

## КРЫТЭРЫЙ КАРЫСНАСЦІ І ПРАФЕСІЙНАЯ ЭКРАННАЯ ТВОРЧАСЦЬ

*Абгрунтавана гіпотэза аб існаванні латэнтных тэарэтычных праблем, якія адносяцца да важнейшых практыкаарыентаваных напрамкаў даследавання кінематаграфічнай галіны, і іх сувязі з арганізацыйна-вытворчымі праблемамі айчыннай аўдыёвзуальнай галіны. Прааналізаваны прычыны ўзнікнення “над-утылітарнага” вектара, які істотна звужае тэматыку кіназнаўчага даследавання і абмяжоўвае сувязь з практыкай.*

*Уводзіны.* Трансфармацыя навуковых стратэгіяў даследавання экраннай культуры выклікала сітуацыю, “калі традыцыйны мастацтвазнаўчы падыход давялося пераарыентаваць на ўсе большую разнастайнасць параэстэтычных, пазамастацкіх прадуктаў і працэсаў” [1, с. 22]. У значнай ступені гэта адносіцца і да індывідуальных маркетынгавых тэхналогій, якія амаль ва ўсе часы складалі адну са стрыжнёвых частак творчай лабараторыі кінематаграфіста. Сёння складана адмаўляць, што ўсебаковае вывучэнне групавых і індывідуальных маркетынгавых стратэгіяў уяўляе адзін з найбольш цікавых і перспектыўных раздзелаў арт-менеджменту.

Адразу адзначым, што размова ідзе не пра схаваныя прафесійныя захворванні, якіх заўсёды дастаткова ў мастацкім асяроддзі, а пра вынікі той даўно ўкаранёнай традыцыі, што разумны практыцызм варта маскіраваць.

Відаць, нельга цалкам пагадзіцца з меркаваннем некаторых даследчыкаў прыроды творчых працэсаў, што “утылітарысцкія адносіны да навукі ў пэўнай ступені можна назваць традыцыйнымі для нашай айчыннай культуры” [3, с. 55]. Тэндэнцыя абгрунтавання прыярытэту утылітарысцкіх адносін да навукі і мастацтва прасочваецца ў тэкстах рашэнняў, палажэнняў і інструкцый, але не ў рэальна існуючых мадэлях сферы культуры і навукі. Не патрабуе асаблівых доказаў, што найвялікшыя цяжкасці ўзнікаюць у нас, як правіла, на этапе трансферу тэхналогій і практычнай рэалізацыі навуковай ці творчай распрацоўкі, у тым ліку і ў галіне прафесійнай экраннай творчасці. Ці гэта не прамое сведчанне *над-утылітарнага характару таго тыпу ментальнасці*, што сфарміраваўся ў нас на працягу папярэдніх дзесяцігоддзяў?

Між тым спяў высокага строю душы з разумным практыцызмам – мабыць, найбольш каштоўны для навукі і культуры з усіх магчымых спалучэнняў.

Аналізуючы падыходы, якія склаліся ў Беларусі, да *праблемы павелічэння аддачы ад навуковых даследаванняў, а таксама пытанні эфектыўнасці ўкладанняў у культурныя праекты*, нельга не пагадзіцца з узмацненнем “сцыентысцкіх традыцый, адметнай асаблівасцю якіх з’яўляецца прыніжэнне ролі сацыяльна-гумантарнай і светапогляднай праблематыкі як не маючай дастатковага пазнавальнага і практычнага значэння” [3, с. 53]. У апошні час з новай сілай актуалізаваліся пытанні дваістага характару *прынцыпу карыснасці творчых працэсаў*, накіраваных на дасягненне мастацкага выніку, і *над-утылітарнай прыроды творчасці* [8].

Менавіта таму і ўяўляецца своечасовым і вельмі прадуктыўным разгляд некаторых творча-вытворчых аспектаў развіцця сусветнага і беларускага кінематографа з пункту гледжання механізмаў ўзнікнення і функцыянавання “над-утылітарнага” вектара ў прафесійнай экраннай творчасці.

