



тателей, слушателей и зрителей. И вновь замечу: урон собственной журналистской чести, как правило, оборачивается очевидным падением качества профессиональной журналистской культуры.

Примечания

¹ Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка: пер. с нем. / К. Бюлер. М., 1993. С. 37.

² Абов Е. Издательское дело современности. Старая миссия в новой оболочке / Е. Абов // Среда. 2002. № 1. С. 28.

³ Подробнее см.: Прозоров В. В. Власть современной журналистики, или СМИ наяву / В. В. Прозоров. Саратов, 2004.

⁴ Зверева Н. Не влезай, убьёт! Журналист в кадре / Н. Зверева // Среда. 2002. № 8/9. С. 30.

⁵ Краснов Г. В. [Комментарии] / Г. В. Краснов, Н. М. Фортунатов // Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. / Л. Н. Толстой. М., 1981. Т. 7. С. 374.

⁶ См.: Медиаграмотность будущих педагогов в свете модернизации образовательного процесса в России / А. В. Федоров, А. А. Новикова, И. В. Чельшова, И. А. Каруна. Таганрог, 2004. 188 с.; Федоров А. Права ребенка и проблема насилия на российском экране / А. Федоров. Таганрог, 2004. 414 с.

⁷ Казаков Ю. В. На пути к профессионально правильному. Российский медиа-этнос как территория поиска / Ю. В. Казаков. М., 2001. С. 407.

⁸ Там же. С. 99.

⁹ Высказанные здесь и многие другие соображения, касающиеся журналистского саморегулирования, открыто и остро обсуждались на организованном Союзом журналистов России совместно с Советом Европы семинаре «Создание органов саморегулирования прессы в регионах с учётом европейского опыта» в мае 2000 г. в Центральном доме журналистов в Москве, в котором мне довелось участвовать.

¹⁰ Дедков И. Уже открыт новый счёт. Из дневниковых записей 1987–1994 годов / И. Дедков // Новый мир. 2003. № 4. С. 133, 134, 135.

¹¹ Симонов А. Правила охоты на зайцев. Взгляд либерала / А. Симонов // Известия. 2003. 13 марта. С. 7.

УДК 070:654.197

ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ КРИТИКИ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КУЛЬТУРЫ ХХ ВЕКА (постановка проблемы)

Е. Е. Захаров

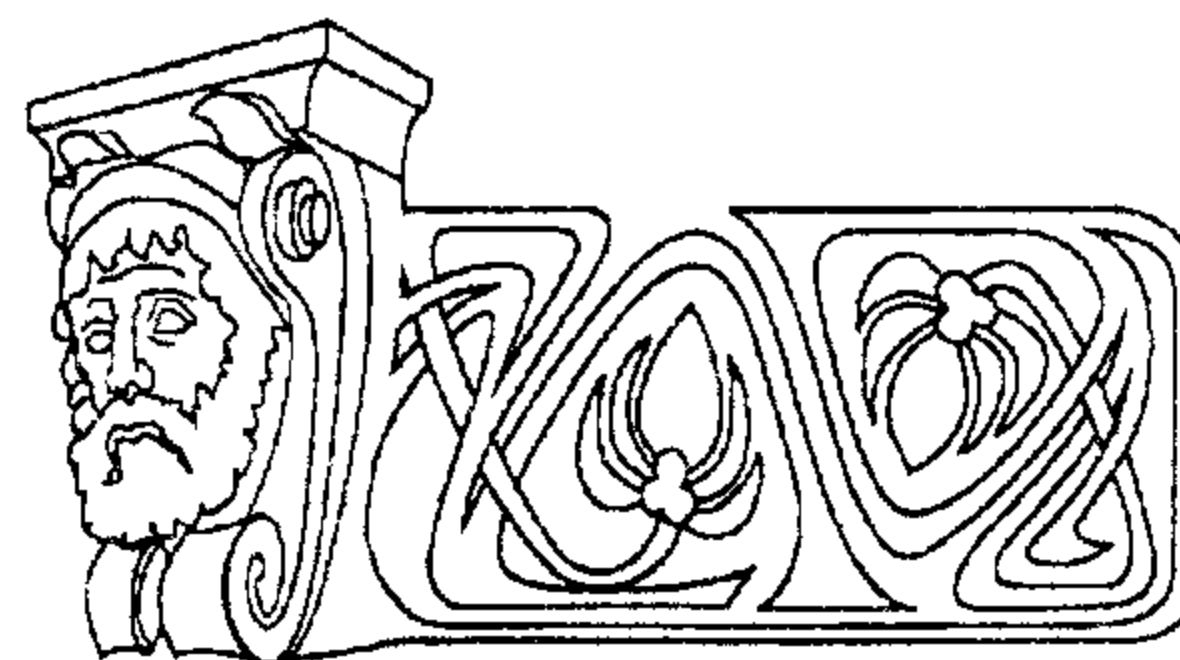
Саратовский государственный университет,
кафедра общего литературоведения и журналистики
E-mail: Philology@sgu.ru

В статье осмысливается культурная природа феномена телевизионной критики, обосновывается его значимость для научных и образовательных штудий в области журналистики, определяются перспективные маршруты его изучения. Оказываясь одним из проявлений телевизионной культуры, телекритика в то же время продолжает богатейшие традиции русской литературной рефлексии, поэтому зарождение телекритики и ее современное функционирование предлагается оценивать в контексте устойчивых литературных представлений ХХ века.

