

УДК 070-791

Л. П. Саянкова-Мельніцкая
 Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

РЭКЛАМНЫ, НАВУКОВЫ, ПУБЛІЦЫСТЫЧНЫ, МАСТАЦКІ ПАДЫХОДЫ Ў КІНАКРЫТЫЧНАЙ ТВОРЧАСЦІ

У артыкуле разглядаецца праблема сінкрэтызму разнастайных дыскурсіўных кінакрытычных практык, іх сінтэзу і ўзаемапранікнення, якія тлумачаць прадуктыўнасць і запатрабаванасць тэкстаў кінакрытыкі ў аўдыторыі і шырокі запыт на іх у розных сродках масавай інфармацыі (СМІ). Адзначаецца, што кінакрытыка, якая развівалася ад рэкламных анонсаў да аналітычных эсэ, дэманструе высокую ступень адаптацыі і жыццяздольнасці, узбагачаючыся новымі формамі ў залежнасці ад такіх фактараў, як від СМІ, аўтарскія інтэнцыі і сацыяльна-культурная запатрабаванасць. Падкрэсліваецца, што выяўленне рэдакцыйных ці аўтарскіх стратэгий у выкарыстанні розных падыходаў (рэкламных, навуковых, публіцыстычных, мастацкіх) да рэпрэзентацыі кінарэальнасці адыгрывае ключавую ролю ў вызначэнні ўзроўню і значнасці кінакрытычных тэкстаў. Нягледзячы на вывучэнне кінакрытыкі як галіны журналістыкі, практычна адсутнічаюць даследаванні разнастайных дыскурсіўных медыяпрактык гэтага віду літаратурна-мастацкай крытыкі. Мэтай дадзенага артыкула з'яўляецца аналіз рэкламных, навуковых, публіцыстычных, мастацкіх падыходаў у кінакрытычнай творчасці. Праведзены аналіз дазваляе зрабіць выснову, што разнастайнасць дыскурсіўных практык, якія пераважаюць у кінакрытыцы, знаходзіцца ў прамой залежнасці ад шэрагу ўзаемазвязаных і ўзаемаабумоўленых экстра- і інтрасацыякультурных фактараў, у прыватнасці, ад хранатопу, у якім узаемадзеюць стваральнік тэксту, аўдыторыя і аб'екты. Атрыманыя вынікі даюць новыя падставы для даследавання такой важнай галіны журналістыкі, як кінакрытыка.

Ключавыя словы: кінакрытыка, журналістыка, дыскурсіўныя практыкі, рэкламна-прэзентацыйны кінакрытычны дыкурс, навуковы падыход у кінакрытыцы, публіцыстычны пачатак у кінакрытыцы, мастацкае ў кінакрытыцы.

Для цитирования: Саянкова-Мельніцкая Л. П. Рекламны, научовы, публіцыстычны падыходы ў кінакрытычнай творчасці // Труды БГТУ. Сер. 4, Принт- и медиатехнологии. 2025. № 2 (297). С. 140–147.

DOI: 10.52065/2520-6729-2025-297-17.

L. P. Sayenkova-Melnitskaya
 Belarusian State University

ADVERTISING, SCIENTIFIC, JOURNALISTIC, ARTISTIC APPROACHES IN FILM CRITICISM

This article addresses the problem of syncretism in various film criticism discursive practices, examining their synthesis and interpenetration, which explain the productivity and demand for film criticism texts among audiences and the broad request for them across various media outlets. It is noted that film criticism, having evolved from promotional announcements to analytical essays, demonstrates a high degree of adaptability and vitality, enriching itself with new forms dependent on factors such as the type of media, authorial intentions, and socio-cultural relevance. The study emphasizes that identifying editorial or authorial strategies in utilizing various approaches (advertising/promotional, scientific, publicistic, artistic) for the representation of film reality plays a crucial role in determining the level and significance of critical texts. Despite the study of film criticism as a branch of journalism, there is a distinct lack of research into the diverse discursive media practices of this type of literary and artistic criticism. The aim of this article is to analyze the promotional, scientific, publicistic, and artistic approaches within film critical creation. The conducted analysis leads to the conclusion that the variety of discursive practices prevailing in film criticism is directly dependent on several interconnected and mutually conditioned extra- and intra-sociocultural factors, particularly the chronotope in which the text creator, the audience, and the objects (film text and critical text) interact. The results obtained provide new grounds for the study of such an important area of journalism as film criticism.

Keywords: film criticism, journalism, discursive practices, advertising and presentational film critical discourse, scientific approach in film criticism, journalistic beginning in film criticism, artistic in film criticism.

For citation: Sayenkova-Melnitskaya L. P. Advertising, scientific, journalistic, artistic approaches in film criticism. *Proceedings of BSTU, issue 4, Print- and Mediatechnologies*, 2025, no. 2 (297), pp. 140–147 (In Belarusian).
DOI: 10.52065/2520-6729-2025-297-17.

Уводзіны. Эвалюцыя засваення кінакрытыкай шматстайных дыскурсіўных практык суадносіцца са станаўленнем кіно як самастойнага віду мастацтва. Кінакрытыка прайшла шлях ад рэкламных анонсаў да аналітычных эсэ так жа імкліва, як у свой час кіно – ад забаўляльных карцінак да сур’ёзных аўтарскіх выказванняў пра чалавека, час, свет. На працягу ўсяго перыяду існавання кінакрытыку папракалі то ў залішняй сервільнасці, то ў празмернай інфармацыйнасці, то ў адкрытай публіцыстычнасці, то ў недазволенам «журналізме», то ў недапушчальным заігрыванні з чытачом-гледачом, то ў грэбаванні інтарэсамі масавай публікі. Аднак кінакрытыка развіваецца, узбагачаецца новымі формамі, выяўляе дадатковыя магчымасці (жанравыя, дыялагічныя, інфармацыйныя, аналітычныя, рэкрэатыўныя, эстэтычныя) у залежнасці ад шмат якіх акалічнасцей: віду і мэтавай устаноўкі таго ці іншага сродку масавай інфармацыі; аўтарскіх інтэнцый і магчымасцей; ступені сацыяльна-культурнай запатрабаванасці кіно ўвогуле і кінакрытыкі ў прыватнасці; мастацкай адукаванасці і эстэтычных пераваг аўдыторыі.