*Праблемы відавочныя і латэнтныя.* Сярод асноўных прычын зацяжной стагнацыі беларускага кінематографа прынята называць разрыў некалі адзінага ланцуга “творчасць – вытворчасць – пракат”. Гэты ланцуг уключае ўзаемаадносіны паміж вытворцам і каналамі-вяшчальнікамі, складанасць гаспадарання ў новых эканамічных умовах, а таксама праблемы інтэграцыі нацыянальнага кінематографа ў сістэму глабальнай масавай культуры [11].

Задача рэанімацыі галіны сапраўды вельмі складаная і таму можа быць вырашана толькі пры ўмове, што яна правільна сфармулявана. Калі задача сфармулявана няправільна ці недастаткова акрэслена, яе рашэнне ўяўляецца сумніўным.

Такім чынам, для аднаўлення беларускай кінематаграфіі неабходна вырашыць шэраг няпростых, але відавочных праблем. У ліку галоўных – фарміраванне базы творча-вытворчых кадраў, карэннае тэхнічнае пераўзбраенне і стварэнне выразнай і празрыстай эканомікі галіны [10]. Аднак ці з’яўляецца іх рашэнне гарантыяй поспеху?

У дыскусійным парадку выкажам думку, што, акрамя праблем відавочных, якія ляжаць на паверхні, латэнтна існуюць і тэарэтычныя праблемы, што патрабуюць пераасэнсавання. Магчыма, па ступені важнасці яны маюць зусім не трэцяраднэ значэнне, бо непасрэдна ўплываюць на выбар прыярытэтаў развіцця, удала праецыруюцца на творча-вытворчую практыку.

Гэтыя праблемы з’яўляюцца вынікам *даўняй барацьбы дзвюх тэндэнцый*, якія адлюстроўваюць розныя падыходы да кінематографа: філасофскія, культуралагічныя, сацыяльныя, эканамічныя. З аднаго боку, сама творчая практыка выклікала асобныя *адносіны да фільма як да камерцыйнага прадукту*. Гэтыя адносіны ставяць у аснову асноў распрацоўку аптымальных умоў для яго ўпарадкаванай, масавай і сістэматычнай вытворчасці. З іншага, дыяметральна процілеглага боку *знаходзіцца ўспрыманне кінамастацтва як над-утылітарнага мастацкага феномена, які належыць выключна да сферы духоўнай культуры*.

Сістэматычна, што непрыманне камерцыйнай мадэлі з’яўляецца вынікам таго знаёмага творчым людзям адмаўлення, якое выклікае неапраўданая стандартызацыя. Гісторыя сусветнага кінематографа сведчыць аб мнагакратна паўтаральнай сітуацыі, калі нават спрадвечна прагматычная і талерантная мадэль пазіцыянавання кінематографіста ў адносінах да творча-вытворчага працэсу ўваходзіць ва ўнутраную супярэчнасць з патаемным увасабленнем мастакоўскага “ідэальнага я” [6]. У выніку нярэдка ўзнікае гарачае жаданне дыскрэдытаваць саму вытворчую сістэму – індустрыяльную мадэль, якая нібы перашкаджае магчымасці самавыяўлення. Сапраўды, мастаку іншы раз немагчыма прыняць утылітарны свет, свет без страсцей, без тугі [4]. Таму невыпадковымі ўжо сталі расказы творчых працаўнікоў пра ўступкі “свайго заповітнага” фінансам, збыту, пракату... Але, з іншага боку, у пустэчы таксама не знайсці цвёрдай апоры.