**The genesis and development of television criticism
in the context of Russian literary culture of the 20th century
(A formulation of the problem)**

E.E. Zakharov

The article gives an interpretation of the cultural phenomenon of television criticism, proves its importance for scientific and educational aspects of journalism studies and defines the perspective ways of research. While being a manifestation of television culture, television criticism at the same time continues the traditions of Russian literary reflection, so it is suggested that the genesis and modern functioning of television criticism be evaluated in the context of settled literary conceptions of the 20th century.



Несмотря на то что научная, учебно-методическая и профессионально-практическая значимость феномена медиакритики осознана сравнительно недавно, в последние годы появилось несколько теоретико-журналистских работ, осмысляющих природу, функции и учебно-научные перспективы изучения критики средств массовой информации. В один голос сетуя на то, что «критика практически выпала из поля зрения исследователей СМИ»¹, что «журналистская критика – недостаточно проясненная пока профессиональная сфера»², да и сама она «находится в стадии самоопределения и становления»³, новейшие исследователи настойчиво внушают убеждение в необходимости создания самостоятельной теории и истории журналистской критики, актуальность которой обусловлена важностью самого предмета.



По мнению А. П. Короченского, автора единственной на сегодняшний день отечественной монографии о медиакритике, распространение регулярной оценки и интерпретации текстов СМИ (текстов – в широком, семиотическом смысле) должно сказаться, в первую очередь, на качестве самого медийного продукта: современной печатной и электронной прессе явно не хватает влиятельного «зеркала», способного продемонстрировать нашей становящейся и пока еще полупрофессиональной журналистике ее многочисленные творческие, технические и, так сказать, ментальные просчеты. Критика по своей природе может стать ключевым элементом в коммуникативных взаимоотношениях СМИ и общества, который, с одной стороны, приоткрывает перед аудиторией тайну журналистской «кухни», а с другой – выражает культурно-информационные и эстетические запросы читательской (зрительской, слушательской) массы. Именно это позволяет говорить о «регулятивной» функции медиакритики, о ее «демократическом потенциале», о «цивилизующем начале», которое «способствует коррекции и нейтрализации негативных проявлений в деятельности СМИ и в их взаимодействии с обществом – в частности, тенденций, порожденных нерегулируемым или недостаточно эффективно регулируемым развитием рыночных отношений в медийной сфере и чрезмерной коммерциализацией массово-информационной деятельности»⁴.

Многие вузовские специалисты в области журналистики (В. В. Прозоров, А. В. Федоров, Г. В. Кузнецов и др.) рассматривают медиакритику в качестве необходимого компонента современного журналистского образования. Действительно, любая творческая деятельность должна начинаться с эмоционально-аналитических взыскательных рефлексий по поводу этой деятельности. По настоящему профессиональный талантливый писатель (художник, режиссер и т.п.) не может состояться, не будучи талантливым же читателем, зрителем и, в хорошем смысле, подражателем. Так и журналист «начинается с умения читать, слушать, смотреть – воспринимать чужие производственные опыты. Только так можно шаг за шагом сформировать в себе важнейшие критерии отношения к собственному делу»⁵.

Построение полноценной теоретической системы знаний о медиакритике немислимо без понимания ее культурных истоков, без генетического и диахронического анализа. Авторы новейших исследований единодушно обнаруживают родственную связь медиакритики с критикой литературы и других искусств. Г. В. Кузнецов, например, рассказывает, что дипломники факультета журналистики МГУ «пробуют искать корни эстетических пристрастий телекритиков в традициях Герцена и Добролюбова. Наиболее вдумчивые вспоминают еще Стасова и Шкловского, то есть музыкальную, художественную, кинематографическую, театральную критику, чьи традиции должны лежать в основе добротной критики ТВ»⁶. По мнению А. П. Короченского, критике СМИ «свойственна большая степень близости с другими областями критико-журналистского творчества – кинокритикой, литературной, музыкальной критикой, вплоть до их взаимопроникновения» – но только там, где медиакритика менее всего связана с «журналистским компонентом медийного содержания»⁷. В. В. Прозоров – наоборот, видит не только типологическое родство, но и отчетливую преемственную связь именно между журналистской и литературной критикой: «Критика журналистского творчества, обращенная на эстетические и нравственные достоинства и недостатки в произведениях СМИ, на профессиональные особенности журналистов, на их этические позиции, политико-экономические взгляды, гуманитарно-правовые убеждения и т.д., в нынешних перевернувшихся социокультурных обстоятельствах отчасти берет на себя исполнение прежних, традиционных для России общественных обязанностей критики литературной»⁸.

Очевидно, что к осмыслению истории отечественной журналистской критики, к выявлению культурных обстоятельств ее возникновения сделаны лишь первые, хотя и зримо поступательные, концептуально перспективные шаги. Детальное изучение проблемы зарождения и развития критики СМИ в России – одна из насущных задач современной журналистской науки, решение которой должно существенно дополнить, а то и скорректировать складывающиеся представления о природе рассматриваемого феномена.



Показателен в этом отношении опыт А. П. Короченского, в монографии которого, вопреки уверениям автора, явно преобладает синхронический взгляд на медиакритику как на явление конца XX – начала XXI века – взгляд, который, думается, несколько сужает понимание культурной сущности и функций феномена. Безальтернативное употребление термина «медиакритика» («критика СМИ») заведомо ограничивает научный поиск хронологическим рубежом середины XX столетия: по отношению к более ранним журналам и газетам вряд ли вполне применимо понятие «средства массовой информации» (или его заимствованный эквивалент «масс-медиа»). Между тем первые регулярные рефлексии по поводу журналистской продукции обнаруживаются задолго до указанной даты – и в начале XX, и в XIX веке.

