой артыкул менавіта з цытавання “Guardian”, “Independent”, “Sight and Sound”, а затым паслядоўна аргументуе ўласную пазіцыю. “Маю тут справу з парадоксам. З аднаго боку, калі глядзець на фільм, як на эпічны твор, то бракуе яму таго, што надавала б размах: бітваў, войн, прыгодаў, гісторыі. З другога боку, гэта і не меладрама, бо за мноства тут постацяў і занадта мала псіхалогіі, паглыблення ў душы герояў. “Ангельскі пацыент” расчароўвае не толькі як фільм эпічны ці меладраматычны. Падставай найвялікшага для мяне расчаравання стаў спосаб трактоўкі ў ім галоўнай ідэі кнігі М. Андаат’е (па якой знята стужка, — Н. А.). Маю на ўвазе канфлікт паміж вернасцю асобе і лаяльнасцю да пэўнага згуртавання. У брытанскай культуры найбольш смелае выйсце з падобнай сітуацыі прапанаваў Е. М. Форстэр: “Калі раптам павінен буду выбраць паміж айчынай і сябрам, спадзяюся, што хопіць рашучасці выбраць сябра”. Ё “Ангельскім пацыенце” герой таксама “выбірае сябра” — каханую кабету, аднак стваральнікі фільма зрабілі ўсё, каб пазбавіць гэты выбар драстычнасці (непрыстойнасці), адварнуць ад яго ўвагу гледачоў, размыць ў плыні прыгожых адлюстраванняў. Такім чынам там, дзе павінна была паўстаць трагедыя (яе няма менавіта, калі няма маральнага канфлікту) застаўся цень ці, дакладней, карыкатура трагедыі.” І на прыканцы свайго артыкула Э. Мазэрска дадае: “...як патлумачыць захапленне рэцэнзентаў Оскарам? Можна лянотай крытыкаў і стомленасцю сябраў Акадэміі, якія ўжо не вытрымліваюць

глядзець фільм ад пачатку да канца і таму абмяжоўваюцца trailers (анонс,— Н. А.). Трэйлер з таго фільма быў выбраны таленавіта. На жаль, за трэйлеры не намінуюць на Оскар...²¹.

Яшчэ адна істотная асаблівасць часопіса “Film” — пастаянная ўвага да польскага кінапрацэсу. Увогуле відавочна, што рэдакцыйная палітыка грунтуецца на прынцыпе: польскае кіно ў кантэксце сусветнага. У межах кожнай рубрыкі (выключэнне іншым разам могуць быць “Фільм на тэлебачанні” і “Відэа”) абавязкова з’яўляецца адпаведны матэрыял. Гэта нецяжка заўважыць, калі, напрыклад, азнаёміцца са зместам пятага нумару “Film” за 1997 год. Першая рубрыка — “Падзеі” — адкрываецца інфармацыяй аб выніках плебісцыту, які кожны год арганізуе часопіс па пяці катэгорыях: лепшая польская актрыса, лепшы польскі актор, лепшы польскі фільм, лепшы замежны фільм і лепшы фільм на відэа (пераможцы атрымліваюць “Залатую качку”). Далей агляд замежных кінападзей чаргуецца з мясцовымі навінамі экрана. І, нарэшце, адна старонка змяшчае інтэрв’ю з рэжысёрам Е. Хофманам.

Другая рубрыка — “Прэм’еры” — ўключае разгорнуты матэрыял “Такая маленькая”, прысвечаны новай стужцы М. Сьлесіцкага “Сара”, што спалучае ў сабе элементы меладрамы, камедыі ды гангсцёрскага фільма, аднак перадусім, па словах аўтараў, з’яўляецца карцінай аб каханні, дзе выканаўца галоўнай ролі Б. Лінда павінен стаць прыцягальнай сілай для глядачоў.

Наступны раздзел кіначасопіса — “Відэа” — прэзентуе ў якасці лепшага фільма месяца (чатыры зоркі) карціну Яна Якуба Кольскага “Шабля ад каменданта”.