У агульным выглядзе парадокс гэтага канфлікту заключаецца ў тым, што чым больш пэўны мастак імкнецца да магчымасці ўвасаблення “ідэальнага я”, тым менш ён да яго набліжаецца. Чалавеку, які мысліць звычайнымі эканамічнымі катэгорыямі, складана паверыць, што яшчэ нядаўна (у 1970–1980-я гг.) для некаторых рэжысёраў, якія працавалі на кінастудыях былога СССР, прадметам асаблівага шыку было накладанне забароны (асабліва па прычынах пазамастацкага характару) на шырокі пракат іх фільмаў. Факт застаецца фактам: некалькі дзесяцігоддзяў назад наяўнасць фільма “на паліцы” складала джэнтльменскі набор “мастакоўскай” біяграфіі рэжысёра, які імкнуўся адмысловым чынам пазіцыянаваць у карпаратыўным асяроддзі [9]. Гэта асобная тэма гутаркі, якая тым не менш на многае раскрывае вочы і захоўвае шмат у чым актуальнасць.

*Індустрыяльна-вытворчая парадыгма*. Вядома, гісторыю сусветнага кінематографа стваралі таленавітыя мастакі і тэхнічныя работнікі. Але ўсё ж у першую чаргу яе ствараў рынак [14].

Законы эканомікі з’явіліся галоўнай рухальнай сілай, якая зрабіла кінематограф галіной навукаёмкай і высокатэхналагічнай. Менавіта рынкавым працэсам кінематограф абавязаны сваім імклівым перамяшчэннем за два-тры дзесяцігоддзі са свайго нараджэння ў цэнтр сусветнай мастацкай культуры. Рынкавыя метады, якія дазволілі стварыць жыццяздольную індустрыю кінематографа, грунтуюцца на той уласцівасці кіно, што ні ў адным іншым відзе творчасці абсалютны кошт вытворчасці не бывае такім высокім, у той час як кожнаму “карыстальніку” кінатвора ў асобнасці ён абыходзіцца амаль дарма. Канкурэнтаздольнасць кінематаграфіі – у максімальнай запаўняльнасці вялікіх і малых залаў.

Прайшлі ўсяго два дзесяцігоддзі з першага кінапаказу, а ў Амерыцы ўжо ў 1916 г. актыўны змагар за “ўпарадкаванасць” вытворчага працэсу Т.Інс з непрытоеным задавальненнем мог канстатаваць: “Сістэма і эфектыўнасць праклалі шлях у вырабе кінафільмаў” [14, с. 152]. Думаецца, ужо першаму пакаленню кінематографістаў стала зразумела, што стан кіно вызначаецца ў першую чаргу не творчымі магчымасцямі асноўных яго стваральнікаў, не ўзроўнем развіцця кінамовы на той ці іншы момант

гісторыі, а эканамічнымі і сацыяльнымі адносінамі, гэтак жа як мастацкія асаблівасці кіно дыктуюцца яго фізічнай сутнасцю [2].

Такім чынам, у першыя дзесяцігоддзі мінулага стагоддзя, мабыць, упершыню ў гісторыі чалавецтва творчая рэфлексія знайшла адлюстраванне ў формах дзейнасці, даволі цесна злучаных з шырокім ужываннем тэхнікі. Але яшчэ больш нечаканым з'явілася тое, што і формы творчага самавыяўлення атрымалі дадатковы імпульс менавіта дзякуючы бесперапыннаму ўдасканаленню гэтай новай тэхнікі [2]. Працэс фарміравання феномена “творчасць – вытворчасць” выклікаў глыбокія змены ва ўнутранай структуры культуры [13]. Адначасова адбыліся буйныя змены і ў знешніх адносінах культуры са сферамі матэрыяльнай вытворчасці і эканамічнага размеркавання. “Культурная вытворчасць, што раней разглядалася такой у пэўнай ступені ўмоўна (як працэс *мэнавіта над-утылітарнай, нематэрыяльнай уласцівасці*), прыняла вытворчыя формы ў прамым значэнні” [7].