С другой стороны, обращает на себя внимание отчетливый прогностический и нормативно-повелительный пафос работы ростовского исследователя. А. П. Короченский, как, впрочем, и другие авторы, признает распространение медиакритики делом будущего и не столько анализирует существующие образцы критико-журналистского творчества, сколько высказывает предположения о том, какой может стать и какой должна стать медиакритика. Правомерность такого подхода не вызывает возражений, однако он требует еще более досконального изучения исторической природы явления. По логике же автора выходит, что полноценной истории медиакритики еще и не существует... Возникающее противоречие можно устранить, если говорить не в целом о медиакритике, лишь формирующейся журналистской службе, а об одном из ее видов – о телевизионной критике, которая реально функционирует в течение полувека и пользуется все большим читательским признанием и профессиональным авторитетом.

Как считает А. П. Короченский, сегодня специализации медиакритики «не могут существовать и рассматриваться в отдельности, в отрыве друг от друга»⁹. Практика показывает обратное: современная телекритика сложилась в отдельный журналистский институт со своими традициями и функциями, со своими классиками (В. Саппак, С. Муратов и др.) и нынешними лидерами (по обще-

му мнению – И. Петровская), со своими печатными органами («Искусство кино», «Известия»). И если по принципиальным творчески-коммуникативным задачам, которые она ставит перед своими авторами, телекритика и не отличается разительно от своих собратьев (радиокритики, критики печатной и сетевой прессы), то специфика самого телевидения – парадоксального, многослойного и мало еще, в сущности, изученного феномена – диктует ей совершенно исключительные задачи и условия существования.

И в первую очередь следует говорить, конечно, об уникальной популярности телевидения. «Журналистские тексты, – пишет В. В. Прозоров, – занимают умы и сердца сограждан в такой степени, какая никогда не снилась ни одному из искусств, включая кинематограф»¹⁰. Можно с уверенностью утверждать, что ныне телевидение достигло такой степени массовости, популярности и влиятельности, которая не снилась ни газетам, ни радио, ни (пока еще!) Интернету. В отличие от недавнего прошлого телевидение сегодня стало для большинства главным и даже единственным «окном в мир» – источником знаний и эмоциональных переживаний, средством формирования культурных представлений о мире. Через несколько десятилетий после завершения эпохи отечественного культурного литературоцентризма властно и решительно наступает новая эпоха – эпоха телецентризма.

Одной из причин тотального, лавинообразного распространения телевидения, о котором пророчески писал еще В. Саппак в знаменитой книге «Телевидение и мы», является, возможно, то, что оно быстро преодолело границы, отводимые ему как средству массовой информации. По словам Э. Г. Багирова, «телевидение можно рассматривать в одном ряду с газетами, журналами, радиовещанием – как специфический вид журналистики, и можно подходить к нему как к особому эстетическому явлению, соотносимому, например, с фотоискусством или искусством кино»¹¹. Телевидение на протяжении своей истории проявляется все больше не как культурно-информационный, а как культурно-эстетический феномен.



В принципе, по признанию большинства теоретиков, качества художественной образности присущи тексту любого СМИ, который «не столько с протокольной точностью повествует о случившемся, сколько сам рисует <...> портрет господина Случая»¹². И дело здесь не ограничивается тем, что в медийном комплексе могут присутствовать «журналистские» (=документальные) и «нежурналистские» (=художественно-образные) компоненты¹³. Само документальное журналистское творчество, основанное на отборе отдельных явлений из быстротекущей первоизданности бытия, содержит в себе значительный потенциал художественного преобразования действительности. Особенности процесса журналистской регистрации жизненных явлений, помноженные на специфику многочисленных «экстражурналистских» способов обработки материала, порождают самостоятельную систему художественно-образных средств у каждого вида СМИ, которая, в свою очередь, позволяет говорить о СМИ как о новом искусстве, сменившем литературу в роли самого распространенного, влиятельного и авторитетного «властителя дум»: «сегодня <...> все широко известные нам средства массовой коммуникации образуют глобальную версию искусства слова. СМИ берут на себя не просто функцию неких фиксаторов и трансляторов происходящего. СМИ создают образ происходящего, создают образную картину мира»¹⁴. Разнообразие художественно-выразительного строя средств массовой информации дало возможность В. В. Прозорову сопоставить виды СМИ с традиционными литературными родами: печатная пресса воссоздает эпический способ творческого преобразования мира; радиовещание тяготеет к передаче лирического самовыражения личности; в телевизионной синтетической эстетике преобладают художественные принципы драмы¹⁵. Уже в этой аналогии с драмой, которая со времен Аристотеля считается высшей формой художественного познания, вобравшей в себя приметы других литературных родов, запечатлелось представление о телевидении как об особом феномене, включенном в ряд других СМИ, но из этого ряда стремящегося выделиться.

Можно предположить, что специфика словесно-зрительно-звуковой телевизионной

образности обуславливает значительно большую эмоционально-эстетическую насыщенность телевизионного текста по сравнению с другими медиатекстами. Жесткие требования зрелищности и наглядной информативности диктуют свои условия самому «журналистскому» виду телевизионных программ – теледокументалистике. «Отбор на телевидении, если он сознательно и не подчеркивается, имеет первостепенное значение. Фактически это главное, что позволяет бесконечное множество жизненных проявлений превратить в ограниченное рамками телеэкрана и телепередачи зрелище»¹⁶. Распространяемый компанией «Internews», ставший уже хрестоматийным учебный фильм «Создание информационного сюжета» недвусмысленно рекомендует при отсутствии живых выразительных планов использовать «постановочные» – в ущерб документальной буквальности, но для достижения настоящей художественной истинности.