Рубрыка “Людзі” прапануе разгорнутыя інтэрв’ю з польскімі актэрамі, здабыўшымі “Залатую качку-96” — М. Камароўскай і М. Кондратам, а таксама — з дэбютантамі польскага экрану — Я. Бродзік, Я. Ежэўскай і рэжысёрам І. Секежыньскай, з мастаком па касцюмах — Е. Радке. А побач з імі на старонках выдання выказваецца македонскі рэжысёр А. Мітрычэскі, амерыканскі пастаноўшчык Алан Пакула і іншыя замежныя творцы.

Апошняя рубрыка “Magazyn” змяшчае матэрыял аб новым фільме “Кілер” вядомага рэжысёра масавага кіно Ю. Махульскага. А наступныя пяць старонак (для параўнання) прысвечаны С. Леоне.

У 2000 годзе часопіс “Film” істотна не змяніўся, калі не ўлічваць новую рубрыку “Na tapescie” (“на павестцы”), што прадстаўляе на трохчатырох старонках партрэт той ці іншай экраннай зоркі. Па-ранейшаму часопіс займаецца актыўнай прамоцыяй польскіх ды замежных фільмаў, зазываючы глядачоў у кінатэатры, відэатэкі і да тэлеэкранаў.

Трэцяе польскае выданне з назвай “Kino” (штомесячнік, прысвечаны кінематаграфічнай творчасці і культуры) — найбольш цікавае для патрабавальнага глядача і чытача, а таксама для спецыялістаў ў сферы экраннага мастацтва. Таму тут не сустрэнеш разнастайных атракцыйных прыёмаў (конкурсаў, лагараў, крыжаванак). Старонкі не стракаюць рэкламай. Чорна-белыя фотаграфіі складаюць палову ілюстрацыйнага матэрыялу і сваёй вытанчанасцю надаюць часопісу пэўную шляхетнасць. Аб’ём выдання таксама адносна невялікі — каля 70 старонак. Аднак пры сваёй фармальнай няяркасці (размова не ідзе пра паліграфію: яна — на еўрапейскім ўзроўні) “Kino” — самае адметнае выданне свайго профілю ў Польшчы. З ім стала супрацоўнічаюць выбітныя навукоўцы-мастацтвазнаўцы — аўтары манаграфій па праблемах кіно і сучаснай аўдыёвізуальнай культуры: М. Карнагоўска, Е. Плажэўскі, Э. Мазэрска, М. Хендрыкоўска, А. Хельман і інш. Менавіта тут лічаць за лепшае сур’ёзна разважаць і дыскатуваць майстры экраннага мастацтва: рэжысёры, апэратары, кампазітары. І калі на старонках “Cinema” і “Film” перавага аддаецца выканаўцам, то “Kino” перадусім наладжвае дыялог з тымі, хто застаецца за кадрам, і аб тым, што турбуе прафесіяналаў.

Кожны выпуск “Kino” адкрываецца “Хронікай”, якая збірае кароткія паведамленні пра самыя розныя падзеі ў сферы аўдыёвізуальнай культуры, што маюць дачыненне менавіта да Польшчы: навуковыя дыскусіі і фестывалі, узнагароды і візіты, новыя пастаноўкі і спецыяльная літаратура. Так, першы разварот восьмага нумару за 1997 год змяшчае інфармацыю пра Кангрэс польскай культуры, ў межах якога прайшлі дэбаты пад назвай “Пакуты свабоды” на чале з К. Зануссі. Наступная калонка прысвечана міжнароднаму фестывалю відэа- і медыя-арта, які традыцыйна адбываецца ва Ўроцлаве. Далей паведамляецца аб фіналістах конкурсу праектаў на лепшы тэлесерыял: канчатковы выбар аднаго з трох павінна зрабіць публіка. Гэты сваеасаблівы калейдаскоп дапаўняюць звесткі пра здымкі фільма “Агнём і мечам”, у прыватнасці — аб спецыфіцы супрацоўніцтва з украінскімі калегамі.