Кінакрытыка ў залежнасці ад таго, дзе яна размешчана, для чаго і для каго прызначана, выяўляе пэўныя якасці, першапачаткова закладзеныя ў яе прыродзе, але запатрабаваныя кожны раз па-свойму. У розныя гады ў кінакрытыцы праяўлялася то адна, то іншая дыскурсіўная практыка: навуковая, публіцыстычная, мастацкая, рэкламная. Паколькі функцыянаванне кінакрытыкі ажыццяўляецца ў сродках масавай інфармацыі, то шматстайнасць яе дыскурсіўных практык суадносіцца з творчым патэнцыялам журналістыкі, прадстаўленым у «трохзвонным разрэзе: творчасці мастацкай, навуковай, публіцыстычнай» [1, с. 14] (тут і далей пераклады нашы. – Л. С.-М.). У навуковай думцы функцыянавалі розныя канцэпцыі крытыкі: як навукі, як публіцыстыкі, як мастацтва і як рэкламы.

Аб’ект і метады даследавання. Аб’ектам даследавання з’яўляецца разнастайнасць дыскурсіўных практык кінакрытычнай творчасці ў журналістыцы. У артыкуле вызначаюцца заканамернасці рэалізацыі рэкламнага, навуковага, публіцыстычнага, мастацкага падыходаў у кінакрытыцы. Вывучэнне прапанаванага аб’екта забяспечвалася прымяненнем метадаў сістэмна-цэласнага, дыскурснага, канцэптуальнага аналізу.

Варыянты кінакрытычнага дыскурсу ў журналістыцы. У першыя гады існавання кіно, калі важным было выказаць захапленне ад но-

вага, не бачанага раней віду відовішча, на газетных палосах стракацелі гучныя загалоўкі, падкрэслена эмацыянальныя анонсы. Па сутнасці, гэта былі публікацыі, якія ўяўлялі сабой кінарэкламны дыскурс. Рэкламна-рэпрэзентацыйныя асаблівасці ў кінакрытыцы актуалізуюцца з узнікненнем новых аўтарскіх кінавыказванняў. Напрыклад, на зыходзе другога дзесяцігоддзя ХХІ ст. у беларускім кіно з’явіліся фільмы малых аўтараў, якія выклікалі грамадскі рэзананс. Гульнявыя кінатворы («Граф у апельсінах», «Хрусталь», «Заўтра»), створаныя ў рознай аўтарскай манеры, выявілі адзінства вобразна-сэнсавых дамінантаў, тым самым вызначаючы агульны стыль кірунак [2, 3]. Фільмы былі адразу заўважаны на буйных міжнародных кінафестывалях. «Новае беларускае кіно» ў СМІ было прадстаўлена анонсамі, інтэрв’ю, рэцэнзіямі, асноўная аўтарская ўстаноўка якіх прадугледжвала вітанне, падтрымку кінастужак. У стыльвым афармленні такіх тэкстаў было шмат рэкламна-прэзентацыйных элементаў: «Унікальны этапны фільм пра нашы дзевяностыя, шакіравальна сумлены і адчайна прыгожы»; «Драматычная камедыя “Хрусталь”, якая стала хітом міжнародных кінафестываляў і атрымала станоўчыя водгукі замежнай прэсы»; «Беларускі фільм “Заўтра” заваяваў чатыры ўзнагароды прэстыжнага кінафестывалю ў Марсэлі»; «Кранальная і светлая гісторыя з нестандартным візуальным радам».

Рэкламна-прэзентацыйны дыскурс кінакрытычных публікацый выяўляе такія важныя складнікі, як ролевая аўтарская маска. Аўтар падкрэслівае сваю прысутнасць і размаўляе з гледачом з «адкрытым забралам», шчодро насычаючы сваю рыторыку асабовымі займеннікамі, прэзентуючы сябе як частку масавай глядацкай аўдыторыі. «Патрэба захаваць/пашырыць чытацкую аўдыторыю, выклікаць давер да сябе і сваёй сістэмы каштоўнасцей, звярнуць увагу да сябе/запомніцца робіць актуальнай маніпуляцыйную рытарычную стратэгію, а ў межах гэтай стратэгіі – засваенне рэкламных ... спосабаў уплыву, актуалізацыю эматыўнай рэкламнай функцыі» [4, с. 65]. Рэкламная дыскурсіўная практыка заўважная ў павышэнні ступені імператывнасці, актыўным запрашэнні гледача да прагляду. Імператывнасць у крытыцы прадвызначана чаканнямі адрасата, адчуваннем настрою і пераваг аўдыторыі. У гэтым сэнсе рэкламу і крытыку аб’ядноўваюць пэўныя прагматычныя ўстаноўкі, выказаныя ў больш ці менш лапідарнай форме, адпаведнай розным відам дзейнасці. Прагматычны кампанент

у кінакрытыцы заўважны і ў тым, як падаецца твор (асоба, працэс, падзея), і ў ступені аўтарскай самапрэзентацыі, і ў несхаваным аўтарскім жаданні выйсці на дыялог з чытачом/гледачом, каб дыстанцыя ў камунікатыўным працэсе была мінімальнай.