Мощнейший эстетический потенциал телевизионного зрелища, не сравнимый ни с каким другим медиапродуктом, привел к появлению на ТВ значительного количества программ, не связанных ни с информацией, ни с документалистикой – игровых кино- и телефильмов, телеспектаклей, эстрадных концертов, разного рода викторин и шоу. Телевидение породило такой популярный во второй половине XX века феномен, как спорт с его небывалой остроконфликтной драматичностью и визуальной привлекательностью. Преобладание игровых, художественных (это слово употребляется здесь без оценочной коннотации – качественный уровень «художественности» может быть очень разным) программ оказало влияние и на документальные жанры телевидения, которые все больше начинают подчиняться эстетическим требованиям драматичной зрелищности. Достаточно вдуматься в природу популярного жанра ток-шоу, чтобы увидеть его вопиющую парадоксальность: серьезный разговор о животрепещущих политических, экономических, культурных проблемах должен строиться по законам театрального представления, в котором главным становится не выяснение точек зрения, а их столкновение, не поиск компромиссов, а обострение противоборства. Однако и традиционные инфор-



мационные выпуски начинают раскрашиваться в яркие цвета телевизионного шоу.

Телевидение сегодня значительно больше, чем другие СМИ, функционирует по законам искусства. Оно не информирует, не отражает, оно строит новую реальность, приспособленную для комфортабельного жизневосприятия массового сознания. Телевидение сегодня – нечто большее, чем средство массовой информации. Это – вид массового искусства, которое благодаря своей экономико-технологической и художественно-образной доступности оставило вне конкуренции другие виды художественной деятельности. Но это и инструмент политики, который постепенно превращается в самодостаточный политический институт, имеющий вполне определенные властные функции и успешно конкурирующий с тремя официальными руководящими «ветвями». Это – род рискованного, но заманчивого предпринимательства, которое сегодня становится ключевым звеном в золотой цепочке гигантской индустрии шоу-бизнеса.

Мы вправе говорить сегодня о существовании сложившейся телевизионной культуры, имеющей колоссальное значение для современной человеческой цивилизации, определяющей многие происходящие в мире процессы. Как значимую составляющую телевизионной культуры необходимо рассматривать и феномен телевизионной критики. Собственно, любая культура начинается с того момента, когда возникает рефлексия по поводу явления, лежащего в ее основе. Культура выражает себя в рефлексии о себе самой. Если учесть, что рефлексия о явлениях художественной культуры оформляется в виде критики, будет ясна роль телекритики как средства самовыражения, самопознания телекультуры. И бурное распространение отечественной телевизионной критики в 1990–2000-е гг. окажется свидетельством стремительной экспансии телевизионной культурной общности.

С другой стороны, когда идет речь о разных видах художественной критики (музыкальной, театральной, критике изобразительного искусства, кинокритике и, наконец, телекритике), не всегда учитывается, что язык ее функционирования, как правило, не адекватен языку того искусства, которому

она посвящена. Этот язык ближе всего к языку художественной словесности, это язык литературной критики. Вольно или невольно любая художественная критика, подчиняясь, в том числе, и устойчивым языковым обычаям, ориентируется на традиционные образцы критики художественной литературы, тем самым включая «свой» вид искусства в пространство литературной культуры. Расцвет разнонаправленной художественной критики Серебряного века, связанный с деятельностью В. Стасова, А. Волынского, М. Волошина, К. Чуковского, а позже – Ю. Тынянова, В. Шкловского, является красноречивым тому подтверждением.

К телевизионной критике это относится еще в большей степени. Претендуя на верховное положение в иерархии современных художественных культур – положение, которое на протяжении столетий занимала словесность, – телевизионная культура нуждается в постоянной самооценке, основанной на этико-эстетических критериях литературной традиции. Телевидение сегодня ведет напряженный диалог с нравственными и художественными принципами литературы: восприятие телезрителями одних программ как достойных, высокохудожественных, или хотя бы нравственно-приемлемых («Чтобы помнили»), программы Э. Радзинского, из наиболее популярных – «Пока все дома», «Сам себе режиссер»), а других – как сомнительных, «пошлых», безнравственных («Окна», «Большая стирка», «За стеклом») формируется в системе координат литературной культуры. Хотя, может быть, с точки зрения самого телевидения, художественным достоинством которого со времен Дзиги Вертова считалось живое документальное «подглядывание» за жизнью обычного человека, тот же проект «За стеклом» должен рассматриваться как верх телевизионного совершенства.

В этом драматичном диалоге телевизионной и литературной культур телекритика одновременно выступает как часть первой и как громкий, все более заметный голос второй. Достаточно вспомнить, что среди первых оценщиков телевидения было немало профессиональных литераторов (К. Чуковский, И. Андроников и др.). Но и многие сегодняшние телекритики «прочитывают» телевидение сквозь призму общенационально-



го литературного опыта. Симптоматична, к примеру, оценка, которую дает И. Петровская третьей серии новогоднего сериала «Старые песни о главном»: «Все сделано суперискусно, а не берет. Не трогает, не умиляет, не смешит». И далее следует обобщающий принцип интерпретации телевидения: «С точки зрения техники оно, говорят, творит чудеса. Но этим пусть восхищаются специалисты»¹⁷. Авторитетный комментатор «Известий» декларирует отказ от узкопрофессионального, технического, или, как прежде говорили, имманентного, подхода в пользу универсального нравственно-эстетического – и уже этим показывает свою верность традициям классической литературной критики, в поле зрения которой входит, конечно, не только «творческий процесс, авторская мастерская творца, созданные им произведения, содержательные и формальные аспекты воплощения в них авторского замысла»¹⁸. Вспомним, что даже такой тонкий ценитель литературы, как Ап. Григорьев, не сочувствовавший злободневно-разоблачительному пафосу Чернышевского и Добролюбова, заявлял о бесперспективности «отрешенно-художественных» критериев: «<...> сущность искусства раскрылась нам так, что не подлежит уже суду чистой техники, и значение критики определилось бесповоротно». Критик «чувствует, где что не так, где есть фальшь в отношении к миру души или к жизненному вопросу, где не досоздалось или где испорчено ложью воссоздание живого отношения»¹⁹.