Кінабізнес развіваўся так хутка, што ў *першую чаргу трэба было вырашаць задачы вузкапрактычныя, прыкладныя, гэта значыць утылітарныя*. Вядома, рыначны кінематограф, каб не надакучыць публіцы, не мог не імкнуцца да ўвядзення навінак і да дыферэнцыяцыі свайго прадукту. Кінабізнес у прынцыпе не можа не падтрымліваць арыгінальнасць. Адзін з заснавальнікаў амерыканскай кінаіндустрыі Самуэль Голдвін, які ўвайшоў у гісторыю, акрамя ўсяго іншага, яшчэ і сваімі афарызмамі–“галдвінізмамі”, аднойчы прастадушна звярнуўся да калег: “Давайце прыдумаем якія-небудзь новыя штампы!” [14, с. 154]. Сапраўды, любая навацыя ва ўмовах масавай кінавытворчасці можа мець поспех тады, калі яна становіцца новым стандартам.

Індустрыяльна-камерцыйная парадыгма развіцця кінагаліны ў канчатковым выніку ніяк не перашкаджала павышэнню ўзроўню мастацкай кінематографіі ў цэлым. У 1940-я гг. дзелавы кінасвет, у першую чаргу амерыканскі, канчаткова пераканаўся, што “кінамастацтва, калі засцерагчы яго ад пустога мудрагельства псевдаінтэлектуалаў, можа быць эканамічна высокарэнтабельным і што нават сацыяльная праблематыка здольна збіраць поўныя залы” [8, с. 169].

Індустрыяльная мадэль кінавытворчасці сфарміравала пэўныя тыпы творчых кінаработнікаў – сцэнарыстаў, рэжысёраў, апэратараў, якія дыстанцыраваліся ад позы “непрызнанага генія”. Адметнай рысай мастака такога тыпу з'явілася іманентна ўласцівае ўменне “прыстасоўвацца да акалічнасцей” не ў звычайна жыццёвым, а ў шырокім і, можна нават сказаць, філасофскім сэнсе. Успрыманне кінамастацтва як мастацкага рамяства ніколікі не змяншала ўзроўню творчага напружання і сумы творчых сіл, якія аддаваліся любімай прафесіі.

Паралельна з індустрыяльнай (вытворча-камерцыйнай) на працягу ўсяго гэтага часу пісала сваю гісторыю і іншая галіна кіно – пратэстна-альтэрнатыўная (у нас яе часцей успрымалі як элітарную). “Гісторыя кіно, і ў прыватнасці французскага, – пісаў Ж.Рэнуар, – на працягу апошняга паўвека развівалася пад знакам барацьбы мастака з кінапрамысловасцю. Я ганаруся, што ўдзельнічаў у гэтай пераможнай вайне...” [8, с. 49].

*Эмансіпацыя над-утылітарнага вектара*. Колькасныя і якасныя змены ў структуры кінавытворчасці, якія адбыліся на студыях рэспублік СССР на мяжы 1950–1960-х гг., сканцэнтравалі ўвагу кінематографічнай грамадскасці і крытыкі на пытаннях кінамавы (галоўным чынам на выяўленчай форме) у большай ступені, чым на новых “межах зместу” і канструктыўна-драматургічных задачах. Больш чым на дзесяцігоддзе намеры і памкненні кінематографістаў паглынуў адзін, як тады здавалася, галоўны матыў – пластыка экрану, якая ўяўлялася адзіна магчымым ключом да кінематографічнай формы. Са шматлікіх вымярэнняў структуры фільма менавіта выяўленчы рад стаў прыярытэтным і атрымаў свайго роду “канстытуцыйную аўтаномію”.

Да канца 60-х гг. мінулага стагоддзя над-утылітарны падыход перайшоў у разрад устойлівых уяўленняў. Ужо здабыткам кінагісторыі сталі бурныя працэсы першай паловы 1960-х гг., калі намаганнямі кінематографістаў з розных рэспублік СССР – М.Хуцыева, І.Таланкіна, Ю.Ільенкі, Л.Осыкі, В.Жалакявічуса, В.Вінаградава, М.Каліка і іншых – перавага выяўленчай пластыкі над драматургічным дзеяннем і словам была даведзена да такой гранічнай мяжы, да такога абсалюту, што ўжо перашкаджала і свабодзе ўспрымання глядача, і аб'ектыўнаму аналізу матэрыялу. Разам з тым у шэрагу фільмаў аўтарскае

бачанне сапраўды аказвалася важнейшым за прытрымліванне законаў прычынна-выніковых сувязей, дзякуючы чаму асобасны, аўтарскі фактар значна ўзрастаў.