Ва ўсіх відах літаратурна-мастацкай крытыкі і ў кінакрытыцы ў прыватнасці закладзены прынцып навуковасці. У 1970–80-х гг. у навукова-практычным асяродку вельмі запатрабаваным было азначэнне кінакрытыкі як навукі [5, 6]. У крытыцы (асабліва ў аналітычна-часопіснай) выкарыстоўваюцца метады навуковага пазнання: сістэмнасць, класіфікацыя, цэласнасць, аргументаванасць, доказнасць. Аднак прынцыпы навуковасці ў кінакрытыцы адрозніваюцца ад тых, якія выкарыстоўваюцца, напрыклад, у кіназнаўстве. Метады навуковага пазнання і аналізу ў кінакрытыцы пераасэнсоўваюцца і ў пэўнай ступені рэдукуюцца. У кінакрытычным тэксце, незалежна ад віду выдання, сродку масавай інфармацыі, уасабляюцца пэўныя ўзроўні навуковага пазнання. Па версіі, прапанаванай В. Цюпам, «усяго можа быць выяўлена пяць такіх стадыяльных узроўняў – адзіных для навукі ў цэлым, але спецыфічна праяўленых у шматстайных галінах ведаў, якія аб'ядноўваюцца ўстаноўкай на навуковасць: 1) фіксацыя, 2) сістэматызацыя, 3) ідэнтыфікацыя, 4) тлумачэнне, 5) канцэптуалізацыя» [7, с. 8]. Да гэтага пераліку можна дадаць такія модусы навуковасці, як лагічная паслядоўнасць, структурная (кампазіцыйная) цэласнасць, дакладнасць фактаў і пераканаўчасць аргументаў. У кінакрытыцы кінатвор (або падзея, або яе суб'ект) становіцца публічным фактам сацыякультурнай значнасці. Інтэнцыі навуковай значнасці выяўляюцца ў тым, што факт становіцца важным, калі аўтар (у дадзеным выпадку кінакрытык) як даследчык актуалізуе гэтую частку рэальнасці. Мастацкі факт, прэзентаваны ў сродках масавай інфармацыі, як і паданалізны факт навуковай значнасці, – аўтарскі запыт-адказ на выклік рэальнасці. Факт у кінакрытычным тэксце – гэта не проста і не толькі інфармаванне грамадства пра нейкія падзеі кінажыцця, гэта заўсёды далучэнне да значных культурных каштоўнасцей, да таго, што належыць сферы эўрыстычных сэнсаў.

Такая важная частка навуковага падыходу, як сістэматызацыя, у кінакрытычнай творчасці праяўляецца на кожным этапе падрыхтоўкі тэксту: выбар, разгляд факта ў кантэксце знешніх і ўнутраных сувязей, канструяванне самога тэксту, наданне яму кампазіцыйнай закончанасці з улікам раней знаёмых і новых знойдзеных сувязей. Пры сістэматызацыі матэрыялу роля суб'екта кінакрытычнай творчасці павышаецца, паколькі патрабуецца асаблівы ўзровень кампетэнтнасці, асобаснай волі, здольнасці выяўляць сістэматы-

завальныя структуры. Ідэнтыфікацыя як пэўны этап навуковага пазнання прадугледжвае разгляд факта, з'явы, прадмета як часткі больш складанай сістэмы. Па сутнасці, ідэнтыфікацыя азначае выяўленне тыпалагічнай цэласнасці. У кінакрытычнай творчасці ідэнтыфікацыйная частка найбольш заўважна выяўляецца ў тэкстах, апублікаваных у спецыялізаваных «тоўстых» часопісах, якія адрозніваюцца ад спецыялізаваных папулярных выданняў значна больш высокім аналітычным узроўнем і шырынёй ахопу ўласна кінапрацэсу. Так было ў выпадку аналітычнага разгляду беларускага фільма «Чужая бацькаўшчына» (рэж. В. Рыбараў), які стаў заўважнай з'явай савецкага кіно. Кінакрытычнае аналітычнае асэнсаванне было зроблена на старонках і рэспубліканскай газеты «Знамя юнацтва» [8], і спецыялізаванага агульнасаюзнага часопіса «Мастацтва кіно» [9]. Калі ў газеце аўтар падрабязна раскрывала візуальны вобраз фільма, у якім кожная дэталё садзейнічала ўзнаўленню праўды часу і рэальнасці 1920–30-х гг., то ў часопіснай публікацыі кінакрытык разглядала «Чужую бацькаўшчыну», з аднаго боку, у кантэксце кінематографіі, які ўвайшоў у гісторыю сусветнага кінамастацтва пад азначэннем «аўтарскі», а з другога боку, у кантэксце тых кінатвораў 1980-х гг., стыль якіх быў пазначаны як «новая эпічнасць». У дадзеным выпадку прапанаваная ступень ідэнтыфікацыі кінатвора дазваляе разгледзець яго як неад'емную частку вялікай тыпалагічнай цэласнасці, якая ўключае мноства эстэтычна і сэнсава падобных твораў.