Роль телекритики как хранительницы неких вечных нравственно-эстетических ценностей, дарованных и сохраненных отечественной литературной культурой, подчеркивается и обильным упоминанием устойчивых литературных образов и выражений: «Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, потрясений и судьбоносных свершений ты один мне надежда и опора, о, телевизор!»; «<...> проходит неделя, и какая-нибудь суперглупость, сверхгадость или архипакость снова перевешивают чашу весов, и пальцы тянутся к перу, перо к бумаге...»²⁰. Интенсивные литературные аллюзии вызывает современная телеполитическая реальность у другого «известинского» телекритика – Ю. Богомолова. Этическая оценка не-

давнего противостояния двух российских медиаолигархов получилась очень лаконичной: «В то время, как Иван Никифорович Гусинский отправился в Давос, его, Ивана Ивановича Березовского, туда не допустили»²¹. Нравственную ущербность современной тележурналистики тоже легче всего показать, используя литературные образы: репортеры, освещавшие трагедию на Пушкинской площади в Москве, напомнили критику «Бобчинского и Добчинского – людей, потрясенных не столько событием, сколько собственной причастностью к истории. <...> Иные из телеканалов слишком поторопились оповестить мир, что они первыми сказали «э!»; из программы «Растительная жизнь» получилось «продолжение «Вишневого сада». За буржуа-предпринимателем Лопахиным, вырубившим красивый сад и настроившим дач, является эстет Лобков и декорирует буржуазную действительность – “делает ее Лопахину красиво”»²². Сравнение же президентской предвыборной кампании 2000 г. с комедией «Горе от ума» тонко и иронично демонстрирует призрачную ходульность и декоративную театральность российской политической жизни: «Александр Андреевич Чацкий – это, конечно же Григорий Алексеевич Явлинский. Зюганов – Скалозуб. (Хотя на этой роли органичнее смотрелся бы, пожалуй, Лебедь. Но он занят нынче в другом спектакле). Идеальный Репетилов – Жириновский, который, впрочем, на замену мог бы сыграть и Загорецкого. Путину подошла бы роль Молчалина. <...> Софья – власть. Точнее сказать: электорат, что в данном случае то же самое. Кто же Фамусов? Ельцин, разумеется»²³.

Углубленное осмысление феномена телевизионной критики, всей телевизионной культуры и, как следствие, самого телевидения невозможно вне литературного контекста. Для постижения сущностных свойств телеэстетики необходимо определить истоки ее зарождения, движущие «механизмы» ее формирования – а это неминуемо отсылает исследователя к «дотелевизионным» временам, к закономерностям литературной культуры.

По справедливому замечанию Э. Г. Багирова, «не умаляя значения научно-технических факторов, определяющими для бур-



ного развития всей системы средств массовой информации <...> следует считать предпосылки социально-исторического характера»²⁴. А. С. Вартанов связывает зарождение телевизионной художественности с общим стремлением искусства к достижению предельного соответствия реалиям внеэстетической действительности: «Вся история искусства, если взглянуть на нее с позиций эволюции художественного языка, является собой путь постоянной борьбы за овладение натурой»²⁵. С точки зрения известного телеведа, телевидение как раз и воплощает искомую степень совпадения реальности и ее образа: «<...> фотографическое повествование телевизионного экрана, исключаящее (в самом методе воспроизведения реальности) человеческую субъективность, полностью удовлетворяет нашу потребность в невыдуманной натуре»²⁶. Мнение А. С. Вартанова отражает достаточно распространенную в среде теоретиков журналистики позицию – не случайно, например, тот же А. П. Короченский называет «обязанностью» медиакритики «постоянно анализировать содержание СМИ, сопоставляя его с действительностью на предмет выявления адекватности отражения, степени соответствия реальному состоянию общества и объективным социальным потребностям»²⁷. Без сомнения, масс-медийная сущность телевидения обуславливает специфику телевизионного образа как воспроизводящего невыдуманные, неигровые фрагменты реальности. Однако представление о ТВ как о фотографически-буквальном «слежке» с действительности кажется преувеличенным и утопичным.

Еще В. Г. Белинский, страстно радевший за соблюдение эстетического принципа «верности действительности», предрекал литературе скорый отказ от выдуманных образов и переход к исторически-документальному повествованию. Эта тенденция, проявившаяся в распространении художественного метода натурализма, достаточно быстро обнаружила свою тупиковость: натуралистическое копирование реальности никак не обеспечивало литературе желанное воссоздание жизненной правды. Эстетический поиск обернулся в противоположном направлении: другой известный принцип «*a realibus ad realiora*» повел литературу по пути значи-

тельного усложнения образной системы, связанного с изменением представлений о самой «объективной» реальности.

Более важной предпосылкой зарождения телевизионной культуры видится существовавшая в XIX – начале XX века тенденция к демократизации искусства. Одной из универсалий русской классической литературной мысли стала проблема народности литературы. Осознанная еще А. А. Бестужевым-Марлинским и другими представителями «гражданственного» романтизма, она нашла горячий отклик в размышлениях А. С. Пушкина, Н. А. Полевого, В. Г. Белинского, славянофилов, почвенников и мн. др. и прочитывалась не только как выражение «общего субстанциального чувства русского»²⁸, но и сквозь призму общенациональных читательских запросов.

