**Зарождение и развитие телевизионной критики в контексте отечественной литературной культуры XX века**

Е. Е.Захаров

Саратовский государственный университет, кафедра общего литературоведения и журналистики

В статье осмысляется 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 XX века.

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»", да и сама она «находится в стадии самоопределения и становления»'1, 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 немыслимо 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 A. 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 медиа-критика менее всего связана с «журналистским компонентом медийного содержания» .

B. 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 переворотившихся социокультурных обстоятельствах отчасти берет на себя исполнение прежних, традиционных для России общественных обязанно-стей критики литературной» .

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. Корочен-ский, 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 общему 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 существо-вания. 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 ки-нематограф» . 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 художественней образности присущи тексту любого СМИ, который «не столько с протокольной точностью повествует о случившемся, сколько сам рисует <...> портрет господина Случая»'2. И дело здесь не ограничивается тем, что в медийном комплексе могут присутствовать «журналистские» (-документальные) и «нежурналистские» (^художественно-образные)

компоненты1"'. Само документальное журналистское творчество, основанное на отборе отдельных явлений из быстротекущей первозданное™ 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 преображения 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 приметь! других литературных родов, запечатлелось представление о телевидении как об особом феномене, включенном в ряд других СМИ но из этого ряда стремящегося выбиться.

Можно предположить, что специфика Словесно зрительно-звуковой телевизионной образности обусловливает значительно большую эмоционально-эстетическую на-еыщенность телевизионного текста по спав-нению с другими метиатекстами. Жесткие требования зрелищное™ 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 учеоныи 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 драматичней зрелищное™. 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 противостояния.. Однако л традиционные инсЬоомационные 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 жизне-восприятия 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 достоянием 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 се-годняшние телекритики «прочитывают» телевидение сквозь призму общенационального 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 спе-циалисты» \ 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» . 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...»"°. Интенсивные литературные аллюзии вызывает современная телеполитическая реальность у другого «известинского» телекритика - Ю. Богомолова. Этическая оценка недавнего противостояния двух российских медиаолигархов получилась очень лаконичной:

«В то время, как Иван Никифорович

Гусинский отправился в Давос, его, Ивана

Ивановича Березовского, туда не допустили»^'. Нравственную ущербность современ^-ной 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 Лопахи-ным, 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 культу ры.

По справедливому замечанию Э. Г. Ба-гирова, «не умаляя значения научно-технических факторов, определяющими для бурного 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 внеэстетиче-ской действительности: «Вся история искусства, если взглянуть на нее с позиций эволю-ции художественного языка, являет собой путь постоянной борьбы за овладение натурой»"5. С точки зрения известного телеведа, телевидение как раз и воплощает искомую степень совпадения реальности и ее образа: «<...> фотографическое повествование телевизионного экрана, исключающее (в самом методе воспроизведения реальности) человеческую субъективность, полностью удовлетворяет нашу потребность в невыдуманной натуре» . 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 обусловливает специфику телевизионного образа как воспроизводящего невыдуманные, неигровые фрагменты реальности. Однако представление о ТВ как о фотографически-буквальном «слепке» 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 «а realibus ad realiora» повел литературу по пути значительного 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. Бестуже-вым-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. Футурологиче-ские 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 «телевизио-нисты» - 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 Гостелера-дио С. Лапин»'1. Однако и в это время появляются проблемные сборники, книги и статьи С. А. Муратова, Э. Г. Багирова, Р. А. Бо-рецкого, 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 здёеь 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 написана 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 является определение сущности телевидения, его социальных и культурных функций. Однако и литературная критика, непрерывно отвлекавшаяся 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 «грымовским про-светительством »; 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»3'.

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" глянцевых 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.

**Список литературы**

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 / 8. В. Прозоров, Саратов, 2004. С. 65.

3 Короченский А. П. «Пятая власть»?: Медиакритика в теооии 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. 50 Прозоров В. В. Указ. соч. С. 69.

11 Вагиров Э. Телевидение как средство массовой информации и художественная культура 13. Вагиров // 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 превалирующие 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 - кинокритикой, 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, Прозороз // Литературоведение и журналистика. Саратов, 2000. С. 7-8.

15 Там же, С. 7-14,

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

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

18 Короченский А. П. Указ. соч. 021.

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



20 Сто одна теленеделя 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 Вагиров Э. Указ. соч. С. 6.

25 Вартанов А. Указ, соч. С. 25.

26 Там же. С. 35.

27 Короченский А. П. Указ. соч. С. 25,

23 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 теленеделя 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, Роднян-ский, Л. Радзиховский // Искусство кино. 2004. № 9. С. 5.

36 Петровская И. Играем в дурака / И. Петровская // Известия. 2005, 28 янв,