Часам у кінакрытычных тэкстах прысутнічае такі модус навуковасці, як тлумачэнне. У кінакрытычным дыскурсе пад тлумачэннем трэба разумець абазначэнне прычын і заканамернасцей з'яўлення твора (калі гэта рэцэнзія, то прычыны могуць быць як знешнія – сацыякультурны кантэкст, папярэднія творы таго ці іншага аўтара і стылю, так і ўнутраныя – зананамернасць і навізна з'яўлення твора ў кантэксце творчасці аўтара, яго мастацкіх пошукаў, экстра- і інтравертных прычын), выяўленне гістарычнага кантэксту. «Тлумачэнне ... уяўляе сабой разгортванне прычынна-выніковай карціны генезісу ... твораў як звёнаў ... працэсу і феноменаў агульнакультурных ... гістарычных тэндэнцый» [7, с. 11]. Калі размова ідзе пра падзею, з'яву ў свеце кіно, то такі элемент тэксту, як тлумачэнне, выяўляецца ў тым, як згадваецца гістарычная рэтраспектыва гэтай падзеі, якое месца займае з'ява ў шэрагу падобных падзей або як частка больш шырокага кантэксту.

Яшчэ адзін модус навуковасці – канцэптуалізацыя – з'яўляецца пастаянным атрыбутам кінакрытычнага тэксту. Канцэптуалізацыя прадугледжвае раскрыццё сэнсаў шляхам аналізу зместу,

аўтарскіх інтэнцый, мастацкай формы, вобразнай стылістыкі. В. Цюпа называе момант канцэптуалізацыі «сэнсаўстаноўкай, сэнсаадкрыццём» [7, с. 11]. Выяўленне, спасціжэнне сэнсаўстаноўкі зместу, па сутнасці, і ёсць галоўная праца крытыка. Канцэптуалізацыя звязана з разуменнем і інтэрпрэтацыяй твора, прапановай суб'ектыўна (але не па-суб'ектывісцку) зразумелага сэнсу таму, каму адрасаваны крытычны тэкст. Адрасат крытыка, як правіла, чалавек падрыхтаваны. У сувязі з гэтым трэба дапусціць, што канцэптуалізацыя – не столькі вынік, колькі працэс, падчас якога ствараецца дыялагічная прастора. У сучаснай газетнай кінакрытыцы меркаваны дыялог часам ствараецца наўмысна, паколькі ў самім тэксце ёсць пэўныя моманты, якія не пакідаюць абыякавымі чытачоў (гледачоў). Напрыклад, пра нашумелы калісцый фільм «Левіяфан» А. Звягінцава ў газеце «СБ. Беларусь сёння» аўтар заўважае: «...Пра трапленне фільма “Левіяфан” Андрэя Звягінцава ў шорт-ліст прэміі “Оскар” трубяць цяпер на кожным вугле... Адны злоснічаюць пра тое, што “Левіяфан” – наўмыснае “ачарненне” Расіі. Іншыя сцвярджаюць: гэта дакладная, хоць і непрывабная карціна сучаснай рэчаіснасці. Дзе праўда? Як заўсёды – пасярэдзіне... Мала таго што Звягінцаў – не гуманіст, у сваіх гісторыях ён прапаведуе яшчэ і стойкі непераадольны ўплыў лёсу ... і фатуму... У Звягінцава з катарсісам глуха. У “Левіяфана” адчуванне лёсу і фатуму, узмоцненае паўночнымі пейзажамі Мурманскай вобласці і тужлівай музыкой Філіпа Гласа, таксама навісае над усімі падзеямі» [10]. У крытыка В. Пепяляева інтэрпрэтацыя твора ажыццяўляецца праз канцэпт «лёс» («рок»). Гэта зроблена аўтарам у наўмысна правакатывальнай форме, з ужываннем стылістычна зніжанай лексікі, з аўтарскай іроніяй. Варта сказаць, што ў беларускай медыя-прасторы фільм «Левіяфан» прэзентаваўся даволі актыўна і з розных пазіцый. Кожны новы аўтар адкрываў новы сэнс у сюжэце фільма. Вось думка эксперта на сайце *Yuscard*: «“Левіяфан” – не сацыяльная драма на патрэбу дня. Гэта фільм пра ўсіх нас незалежна ад тэрыторыі, геаграфічнага становішча ці сацыяльна-эканамічнай фармацыі. Расійскае асяроддзе – падстава выказацца пра тое, што свет трашчыць па ўсіх швах ад знявагі, прадажнасці, фальшы. Андрэй Звягінцаў – не той рэжысёр, які канстатуе “патрэбу дня”. Гэта філосаф, які за сацыяльнай неўладкаванасцю разглядае агульначалавечыя праблемы. У “Левіяфана” гучыць фраза: “Не бывае, каб адзін быў вінаваты за ўсё. Усе вінаватыя”. Гэта адносіцца да кожнага з нас, да жыхароў Зямлі ўвогуле. У мяне такое адчуванне, што свет павіс на тонкім валаску. Гэты тонкі валасок – рэшткі чалавечай чысціні, сумлення, цнатлівасці і маралі, якія яшчэ нас трымаюць. Але калі гэтыя апошнія валаскі

абарвуцца, тады можа здарыцца катастрофа» [11]. «Сэнсаўтварэнне» ў спасціжэнні мастацкага твора можа быць колькі заўгодна многім, што праяўляе яго мастацкую значнасць і грунтоўнасць. Інтэрпрэтацыя ў кінакрытыцы можа адрознівацца ў іншых відах літаратурна-мастацкай крытыкі тым, што сэнсы раскрываюцца з улікам не столькі злучэння, колькі сінтэзу, узаемапрапранікнення розных выяўленча-выразных элементаў фільма, паколькі ў стварэнні экраннага цэлага ўдзельнічаюць усе элементы гэтага цэлага, кожны з якіх сам па сабе ўяўляе закончанае сістэмнае адзінства: колер, гук, драматургія, ракурс, план і г. д.