Другим проявлением этой же тенденции стала дискуссия о массовой литературе, начавшаяся в конце 1820-х гг. после публикаций произведений Ф. В. Булгарина и Барона Брамбеуса. Характерно, что именно стремление донести до народной читательской массы новые литературные веяния руководит некоторыми философско-эстетическими замыслами русских символистов. «Истинный символизм, – записывает Вяч. И. Иванов, – должен примирить Поэта и Чернь в большом всенародном искусстве»²⁹. Футурологические порывы Вячеслава Иванова и Андрея Белого, связанные с «предчувствием» нового жизнестроительного синтетического искусства – хоровой драмы-мистерии с интенсивным музыкальным, изобразительным и пластическим сопровождением, словно бы напрямую пророчествуют о наступлении телевизионной эры.

Революционная эпоха «восстания масс», утвердившая новые принципы функционирования искусства и создавшая саму телевизионную технологию, воплотила многие предсказания литературной культуры, хотя и вряд ли оправдала многие ее надежды...

Литературные корни телевизионной культуры еще раз свидетельствуют о наличии прочных родственно-преемственных отношений между литературной и телевизионной критикой. Одним из истоков современной критики следует считать и зародившиеся в недрах критики литературной рефлексии о



природе журнализма, о социальных задачах и творческих установках журналистики. С 1820–30-х гг., с публикаций Н. А. Полевого, Н. И. Надеждина, В. Г. Белинского начинаются регулярные оценки текущей журналистской продукции.

История отечественной телекритики обнаруживает известные параллели с процессом развития литературной критики. Если не брать во внимание немногочисленные статьи 1930–40-х гг., в которых ТВ воспринималось прежде всего как очередная ступень технического прогресса с неясными еще общественно-культурными последствиями, то эпохой рождения советской телекритики окажется вторая половина 1950-х – 1960-е гг. В это время, главным образом, со страниц журнала «Искусство кино» впечатлениями о новом средстве массовой информации (и о новом искусстве) делятся сами «телевизионисты» – сценаристы (С. Муратов, И. Беляев), режиссеры (Б. Скопец, Т. Каск), редакторы (И. Муравьева), герои программ (И. Андроников, С. Образцов). Главной задачей первых дискуссий было не столько оценить существующие программы, сколько определить творческие «нормативы», уяснить, каким должно быть телевидение. Так, например, вполне серьезно и убедительно доказывается непривычный ныне тезис, что «живыми передачами ограничиваются рамки телевидения как искусства. Любой самый интересный телерепортаж, будучи снят на пленку, перестает быть явлением телевидения и становится явлением кинематографа»³⁰.

Самым масштабным событием в телекритике той поры стала, безусловно, посмертная публикация книги В. С. Саппака, проницательно предугадавшего колоссальную социальную значимость нового феномена и те нравственно-эстетические парадоксы, с которыми столкнется телевидение в ближайшем будущем.

Достаточно мощный поток оценочных и аналитических материалов о телевидении к концу 1960-х гг. неожиданно уменьшился. «Честно исследовать, а тем более критиковать ТВ было в 70-е гг. небезопасно. “Это все равно, что критиковать Советскую власть”, – рубанул с трибуны председатель Гостелерадио С. Лалин»³¹. Однако и в это время появляются проблемные сборники, книги и ста-

тьи С. А. Муратова, Э. Г. Багирова, Р. А. Борецкого, С. И. Фрейлиха, Д. А. Лунькова и др. Эти материалы можно было бы назвать телеведческими, однако, как и в литературном процессе XVIII–XIX веков, провести тонкую грань между критическим и научно-исследовательским осмыслением предмета здесь проблематично.

Настоящий расцвет телевизионной критики приходится на постперестроечную эпоху, на 1990–2000-е гг., когда наряду с уже перечисленными критиками-исследователями появляется целая плеяда профессиональных газетных телеобозревателей во главе с И. Петровской, когда популярные еженедельники и ежедневники («Литературная газета», «Комсомольская правда», «Труд» и др.) отводят телекритическим материалам столбцы и целые полосы, когда возобновляется активный интерес к ТВ в журнале «Искусство кино». Телекритика становится силой влиятельной и действенной: И. Петровская в своих статьях не раз ссылается на мнения читателей-зрителей, изложенные в адресованных ей письмах, и с естественной удовлетворенностью отмечает внимание к ее работам со стороны телевизионного начальства: «Как-то я написала о том, что в студии программы «Моя семья» полным-полно детишек самого нежного возраста, которых активно вовлекают в разговоры о взрослых проблемах, комплексах и даже извращениях. Вскоре, как мне рассказывали, статью зачитали вслух и обсудили на летучке ОРТ. Постановили: рекомендовать авторам воздержаться от приглашения на программу детей»³².

Сложившийся к сегодняшнему моменту значительный корпус телекритических текстов только еще предстоит систематизировать и осмыслить. Подлежит внимательному изучению проблематика статей, общий круг мотивов и индивидуальные проявления критиков. Однако уже сегодня можно с убеждением констатировать, что содержательный анализ телеведческих материалов не сможет обойтись без заинтересованного обращения к традициям литературной критики и литературной культуры.