Звяртаецца ўвага на адкрыццё Першага семінару ў Венгрыі для сцэнарыстаў, дзе возьмуць удзел і польскія драматургі. Інфармацыйны серпантын працягваюць паведамленні аб творчых візітах у краіну французскай “кіназоркі” К. Дэнёў, нямецкага лідэра жаночага кіно рэжысёра К. фон Алеман, кампазітара Г. Брэгавіча — аўтара музыкі да карцін Э. Кустурыцы “Падполле” і “Мары ў Арызоне”. Суседняя калонка інфармуе аб выніках Польскай панарамы маладзёжных аматарскіх стужак “Ранак фільма-97”. І завяршаецца “Хроніка” бліц-паведамленнямі аб узнагародах, здабытых польскімі фільмамі на замежных паказах, і аб выхадзе замежных кніг (ў прыватнасці аб М. Манро і М. Дзітрых) на польскай мове. Трэба заўважыць, што разнастайнасць і шматлікасць звестак не перашкаджаюць дакладнасці іх ізлажэння ў трыадзінстве: што, дзе, хто.

Пасля “Хронікі” рэдакцыя, як правіла, прапануе серыю артыкулаў на актуальныя тэмы. Першае месца ў гэтым шэрагу заўсёды займае асвятленне вынікаў таго ці іншага буйнога польскага кінафестывалю (вядома, калі той адбыўся напярэдадні). Такі прыярытэт выглядае лагічным, бо менавіта фестывальны экран выразна дэманструе мастацкія тэндэнцыі, адкрывае новыя імёны, высвечвае праблемы сучаснага кінапрацэсу. Аднак гэта і матэрыялы падаюцца не ў інфармацыйна-рэпартажных жанрах, але носяць праблемны характар. Для прыкладу можна адкрыць усе дванаццатыя нумары часопіса, дзе гаворка ідзе аб галоўным фестывалі польскага ігравого фільма ў Гдыні. Вядома, што танальнасць размовы вызначаецца мастацкім ўзроўнем конкурсных стужак, бо іх колькасць заўжды робіць уражанне (ад 18, напрыклад, ў 1996 годзе да 26 ў 1999). Першае слова, так бы мовіць, маюць крытыкі. На падставе фестывальнай праграмы яны звычайна аналізуюць стан польскай кінематаграфіі ў розных ракурсах, вызначаючы “балявыя кропкі” агульнага кшталту ў асобных творах. Падобныя меркаванні могуць падавацца ў жанры “Pro і contra ” (як ў часопісе за 1996 год) ці ў асобных аўтарскіх артыкулах (дванаццаты выпуск за 1999 год). Пасля рэдакцыя змяшчае некалькі кароткіх рэцэнзій на асобныя стужкі ці прапануе інтэрв’ю з рэжысёрам карціны, атрымаўшай фестывальную ўзнагароду. Статус штогадовай кінаімпрэзы ў Гдыні вельмі высокі ў прафесійным асяроддзі. Доказам таму з’яўляецца, па-першае, фестывальная афіша, дзе суседнічаюць назвы новых фільмаў буйных майстроў польскай кінашколы (А. Вайды,

К. Зануссі, Е. Хофмана і інш.) з пастаноўкамі іх маладых калегаў. Па-другое, — аўтарытэтны голас крытыкі. Дарэчы, на староках выдання кожны раз абавязкова з’яўляецца табліца балаў, якія атрымаў канкрэтны фільм ад канкрэтнага кіназнаўцы.

Прынцыпы падачы фестывальных матэрыялаў захоўваюцца ў “Kino” незалежна ад маштабу гэтай падзеі. Так, Кракаўскі міжнародны фестываль кароткаметражных фільмаў быў прадстаўлены ў сёмым нумары часопіса за 1997 год артыкуламі Б. Яніцкай і Т. Любельскага, якія аналізавалі польскія фільмы у кантэксце еўрапейскіх зноў жа на супастаўленні “так і не”. А потым, захоўваючы традыцыю, рэдакцыя прапанавала інтэрв’ю з лаўрэатамі Grand Prix.

Найбольш змястоўныя матэрыялы, ў якіх разглядаюцца мастацкія накірункі экраннага майстэрства, часопіс “Kino” змяшчае на першых дзесяці-дваццаці старонках. Звычайна ў цэнтры ўвагі аўтараў публікацый знаходзіцца постаць рэжысёра, праз якую абазначаюцца агульныя праблемы кінематографа ці кіназнаўства. Так, у нумары шостым за 1997 год Е. Плажэўскі, грунтуючыся на вопыце знакамітага нямецкага рэжысёра Ф. Шлёндорфа, разважае наконт спецыфікі экранізацыі. Колькі імёнаў мае экранная адаптацыя літаратурнага твора? Якія патрэбны намаганні, каб яна стала на адзін ўзровень ці нават пераўзыйшла арыгінал? — на гэтыя патанні шукае адказ аўтар артыкула “Номо Schlöndorff”, у рэшце рэшт называючы майстра “класікам адаптацыі”².

Б. Змудзінскі ў трэцім нумары за 2000 год, таксама звяртаецца да асобы выбітнага германскага рэжысёра — В. Херцага, але з мэтай асэнсавання іншага аспекту: узаемадзеянне пастаноўшчыка і актора. На яркім прыкладзе шматгадовай сатворчасці В. Херцага ды К. Кінскі крытык даказвае, што менавіта ў гэтым выпадку (у адрозненне ад шматлікіх адваротных прыкладаў) рэжысёр не стварыў новую “зорку” экрана, а толькі адкрыў яе. І перадусім — як асобу надзвычай блізкую да сябе самога. “Стасунак Херцага да Кінскага поўны супярэчлівасці: рэжысер і любіць яго, і ненавідзіць. Актара, пра якога гаварыў, што крыкам сваім разбіваў келішкі, ... што кожны сівы волас на яго рэжысёрскай галаве носіць імя “Кінскі”, тым не менш успамінае як самую блізкую асобу, з якой знітаваны на добрае і на злое”³.

Тадэвуш Шчэпнянскі ў чацвёртым нумары часопіса за 1998 год аналізуе спецыфіку рэжысёрскай творчасці С. Эйзенштэйна ў кантэксце

псіхааналізу. “Эйзенштэйн заслужыў сабе імя Адрыяна Леверкюна — архетыпу мастака XX стагоддзя, які коштам закладу душы д’яблу атрымлівае магчымасць здзяйсняць сваю мару — займацца мастацтвам”⁴.

За апошнія гады у розных выпусках “Kino” “героямі” кіназнаўчых артыкулаў былі таксама Л. Вісконці, Ф. Фелліні, А. Вайда, Р. Палянскі, З. Рыбчынскі, К. Кесльёўскі, Э. Кустурыца і іншыя майстры, праз прызму творчасці якіх закраліся разнастайныя аспекты экраннай паэтыкі.

У адрозненне ад выданняў “Cinema” і “Film”, часопіс “Kino” пастаянна скіроўвае увагу ў бок дакументалістыкі. Прычым, і тут размова вядзецца на конт стылістыкі, хаця імпульсам з’яўляецца асобны фільм, а не імя рэжысёра. Так, М. Малатынська ў шостым нумары за 1997 аналізуе вобразныя магчымасці дакументальнага экрану на прыкладзе кітайскай стужкі “Высыхаючая вёска”. Крытык падкрэслівае, як экзатыка адлюстраванага рэгіёну незаўважна замяшчаецца пошукам і ўсведамленнем “універсальнай мовы дакумента”. “Ці гэты ўніверсалізм нараджаецца праз спалучэнне экзатычнага свету з публіцыстыкай? — пытаецца аўтар і сама адказвае, — “Хіба не. Ён нараджаецца перадусім з нашага асабістага “непакою сумнення”, які адкрывае дэкаратыўнасць экзатыкі як няпоўны, павярхоўны ўзровень. Галоўным робіцца патрэба разумення вобразу, яго моцы і яго праўды ў кантэксце ўніверсальнай, выпрацаванай за шмат гадоў мовы, калі прэзентаваны свет раскрываецца перад намі ў сваёй натуральнасці”⁵.