У тэорыі крытыкі пачынаючы з 1970-х гг. папулярнай была канцэпцыя «крытыка як публіцыстыка». У эпоху сацыякультурных трансфармацый публіцыстычнасць датычна да крытыкі стала згадвацца з негатыўнай канатацыяй. Часцей за ўсё пад публіцыстычнасцю разумелі зніжэнне рэфлексіўна-аналітычнага пачатку, выкарыстанне лексіка-стылістычных, структурна-кампазіцыйных прыёмаў у тэкстах, якія найбольш маглі б адпавядаць густам і патрэбам не заўсёды патрабавальнай у мастацкім плане масавай аўдыторыі. Публіцыстычнасць атаясамлівалася з дамінаваннем журналісцкага пачатку і зніжэннем навуковага ўзроўню. «...Гэтая неабдымная бязмежная журналістыка, якая ... спараджае сцвярджэнні, што ... мастацкай крытыкі цяпер не існуе. Існуе толькі журналістыка: рэкламы, інтэрв'ю і гэтак далей. Гэта абсалютнае неразуменне мастацтвазнаўства ў цэлым... Мастацтвазнаўства павінна не проста даваць ацэнкі, яно павінна абагульняць і пазбаўляцца ад эмацыянальнага фону» [12]. «У журналіста няма шанцаў стаць сапраўдным крытыкам, вяршыцелю лёсаў і валадаром розумаў, таму што ён практычна не разумее, што такое кадр, ён не мае свайго стаўлення да пластычных рашэнняў, яны яго не цікавяць. Яго цікавіць толькі сацыяльна-палітычны аспект. Гэта рудымент нашых старых ідэалагічных канонаў» [13]. «Кінакрытыка па-ранейшаму існуе пераважна ў формах публіцыстыкі. Яна ... перастала ўспрымацца як рупар ідэалогіі і стала выражэннем прыватнай ... пазіцыі» [14, с. 55].

Публіцыстычны пачатак у крытыцы прадугледжвае фіксацыю асобасных адносін да твора, якія суадносяцца з грамадзянскай пазіцыяй, са ступенню разумення месца таго ці іншага артэфакта ў сістэме агульначалавечых каштоўнасцей. У публіцыстычна афарбаваным творы праяўляецца такая важная стылёвая катэгорыя, як мадальнасць, якая, з'яўляючыся семантычнай асновай тэксту і граматычнай формай антрапацэнтрычнасці, найбольш дакладна выражае «светаадчуванне аўтара», «суб'ектыўна-ацэнныя» параметры, і прапанаваны аўтарам змест «рэалізуецца сукупнасцю логіка-семантычных,

стылістычных, структурна-сінтаксічных, словаўтваральных і экстралінгвістычных сродкаў, якія цесна ўзаемазвязаны» [15, с. 24, 26]. Публіцыстычнаму тэксту ўласцівыя маштабнасць ахопу і асэнсавання значных для грамадства з’яў, фактаў, сітуацый, праблем, асабліва ступень камунікатыўнай дыялагічнасці з мэтай стварэння насычанага інфармацыйна-эматыўнага поля і прыцягнення як мага большай колькасці прыхільнікаў. У кінакрытыцы публіцыстычны пачатак заўсёды быў значным, калі кінакарціна давала падставу для асэнсавання больш шырокага кола праблем. Гэтая якасць была вельмі развітой у савецкі час, калі фільм, асабліва такі від, які меў азначэнне «кіно на маральна-этычную тэму», прадугледжваў размову пра важныя праблемы ў грамадстве. Менавіта на такія кінастужкі адно выданне магло дазволіць сабе публікацыю некалькіх рэцэнзій (pro/contra), меркаванняў гледачоў (чытачоў), кінакрытычных дыскусій. Гэта тая разнавіднасць кінакрытыкі, пра якую вядомы расійскі кінакрытык Андрэй Шамякін казаў, што яна мяркуе «па творы ў першую чаргу пра пазатэкставую рэальнасць» і разглядае «экран як медыум жыцця з большай або меншай распазнавальнай здольнасцю» [16, с. 12]. Нягледзячы на іншыя аспекты публіцыстычнасці, якія па-рознаму праяўляюцца ў залежнасці ад канкрэтнага сацыяльна-гістарычнага кантэксту, гэтая якасць — неад’емны складнік кінакрытычных публікацый (як і іншых відаў літаратурна-мастацкай крытыкі), калі размова ідзе пра выражэнне аўтарскай пазіцыі, адстойванне па-грамадскаму і па-мастацкаму значных з’яў, падзей, фактаў.

Кінакрытычныя тэксты могуць быць і ўласна мастацкай з’явай, калі да вытанчанасці аўтарскага стылю дадаецца глыбіня і неардынарнасць аўтарскай думкі. У дадзеным выпадку размова можа ісці пра кінакрытыку як мастацтва. Калі пад апошнім разумець тое, пра што ў свой час казаў Л. Талстой («Мастацтва ёсць дзейнасць чалавечая, якая зводзіцца да таго, што адзін чалавек абдуманна вядомымі знешнімі знакамі перадае іншым пачуццям, якія сам адчувае, а іншыя людзі заражаюцца гэтымі пачуццямі і перажываюць іх» [17, с. 168]), то гэта ў поўнай меры адносіцца да тэкстаў, дзе ёсць аўтарскае перажыванне, пачуцці, развагі, выражаныя такім чынам, што яны здольныя ўцягнуць чытача ў эматыўна-рэфлексіўнае поле. Невыпадкова ў свой час некаторыя аўтары падрабязна аналізавалі падабенства літаратурнай крытыкі і мастацкай літаратуры. Літаратурная крытыка разглядалася або як жанр, або як род літаратуры [18, 19], або як асаблівы від мастацкай творчасці [20]. Вядомы кіна- і тэлекрытык Юрый Багамолаў на пытанне «Што такое крытыка?» адказаў: «Форма рэфлексіі з прычыны ўбачанага ў суаднесенні з асабістым і гістарыч-

ным досведам. Яна можа быць і мастацкай...» [14, с. 42].