На протяжении нескольких десятилетий телекритической истории одной из сквозных тем ее сосредоточенного вдумывания являет-



ся определение сущности телевидения, его социальных и культурных функций. Однако и литературная критика, непрерывно отвлекаясь от текущих оценок для теоретических обобщений, вынуждена была уточнять и поправлять затверженные эстетические истины, чтобы объяснить многочисленные литературные новации. Критики телевидения совпадают сегодня в том, что лабораторно сформулированные задачи ТВ как средства массовой информации и искусства слабо коррелируют с его фактической реализацией: его просветительские функции оборачиваются рекламно-заставочным «гримовским просветительством»³³; функция выражения общественного мнения превращается в собственную противоположность, «когда из любой передачи, песни, кинокартины, демонстрируемых по телевизору, вылезают пропагандистские уши, рога и копыта. Когда телевидение, руководствуясь самыми благородными как будто побуждениями, вновь превращается в шприц для вливания в нас, зрителей, идеологических инъекций»³⁴. Более того, телевидение в последние годы приобретает новую страшную роль: «Это важнейший транслятор, а значит, и механизм террора. Одновременно основное средство и главная цель массового психологического поражения»³⁵.

Как литературная критика, так и критика телевизионная уделяет большое внимание образу человеческой личности. Для телевидения это и образ автора в разных ипостасях (ведущий, сценарист, режиссер), и образ телегероя. И здесь критика нередко сталкивается с обескураживающим несоответствием ожидания и реальности: «Иные, типа мисс Собчак, возникнув из ничего, буквально на пустом месте <...>, становятся на том же пустом месте героями и героинями светских и криминальных хроник, “лицами” глянцевого журналов, участниками дневных ток-шоу на тему “Мужчины укладываются вокруг меня штабелями”. И вот уже, глядишь, и слава подоспела – пусть сомнительная, пусть дурная, но лучше такая, чем вовсе никакой. Не пропадать же такой шикарной барышне в тиши библиотек или в круговерти офисов. Мыльные пузыри начинают мнить себя властителями дум и сердец»³⁶.

И все-таки, как видно и из приведенных цитат, главная задача, которую берет на себя сегодня телекритика, это нравственно-эстетическая оценка выходящих в эфир программ. Искреннее стремление новейшей отечественной телекритики вернуть современное телевидение в этические пределы традиционной национальной культуры, выстраданные русской словесностью, как раз и определяет ее неумалимую социальную значимость – сродни той, которую имела классическая литературная критика.

Примечания

¹ Социология журналистики: Учеб. пособие для студентов вузов / под ред. С. Г. Корконосенко. М., 2004. С. 53.

² Прозоров В. В. Власть современной журналистики, или СМИ наяву / В. В. Прозоров. Саратов, 2004. С. 65.

³ Короченский А. П. «Глятая власть»? Медиакритика в теории и практике журналистики / А. П. Короченский. Ростов н/Д, 2003. С. 3.

⁴ Там же. С. 7–8.

⁵ Прозоров В. В. Указ. соч. С. 75.

⁶ Кузнецов Г. В. Так работают журналисты ТВ / Г. В. Кузнецов. М., 2004. С. 134.

⁷ Короченский А. П. Указ. соч. С. 23.

⁸ История русской литературной критики / под ред. В. В. Прозорова. М., 2002. С. 434.

⁹ Короченский А. П. Указ. соч. С. 7.

¹⁰ Прозоров В. В. Указ. соч. С. 69.

¹¹ Багиров Э. Телевидение как средство массовой информации и художественная культура / Э. Багиров // Проблемы телевидения. М., 1976. С. 4.

¹² Прозоров В. В. Указ. соч. С. 62.

¹³ Ср.: «Понятие «средства массовой информации» не может отождествляться с понятием «журналистика», поскольку содержательный комплекс СМИ, стержнем которого являются журналистские произведения, включает в себя нежурналистские компоненты, нередко преобладающие в медийном содержании»; «Ввиду того, что медиакритика анализирует и оценивает не только журналистский компонент медийного содержания, но и другие его компоненты, ей свойственна большая степень близости с другими областями критико-журналистского творчества – кино-критикой, литературной, музыкальной критикой, вплоть до их взаимопроникновения» (Короченский А. П. Указ. соч. С. 3, 23).

¹⁴ Прозоров В. В. Современная журналистика в свете общего литературоведения / В. В. Прозоров // Литературоведение и журналистика. Саратов, 2000. С. 7–8.

¹⁵ Там же. С. 7–14.

¹⁶ Вартаков А. Граница искусства и современное телевидение / А. Вартаков // Проблемы телевидения. М., 1976. С. 36.

¹⁷ Сто одна телнеделя с Ириной Петровской. М., 1998. С. 319, 321.

¹⁸ Короченский А. П. Указ. соч. С. 21.

¹⁹ Григорьев А. А. Искусство и нравственность / А. А. Григорьев. М., 1986. С. 41, 44.



- ²⁰ Сто одна телнеделя с Ириной Петровской. С. 366, 374.
²¹ Богомолов Ю. А. Хроника пикирующего телевидения, 2000–2002 / Ю. А. Богомолов. М., 2004. С. 8.
²² Там же. С. 50, 54–55.
²³ Там же. С. 27.
²⁴ Багиров Э. Указ. соч. С. 6.
²⁵ Вартаков А. Указ. соч. С. 25.
²⁶ Там же. С. 35.
²⁷ Короченский А. П. Указ. соч. С. 25.
²⁸ Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души» / К. С. Аксаков // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982. С. 47.

- ²⁹ Иванов В. И. Родное и вселенское / В. И. Иванов. М., 1994. С. 142.
³⁰ Искусство кино. 1965. № 3.
³¹ Кузнецов Г. В. Указ. соч. С. 133.
³² Сто одна телнеделя с Ириной Петровской. С. 347.
³³ Там же. С. 152.
³⁴ Там же. С. 87.
³⁵ Дондурей Д. Война за смысл: Телевидение – не только информация, но и механизм террора / Д. Дондурей, А. Роднянский, Л. Радзиховский // Искусство кино. 2004. № 9. С. 5.
³⁶ Петровская И. Играем в дурака / И. Петровская // Известия. 2005. 28 янв.