Такім чынам, разгортванне шырокага кантэксту мастацтва экранна з’яўляецца адметнай рысай часопіса “Kino”. Прычым, побач з традыцыйнымі падыходамі (па відах кіно, па відах камунікацыі — кінатэатр, тэлебачанне, відэа) рэдакцыя сістэматычна прапаноўвае чытачам матэрыялы, у якіх адлюстроўваюцца мастацкія тэндэнцыі вядучых кінематаграфічных школ. Вядома, ў шэраг такіх публікацый абавязкова трапляюць артыкулы польскіх кіназнаўцаў па выніках прэс-тыжных міжнародных фестываляў — канскага, венецыянскага, берлінскага. Нават у дзевятым нумары за 1997 год здарылася заметка Р. Стэца аб чацвёртым фестывалі жаночага кіно ў Мінску. Аўтар публікацыі “Крытэрыі полу”, разыходзячыся з вердыктам журы, дае ўласную ацэнку фільмам-прызёрам і наогул — конкурснай праграме. “Тут прэзентаваліся стужкі дакументальныя, ігравыя і анімацыйныя, карот-

ка- і доўгаметражныя, знятыя пры дапамозе розных тэхнік. Адзіным агульным фактарам быў жаночы пол іх творцаў... Фільмаў было шмат, аднак у большасці выпадкаў немагчыма было адшукаць штосьці, акрамя жадання рэжысёраў эпатаваць. Нават бязмежна давяраючы шляхетным намерам пані рэжысёраў, неаднаразова цяжка было паверыць, што іх намеры выходзяць па-за межы візуальнай атракцыйнасці тэмы.” “З другога боку, — працягвае аўтар, — падчас сеансаў складалася ўражанне, што больш спрыяльным сродкам праекцыі для многіх (неігравых) фільмаў было б тэлебачанне. Шкада, што іх творцы, апроч публіцыстычнасці, не імкнуліся да мастацкіх эфектаў. Гэта замянала ацэньваць прадукцыю, зыходзячы з крытэрыяў мастацтва кіно. Відавочная асаблівасць фестывалю — разнастайнасць—стала яго галоўным казырам і, адначасова, — найвялікшай заганай”⁶.

Акрамя фестывальных падзей на старонках часопіса прадстаўлены пераклады артыкулаў з замежных профільных выданняў у спецыяльнай рубрыцы “Яшчэ не ў нас”. Напрыклад, у шостым нумары за 1997 год прэзентавана цэлая серыя падобных матэрыялаў, сярод якіх — “Кароткая гісторыя постсавецкага кіно (1989—1997)” А. Сцішовай (“Искусство кино”), “З’ява: Сакураў” А. Плахава (“Киносценарии”), “Прываблівая часовасць” нямецкага крытыка Петэра фон Янсэна (“SWF 2-Kultur”). У дванаццатым нумары за 1996 год змешчаны пераклад рэцэнзіі Б. Форнара “Іаселіяні, раздзел сёмы” з часопіса “Cineforum”.

Імкнучыся ствараць аб’ёмную панараму кінапрацэсу, штومهсячнік “Кіно” акрамя спалучэння ўласных матэрыялаў з замежнай крытыкай друкуе (не ў кожным нумары) спецыяльны дадатак пад назвай “Рэжысёр”. Гэтыя восем старонак звычайна змяшчаюць матэрыялы па праблемах кінапраката і дыстрыбуцыі, аўтарскага права і вучэбных студый, а таксама акцэнтуюць увагу на, так бы мовіць, перыферыйных падзеях і правінцыяльным жыцці польскага кінематографа. Напрыклад, змест дадатку “Рэжысёр” у чацвёртым нумары “Кіно” за 1999 год складае інфармацыя аб выніках Агульнапольскага фестывалю рэкламнага фільму і рэкламы, а таксама інтэрв’ю з яго дырэктарам Л. Вількам. Побач з тым прадстаўлены размовы з удзельнікамі другога Малага агляду дакументальных форм у Шчэціне — імпрэзе, якая адбываецца на ўзбоччы: без вялікага анонсу, буйных спонсараў і шматлікага натоўпу. Аднак з відавочным пазітыўным

эфектам для прафесіяналаў з рэгіянальнага асяроддзя — паўночнай Польшчы, Германіі і Даніі, — якія ўдзельнічаюць не толькі ў конкурснай праграме, але і ў тэматычных семінарах па праблемах вобразнай мовы сучаснага экрана. Яшчэ адна старонка дадатку адведзена польскаму тэлевізійнаму тэатру і апошняя, з тытулам “Як здабыць спонсара, гледача і касу?”, — кінавытворчасці.

Вядома, профіль часопіса “Kino” дыктуе шэраг абавязковых умоў: агляд бягучага кінарэпертуару, анансаванне прэм’ер незалежна ад іх мастацкай якасці і інш. Але гэтыя старонкі, шчодро аздобленыя каляровымі ілюстрацыямі, ураўнаважваюцца грунтоўнымі мастацтвазнаўчымі публікацыямі, рэцэнзаваннем навуковых выданняў па праблемах аўдыёвізуальнай культуры ў спецыяльнай рубрыцы “Кнігі”. І яшчэ адзін выразны штрых, без якога вобраз часопіса “Kino” не будзе дастаткова выразным. Гаворка ідзе пра свеасаблівы “літаратурны серыял”. Аўтар яго — выбітны мастак і рэжысёр анімацыйнага кіно Пётар Думала — практычна ў кожным нумары друкуе сваю новую байку.

Такім чынам, на польскім рынку прэсы суіснуюць тры аб’ёмныя кіначасопісы, не замінаючы адзін другому. Іх агульная спецыялізацыя, (часам, аднолькавыя аб’екты крытыкі), высокаякаснае паліграфічнае афармленне і іншыя зоны перакрываванняў у выніку прадуманай рэдакцыйнай палітыкі працуюць на змястоўнасць і сваеасаблівасць кожнага выдання.

¹ Человек Возрождения // Известия. 2000. 18 марта

² Mazierska E. Prawdziwie, szalecczo, gikboko... // Film. 1997. N 5. S. 82.

³ Piañewski E. Homo Schlundorff // Kino. 1997. N 6. S. 21.

⁴ Zmudzicki B. Werner Herzog i aktorskie media // Kino. 2000. N 3. S. 10.

⁵ Szczepacski T. Lustracja mistrza czerwonej magii // Kino. 1998. N 4. S. 7.

⁶ Malatycska M. Radonż patrzienia? // Kino. 1997. N 6. S. 11.

⁷ Stec R. Kryterium pici // Kino. 1997. N 9. S. 56.

З М Е С Т

Бондарева Е. Л. Особенности освещения литературы и искусства в СМИ «перестроечного» периода	3
Васючэнка Пятро Некаторыя аспекты функцыянавання сучаснай літаратурнай крытыкі ...	20
Дасаева Т. М. Беларуская традыцыйная і новая крытыка	24
Орлова Т. Д. Театральная критика на современном этапе. Белорусский вариант	36
Саенкова Л. П. Особенности жанра интервью в литературно-художественной критике	47
Карпилова А. Музыкальная критика в пространстве культуры	56
Багданава Г. Б. Культура названая карэннай (Некаторыя праблемы адлюстравання традыцыйнай народна творчасці на старонках беларускіх перыядычных выданняў)	65
Нечай О. Ф. Белорусское телевидение и культура (О ток-шоу, «леваках», «звуковых сигналах» — и не только...)	70
Фрольцова Н. Т. Телевидение — ящик Пандоры XX века	85
Сидорская И. В. Специфика коммуникации в художественной деятельности в современных условиях (на примере популярной литературы)	93
Агафонава Н. А. Экран і прэса: сучасныя польскія кіначасопісы	99

Навуковае выданне

Навуковы рэдактар прафесар *Е. Л. Бондарава*

Адказны за выпуск дацэнт *Л. П. Саянкова*

Падпісана ў друк 18.03.2002 г. Фармат 60х90/16.

Папера афсетная. Гарнітура Таймс.

Ум. друк. арк. 6,74. Ул.-выд. арк. 7,08. Тыраж 500.

Падатковая льгота — Агульнадзяржаўны класіфікатар
Рэспублікі Беларусь АКРБ 007-98, ч. 1; 22.11.20.600.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт.

Ліцэнзія ЛВ № 315 ад 14.07.98.

220050, Мінск, праспект Францыска Скарыны, 4.

Надрукавана на капіравальна-размнажальнай тэхніцы
факультэта журналістыкі Белдзяржуніверсітэта.

220007, г. Мінск, вул. Маскоўская, 15.