Разгледзець і прааналізаваць дасягнутае з пазіцый над-утылітарнасці было даволі плённай ідэяй. Але выкарыстоўваць гэты вектар у якасці пуцяводнай зоркі для задач будучага дня азначала прама правакаваць маладое пакаленне кінамастакоў да эпігонства.

Тэлевізійны фільм М.Хуцыева “Быў месяц май” (1970) пераканаўча прадэманстраваў творчую прадуктыўнасць прынцыпу самаабмежавання ў выкарыстаных сродках. Яго надзвычай аскетычная форма як бы падвяла рысу пад дзесяцігоддзем нястрымна агрэсіўнай кінаобразнасці і прадэманстравала шляхі выйсця на новыя ўзроўні валодання стылем.

Тым не менш савецкая крытычная літаратура 1960-х гг. дазваляе прасачыць, як паступова ўваходзіла ў кіназнаўчы абарот бінарная апазіцыя “кінамастацтва – рамесніцкая кінакухня”, ні лексічна, ні тым больш змястоўна немагчымая дзесяцігоддзем раней – у перыяд малой колькасці выпуску карцін. Гэтае супрацьпастаўленне з часам пераўтварылася ў звычай ацэньваць фільмы і стан кінематаграфіі амаль выключна з пункту гледжання іх адпаведнасці над-утылітарнай дактрыне.

Усплеск кінаобразнасці 1960-х гг. істотна пашырыў эстэтычную палітру экраннай культуры, але, падобна зерню, кінутаму ў дыстыляваную ваду, разам з расходаваннем унутраных рэсурсаў, даволі хутка вычарпаў сябе. У беларускім кіно гэта вычарпанасць аказалася асабліва відавочнай, таму што шмат у чым была вынікам пераймальнасці [9].

У розных інтэрпрэтацыях усё большае распаўсюджванне стаў атрымліваць слоўны чакан: “Мастацтва кіно – вяршынная частка кінематаграфа”. Аналагічныя недакладнасці хутчэй сэнсавага, чым тэрміналагічнага характару сталі пранікаць нават у дырэктыўныя дзяржаўныя дакументы таго часу. Так, напрыклад, Праграма КПСС, прынятая на XXII з’ездзе партыі, утрымлівала ўказанне на тое, што “...кінамастацтва заклікана служыць крыніцай радасці і натхнення для мільёнаў людзей, выяўляць іх волю, пачуцці і думкі...” Пад кінамастацтвам наўрад ці разумелі сукупнасць усіх ігравых стужак савецкай кінематаграфіі? Больш абачлівая рэдакцыя (а таксама больш лаканічная) – “кіно” – куды дакладней адлюстроўвала б сутнасць справы.

А ці існуе сувязь паміж такім залішне шчодрым дэлеганнем усяму кінематографу статусу мастацтва і ўзмацненнем над-утылітарнага вектара? Адказ станоўчы: хаця сувязь і ўскосная, але яна ёсць. Справа ў тым, што спасылка на прыналежнасць да мастацтва ўсёй *кінапрадукцыі* як бы выводзіла працэс стварэння фільма са сферы вытворча-эканамічных катэгорый, пацвярджала правамернасць аддалення творчага кінапрацэсу ад законаў таварнай вытворчасці.

*Мастацкае рамяство ці спецыфічнае мастацтва?* Звернем увагу на тое, што для прадстаўнікоў інтэлігенцыі 1920-х гг., якія перабудавалі савецкі кінематограф па новым узору, паняцце “кінарамяство” было прасякнута высокім, зусім не зневажальным сэнсам [2].