Мастацкае ў кінакрытыцы карэлюе з эстэтычнай ідэнтыфікацыяй журналісцкага тэксту [21]. Адным з галоўных крытэрыяў эстэтычнай грунтоўнасці твора з’яўляецца архітэктоніка, пад якой трэба разумець каштоўнасцю структуру «эстэтычнага аб’екта, г. зн. свету, ... які ўспрыняў чытач» [22, с. 24]. Нягледзячы на тое, што пад архітэктонікай часцей за ўсё разумеюць суразмернасць, мастацкую выразнасць, стыльовую вытанчанасць, арыгінальнае аўтарства, усё ж не менш істотнай з’яўляецца ступень успрыятасці ўсіх элементаў як адзінага цэлага. «Найважнейшая катэгорыя тэкставай ідэнтыфікацыі, архітэктоніка, прадугледжвае, перш за ўсё, эстэтычную ацэнку ўнутранай формы твора» [21, с. 58]. Гэта прадвызначае выяўленне каштоўнаснага сэнсу «мастацтва тэкстуалізацыі» ці «выбудоўванне сям’ятычнага матэрыялу з мэтай стварэння адзінага тэкставага кантынуума з адпаведным каштоўным псіхаэстэтычным складнікам» [21, с. 58]. У кінакрытычных тэкстах каштоўнасці складнік выяўляецца аўтарам так, што менавіта гэтая катэгорыя становіцца камунікатыўна-аб’яднальным пачаткам прадукцэнта і чытача («тэкст у момант яго стварэння ёсць дыскурс аўтара, тэкст у момант яго ўспрымання ёсць дыскурс рэцыпіента» [23]). Эстэтычна-мастацкая значнасць тэкстаў пра культуру і мастацтва вызначаецца эўрыстычна-пазнавальным сэнсам, які заўсёды з’яўляецца навіной, запатрабаванай у аўдыторыі. «...Эстэтычна напоўнены тэкст павінен перажывацца, пабуджаць чытача да сутворчасці... павінен указваць на тыя сэнсы, якія выходзяць за межы моўных значэнняў» [21, с. 72].

Аднак мастацкасць — якасць, уласцівая не ўсім, а толькі тым тэкстам, у якіх выяўляецца як асабліва ступень перажывання эстэтычнай рэальнасці аўтарам, так і асаблівы ўзровень афармлення гэтага перажывання — пачуццёвасці — разумення. Форма тут — аўтарскі стыль, які вылучаецца багаццем лексікі, вобразнасцю, разнастайнасцю сродкаў мастацкай выразнасці, сэнсавай шматпластовасцю, здольнай уплываць на чытача не толькі інфармацыйна, але і эстэтычна. Як правіла, такія публікацыі валодаюць пабуджальнымі эфектамі (прачытаць, паглядзець, даведацца дадатковую інфармацыю). Яны здольныя пашырыць межы твора (факта), адкрыць незнаёмае ці па-новаму — ужо вядомае. У падобных тэкстах ёсць адкрыццё, пра якое ў свой час казаў аўтар канцэпту «свет упершыню» ў тэорыі дыялогу культур У. Біблер [24]. Мастацкасць прадугледжвае стварэнне новай рэальнасці. У кінакрытычных тэкстах (асабліва ў рэцэнзіях, творчых партрэтах, аглядах) воляй аўтара таксама ствараецца новая рэальнасць, заснаваная на рэфлексіі мастацкага

твора (сумы твораў, творчай асобы). Твор мастацтва – гэта, як правіла, прастора сэнсаў. У крытычным творы дадзена прастора пашыраецца за кошт прырашчэння дадатковых сэнсаў, якія ўзніклі і адкрыліся падчас крытычнай рэфлексіі. «Кожнае адкрыццё мае патрэбу ў бясконцым нарошчванні інтэрпрэтацый, дзякуючы якім яго сэнс прырастае» [25]. У тэксце крытычнай творчасці выяўляюцца тыя ж прынцыпы, якіх прытрымліваюцца аўтары, ствараючы мастацкую рэальнасць: кампазіцыя, устаноўка на полісемантычнасць (аўтарская стратэгія, што прадугледжвае шматварыянтнасць успрымання), архітэктоніка, інтрыга, суб'ектывізм (часам адмыслова падкрэслены), іронія, наяўнасць падтэкстаў, антрапацэнтрызм (раскрыццё характэрных для чалавека сэнсаў). Розніца паміж уласна мастацкім і мастацкім у крытыцы можа знаходзіцца ў плоскасці аб'ектыўнага і суб'ектыўнага. Стварэнне мастацкага тэксту не прадугледжвае абсалютнай тоеснасці паміж аўтарскім выказваннем і суб'ектыўнай ідэнтычнасцю творцы, у той час як аўтарскае меркаванне ў крытычным тэксце і ёсць выражэнне «суб'ектыўнай версіі» (В. Цюпа) стваральніка, паколькі «за гарызонтам рэфлексіі ... застаецца няўлоўная ... крыніца самой рэфлексіі, ядро ўнутранага жыцця – таямніца асобы, таямніца самабытнага “я”» [26].

Такім чынам, у кінакрытычнай творчасці ў залежнасці ад часавога кантэксту, аўтарскіх стратэгий, рэдакцыйна-аўтарскай мэтай устаноўкі, запытаў чытачоў (гледачоў) дамінуюць розныя дыскурсіўныя практыкі: публіцыстычныя, навуковыя, мастацкія, рэкламныя. Аднак мабільнасць кінакрытыкі, яе магчымасць адаптавацца да но-

вых сацыякультурных запытаў і выклікаў тлумачацца тым, што ў ёй сінтэзуюцца розныя падыходы, метады разгляду твора, падзеі, аўтара мастацкага твора. Кінакрытыка кожны раз дэманструе высокую ступень адаптацыі і жыццяздольнасці нават у сітуацыях крызісу кіно і не заўсёды масавай запатрабаванасці публікацыі пра яго.

Заклучэнне. Разнастайнасць дыскурсіўных практык, якія прэвалююць у кінакрытыцы (публіцыстычных, навуковых, мастацкіх, рэкламных), знаходзіцца ў прамой залежнасці ад шэрагу ўзаемазвязаных і ўзаемаабумоўленых экстра- і інтралінгвістычных фактараў, што экспліцытна і імпліцытна ўплываюць на стварэнне аўтарам кінакрытычнага тэксту, яго распаўсюджванне праз сродкі масавай інфармацыі і камунікацыі і ўспрымання публіцыстычнага твора разнароднай аўдыторыяй. Адным з такіх фактараў перш за ўсё з'яўляецца кантынуум (хранатоп), у якім карэлююць і ўзаемадзейнічаюць стваральнік кінакрытычнага тэксту і яго аўдыторыя (суб'екты дыскурсіўных практык), а таксама кінатэкст і кінакрытычны тэкст (аб'екты дыскурсіўных практык). Час і месца стварэння твора кінематографіі найпрост уплывае на ўмовы з'яўлення крытычнага тэксту, які яго асэнсоўвае і трактуе, а таксама на магчымасць карэктнай інтэрпрэтацыі аўдыторыяй кінакрытыкі. Сінкрэтызм разнастайных дыскурсіўных кінакрытычных практык, іх сінтэз і ўзаемапранікненне тлумачаць прадуктыўнасць і запатрабаванасць тэкстаў кінакрытыкі ў аўдыторыі, шырокі запатрабаванасць на іх у розных СМІ (грамадска-палітычных, мастацка-культуралагічнай тэматыкі, рэкламных, навуковых).

Спіс літаратуры

1. Фрольцова Н. Т. Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации. Минск: БГУ, 2003. 218 с.
2. Саенкова Л. В прокате – киноэкспрессия // СБ. Беларусь сегодня. 2018. 27 сент. С. 9.
3. Сукманов И. Неспешность. Подлинность // Искусство кино. 2018. № 1–2. С. 79–83.
4. Говорухина Ю. А. Литературно-критический дискурс как открытая система // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2010. № 2. С. 58–67.
5. Кино: методология исследования / ВНИИ киноискусства Госкино СССР. Редкол.: В. Мурнан (отв. ред.) [и др.]. М.: Искусство, 1984. 270 с.
6. Левин Е. О художественном единстве фильма. М.: Искусство, 1977. 120 с.
7. Тюпа В. И. Коммуникативные стратегии теоретического дискурса // Критика и семиотика. 2006. № 10. С. 36–45.
8. Тюрина Т. Колодец времени // Знамя юности. 1983. 29 июня. С. 2.
9. Стишова Е. Время по вертикали // Искусство кино. 1984. № 5. С. 32–37.
10. Пепеляев В. Кит сезона // СБ. Беларусь сегодня. 2015. 30 янв. URL: <https://www.sb.by/articles/krit-sezona.html> (дата обращения: 06.10.2023).
11. Лисовская П. На премьере с экспертом: «Левиафан» глазами кинокритика // Bycard. URL: http://www.bycard.by/news/727/na_premery_leviafan (дата обращения: 07.02.2023).
12. Искусствоведение как наука: Pro&Contra. Междисциплинарный научно-методологический семинар. URL: http://bdam.by/scientific_deyatelnos/nauka_seminars/seminar.php (дата обращения: 29.08.2022).

13. Режиссер против критика. Круглый стол «ИК» на ММКФ // Искусство кино. 2002. № 1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2002/01/n1-article21> (дата обращения: 06.04.2022).
14. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. № 6. С. 38–64.
15. Усачева Н. И. К проблеме модальности публицистического текста (на материале немецкого и русского языков) // Анализ статей зарубежной художественной и научной литературы: межвуз. сб. / отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1996. Вып. 7. С. 23–24.
16. Шемякин А. К проблемам кризиса отечественной критики, его причины и следствия // История кино: современный взгляд: киноведение и критика: сб. ст. по материалам науч.-теор. конф. «Новая и новейшая история мирового кино: наука, концепции, критика» / сост. М. Зак; под ред. Л. Будяк. М.: Материк, 2004. С. 12–21.
17. Толстой Л. Н. Что такое искусство. М.: Современник, 1985. 592 с.
18. Лакшин В. Писатель, читатель, критик // Новый мир. 1965. № 4. С. 222–240.
19. Поляков М. Поэзия критической мысли. М.: Советский писатель, 1968. 344 с.
20. Сапаров М. Антиномия художественной критики // Творчество. 1975. № 1. С. 10–11.
21. Эстетика журналистики / под ред. М. А. Бережной. СПб.: Алетейя, 2018. 252 с.
22. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. 358 с.
23. Тюпа В. И. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ. М.: Лабиринт, 2001. 226 с. URL: <http://litved.com/docs/Тюпа-Analitica.pdf> (дата обращения: 07.08.2022).
24. Библер В. О произведении. URL: https://www.bibler.ru/bid_o_proizv.php (дата обращения: 06.08.2022).
25. Ямпольский М. Что такое кинокритика // OPENSOURCE.RU. 2012, 30 марта. URL: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand> (дата обращения: 07.08.2022).
26. Тюпа В. И. Онтология коммуникации. URL: <https://lektsii.net/1-63179.html> (дата обращения: 06.04.2022).

References

1. Frol'tsova N. T. *Tipologiya tvorcheskoy deyatel'nosti v audiovizual'noy kommunikatsii* [Typology of creative activity in audiovisual communication]. Minsk, BGU Publ., 218 p. (In Russian).
2. Saenkova L. In theaters – cinematic expression. *SB. Belarus' segodnya* [SB. Belarus today], 2018, Sept. 27th, p. 9 (In Russian).
3. Sukmanov I. Slowness. Authenticity. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], 2018, no. 1–2, pp. 79–83 (In Russian).
4. Govoruhina Yu. A. Literary critical discourse as an open system. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* [Tomsk State University Journal. Philology], 2010, no. 2, pp. 58–67 (In Russian).
5. *Kino: metodologiya issledovaniya* [Cinema: research methodology]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 270 p. (In Russian).
6. Levin Ye. *O khudozhestvennom yedinstve fil'ma* [On the artistic unity of the film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 120 p. (In Russian).
7. Tyupa V. I. Communicative strategies of theoretical discourse. *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics], 2006, no. 10, pp. 36–45 (In Russian).
8. Tyurina T. Well of time. *Znamya yunosti* [Banner of Youth], 1983, June 29th, p. 2 (In Russian).
9. Stishova E. Time vertically. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], 1984, no. 5, pp. 32–37 (In Russian).
10. Pepelyaev V. Whale of the season. *SB. Belarus' segodnya* [SB. Belarus today], 2015, Jan. 30th. Available at: <https://www.sb.by/articles/kit-sezona.html> (accessed 06.10.2023) (In Russian).
11. Lisovskaya P. At the premiere with an expert: “Leviathan” through the eyes of a film critic. Available at: http://www.bycard.by/news/727/na_premery_leviafan (accessed 07.02.2023) (In Russian).
12. Art history as a science: Pro&Contra. Interdisciplinary scientific and methodological seminar. Available at: http://bdam.by/scientific_deyatelnos/nauka_seminars/seminar.php (accessed 29.08.2022) (In Russian).
13. Director vs. Critic. Roundtable “IK” at MIFF. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], 2002, no. 1. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2002/01/n1-article21> (accessed 06.04.2022) (In Russian).
14. Questionnaire “IK”. *Iskusstvo kino* [Art of cinema], 1995, no. 6, pp. 38–64 (In Russian).
15. Usacheva N. I. On the problem of modality of a journalistic text (based on the German and Russian languages). *Analiz statey zarubezhnoy khudozhestvennoy i nauchnoy literatury: sbornik statey* [Analysis of articles of foreign fiction and scientific literature: collection of articles]. St. Petersburg, 1996, no. 7, pp. 23–24 (In Russian).

16. Shemyakin A. On the problems of the crisis of domestic criticism, its causes and consequences. *Istoriya kino: sovremennyy vzglyad: kinovedenie i kritika: sbornik statey* [History of cinema: modern view: film studies and criticism: collection of articles], Moscow, Materik Publ., 2004, pp. 12–21 (In Russian).
17. Tolstoy L. N. *Chto takoe iskusstvo* [What is art]. Moscow, Sovremennik Publ., 1985. 592 p. (In Russian).
18. Lakshin V. Writer, reader, critic. *Novyy mir* [New world], 1965, no. 4, pp. 222–240 (In Russian).
19. Polyakov M. *Poeziya kriticheskoy mysli* [Poetry of critical thought]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1968. 344 p. (In Russian).
20. Saparov M. Antinomy of art criticism. *Tvorchestvo* [Creativity], 1975, no. 1, pp. 10–11 (In Russian).
21. *Eстетика zhurnalistiki* [Aesthetics of journalism]. Ed. M. A. Berezhnaya. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2018. 252 p. (In Russian).
22. *Poetika: slovar' actual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: a dictionary of current terms and concepts], ed. N. D. Tamarchenko. Moscow, Kulagina Publ., 2008. 358 p. (In Russian).
23. Tyupa V. I. *Analitika khudozhestvennogo: vvedeniye v literaturovedcheskiy analiz* [Analytics of fiction: an introduction to literary analysis]. Moscow, Labirint Publ., 2001, 226 p. Available at: <http://litved.com/docs/Tyupa-Analitica.pdf> (accessed 08.08.2022) (In Russian).
24. Bibler V. About the work. Available at: https://www.bibler.ru/bid_o_proizv.php (accessed 06.08.2022) (In Russian).
25. Yampol'sky M. What is film criticism. *OPENSPACE.RU*, 2012, March 30th. Available at: <http://os.colta.ru/cinema/events/details/35533/?expand=yes#expand> (accessed 07.08.2022) (In Russian).
26. Tyupa V. I. Ontology of communication. Available at: <https://lektsii.net/1-63179.html> (accessed 06.04.2022) (In Russian).

Інфармацыя пра аўтара

Саянкова-Мельніцкая Людміла Пятроўна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі. Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт (вул. Кальварыйская, 9, 220004, г. Мінск, Рэспубліка Беларусь). E-mail: sayenkova@gmail.com.

Information about the author

Sayenkova-Melnitskaya Ludmila Petrovna – DSc (Philology), Professor, Head of the Department of Literary and Artistic Criticism. Belarusian State University (9 Kal'variyskaya str., 220004, Minsk, Republic of Belarus). E-mail: sayenkova@gmail.com.

Пасмыніў 11.03.2025