УДК 882.09+929 Ульянов

«НАШЕ СЛУЖЕНИЕ РОССИИ...» К 100-летию со дня рождения и к 20-летию со дня кончины Николая Ивановича Ульянова

В. В. Прозоров, Д. В. Желтов

Саратовский государственный университет,
 кафедра общего литературоведения и журналистики
 E-mail: Prozorov@sgu.ru

Статья В. В. Прозорова и Д. В. Желтова посвящена литературному критику, представителю второй «волны» русской эмиграции Николаю Ивановичу Ульянову. Судьба Ульянова, появление его текстов в фондах Зональной научной библиотеки им. В. А. Артисевич Саратовского госуниверситета, восстановление права быть включенным в единый контекст отечественной словесности – такой основной круг проблем, поднимаемых в работе.

"Our Service to Russia..." To the 100th Birth Anniversary and the 20th Death Anniversary of Nikolai Ivanovich Ulyanov

V.V. Prozorov, D.V. Zheltov

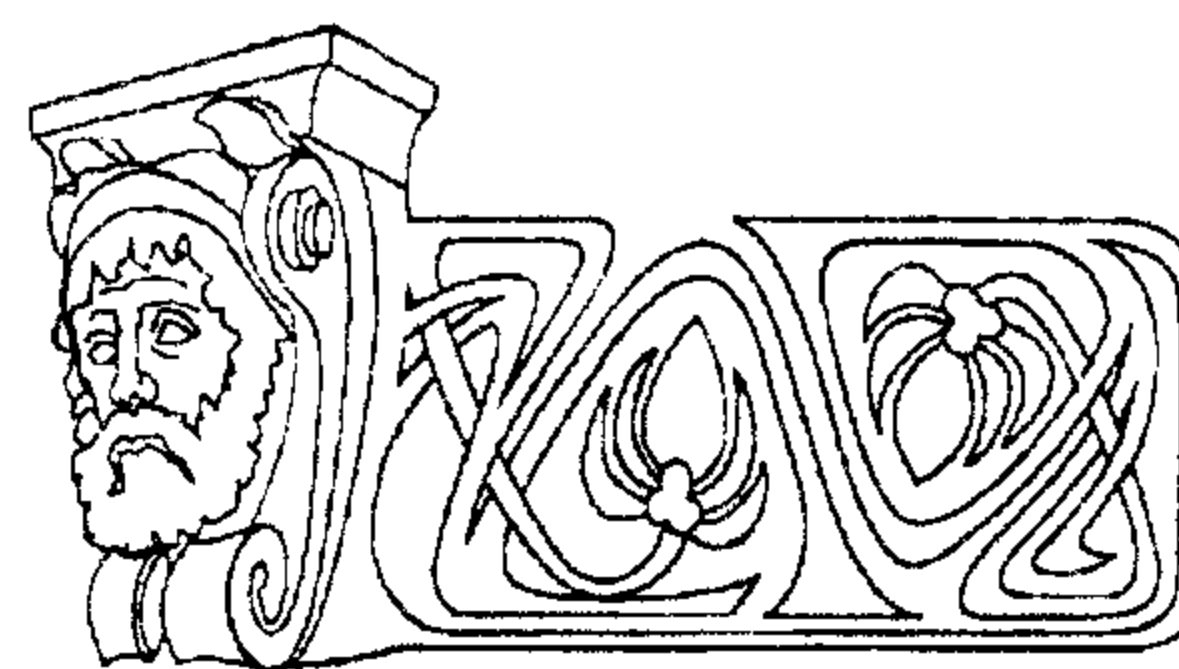
The article by V.V. Prozorov and D.V. Zheltov is dedicated to literary critic Nikolai Ivanovich Ulyanov, a representative of "the second wave" of the Russian emigration. The article is concerned with Ulyanov's fate, appearance of his texts in the fund of the V. A. Artisevich Zonal Scientific Library of Saratov State University, and Ulyanov's re-inclusion into the context of the Russian letters.

Нам поручен огонь культуры,
 чтобы вернуть его родной земле
 в тот день, когда открывается дверь туда.

Н.И. Ульянов

Н.И. Ульянов – один из выдающихся деятелей гуманитарной науки и духовной культуры русского зарубежья прошлого века. Его биография пронизана истинным драматизмом.

Ульянов прожил на земле 80 лет. Родился в 1904 г., в канун первой русской революции. Не стало его в 1985 г., в канун нашей перестройки¹.



Зональная научная библиотека Саратовского университета (ЗНБ СГУ) в 1990-е гг. значительно пополнилась зарубежными изданиями его трудов (главным образом прижизненными) благодаря дружеским эпистолярным связям вдовы Ульянова Надежды Николаевны с Верой Александровной Артисевич и другими саратовцами, в числе которых и один из авторов этой статьи.

Н.Н. Ульянова в самом начале 1990-х гг. послала в дар нескольким большим библиотекам России избранные работы своего мужа. Пришла такая ценная посылка и в ЗНБ СГУ. В. А. Артисевич, бессменный в течение многих десятилетий директор библиотеки, женщина редкого обаяния и удивительной энергии, надсленная от природы исключительным даром общения, мгновенно откликнулась на неожиданный подарок². Завязалась переписка³.

Надежда Николаевна щедро одарила нашу университетскую библиотеку книгами и статьями Ульянова и работами, ему посвященными.

В этом ценном ряду – историко-поэтический роман «Атосса» – о наших дохристианских предках, о бесславном походе Дария в Скифию, роман «Сириус» – о России в