Леў Куляшоў, вялікі кінаэксперыментатар, якога ўвесь час абвінавачвалі ў апалітычнасці і фармалізме, называў кіно асаблівым відам мастацтва, спецыфічным мастацтвам або мастацкім рамяством: “...кінематаграфічнае ўздзеянне на гледача рэзка адрозніваецца ад уздзеяння іншых відовішчаў, яно ўласціва толькі дадзенаму *рамяству*” [7].

Яшчэ ў 1923 г., нібы прадчуваючы непазбежнасць дыскусій пра утылітарнасць і над-утылітарнасць, Дзіга Вертаў недвухсэнсоўна выказаў сваё стаўленне да гэтай дилемы: “Скажите всем.// И передайте по наследству.// Кино-Глаз не цель.// Кино-Глаз – средство...” [2, с. 74].

Для Вертава *Кино-Глаз* – сродак расшыфроўкі свету; асноўны метадалагічны вектар – ад фіксацыі бачнага да спасціжэння існага.

Дзесяцію гадамі пазней Д.Грырсан, заснавальнік і ідэолаг англійскай школы кінадакументалістыкі, выказаў яшчэ адну крамольную з пункту гледжання над-утылітарных прыярытэтаў, аднак вельмі сучасную думку: “Я не праяўляю вялікай цікавасці да кінематаграфа як самога па сабе. Кінамастацтва – гэта ўсяго толькі адзін і ні ў якім разе не галоўны яго сегмент; забава – другі; асвета – трэці; прапаганда – чацвёрты... Маючы свой уласны і пры гэтым спецыфічны носьбіт інфармацыі, кінематограф патрабуе

да сябе такіх жа адносін, як, напрыклад, слоўны запіс, прыдатны да мноства формаў і мноства функцый” [15, с. 184]. Прааналізаваўшы гэтую думку, становіцца відавочным, што Д.Грырсан на 30 гадоў раней іншых здолеў прадбачыць уваходжанне сусветнай культуры ў зону “галактыкі Маклюэна”.

Д.Грырсан так паслядоўна і паспяхова рэалізаваў свае ідэі ў Вялікабрытаніі (адначасова даў жыццё канадскай і аўстралійскай неігравай кінематографіі), што ў пасляваенны перыяд нават узнікла часовая рэакцыя на антыіндывідуалізм і “асветніцтва” яго школы. Некаторыя наракалі з нагоды таго, што з “храма мастацтва” кінематограф быў пераўтвораны Д.Грырсанам у “дзяржслужачага”. Іншыя гаварылі пра несумяшчальнасць высокай творчасці з рucinнай, асабліва “заказной”, працай. Але Д.Грырсан ніколі і не замоўчваў, што сярод асноўных прычын, якія прымусілі яго звярнуцца да магчымасцей кінадакументалістыкі, эстэтычныя прэтэнзіі займалі зусім не галоўнае месца [15].

*Заклучэнне.* У працэсе даследавання складаных і супярэчлівых заканамернасцей творчага працэсу нельга абстрагавацца ад тых рэальных акалічнасцей, у якіх рэалізуецца феномен “творчасць–вытворчасць”. Паколькі кінематографічная спецыфіка неад’емная ад тэхнічнай сутнасці кіно, яна можа трансфармавацца толькі разам з тымі зменамі, якія датычацца тэхналогіі кінавытворчасці [12].

Нельга не ўлічваць таго, што рэальна дзеючая кінаіндустрыя адначасова непазбежна спараджае мноства фактараў, якія негатыўна ўздзейнічаюць на творчы працэс. На жаль, паточная вытворчасць валодае шэрагам іманентна ўласцівых ёй заган. Аднак існаванне якога-небудзь асэнсаванага кінапрацэсу пры адсутнасці кінаіндустрыі ў любой з магчымых формаў – нонсэнс [10].

Шматаспектнасць феномена кіно не толькі дазваляе, але настойліва патрабуе ўводзіць у праблемнае даследчыцкае поле новыя і новыя бакі кінематографа як працэсу і кінатвора як прадмета. Таму тыпалагічна ўзаемазвязаныя грані творча-вытворчых акалічнасцей, усе іх сучасныя мадыфікацыі ўласна і з’яўляюцца тымі важнейшымі фактарамі, што аказваюць вырашальнае ўздзеянне на зусім не прамалінейны характар эвалюцыі экранных медыя.

Пытанні, узнятыя ў гэтым артыкуле, у цэлым шэрагу выпадкаў вядуць не да адказаў, а да іншых пытанняў, на якія сёння цяжка чакаць вычарпальных адказаў. Ставіць пытанні сёння настолькі ж важна, як і адказваць.

1. *Агафонова, Н.А.* Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика / Н.А.Агафонова. – Мн.: БГУ культуры и искусств, 2009. – 273 с.

2. *Вертов, Дзига.* Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов. – М.: Искусство, 1966. – 336 с.

3. *Винокурова, С.П.* Природа творческих процессов / С.П.Винокурова // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. – Мн.: Бел. гос. акад. музыки. – 2008. – Вып. 2. – С. 53–60.

4. *Выготский, Л.С.* Психология искусства / Л.С.Выготский. – М.: Искусство, 1965. – 352 с.

5. *Гинзбург, С.С.* Очерки теории кино / С.С.Гинзбург. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.

6. *Извольов, Н.А.* Феномен кино. История и теория / Н.А.Извольов. – М.: Материк, 2005. – 164 с.

7. *Кулешов, Л.В.* Собр. соч.: в 3 т. / Л.В.Кулешов. – М., Искусство, 1987. – Т. 1. – С. 164.

8. *Ренуар, Ж.* Моя жизнь и мои фильмы / Ж.Ренуар. – М.: Искусство, 1981. – 236 с.

9. *Рэмішэўскі, К.* Колькасць таленту на адзінку плошчы / К.Рэмішэўскі // Мастацтва. – 2002. – № 7. – С. 26–28; 2003. – № 1. – С. 37–40.

10. *Рэмішэўскі, К.* Супрацьстаянне. Згадкі пра Віктара Турава / К.Рэмішэўскі // Мастацтва. – 2006. – № 12. – С. 51–53.

11. *Рэмішэўскі, К.* Кінематограф вымагае рэанімацыі (інтэрв’ю са старшынёй Беларускага саюза кінематографістаў Юрыям Цвятковым) / К.Рэмішэўскі // Мастацтва. – 2006. – № 8. – С. 16–18.

12. *Фрольцова, Н.Т.* Белорусский экран и научная мысль: эволюция, типология, перспективы / Н.Т.Фрольцова // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: матэрыялы Міжнар. канф., прысв. 50-годдзю Ін-ту мастацтвазнаўства, этнаграфіі і

фальклору імя К.Крапівы НАН Беларусі. – Мінск, 7–8 чэрвеня 2007г. – Вып. 3. – Ч. 1. – С. 422–428.

13. *Фрольцова, Н.Т.* Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации / Н.Т.Фрольцова. – Мн.: БГУ, 2003. – 217 с.

14. *Шатерникова, М.С.* “Искусство” кинобизнеса. История с продолжением / М.С.Шатерникова // Киноведческие записки. – 1990. –№6. – С. 135–156.

15. *Grierson, John.* Grierson on Documentary / John Grierson; ed. F.Hardy. – London: Faber and Faber, Ltd., 1966. – P. 184.

*K.REMISHEVSKY*  
**THE BENEFIT CRITERION  
AND PROFESSIONAL SCREEN CREATIVITY**

The hypothesis about the existence of the latent theoretical problems concerning the major practice-oriented directions of a cinematographic research and their connections with the organization and production issues of the national audiovisual industry is justified. The origin of the “over-utilitarian” direction which essentially narrows the theme of a cinematological research and limits the relationship with the practice is analyzed.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУