

ISSN 2223-2001

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**СМИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

Основана в 2009 году

**ВЫПУСК 6**

**МЕДИЙНЫЙ ОБРАЗ АВТОРА:  
ОТ МИФОТВОРЧЕСТВА  
К ПИАР-ИМИДЖУ**

**СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ**

**Под редакцией**

**Л. П. Саенковой - Мельницкой**

**МИНСК  
БГУ  
2018**

Сборник составили статьи, в которых рассматриваются понятия «имидж автора», «конструирование имиджа», «медийный образ автора». Образ автора по-разному проявляется в художественном произведении. Описываются имиджевые характеристики современного автора, творческой личности в условиях медиапространства в разных ракурсах и сегментах: на примерах образов ведущих телевизионных ток-шоу, конструирования имиджа периодических изданий, в контексте современных пиар-технологий в театральном искусстве, в газетно-журнальном творчестве и др.

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук, доцент *Л. П. Саенкова-Мельницкая* (гл. ред.);  
доктор филологических наук, профессор *Т. Д. Орлова*;  
доктор философских наук, профессор *М. А. Можейко*;  
доктор искусствоведения, профессор *Ю. М. Чурко*;  
доктор филологических наук, профессор *Г. К. Тычко*;  
доктор филологических наук, профессор *С. В. Ковалев*

Рецензент

кандидат филологических наук, доцент *В. А. Капцев*



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	4
<i>Агафонова Н. А.</i> Протагонист-автор на телеэкране: между уникальным и тиражированным.....	6
<i>Багданава Г. Б.</i> Феномен супрацьстаяння: ці вартыя ўвагі глядацкія сімпаты? .....	13
<i>Бунцевич Н. Е.</i> Образ композитора нового времени: имидж, личностные качества ...	21
<i>Губская О. Н.</i> Создание медийного образа – игра в кетч или боксерский поединок?.....	28
<i>Заяц Н. В.</i> Пазнавальнасць аўтара як сродак папулярызацыі літаратуры .....	36
<i>Кавалеўскі А. М.</i> Аўтар – твор – крытык – чытач: спосабы суіснавання ў сістэме літаратурнага факта.....	41
<i>Конюшкевич М. И.</i> Эссеистика В. Степана с точки зрения модели коммуникации....	48
<i>Левшун Л. В.</i> «Ратаи слова» и «слепые стрельцы»: лики и обличья христианских писателей .....	61
<i>Орлова Т. Д.</i> Театральные пиар-технологии в текстообразующем потоке журналистики .....	80
<i>Павловская Г. Ч.</i> Авторский имидж в российском литературном процессе 1990–2000-х гг.: функциональный аспект.....	89
<i>Стрельников А. В.</i> Самопрезентация автора в современной драматургии («Хозяин кофейни» П. Пряжко).....	94
<i>Цімошык Л. І.</i> Імідж перыядычнага выдання па культуры ў савецкі час: прынцыпы стварэння.....	99
Сведения об авторах .....	110



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Понятие «категория автора» давно и прочно вошло в практику исследования текста. Еще в 1920-х гг. Юрий Тынянов обратил внимание на категорию лирического героя. Позже В. В. Виноградов предложил термин «образ автора» как один из важных инструментов для стилистического анализа художественной речи. Вслед за В. В. Виноградовым этот термин подробно анализировали в разных лингвистических сферах: прагматике, когнитивной, функциональной лингвистике. Однако с заметным проявлением позиции автора в медиасфере в конце XX в. проблема категории автора не только в художественном, но и в публицистическом тексте вновь стала актуальной. Г. Я. Солганик в этом понятии видел соединение «полярных граней» – «человека частного» и «человека социального».

В конце 1990-х гг. в медиапрактику и в научный обиход вошло понятие «имидж автора», более соотносимый с аудиовизуальными СМИ. Позже авторский имидж стал рассматриваться в контексте интернет-пространства. Как известно, имидж – это «целенаправленно формируемый образ (какого-либо лица, явления, предмета), призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие на кого-либо в целях популяризации, рекламы и т. п.» (Большой энциклопедический словарь). Конструирование имиджа, усилия в этом направлении проявились в период трансформации социокультурной реальности, когда, с одной стороны, обозначилась ситуация творческой свободы, а с другой – ситуация диктата и засилья консюмеристско-коммерческих ценностей.

В информационном обществе главную роль играет критерий массовой востребованности. На реализацию массовых потребительских способностей в области культуры и искусства влияют такие факторы, как «раскрученность» имени автора, пиар-технологии в представлении творчества, мифотехнологии в создании имиджа автора, его творчества, биографии и т. д. В последнее время видны устойчивые черты мифотворчества как творческого мифа о себе, а также выстраивание ближайшим окружением автора мифа биографического – на основе воспоминаний, мемуаров, переписки и т. п.,

который непременно должен привести к некоей целостной биографии. По сути, этот процесс можно определить как следствие многообразных масскультовых процессов, которые охватили все сферы современного социокультурного пространства.

От лирического героя к образу автора и далее – к созданию имиджа автора – пролегает определенная временная и культурологическая дистанция, которая влияет на трансформацию культурных запросов, поведенческие стратегии, социально-психологические характеристики человека. Имидж автора, тем более в контексте мифотворческих процессов, – неотъемлемая часть товарно-денежных отношений в условиях новой социокультурной среды. Самые разные стратегии, направленные на создание этого имиджа, лежат в плоскости создания, продвижения и получения прибыли коммерчески выгодного продукта.

Авторы издания «Медийный образ автора: от мифотворчества к пиар-имиджу» рассматривают категорию автора в разных ракурсах, разных видах искусства, разных сегментах медиaprостранства: имиджевые характеристики в образах ведущих телевизионных ток-шоу, имидж в контексте современных пиар-технологий в театральном искусстве, особенности авторского начала в современном газетном эссеистическом творчестве, конструирование имиджа периодических изданий, формирование медийного образа создателей художественных произведений. Исследуются истоки создания образа «писателя» еще в период древнерусской литературы.

Категория «медийный образ автора» впервые вводится в научный оборот в белорусской теории журналистики, поэтому актуальность и новаторский характер представленного издания очевидны.



УДК 791.37:78(476)

Н. А. Агафонова

## ПРОТАГОНИСТ-АВТОР НА ТЕЛЕЭКРАНЕ: МЕЖДУ УНИКАЛЬНЫМ И ТИРАЖИРОВАННЫМ

Анализируются способы персонификации (слагаемые имиджа) на телевизионном экране ведущего ток-шоу (протагониста-модератора) и гида телепутешествия (протагониста-«репортера»), рассматриваются их авторские полномочия в создании образной структуры артефакта.

The article analyzes the ways of personification aka image elements of a TV talk-show host (the so-called protagonist-moderator) and a TV travel guide (the so-called protagonist-“reporter”), as well as dwells on their author competences in creating an artifact’s image framework.

*Ключевые слова:* телевизионный артефакт; ток-шоу; телепутешествие; протагонист-модератор; протагонист-«репортер»; авторские полномочия.

*Keywords:* TV-artifact; talk-show; TV-travel; protagonist-moderator; protagonist-“reporter”; author competences.

В середине XX в., когда в СССР появились первые телевизионные трансляции, а сам телевизор был редкостью, Владимир Саппак написал книгу «Телевидение и мы» – восторженный манифест нового экранного искусства, формирующегося прямо на глазах современников. В калейдоскопе заметок автор попытался ответить на противоречивые вопросы о коммуникации и эстетике ТВ, которое «больше всех иных искусств... связано с жизнью в широком и с жизнью в самом узком... смысле слова» [1, с. 42]. В центре этой жизни у Владимира Саппака находится человек – человек на экране и человек перед экраном. Данная формула камуфлирует коммуникативную дихотомию телевещания, которое, с одной стороны, ориентируется на обезличенную мегааудиторию, а с другой – имитирует доверительный диалог со зрителем по принципу тет-а-тет. Имитатором выступает

главный персонаж телеэкрана, которого назовем *протагонистом-модератором*. Он – герой пограничья, действующий одновременно в пространстве события и в пространстве зрительского восприятия. Данную роль исполняют, например, ведущие всех без исключения телепрограмм. Нередко они выступают и в функции автора.

Теоретики телевидения не единожды подчеркивали, что образ автора в лице повествователя, рассказчика, комментатора, репортера не открытие телеэкрана. Однако и в литературе, и в театре, и в кино появление героя-автора, направляющего и поясняющего ход событий, остается частным случаем. Типичным сделало его телевидение, причем с широкой амплитудой вариативности. На телеэкране получили распространение не только условные формы, когда автор представлен косвенно в актерском исполнении (персонаж от автора). Телевидение утвердило в качестве действующего лица личность реального автора телевизионного артефакта – писателя, ученого, художника, журналиста, режиссера.

В предыдущих исследованиях мы анализировали способы имплементации образа героя-автора в белорусских игровых телефильмах 1950–2000-х гг. [2]. В данной статье нас будут интересовать имиджевые характеристики протагониста-модератора в ток-шоу и протагониста-«репортера» в телепутешествии, а также мера их авторских полномочий в создаваемом артефакте.

Ведущий ток-шоу всегда выступает от собственного имени и является «строителем» общего драматургического силуэта каждой передачи, а также конкретного диалога с ее участниками. Оставим в стороне общественно-политические программы этого жанра в силу их особой ангажированности и обратимся к тем, которые рассчитаны на нишевую аудиторию.

Ток-шоу для определенной зрительской аудитории «Жизнь как жизнь» (2007–2012 гг., «Беларусь 1») несколько сезонов вела актриса Вера Полякова. Энергичная, раскрепощенная, словоохотливая, она свободно перемещалась по студии, то присаживаясь на диван к участникам разговора, то приближаясь к «партеру» (внутренней аудитории). Темп речи, напор темперамента, подчеркнутый демократизм Веры Поляковой соответствовали формату передачи. «Я такая же, как вы», – говорила своим обликом и поведением ведущая, с легкостью дополняя комментариями монологи своих гостей, апеллируя к собственному женскому опыту. Однако Вера Полякова чувствовала себя не столько в телестудии, сколько на сцене (в привычной для себя среде), не столько протагонистом-модератором, сколько исполнительницей его роли. Поэтому излишним было постоянное форсирование голоса, эмоций, нарушающее одно из базовых правил ток-шоу – доверительную (домашнюю) атмосферу разговора.

Ведущая ток-шоу «Страсці па культуры» (2010–2012 гг., «Лад», «Беларусь 3») искусствовед Татьяна Бембель, наоборот, выглядела «британской леди» за круглым столом со своими немногочисленными гостями. Ее персона доминировала визуально: сложный и всякий раз новый наряд, тщательно оформленная прическа, подчеркнута прямая спина, горделивый поворот головы. Интеллект и холодное обаяние ведущей ток-шоу соответствовали возвышенной тематике программы. Подчеркнуто вежливая с собеседниками, Татьяна Бембель тем не менее настойчиво стремилась отклонить их от декларативного стиля, заостряя и конкретизируя вопросы, стимулируя дискуссию нетривиальными примерами.

Модератор молодежного ток-шоу «Перезагрузка» (Могилевская областная телестудия, 2012–2015 гг.) Седа Каспарова принадлежит к той же генерации, что и главные участники программы. Ее имидж достаточно прост: живое лицо без заметного макияжа, свободные волосы, внимательный взгляд. Одежда подобрана со вкусом и не выглядит ни дорогой, ни повседневно-молодежной. Слушая аргументы оппонентов, ведущая добавляет уточняющие вопросы, ремарки. Она «дирижирует» дискуссией с искренним интересом, не сдерживая и собственного острого словца. Седа Каспарова одновременно и внимательна, и быстра, и красива, и строга. Ее легкая фигура – единственный мобильный акцент в «сидячей» мизансцене программы.

Противоположный по всем параметрам образ ведущего-модератора воплотил в ночном ток-шоу «Опасная луна» (сезон 2012 г., СТБ) доктор юридических наук Михаил Чудаков. Его имидж интеллектуала отражал внутреннюю личностную суть. Профессор располагался в кресле напротив собеседника (музыкант Леонид Ярмоленко, дизайнер Иван Айплатов, художник Андрей Смоляк), но его манера вести диалог со своим визави не была экзаменаторской и приближалась к стилю Андрея Максимова (ток-шоу «Ночной полет», «Наблюдатель» на канале «РТР-Культура»). Вопросы ставились корректные, с целью прояснить нюансы, связанные исключительно с профессией гостя. В финале беседы Михаил Чудаков «анкетировал» собеседника по Марселю Прусту. Эту идею ведущий-модератор позаимствовал у Владимира Познера (ток-шоу «Познер», российский «Первый канал»). Такой завершающий аккорд воспринимался не более чем элегантный росчерк на парадном портрете героя.

Итак, имидж протагониста-модератора в наиболее ярких ток-шоу белорусского ТВ «конструировался» изнутри – из личностного интеллектуального, эмоционального ресурса конкретного ведущего. Он, что называется, сам себя проявлял. Однако авторские полномочия протагониста-модерато-



ра ток-шоу «Опасная луна», «Страсці па культуры», а потом и «Перезагрузки» суживались извне: темой, списком приемлемых гостей и сокращением проблемного поля разговора.

В настоящее время эти нивелирующие факторы законсервированы в серии ток-шоу под общим названием «Дыя@блог» («Беларусь 3»), где все (за исключением Алены Троценко) протагонисты-модераторы – на одно лицо. Точнее, «без лица».

Подобный казус (нейтрализация образа ведущего) в жанре телепутешествия – сродни аннигиляции самой передачи. Здесь ведущий приближен к репортеру, рассказывающему о месте своего пребывания. Поэтому определим его как *протагониста-«репортера»*. Зачастую он выступает в роли формального экскурсовода. Характерный пример – «Все путем!» (сезон 2012 г., «Беларусь 1»). Протагонист-«репортер» Сергей Шинкаренко<sup>1</sup> навывался в различные регионы нашей страны, зазывая за собой телезрителя. Зазывая, но не увлекая. Авторы программы декларировали своей целью знакомить с достопримечательностями Беларуси, показывать богатство и уникальность ее культурного наследия [3]. Однако вместо обещанных оптимальных маршрутов с придорожным сервисом и самых ярких впечатлений зрителю еженедельно предлагался телебуклет со скудной информацией и обильной рекламой Белагропромбанка.

Имидж телегида Сергея Шинкаренко – «свой парень». Он одевался попоходному (джинсы, куртка, кепка), запросто ориентировался на местности. Перед началом путешествия ведущий, заводя мотор автомобиля, бодро повторял девиз «Дороги хватит на всех!». Но содержательное наполнение каждого выпуска было формальным – пустынные пейзажи, безжизненные кадры и тусклый текст ведущего-«репортера».

Образцом рекламно-альбомного телепутешествия может служить цикл фильмов «Smart Travels. Еуропа», который выходил в эфир на канале «Беларусь 1» вслед за местным «Все путем!». Протагонистом-«репортером» здесь выступал американский журналист Руди Макса. Программа стартовала в 1990 г., когда сорокалетний Руди Макса оставил сферу политической журналистики, переквалифицировавшись в телегида для миллионов потенциальных туристов [4]. Его имидж базируется на деловых качествах тревел-эксперта, советующего среднестатистическому потребителю, как совершить экономное путешествие, например, в дорогой Копенгаген. Структура этих программ также приближена к справочнику: гостиницы и рестора-

---

<sup>1</sup> На протяжении многих лет был режиссером программ «Крок», «По заповедным местам Беларуси» и «Экспедиция», автором сюжетов о белорусских городах и селах в эфире «Доброй раніцы, Беларусь!» Белтелерадиокомпании.

ны, экспозиции музеев и интерьеры замков. Тут нет искусствоведческих тонкостей, социокультурных нюансов и субъективно-эмоциональной окраски. Лишь четкая и краткая информация, вряд ли позволяющая «открыть прелесть незахоженных троп», что обещают авторы проекта. Образ протагониста-«репортера» здесь служит не более чем визитной карточкой.

Совершенно иную роль выполняет образ ведущего-«репортера» из телецикла «Путешествия дилетанта». Ведущий-«дилетант» стал не просто структурной, но смысловой опорой программы, просуществовавшей на разных каналах Белорусского телевидения более десяти лет (до 2014 г.)<sup>1</sup>. Передача превратилась в полноценный телевизионный артефакт, поскольку не была скроена по заимствованным лекалам, а создавалась как оригинальный медийно-экранный продукт. Она представляла собой своеобразный репортаж из прошлого, скрытого под покровом современности.

Образ протагониста-«дилетанта» придумал и воплотил актер Юрий Жигамонт. Его «репортер» подчеркнуто несовременен: круглые стекла с тонкими дужками на острие носа, светлые волнистые волосы своевольно выбиваются из-под широких полей шляпы, в руках – старый саквояж и черный зонт. В зависимости от сезона – длинное немодное пальто или льняной костюм. Такой внешний вид, обращение к зрителю «паважанае паньства» и прямой взгляд поверх очков сразу настраивали на нетривиальный разговор. Без экспрессивной жестикуляции протагонист-«дилетант» бережно разбирает паутину столетий, будто легким прикосновением касаясь мембран нашей оцепенелой памяти. Его имидж был семантически объемлен – одинокий голос человека нашего пространства, да не нашего времени [5].

Очередной маршрут (белорусское местечко, село) Юрий Жигамонт выбирал сам, нередко отталкиваясь от неизвестной ему исторической персоны. Потом изучал архивные документы, советовался с краеведами, музейщиками, интересовался местными обрядами и легендами.

Протагонист-«дилетант» Юрия Жигамонта – пример уникального совмещения в одном лице сценариста, режиссера, исполнителя. Он не озвучивал собственный заранее подготовленный текст, но «проживал» его на глазах у зрителя. Телецикл «Путешествия дилетанта» прежде всего воплощал персону Юрия Жигамонта – автора и протагониста-«репортера», который перекидывает коммуникативный мостик в заэкранье зрителя не формально, а как человек, искренне увлеченный историей своей родины, одержимый любовью к белорусской провинции и ее людям.

---

<sup>1</sup> Сейчас проект переместился в интернет под названием «Падарожжа дилетанта».

Подобный принцип (протагонист-«репортер» из прошлого) использовал в 1988 г. профессор Гурий Барышев. Он сам был автором сценария и сам же воплотил образ «ведущего» в телефильме «Музы дворцов и замков старинных». В парике и камзоле XVIII в. театровед Гурий Барышев вел зрителя по знаменитым местам Несвижа, Слонима, Ружан и увлеченно рассказывал о царивших там некогда музах. Он видел разрушительную силу времени (в сегодняшнем облике некоторых исторических мест можно отыскать лишь осколки былого) и с помощью своего знания воскрешал ушедший театральный мир. Живая импровизационная речь, прямое обращение к телезрителю («Прошу вас...», «Давайте вместе...», «А вы знаете?» и пр.) позволяли ведущему легко «проникать» сквозь телеэкран. Приглашая нас пройти, посмотреть, прочувствовать, протагонист-«репортер» открывал малознакомый и притягательный мир частновладельческих театров Беларуси XVIII в.

Протагонист-«репортер» из прошлого в телепутешествиях выполняет функцию рассказчика, восстанавливающего разорванную «связь времен». Подобного рода персонаж не только актуализирует непосредственную коммуникацию со зрителем, но микширует неизбежную дизъюнктивность<sup>1</sup> теленарратива (схематизм драматургии, эклектизм и фрагментарность документов).

Итак, на ТВ протагонист-модератор и протагонист-«репортер» – главные действующие лица, наделенные в определенной мере авторским статусом по отношению к архитектонике создаваемого экранного артефакта.

Новый импульс подобного рода протагонист-автор получил в интернете, мультиплицировавшись в бесконечное количество частных образов, продуцируемых и тиражируемых в социальных сетях. Конструирование собственного имиджа посредством селфи, постов и др. стало основой межличностной (но по-прежнему опосредованной экраном) коммуникации. Однако в отличие от ТВ здесь не существует разделения на героев и авторов, ведущих и зрителей. Их функции с легкостью согласуются, объединяются, взаимозамещаются, нейтрализуя маркеры национальной, гражданской, гендерной идентичности, а также параметры возраста и профессиональную компетенцию.

Каждый пользователь (интернаут), размышляя над тем, кто он есть и кем хотел бы быть, осуществляет самопрезентацию в традиционной (фото, биографические сведения, область интересов) или травестийной (псевдоним, автошарж, маска) форме. Имидж стал «рукотворным» и аматорским.

---

<sup>1</sup>От лат. *disjunctio* – разъединение, разделение.

А имиджмейкерство – массовым. Такое «столпотворение имиджей» в компьютерных сетях означает, что конструируемый в киберпространстве образ персоны, по сути, утратил характеристики уникальности, а значит – запоминаемости.

### Библиографические ссылки

1. *Саптак В.* Телевидение и мы. М., 1988.
2. *Агафонова Н.* Экран и театр // Экран и культурное наследие Беларуси. Минск, 2011. С. 146–180.
3. URL: <http://tvset.tut.by/news/belarus/278633.html>
4. URL: [http://www.vokrug.tv/person/show/Rudy\\_Maha/](http://www.vokrug.tv/person/show/Rudy_Maha/)
5. *Агафонова Н. А.* Чалавек у маштабе вечнасці. «Прыгоды дылетента»: адметнасці тэлецыкла // Мастацтва. 2012. № 12. С. 20–21.

Статья поступила в редакцию 12.06.2016.



УДК 070

Г. Б. Багданава

## ФЕНОМЕН СУПРАЦЬСТАЯННЯ: ЦІ ВАРТЫЯ ЎВАГІ ГЛЯДАЦКІЯ СІМПАТЫ?

У артыкуле даследуецца, як, дзякуючы сродкам масавай інфармацыі, ствараецца імідж мастака. Пры гэтым выкарыстоўваюцца самыя розныя жанры журналістыкі – ад нататак да інтэрв’ю, творчага партрэта. Вялікае значэнне маюць ілюстрацыі – рэпрадукцыі мастацкіх твораў. Арт-журналіст, які прафесійна падыходзіць да падрыхтоўкі матэрыялу пра вядомага ці малавядомага мастака, здольны разбурыць стэрэатып успрымання героя, даць чытачу ўяўленне пра жывы, непаўторны вобраз творцы і ключ да разумення яго творчасці.

The article examines how through media an image of an artist is created. It uses a variety of genres of journalism – from notes to interviews, creative portraits. Reproductions of work of arts, illustrations have great importance. Artjournalism dealing professionally with preparation of well-known or little-known artist’s material is able to destroy stereotypes of perception the hero, to give reader an idea of the living, unique image of the creator and the key to understanding his creative work.

*Ключавыя словы:* мастак; арт-журналіст; піяр-імідж; стэрэатып; міф; кантэкст; інтэрв’ю; вобраз.

*Keywords:* artist; artjournalism; PR-image; stereotype; myth; context; interview; image.

Вобраз мастака найперш фарміруюць яго творы. Невыпадкова ў энцыклапедычных даведніках артыкулы пра мастакоў ілюструюць часцей не партрэтамі, а рэпрадукцыямі знакавых карцін, графічных аркушаў, скульптурных кампазіцый і г. д. У гэтым выяўленчае мастацтва мае несумненныя перавагі перад часавымі і прасторава-часавымі відамі мастацтва. І як бы сёння СМІ ні фарміравалі імідж таго ці іншага мастака, як бы яго ні «піярылі», глядач, прыйшоўшы на выстаўку, міжволі адчуе або расчараванне, або захапленне. Напрыклад, выстаўка твораў расійскага мастака

Нікаса Сафронава, які дастаткова цікава разважае пра мастацтва, мусіла выклікаць у Мінску ажыятаж. Так павінна было быць, мяркуючы па публікацыях у друку, тэлеперадачах, але гледачы адчулі, мякка скажам, лёгкае расчараванне. У беларускім друку практычна не было публікацый з водгукамі ці тым больш аналізам твораў. Дасведчаныя знаўцы мастацтва, убачыўшы творы маскоўскага госця, прысвечаныя сусветна вядомым іміджавым асобам, не маглі не супаставіць іх з партрэтамі, напісанымі ў 1980–90-я гг. нашым народным мастаком Уладзімірам Тоўсцікам. Васіль Быкаў, Янка Брыль, Янка Купала існуюць кожны ў атмасферы сваіх твораў – дэталі, пейзажныя замалёўкі, каларыт даюць гледачу магчымасць нават на ўзроўні падсвядомасці адчуць рытміку, стылістыку, філасофскі падтэкст творчасці герояў, іх характар, настрой... Вобраз героя, які кранае да слёз, мае значна большае ўздзеянне на гледача, чым добра вядомыя, пазнавальныя элементы яго іміджу, якія эксплуатауюць у сваіх творах некаторыя «модныя» мастакі.

На сёння для арт-журналіста важна разбурыць стэрэатып успрымання героя, даць чытачу ўяўленне пра жывы, непаўторны вобраз мастака, нават калі ён, гэты вобраз, будзе не супадаць з іміджам, які фарміруе прэса, тэлебачанне, інтэрнэт-прастора. І тут прыдатныя самыя розныя жанры – ад кароткага водгуку на выстаўку або твор да сур’ёзнага інтэрв’ю або творчага партрэта. Дарэчы, сёння ў прэсе ўсё часцей з’яўляюцца інтэрв’ю-гутаркі, якія па сваёй вобразнасці і глыбіні набліжаюцца да творчых партрэтаў.

Не так даўно, дзякуючы беларускім СМІ і найперш такім выданням, як часопіс «Мастацтва», газеты «Звязда», «Культура», «Літаратура і мастацтва», «Комсомольская правда в Беларусі», і некаторым іншым, наноў былі адкрыты, загучалі імёны такіх класікаў жывапісу, як Іван Хруцкі, Фердынанд Рушчыц, Язэп Драздовіч...

У 1980–90-я гг. на Беларусі з’явілася нямала мастацкіх суполак – «Квадрат», «Няміга-17», «Пагоня» і іншыя, і менавіта прыналежнасць да той або іншай групы фарміравала імідж мастака. На сёння кожны з аўтараў імкнецца сам замацавацца ў мастацтве як асоба. І тут выдатны прыклад – творчы лёс аўтара знакавай для кожнага з нас карціны «Зямля» (цяпер знаходзіцца ў экспазіцыі Варшаўскай нацыянальнай мастацкай галерэі) Фердынанда Рушчыца і Язэпа Драздовіча, якога адзін з маладых журналістаў вельмі трапна назваў «аўтарам першых беларускіх фэнтэзі». На мяжы XIX–XX стст., калі ў Еўропе адна мастацкая плынь змяняла другую, калі кожная з суполак выпрацоўвала сваю канцэпцыю, Фердынанд Рушчыц пісаў жывапісныя палотны, якія сёння можна назваць сагаю пра лёс проста-

га селяніна («Зямля», «ЛЯ капліцы», «У свет», «Эмігранты» і інш.), а Язэп Драздовіч крыху пазней увасабляў «Сустрэчу вясны на Юпітары», марсіянскія краявіды... У гісторыі сусветнага мастацтва яны засталіся як асобы. Што ж датычыць Івана Хруцкага, то не для кожнага нават сусветна вядомага мастака да 200-годдзя з дня нараджэння наладзяць выстаўку ў Луўры.

Такім чынам, сам час даводзіць – каб застацца ў гісторыі мастацтва, трэба быць найперш Асобаю. Прайшлі дзесяцігоддзі, стагоддзі, і водгукі і СМІ, і гледачоў у дачыненні да вышэйзгаданых мастакоў сугучныя.

Вельмі шмат зрабілі найперш друкаваныя выданні (часопісы «Беларусь», «Маладосць», газета «Літаратура і мастацтва» і інш.) для папулярызацыі сёння творчасці такіх класікаў, як Гаўрыла Вашчанка, Арлен Кашкурэвіч, Васіль Шаранговіч, Анатоль Бараноўскі і інш. Аднак у час візуалізацыі інфармацыі найкаштоўнейшымі для захавання вобразаў мастакоў уяўляюцца фільмы, якія былі зняты «Белвідэацэнтрам». Супастаўленне жывога дыялогу з мастаком і яго творамі дае магчымасць кожнаму гледачу стварыць уласны вобраз аўтара. Дакументальныя фільмы пра мастакоў ствараліся і на кінастудыі «Беларусьфільм», на тэлебачанні.

Цікаваць да асобы таго або іншага мастака, несумненна, прыцягваюць вострыя, часам супрацьлеглыя водгукі пра яго творчасць. У 1980-я гг. у часопісе «Маладосць», напрыклад, былі змешчаны розныя, згодна з ацэнкамі, водгукі на творчасць тады маладога мастака Міколы Селешчука, якога сёння прэзентуюць як аднаго з першых прадстаўнікоў постмадэрнізму на Беларусі. Практыкаваліся такія дыялогі-супрацьстаянні і на старонках часопіса «Мастацтва Беларусі» (цяпер «Мастацтва»). Вобраз мастака, ці, калі заўгодна, імідж, фарміруецца не ў СМІ, а па ўражаннях гледачоў, якія, успрыняўшы розныя меркаванні, сфарміруюць кожны сваё. Таму вельмі плённым уяўляецца публікацыя розных, часам супрацьлеглых водгукаў як на творчасць мастакоў, так і на асобныя творы.

Бывае, піяр-імідж мастака ствараецца і пасля яго смерці. Так у канцы мінулага стагоддзя атрымалася з Аляксандрам Ісачовым. Выстаўка, на якой прадставілі творы міфалагічныя, рэлігійныя, вострыя, выклікала супрацьлеглыя меркаванні, далёка не ўсе з якіх трапілі ў СМІ. Але зараз жа выплылі цёмныя радкі біяграфіі – цяжкае жыццё хлопчыка з вёскі Азарычы Калінкавіцкага раёна, няскончаная мастацкая адукацыя, ленінградская «багема», наркатыкі. Пачаўся працэс міфатворчасці. Быў зняты дакументальны фільм «Не плачце па мне...», выдадзены альбомы, ладзіліся новыя выстаўкі. І вось ужо яго творы рэкамендаваны для вывучэння [1, с. 175].

Не маючы магчымасці цяпер прааналізаваць закуліссе таго, якім чынам раптам практычна ўсе выданні адгукаюцца на творы адных і тых жа мастакоў, можна назваць некалькі імёнаў тых, хто, як кажуць, сёння на слыху. У 2000–2010-я гг. з аператыўнай падставаю ці без яе амаль усе беларускія выданні пісалі і пішуць, ствараючы кожнаму пэўны піяр-імідж: пра жывапісцаў Андрэя Смаляка (аўтар партрэтаў іміджавых фігур як беларускага, так і расійскага бамонду), Аляксея Кузьміча (увасабляе вобразы Мадон), скульптара Уладзіміра Жбанова (яго рэалістычныя побытавыя кампазіцыі аздабляюць розныя куткі Мінска), жывапісца Руслана Вашкевіча (пасля вяртання з-за мяжы ён прэзентуе, так бы мовіць, гіпертрафіраваны рэалізм)... Павялічаныя рэпрадукцыі твораў Андрэя Смаляка, Руслана Вашкевіча ўжо экспанаваліся на агароджы парку імя Чалюскінцаў. Калі гаварыць пра піяр-імідж, то менавіта гэтыя асобы яго ўжо займелі. Сюды можна дадаць і асобу вельмі таленавітага, але, здаецца, наўмысна скандальнага мастака-манументаліста Алеся Пушкіна. Нават маладыя арт-журналісты, калі бяруцца пісаць пра гэтых герояў, не могуць вырвацца з палону створанага да іх піяр-іміджу.

Зараз часопісы і газеты нашмат больш, чым раней, пішуць пра мастацтва. І самымі каштоўнымі ўяўляюцца публікацыі, якія адкрываюць новыя імёны. У такім выпадку можна весці гаворку не пра імідж (адметнае штампаванае ўспрыманне), а пра вобраз героя. Імідж часта нагадвае маску, за якой не разгледзець твару, тым больш душы. Вобраз нараджаецца праз адкрыццё, праз шчырасць. Гэта заўсёды ключ да разумення не толькі аўтара, але і яго твораў. І сучаснае багатае мастацкае жыццё дае вельмі шырокія магчымасці для такіх адкрыццяў як для мастакоў, так і арт-журналістаў.

Аднак піяр, і пра гэта таксама варта памятаць, гэта не толькі жаданне пазнаёміць з яркімі асобамі і найлепшымі творамі, але і, як думаюць тыя, хто яго стварае, магчымасць прапагандаваць і прадаваць пэўныя творы. Вось тут і пачынаецца супрацьстаянне.

Напрыклад, выстаўка «Восеньскі салон з «Белгазпрамбанкам», што экспанавалася ў канцы 2015 г. у Палацы мастацтва. Журы адбірала творы на выстаўку, потым міжнароднае журы ацэньвала і выбірала лепшыя творы, якія былі адзначаны прэміямі. Быў выдадзены шыкоўны каталог. І самае інтрыгуючае – глядацкае галасаванне (у інтэрнэце і праз квітку непасрэдна на выстаўцы).

Першую прэмію міжнароднае журы аддало фатографу Андрэю Лянкевічу (работы з праекта «Бывай, Радзіма!»), другую – Аляксандру Балдакову (яго кампазіцыі набліжаліся да плаката). А вось прэмію глядацкіх сімпатый



(з вялікай перавагай) атрымала маладая мастачка Алеся Скарабагатая за незвычайнае, прасякнутае жывым пульсуючым святлом жывапіснае палатно «Пчаліны пацалунак». Алеся Скарабагатая – пераможца рэспубліканскіх і міжнародных конкурсаў, лаўрэат Спецыяльнага фонду Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь па падтрымцы таленавітай моладзі. Яе дыпломная работа – філасофскі дыптых «Ноч» і «Дзень» – аздабляе Пасольства Рэспублікі Беларусь у Азербайджане. Калі вызначыць стыль, у якім працуе мастачка, то гэта посттрадыцыя з рэалістычна-міфалагічным вобразным камертонам. Несумненна, на сёння яна – Асоба ў беларускім мастацтве. Невыпадкова, што на Восеньскім салоне тры яе карціны экспанаваліся побач з творамі прадстаўнікоў Парыжскай школы з калекцыі «Белгазпрамбанка». Нават у інтэрнэт-галасаванні, дзе некаторыя ўдзельнікі паспяшаліся падключыць камп’ютарныя тэхналогіі і множылі свае галасы, яна значна апярэдзіла ўсіх. Калі ж падлічылі галасы наведвальнікаў выстаўкі (а гэта, як усе разумеюць, былі пераважна студэнты, настаўнікі, прадстаўнікі інтэлігенцыі), Алеся Скарабагатая стала ўладальніцай прыза глядацкіх сімпатый.

Пераважная большасць СМІ ўспрыняла гэту перамогу як заканамерную. Некаторыя выданні ўжо пісалі пра мастачку, іншыя скарысталі нагоду прадставіць яе сваім чытачам. Высветлілася, што маладая мастачка разумная, дасціпная. Гутаркі з ёю, прыгожыя фотаздымкі стваралі паэтычны, прывабны вобраз. Дастаткова згадаць некалькі загаловаў, пад якімі былі змешчаны матэрыялы пра Алесю Скарабагатую: «Я проста хачу закрануць у чалавеку самую цёплую, самую добрую струнку яго душы...» (М. Чэмер. «Настаўніцкая газета», матэрыял з’явіўся яшчэ да выстаўкі), «Кропля мёду на палатне» (І. Свірко. «Рэспубліка») і інш. [2; 7; 8]. Дарэчы, калі быць зусім дакладнымі, ці не першай адкрыла вобраз Алесі Скарабагатай Алена Мальчэўская, яшчэ ў 2012 г. змясціўшы ў часопісе «Нёман» артыкул «Характар рэчаў»: «Алеся сама – аксюмаран. А як яшчэ растлумачыць спалучэнне яе прамяністых нацюрмортаў з тым, што студэнтка Скарабагатая ў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў засвойвае спецыяльнасць “Манументальна-дэкаратыўнае мастацтва”?» [4]. Крыху пазней пра ўнікальнасць таленту гэтай мастачкі вельмі паэтычна ў часопісе «Маладосць» пісала Вольга Ропат: «Стыль Алесі Скарабагатай можна параўноўваць з мелодыяй дажджу: мы прывыклі да высокай вадзяной сцяны, але калі прыслухацца да кожнай кропелькі, то можна пачуць незвычайныя ноты прыроды. Яны розныя. А калі іх з’яднаць, то атрымаецца аркестр дажджу – выразны і эмацыянальны» [3, с. 104]. Гэта было адкрыццё таленту і прадчуванне прызнання.

І калі ў арт-журналіста ёсць талент угледзецца, услухацца ў твор, здаюцца дзівосныя супадзенні. У адным з інтэрв'ю на пытанне, ці піша яна з натуры, Алеся Скарабагатая прызналася: «Часткова. З натуры было б ідэальна, і для мяне было б лягчэй, але не заўсёды магчыма. Напрыклад, як з натуры напісаць кроплю, якая сцякае? Гэта момант, секунда...» [7].

А што ж спецыялізаваныя выданні? Як яны адгукнуліся на выбар гледачоў?

Г. Самарская (часопіс «Мастацтва»): «А прыз глядацкіх сімпатый у памеры 3 тысяч еўра ўзяла Алеся Скарабагатая з працай “Пчаліны пацалунак”. Разрыў паміж праектам Лянкевіча (фатаграфіямі. – Г. Б.) і жывапіснымі працамі Скарабагатай, выбарам міжнароднага журы і народным галасаваннем каласальны. Але таксама – і прадказальны. Нельга казаць пра ўстойлівае развіццё сучаснага арт-рынку ў сітуацыі неэрудыраванага гледача. Я не знаходжу нічога дзіўнага, што ў народным галасаванні, безумоўна, перамагла праца, па-майстэрску выкананая ў рэалістычнай тэхніцы. Беларускі глядач яшчэ не прайшоў стадыю станаўлення, ён не валодае дыскурсіўнай і каштоўнасна-катэгарыяльнай базай для выкрыцця шматслойныхсэнсаў твора сучаснага мастацтва, яму неведомы глабальны кантэкст» [6].

Па-першае, назваць дыпламатаў, выкладчыкаў ВНУ, настаўнікаў, студэнтаў (асноўная публіка Восеньскага салона) неэрудыраванымі спрэчна. Рэалістычны стыль ёсць, але «рэалістычная тэхніка»?! У дачыненні да Алесі Скарабагатай можна гаварыць пра рэдкі талент, нават геніяльнасць, высокі прафесіяналізм, дасканаласць валодання тэхнікай малюнка і жывапісу... І калі быў у творах Восеньскага салона міфалагічны, глабальны кантэкст, то якраз у творах Алесі Скарабагатай. Вось такі атрымаўся «Пацалунак пчалы»... Хаця з паўтара года таму менавіта на старонках часопіса «Мастацтва» вельмі цікава прэзентаваўся адзін з эксперыментальных вострасучасных твораў той жа Алесі Скарабагатай, створаны ёю ў суаўтарстве і экспанаваны на «Трыенале» і ў Музеі сучаснага мастацтва. Але недасведчанасць аўтара дазволіла напісаць і такое: «...дакладна не было зразумела, ці то аўтар выкарыстоўвае традыцыйную візуальна-мастацкую мову са схаваным крытычным падтэкстам, ці то адно транслное ідэю пераемнасці традыцый народнай творчасці ў беларускім мастацтве (працы Веры Ягоўдзік)» [6]. І гэта сказана пра дачку выдатнага беларускага пісьменніка Уладзіміра Ягоўдзіка, які з маленства выходзіў яе густ якраз праз лепшыя ўзоры народнай творчасці, пра адну з лепшых вучаніц нашага вядомага графіка Уладзіміра Савіча, які так сучасна, зыходзячы з архетыпаў, прэзентуе вобразнае перасэнсаванне традыцый. Няўжо не відаць, дзе крытычны падтэкст, а дзе шчырасць?

Нельга ўтрымацца, каб не працытаваць урывак з інтэрв'ю Н. Яўлюшынай з Алесяй Скарабагатай:

– *А як не трапіць на ўлоўкі маркетынгу?*

– Піяр цяпер добра развіты, таму простаму чалавеку трэба затыкаць вушы. У наш час прадаецца ўсё. А мастацтва само па сабе вельмі суб'ектыўнае. Можна пляму паставіць, і мастацтвазнаўца, які зацікаўлены ў гэтай працы, настолькі яе ўзвысіць, што ўсе захочуць гэтую несуразную пляму купіць. Мы жывём у эпоху спажывання. Усё робіцца хутка і хутка забываецца. А сапраўднае мастацтва павінна быць вечным, як у вялікіх мастакоў... [2, с. 87].

Сёння, калі кожны жадаючы можа знайсці творы не толькі прызнаных, але і практычна ўсіх маладых мастакоў у інтэрнэце і параўнаць сваё ўражанне з меркаваннямі мастацтвазнаўцаў ці арт-журналістаў, ёсць сэнс часцей дзяліцца сваімі думкамі, прэзентаваць творы і саміх мастакоў. Арыгінальным і плённым падаецца нам эксперымент, які правялі выкладчыкі кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі Інстытута журналістыкі БДУ на Рэспубліканскай маладзёжнай выстаўцы (май 2014 г.). Студэнтам было прапанавана выбраць па адным творы і напісаць пра яго так, каб мова візуальная знайшла падтрымку ў вобразнай мове вербальнай. У выніку была падрыхтавана публікацыя ў часопісе «Маладосць» [3], выйшаў каталог [5], дзе побач з творамі жывапісу, графікі, скульптуры былі змешчаны эсэ, вершы, мастацтвазнаўчыя нататкі. Каб падобнае выданне было падрыхтавана да адкрыцця выстаўкі, гледачы мелі б магчымасць больш глыбока ўспрыняць экспанаваныя творы, адкрыць для сябе новых аўтараў і новых вобразы. А значыць, лепш зразумець свой час і саміх сябе.

...На сваіх карцінах Алеся Скарабагатая замест подпісу ставіць адбітак пальца. «Захацелася так у пэўны момант, а пасля прыжылося. А чым дрэнна? Дактыласкапічна дакладны подпіс, выдатная абарона ад падробак», – прызнаецца мастачка [7].

Той, хто піша пра творчую асобу, мае найвялікшы арсенал сродкаў, каб пераўтварыць рэальнасць у міф, а міф у рэальнасць, стварыць свайму герою адмоўны або станоўчы імідж. Толькі не варта пераацэньваць свае магчымасці. Ёсць мастацкія творы, кожны з якіх як дактыласкапія душы мастака, і калі іх убачыць глядач, то захоча весці дыялог з аўтарам. Па шчырасці. Таму і нам, арт-журналістам, найперш варта быць шчырымі са сваімі героямі і чытачамі.

## Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Баразна М. Р.* Гісторыя выяўленчага мастацтва Беларусі XX стагоддзя : вучэб. дапам. Мінск, 2016.
2. *Евлюшина Н.* Алеся Скоробогатая: кто не рискует, тот не становится художником // ЭШ.Арт+Мода. Первый журнал хорошего вкуса. 2016. № 2. С. 84–88.
3. Интрига одной выставки // Маладосць. 2014. № 7. С. 101–107.
4. *Мальчевская Е.* «Характер вещей» // Нёман. 2012. № 6. С. 2–6.
5. Рэспубліканская маладзёжная выстава. Каталог. Мінск, 2014.
6. *Самарская Г.* Арт і рынак // Мастацтва. 2015. № 11. С. 12–15.
7. *Свірко І.* Кропля мёду на палатне // Рэспубліка. 2015. 21 ліст.
8. *Чэмер М.* «Я проста хачу закрануць у чалавеку самую цёплую, самую добрую струнку яго душы...» // Настаўн. газ. 2015. 17 студз.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 10.06.2016.



УДК: 78.07

*Н. Е. Бунцевич*

## ОБРАЗ КОМПОЗИТОРА НОВОГО ВРЕМЕНИ: ИМИДЖ, ЛИЧНОСТНЫЕ КАЧЕСТВА

Статья посвящена изменению имиджа белорусского академического композитора по сравнению с советским временем. Если раньше идеальным считался мифологизированный образ музыканта-затворника, интроверта, то сейчас композитор вынужден стремиться к противоположному. Он должен быть максимально открытым к общению, самостоятельно заниматься организационно-административными, а часто и финансовыми вопросами исполнения своих произведений. Автор указывает причины, по которым это произошло.

The article is devoted to the changing of image of the Belarusian academic composer in comparison with the Soviet era. If previously the mythologized image of a musician-recluse and introvert was considered as an ideal, now the composer is forced to strive for the opposite. He should be as open as possible to socialize, independently deal with organization and administration, and very often funding the performance of their works. The author indicates the reasons why this happened.

*Ключевые слова:* имидж; академическая музыка; продюсирование; пиар-технологии; интроверт; экстраверт; медийная личность.

*Keywords:* image; academic music; production; PR technologies; introvert; extrovert; media personality.

Положение белорусских профессиональных композиторов, работающих в области академической музыки, в последние десятилетия резко изменилось. Профессия композитора, считавшаяся раньше одной из самых престижных, утратила свою привлекательность в глазах широкой публики. Те же, кто избрал ее по призванию, вынуждены совмещать собственно сочинительские навыки с организационными, понимая, что только такой синтез может обеспечить им исполнение их произведений.

Композиторов старшего поколения подобные модификации коснулись меньше. Большинство этих авторов успели создать себе имидж, и среди них произошел, если можно так сказать, «естественный отбор». Кто-то переключился, и часто довольно успешно, на другую специализацию, не покидая избранной сферы музыки: больше сил отдает преподаванию, созданию оркестровок, аранжировок. Некоторые же по-прежнему остаются верны профессии, и их произведения находят благодарных исполнителей и слушателей без особых усилий со стороны композиторов. Другая часть творчества остается лишь на бумаге, однако это не останавливает авторов, уверенных в своей деятельности.

Творческой молодежи в сложившейся ситуации намного сложнее. Это привело к изменению психологии композиторов: они стали заботиться не только о самостоятельности и состоятельности своих творческих идей, но и о финансовой успешности произведений, особенно крупных жанров, творческих вечеров и других проектов. А соответственно, думать о рекламе, возможностях привлечения спонсоров, публики, создавать собственный имидж, способный повлиять на решение таких вопросов.

Действительно, в советское время люди творческих профессий были максимально ограждены от «продвижения» (причем в любых его проявлениях) своих произведений. От композиторов, в частности, требовалось лишь создание новых партитур. Дальнейшие же вопросы по исполнению этой музыки, включению ее в концертные программы, осуществлению аудиозаписей и т. п. решались другими инстанциями: правлением Союза композиторов Беларуси, Авторским фондом, который финансировал расписывание партий специально нанятыми работниками (при отсутствии компьютерного набора этот механический процесс происходил вручную), а главное – Министерством культуры.

Более того, публичное исполнение произведения (за исключением предварительных его показов внутри Союза композиторов, перед коллегами на так называемых «музыкальных средах») было невозможно, пока этот опус не был одобрен худсоветом Министерства культуры по приобретению новых произведений белорусских авторов. Зато после указанного худсовета («закупочной комиссии», как говорили в творческой среде) приобретенные произведения автоматически подлежали исполнению и популяризации. Сам композитор на это практически не влиял, он лишь участвовал в репетиционном процессе, но не мог самостоятельно рекомендовать свои сочинения для включения в концертные программы, публикуемые сборники. И уж тем более не мог по своей инициативе посылать свои творения

на зарубежные фестивали и конкурсы: решение таких вопросов происходило не в Минске, а в Москве.

Сегодняшнее положение дел почти полностью противоположное. Государство сняло с себя функции популяризации произведений и новых композиторских имен. Заказы на отдельные сочинения стали очень редкими, юридически не закрепленными. Не единожды возникали случаи, когда творческий коллектив заказывал композитору партитуру, однако потом отказывался от ее воплощения, ссылаясь на изменение ситуации, смену руководства и т. п. Так было с оперой «Пані Ядзвіга» Владимира Солтана, 2-й редакцией камерной оперы «Фантазия» Владимира Курьяна по Козьме Пруткову, балетом «Клеопатра» Вячеслава Кузнецова и другими произведениями в Национальном академическом Большом театре оперы и балета Беларуси, мюзиклом «Белые росы» Эдуарда Зарицкого, балетом «Клеопатра» Сергея Бельтюкова в Белорусском государственном академическом музыкальном театре. В такой ситуации композитор вынужден самостоятельно заниматься вопросами возможной постановки и исполнения своих партитур.

Похожая ситуация наблюдается и в песенном жанре, где автор в большинстве случаев продает свое произведение уже не худсовету Министерства культуры, а конкретному исполнителю, который, в свою очередь, думает о том, понравится ли песня публике.

Нередки случаи, когда концерты высокопрофессиональных солистов и коллективов отменяются из-за непроданных билетов. Музыканты-исполнители и композиторы вынуждены сами беспокоиться о рекламе концертов и сборе публики. Они самостоятельно вешают афиши в профильных учебных заведениях и учреждениях культуры, а также не только распространяют информацию о предстоящем концерте, но и непосредственно продают на него билеты, которые были вынуждены заранее выкупить, чтобы концерт состоялся. Для многих это представляется унижительным, однако появляется больше музыкантов, готовых на все ради продвижения своего творчества и успешно совмещающих творческие порывы с организационно-административными обязанностями.

Причины этого далеко не меркантильные и не всегда связаны с простым желанием удовлетворить свои амбиции. Для молодого композитора очень важно услышать свое произведение, особенно оркестровое, причем не в компьютерно-синтезаторном изложении, а «живьем». Только так начинающий автор может оценить проделанную работу, соотнести задуманное с его реальным воплощением, без чего дальнейшее творческое развитие проблематично.

Многие авторы, вынужденные самостоятельно пробивать себе дорогу на концертные площадки и в эфир, начали активно осваивать азы менеджмента и пиар-технологий, самостоятельно организовывать презентации, фестивали, пусть и локальные по масштабам, другие мероприятия.

В настоящее время практически любой музыкальный продукт, независимо из его стилистической направленности и профессионального уровня, может найти своих приверженцев (другими словами, покупателей). Конечно, разные жанры и стили неизбежно будут отличаться количеством публики: та же попса, как называют популярную эстраду, может собрать стадион, музыкальному авангарду и экспериментальным постановкам необходимы камерные залы. Однако подобная дифференциация оправдана, любое художественное направление имеет право на жизнь и, как показывает зарубежная практика, приобретает свой контингент «пользователей». Проблема заключается в существующей диспропорции между наличием талантливых композиторов и недостатком таких же талантливых продюсеров уровня Сергея Дягилева, понимающих настоящую ценность академического искусства и готовых прикладывать усилия для его продажи. Поэтому функции продюсирования и пиара вынуждены по мере возможности брать на себя сами авторы или близкие им люди.

Это привело к новой диспропорции. В концертных залах Беларуси стала чаще исполняться музыка тех композиторов, которые являются хорошими организаторами. Однако административный и композиторский таланты не всегда совмещаются в одном человеке. В результате буквально несколько лет назад существовала парадоксальная ситуация, когда лучшие композиторы были востребованы за рубежом, им заказывались произведения для зарубежных исполнителей, коллективов и фестивалей, а белорусская широкая публика почти не имела возможности познакомиться с этой музыкой, соответствующей духу времени. Зато в наших залах звучали традиционные произведения в стилистике 1950-х, формируя неверное представление общественности о современной белорусской музыке.

Сейчас ситуация стала меняться – именно благодаря инициативам, исходящим от самих музыкантов. Творчество молодых композиторов Константина Яськова, Ольги Подгайской, Вячеслава Петько и др. неотделимо от их общественной активности, направленной на популяризацию современной белорусской музыки. Тот же К. Яськов является одним из основателей и председателем Ассоциации молодых белорусских композиторов, организатором Международного фестиваля современной академической музыки «Диалоги», автором идей и непосредственным участником других музыкальных инициатив.



О. Подгайская со студенческих лет активно участвовала в проектах, объединяющих творческую молодежь разных видов искусств, выступила одним из инициаторов проекта «Кинемо». Проект перерос в фестиваль немого кино и современной музыки: молодые композиторы сочиняют современное музыкальное сопровождение к немым фильмам начала XX в., давая им новое рождение и объединяя искусство разных эпох и человеческих поколений. К Чемпионату мира по хоккею, который проходил в столице Беларуси в 2014 г., О. Подгайская сочинила комическую оперу «0:1» на хоккейную тематику. Постановка была решена в необычном жанре оперы на льду: на коньки встали все солисты, в качестве артистов миманса были приглашены хоккеисты-юниоры, а сценической площадкой стал залитый льдом хоккейный манеж «Юность».

Композитор и музыковед В. Петько, работая лектором Белорусской государственной филармонии, предложил проводить несколько интересных программ для детей, а также цикл концертов «Трамонтана» новейшей белорусской музыки. Программа формируется совместно с кафедрой композиции Академии музыки, предпочтение отдается произведениям, соответствующим наиболее передовым европейским тенденциям. Как оказалось, экспериментальные произведения способны привлечь не только узких специалистов, но и довольно широкую аудиторию. Существует масса прогрессивных слушателей, открытых к различного рода нововведениям и желающих не на словах, а на деле ощущать себя в культурном плане приверженцами мирового художественного процесса и национального искусства.

Волна творческих начинаний, касающихся воспитания художественного вкуса широкой публики, затронула и исполнителей самого высокого ранга, включая тех, кому хорошо знакомо концертное выступление за рубежом. Так, молодые лауреаты международных конкурсов Иван Каризна (виолончель), Кирилл Кедук (фортепиано), преодолевая множество препятствий, в том числе от областных филармоний, занимались организацией собственного гастрольного тура по Беларуси. Еще раньше К. Кедук, вернувшись из Польши, где продолжал образование, основал в родном Гродно музыкальный фестиваль TuzenHouse и руководит им. Супружеская чета пианистов – Александр Поляков и Юлия Архангельская – организовывала как отдельные фортепианные концерты, так и тематические проекты музыкальной классики, детские фортепианные конкурсы. Дирижер Александр Хумала, будучи выпускником не только Белорусской государственной академии музыки, но и Роттердамской консерватории (Нидерланды) по классу оперно-симфонического дирижирования, много усилий прикладывает для проведения уникальных проектов, объединяющих новейшую белорусскую и европейскую

музыку, написанную в конце XX – начале XXI века. Белорусский пианист Ростислав Кример, окончив Высшую школу музыки в Кёльне и аспирантуру Королевской академии музыки в Лондоне, основал в Минске Международный фестиваль Юрия Башмета и остается художественным руководителем этого крупнейшего форума музыкальной классики.

Подводя некоторые итоги, отметим, что имидж белорусского композитора начала XXI в. существенно отличается от композиторского образа прошлых десятилетий. На смену окутанному легендами творцу-«затворнику», человеку «не от мира сего», «поцелованному Боженькой» приходит максимально открытая для контактов творческая личность. Это вовсе не значит, что среди композиторов резко исчезли интроверты – напротив, профессия требует огромной сосредоточенности, умения отрешиться от внешних факторов, чтобы максимально полно перенести на нотную бумагу или сразу в компьютерный набор возникшие музыкальные мысли. Однако современный автор вынужден совмещать разные типы деятельности, направлять свое общение на продвижение творческих проектов. И хотя его экстравертность порой не более чем внешняя маска, а присутствие в соцсетях – дань моде, это все более становится неотъемлемой частью профессии.

Среди факторов, способствующих медийности композитора нового времени, на первое место следует вынести участие в крупных проектах, причем не только творческой, но и социальной направленности, и особенно руководство ими. Музыкант-исполнитель уже в силу своей деятельности остается на виду, солируя на концертной сцене. Композитор же, чья музыка исполняется, в лучшем случае выходит на сцену поклониться. Если же его роль не сводится лишь к написанию нотного текста, а включает в себя еще и организацию проекта, попавшего в поле зрения общественности, то шансы стать медийной личностью резко повышаются.

Естественно, не следует обходить и такой классический прием, как объединение молодых авторов в некий кружок, творческую группировку, «суполку». Но и тут произошли некоторые изменения. Если раньше такие объединения чаще возникали для продвижения новых эстетических идей (так, в русской музыке XIX в. это балакиревский кружок под названием «Могучая кучка», в европейской XX в. – французская «Шестерка»), то сейчас центром притяжения разных творческих индивидуальностей становится конкретный проект – желательно не разовый, а долгосрочный, рассчитанный на периодичность своего проведения, примером чего в белорусской музыке может служить вышеупомянутый «Кинемо».

В формировании имиджа композитора, как и всякой творческой личности, возросло значение интервью. Однако изменились некоторые аспек-

ты этой универсальной формы распространения информации. В случае когда интервьюируемым выступает музыкант академической направленности, успех беседы, независимо от ее продолжительности, в гораздо большей мере зависит не от журналиста, а от самого респондента. Если раньше на такие интервью, посвященные творчеству, решались отдельные специалисты – знатоки музыки, то теперь журналисты далеко не всегда отягощают себя предварительным знакомством с тем событием, которое будут освещать, надеясь, что на месте им все расскажут. Соответственно, тот же композитор, желающий составить благоприятное впечатление о себе и своём проекте, должен очень точно продумать, кому, что и как следует сказать, чтобы это попало в СМИ, а тем более в телеэфир. Выступление должно быть максимально информативным, сжатым, ясным. В противном случае существует риск, что на тот же телеэкран попадет лишь одна ничего не значащая фраза: мол, мы долго готовились или что-то в этом роде. И наоборот: чем лучше музыкант может представить свой проект, тем больше у них обоих шансов на дальнейшую «раскрутку».

Изменение имиджа композитора, пусть порой и вынужденное, уже привело ко многим позитивным сдвигам: музыкальные и музыкально-социальные проекты академической направленности стали чаще попадать в поле зрения широкой общественности. Однако одной из главных проблем творческих личностей, особенно не работающих в своей прямой профессиональной деятельности со словом, остается неумение общаться со спонсорами. Ведь для последних важно не столько яркое преподнесение творческого проекта, сколько акцентуация взаимовыгодного партнерства. А для этого музыкантам и композиторам предстоит освоить основы экономики. И в каждом конкретном случае достаточно хорошо представлять себе сферу деятельности и интересов потенциального инвестора.

Статья поступила в редакцию 06.12.2017.



УДК 070:004.738.5:82.09(476)

О. Н. Губская

## СОЗДАНИЕ МЕДИЙНОГО ОБРАЗА — ИГРА В КЕТЧ ИЛИ БОКСЕРСКИЙ ПОЕДИНОК?

Исследуется методология создания понятия «медиаобраз», анализируются способы формирования медийного образа автора в белорусском литературном пространстве, высказываются предположения о целях мистификации.

This article explores the methodology of creating the concept of “media image”, analyzes the methods of forming the media image of the author in the Belarusian literary space, are suggestions for the hoax.

*Ключевые слова:* автор; медийный образ; визуальный образ; дискурс; продуцент; реципиент; мистификация.

*Keywords:* author; media image; visual image; discourse; producent; recipient; a hoax.

«Медийный образ автора», «пиар-имидж», «мифотворчество» – понятия, указывающие на то, что XX в. остался позади, а его отголоски ни в коей мере не вызывают ностальгию. Сегодня это понятия-ингредиенты, грамотное сочетание которых способствует успеху, а дилетантское отношение ведет к неминуемому провалу.

Размышляя на заданную тему, стоит определиться с указанными выше терминами, так как не все они еще успели обрести однозначную формулировку.

«Медийный образ» – понятие современное, четко не определенное, но активно употребляемое в дискурсе СМИ, по сути, это феномен, порожденный СМИ. Т. Галинская в статье «Понятие медиаобраза и проблема его реконструкции в современной лингвистике» отмечает: «В узком значении “медиаобраз” – это фрагменты реальности, описанные в текстах только профессиональных журналистов, отражающие их мировоззрение,

ценностные ориентации, политические предпочтения, а также психологические качества; в широком значении медиаобраз – это образ реальности, конструируемый во всех текстах, созданных в медиaprостранстве (профессиональными журналистами, блогерами, интернет-пользователями). Если в узком значении медиаобраз создается в процессе специального конструирования фрагментов реальности журналистом, то в широком значении медиаобраз предполагает спонтанное и хаотичное создание реальности в рамках двустороннего процесса интернет-общения между продуцентом медиатекста и его реципиентом» [4, с. 91]. Если говорить о методологии исследования понятия «медиаобраз», то сегодня, по мнению Т. Галинской, исследуется медиаобраз медийных персон, актуальных социальных, политических, экономических проблем и социально значимых явлений. Также проводится реконструкция медиаобразов, опираясь на материал спонтанных речевых произведений интернет-пользователей, обсуждающих то или иное явление в социальных сетях, блогах, на сайте медиаизданий.

Учитывая, что нас интересует медийный образ автора (образ медийной персоны), прикладными будут понятия «продуцент» (от лат. *producens* – производящий, создающий), в нашем случае это автор или определенный коллектив, и «реципиент» (от лат. *recipiens* – получающий, принимающий), т. е. читатель. Чтобы медийный образ как средство коммуникации воспринимался реципиентом, в него закладываются коды, указывающие на уже сформированный сознанием миф о том, каким должен быть современный автор. Эти коды не случайны, они ориентированы на определенную целевую аудиторию, в которой автор видит своих реципиентов. Однако важно понимать, что сам образ является и сообщением, и средством передачи информации.

Ю. Белоусова в статье «Медийный образ как средство коммуникации» пишет: «Образ – это конструкт сознания, манифестированный индивидом в современной жизни. В этом качестве образ является средством социальной коммуникации, он функционирует в мире социальных норм, чувств и переживаний. Посредством образа можно задать нормы, предъявить свое отношение к ним, выразить свои чувства. Образ формирует социальные ожидания от окружающих, которые могут оправдываться и не оправдываться» [2, с. 28].

Определившись с понятиями, стоит обратиться непосредственно к литературе, на основе которой будет рассматриваться заданная тема. Образ автора как средство социальной коммуникации использовался еще на раннем этапе становления белорусской литературы, в конце XIX в., Франциш-

ком Богушевичем, который, будучи для своего времени образованным человеком, принимал активное участие в политической жизни. Его творчество ориентировано на крестьян, а творческая задача – на стремление показать народу бедственность его положения, несправедливое отношение царской власти к ним и возвысить образ мужика – труженика. Именно с этой целью на «мужыцкай мове» были написаны два поэтических сборника: «Дудка белорусская» под псевдонимом Мацей Бурачок (1891) и «Смык белорусский» под псевдонимом Сымон Рэўка з-пад Барысава (1894). Псевдонимы Ф. Богушевича – это как раз признак работы поэта над образом автора, который ориентирован именно на целевую аудиторию, прямого реципиента – мужика, крестьянина, темного, забитого, неграмотного.

П. Васюченко называет эту игру с читателем литературной мистификацией, связанной с заменой автора: «Мацей Бурачок – гэта не псеўданім, за якім схаваўся аўтар. Гэта – падстаўны, уяўны аўтар, і адначасова – герой унікальнага эпасу, створанага Багушэвічам, ягоны Ахіл і Уліс. Аўтар і ўяўны аўтар – асобы непадобныя. Яны разведзеныя не толькі па розных палюсах сацыяльнага становішча, але і па розных бакі судовай залы. Багушевіч – шляхціц, паўстанец падзей 1863 г., пазней – следчы і адвакат, які можа і “засудзіць”, і адбараніць. Мацей Бурачок – вясковец, які не ў згодзе з законам, паспеў пабываць у становішчы сведкі, падсуднага і вязня» [3, с. 81].

Цель подобной мистификации благородна и чиста – автор не думал о привлечении целевой аудитории для финансового обогащения, не использовал этот ход как маркетинговый прием для изучения спроса на свою литературу (такой способ на определенных порах творчества использовал Григорий Чхартишвили (более известен как Борис Акунин)<sup>1</sup>), а стремился получить доверие бедного народа, чтобы начать с ним беседу о возможном изменении социального положения.

Это не говорит о том, что Ф. Богушевич чист и непорочен, а Г. Чхартишвили хитер и прагматичен. Сверхзадача остается той же – создать образ, благодаря которому речь продюсента будет услышана целевой аудито-

---

<sup>1</sup>Григорий Чхартишвили официально заявил в своем блоге, что Анатолий Брусникин и Анна Борисова – это он. Это были два придуманных автором и реализованных при конспирологическом содействии издательства «АСТ» писательских проекта, которые параллельно развивались с 2008 г. Один из них стал успешным: стартовый роман никому не известного Брусникина разошелся тиражом более 600 тыс. экземпляров. Литературные мистификации – всегда поле для экспериментов как над читателем и писателем, так и над рынком, обществом и государством. Читать про это можно: [http:// rusper.ru/article/2012/01/30/mistifik](http://rusper.ru/article/2012/01/30/mistifik).

рией, а вот цели мистификации XIX и XXI вв. и правда меняются с учетом изменения общественного устройства.

В XXI в. сформировано информационное общество, насыщенное высококачественной информацией и имеющее все необходимые средства для ее быстрого получения и хранения. Информация является легкодоступной, ее можно быстро распространить, как четко подметил В. Савчук, «сейчас копирование визуальных образов достигло такого качества, а тиражирование такой оперативности, что сегодня господствует ситуация уже прежде виденного до встречи с реально видимым» [5, с. 19]. Именно по этой причине можно с уверенностью сказать, что созданы все условия для создания и успешного существования медийного образа автора.

Где может функционировать медийный образ? Прежде всего в интернете, в сфере рекламы и в профессиональной сфере. А если это медийный образ автора? Учитывая доступность и масштабность охвата аудитории, интернет является очень выгодной площадкой для создания медийного образа автора. Более того, эта площадка является и коммуникативным полем для продуцента и реципиента. Продуцент, в нашей ситуации – автор, как правило, создает своеобразную «маску» (здесь можно говорить об определенном способе мифологизации): аккаунт в социальной сети (дизайн страницы, цвет «обоев», шрифт, аватар, статус, размещенные фото или статьи). Учитывая, что сегодняшнее поколение читателей, как ни печально, склонно воспринимать прежде образ, а затем его вербальное наполнение, значительное внимание при создании медийного образа автора уделяется фотообразу – это может быть реальная фотография или искусственно созданный аналог. Далее следует информационное наполнение страницы, которое соответствует мировоззрению выбранного образа, его эстетическим и политическим взглядам. Реальность, соответствие действительности данных, отраженных в медийном образе автора, может обсуждаться реципиентами, но редко комментируется продуцентом: его «маска» – всего лишь часть задуманного медийного образа.

В принципе, создание медийного образа сродни состязанию в кетче. Подготовленный читатель увидит здесь отсылку к «Мифологиям» Р. Барта, который писал следующее: «Вообще, кетч – это спектакль под солнечным светом, ибо в цирке или на арене важнее всего не небо как таковое (романтическая ценность, годная лишь для светских праздников), а резкость и вертикальность светового потока. Даже когда кетч устраивается в самых грязных парижских залах, он по природе все же имеет нечто общее с такими грандиозными солнечными зрелищами, как греческий театр или бой быков. И здесь и там – свет без теней и ничем не осложненные переживания» [1, с. 47].

Итак, «резкость и вертикальность светового потока» (в контексте статьи назовем это процентом привлеченного внимания СМИ) и «ничем не осложненные переживания» – это то, чем потчуют своего реципиента сегодняшние носители медийного образа в борьбе за информационное пространство.

Возвращаясь к размышлениям Р. Барта, хочется указать на следующее: «Внешность кетчистов образует базовый знак, в котором, как в зачатке, содержится вся схватка... Кетч подобен диакритическому письму: поверх основного значения своего тела борец эпизодически, но всегда к месту расставляет пояснения, постоянно помогает зрителю читать ход поединка, жестами, позами и мимикой доводя его смысл до максимальной наглядности» [1, с. 49].

Вспомним, какое внимание мы, рядовые пользователи социальных сетей, уделяем образу аватарки. А теперь обратимся к интернет-маскам реального автора хотя бы в популярной социальной сети «Фейсбук». Возьмем для примера страницу Виктора Мартиновича (Victor Martinovich), молодого белорусского писателя, достаточно активно использующего эту сеть для популяризации своего творчества. На аватарке – портретная, черно-белая фотография привлекательного молодого человека, находящегося в состоянии раздумья – практически поза мыслителя. Очевидно, что это не случайная фотография, а профессиональный кадр, сделанный во время фотосессии. Этот снимок создает визуальную основу медийного образа, которая дополняется достаточно скромной информацией о работодателе и месте учебы (в данном случае это одно и то же заведение – Европейский гуманитарный институт). Если подходить к этим сведениям в качестве неподготовленного реципиента (читателя), можно предположить, что продюцент – приятный молодой интеллигентный человек европейской внешности с хорошим образованием (не брутalen, вряд ли агрессивен, скорее всего, не борец), занимает демократическую жизненную позицию, достаточно толерантен, но вряд ли сторонник нынешнего государственного жизнеустройства.

Далее анализируем информационное наполнение страницы. Очевидно, что продюцент – писатель и журналист, но сегодня художественное творчество его привлекает больше, чем журналистика. Он сам занимается рекламой, анонсированием своих книг – это вызывает живой интерес реципиентов в виде откликов, комментариев и «перетягивания» на свои страницы авторских анонсов. Например, продюцент пишет: «Раман “Возера Радасці” на беларускай мове сёння прадаецца ў Мінску ў наступных крамах “Белкнігі”: “Цэнтральная кнігарня”, “Акадэмнакніга”, “Светач”, “Веды”, “Кнігарня пісьменніка”, “Эўрыка”. Наклад 1500, дадрукоўкі не плануец-



ца. Бліжэй да верасня паспрабуем зладзіць сустрэчу з чытачамі супольна на рускім і беларускім рэлізе (магчыма, беларускую кніжку ўжо будзе цяжкавата знайсці). У праграме “Контур” пра “Возера Радасці” вам не раскажуць, то буду ўдзячны за шэр». Сообщение сопровождается визуальным образом – фотографией автора с рекламируемой книгой. Фото поддерживает задуманный имидж автора – белая рубашка, пиджак, свободно сложенные руки (одна из них прикрывает обручальное кольцо, о котором ему пришлось говорить в одном из интервью), прямой взгляд в кадре говорят об открытости, интеллигентности и желании прямой коммуникации с читателем. Итак, перед нами обращение к белорусскоязычному читателю, которое понравилось 518 посетителям. Это современный, как видим, достаточно продуктивный акт коммуникации, на который продюцент затратил минимально возможное количество времени.

Не обделена вниманием и русскоязычная публика, которую продюцент информирует: «Русская версия “Озера Радости” поступает в книжные магазины Москвы. Те, кто успел прочитать текст, оценят многозначность обложки: лужа вместо озера, но и солнце вместо луны (с пятнышком Моря Спокойствия, как и полагается). Вообще, очень точно сказал Сорокин в июльском Esquire: с приходом ebooks книга окончательно вытесняется в мир прихотливых артефактов, редких вещиц, которые с тобой на всю жизнь. Фронтон превращается в произведение искусства, слепок эмоций от прочитанного, так что особенно приятно видеть дизайн, созвучный с авторскими ощущениями текста. Приятного чтения». Даже в этом посте (обращении к читателям, которое собрало 146 «лайков» на фоне белорусскоязычного) продюцент «доформировывает» свой медиаобраз такими деталями, как «Сорокин», «Esquire», говорящими реципиенту о направленности в восприятии российского медийного мейнстрима.

Медийный образ Виктора Мартиновича функционирует и в сфере рекламы: о его книгах пишут livelib.ru, nv-online.info, jomalby.com, nn.by, citydog.by, что дополняет медийный образ, указывая векторность восприятия продюцента в сфере рекламы книжной индустрии. Хочется отметить, что популярность писателя поддерживается не столько официальным литературным окружением, сколько современными СМИ, которые неоднозначно воспринимаются «корифеями журналистики».

Медийный образ писателя дополняется интервью, которые дает сам автор. Особо хочется отметить беседу с Нилом Сымановичем для citydog.by и Владом Шведовичем для nn.by. И то и другое интервью прекрасно работают на подогрев интереса к медийному образу автора, но делают это достаточно неоднозначно. В беседе для nn.by в заголовок вынесена инфор-

мация об обручальном кольце: «Віктар Марціновіч: “Калі размаўляць пра пярсцёнак на пальцы, зпроцьма трояў прыбязьць таптацца на святых для мяне рэчах”»<sup>1</sup>, а citydog.by стремится разбить образ романтического, интеллигентного писателя нашего времени: «“Мне не нужно ваших женщин и вашего бухла. У меня все есть”. Виктор Мартинович о самовлюбленности, квартире Алексиевич и “Флибусте”. Зато честно». Интервью очень хорошее, откровенное, но небезопасное для уже созданного медийного образа. Беседу можно прочитать по-разному. В ней можно увидеть следующие высказывания: «Хочу уехать из страны. Такой тип известности, когда хипстеры в каком-то кафе тебя узнают, не помогает жить, а резко мешает», «Я действительно раз в неделю пишу тексты на белорусском языке. Я отношусь к этому как к упражнению китайца, сидящего на берегу и рисующего иероглифы, которые смывает очередной волной», «В Беларуси отсутствует такой инструмент, как память. Это общество без памяти. Это общество, которое с трудом вспоминает Кима Хадеева», «Мне не нужно ваших женщин и вашего бухла. Ничего мне не надо. У меня все есть».

А можно просто очароваться писателем: «Я сознательно отказался от гонорарной части белорусского издания “Озера Радости” для того, чтобы сделать его более доступным для белорусских читателей»; приятно читать следующий вопрос-ответ: «Когда ты живешь тут (в Беларуси. – О. Г.) и когда ты живешь там (в Европе. – О. Г.), где у тебя находится мозг? – Мозг у меня находится тут. Когда я живу там, когда я преподаю в Вильнюсе, когда я живу в Берлине, когда я уезжаю в Цюрих, я все равно нахожусь тут. Вот в чем фишка»; «В универсаме “Центральный” я обязательно выпью кофе “Оскар”. Такого кофе нет нигде в мире»<sup>2</sup>.

Где в этом интервью медийный образ, а где реальный писатель-продюцент? Кажется, талантливый Виктор Мартинович достаточно профессионально играет со своим читателем-реципиентом, оставляя ему право выбора: читать или не читать, любить или не любить, верить или не верить. В таком варианте медийного образа прочитываются холодность, безразличие, усталость, а с другой стороны, именно это безразличие к читателю и вызывает интерес.

А теперь вернемся к «Мифологиям» Р. Барта: «Проблема правды для кетча не более важна, чем для театра» [1, с. 49]. Эти слова с полной уверенностью можно отнести к нашим размышлениям о создании медийно-

---

<sup>1</sup> Полная версия: <http://nn.by/?c=ar&i=173226>

<sup>2</sup> Интервью можно прочитать: <http://citydog.by/post/marcinovcz/>

го образа автора. Игра в кетч или боксерский поединок? Никакого бокса, только кетч. Никто не стремится уничтожить соперника и получить пальму первенства. Писателю-продуценту важно получить своего, преданного, умного читателя-реципиента, и именно с этой целью первый будет создавать всевозможные условия для безболезненного завоевания последнего. «Кетчисты, люди опытные, прекрасно умеют подчинять себе любые случайные эпизоды поединка тому образу, который творит себе публика из волшебных мотивов мифологии, – писал Р. Барт. – Борец может вызывать раздражение или же отвращение, но ни в коем случае не разочарование, ибо он всякий раз выполняет запросы публики, делая все более плотными создаваемые им знаки» [1, с. 53].

### Библиографические ссылки

1. *Барт Р.* Мифологии. М., 2008.
2. *Белоусова Ю. В.* Медийный образ как средство коммуникации // *Филос. науки.* 2012. № 12 (26). Ч. 1. С. 27–31.
3. *Васючэнка П.* Ад тэксту да хранатопа : артыкулы, эсэ, пятрогліфы. Мінск, 2009.
4. *Галинская Т. Н.* Понятие медиаобраза и проблема его реконструкции в современной лингвистике // *Вестн. ОГУ.* 2013. № 11 (160). С. 91–94.
5. *Савчук В. В.* Медиафилософия. Приступ реальности. СПб., 2014.

Статья поступила в редакцию 17.08.2016.



УДК 821.161.3-057

Н. В. Заяц

## ПАЗНАВАЛЬНАСЦЬ АЎТАРА ЯК СРОДАК ПАПУЛЯРЫЗАЦЫІ ЛІТАРАТУРЫ

У артыкуле вылучаюцца найбольш распаўсюджаныя ў айчынным літаратурным сегменце спосабы самапрэзентацыі аўтара. Разглядаецца інструментарый, з дапамогай якога дасягаецца пазнавальнасць аўтара, фарміруецца ўяўленне пра яго як пра медыйную персону. Звяртаецца ўвага на механізмы папулярызацыі тэкстаў канкрэтнага пісьменніка ў прыватнасці і беларускага слоўнага мастацтва ў цэлым.

The article sheds light on most popular ways of self-presentation of the author in the domestic literary segment. There are the tools under consideration making the author recognizable and forming his image as a media personality. Our attention is attracted by the mechanisms of popularization of concrete writer's texts in particular and the Belarusian literature on the whole.

*Ключавыя словы:* аўтар; папулярызацыя; літаратура; пазнавальнасць.

*Keywords:* author; promotion; literature; recognition.

У сучасных рэаліях папулярнасць пісьменніка і запатрабаванасць яго твораў у большай ступені залежаць ад умення пазіцыянаваць сябе перад чытацкай аўдыторыяй, чым ад якасці літаратурнага прадукту. «Раскручанае» імя аўтара становіцца перадумовай увагі да кнігі, замяняючы пры гэтым крытэрыі ацэнкі якасці мастацкага твора, выпрацаваныя эстэтыкай, літаратуразнаўствам, лінгвістыкай і інш. Пляцоўкай для самапрэзентацыі пісьменніка выступаюць СМІ, а таксама інтэрнэт-рэсурсы (вядомасць падтрымліваецца актыўнасцю аўтара ў сацыяльных сетках, вядзеннем блога, запісамі ў «жывым часопісе», стварэннем і прасоўваннем уласнага сайта і інш.). Уключанасць у інфармацыйны дыскурс, «медыйнасць», такім чынам, становіцца вызначальнай рысай сучаснага творцы і сродкам папулярызацыі яго «вырабаў». Сёння «пакунак больш істотны за прадукт.

Больш за тое, прадукт ёсць дадатак да зразумелага пакунка. І праца мастака ператвараецца ў тэхнікі прасоўвання. Здольнасць націснуць на патрэбныя гузікі ў свядомасці замоўцы ды спажыўца» [2]. Працытаваныя словы культуролага М. Жбанкова, сказаныя з іншай, нелітаратурнай, нагоды, думаецца, актуальныя і ў дачыненні да сучаснага стану слоўнага мастацтва.

Аўтар навуковых артыкулаў і манаграфіі, прысвечаных праблеме трансфармацыі вобраза сучаснага пісьменніка, У. Капцаў падкрэслівае меншую праяўленасць тэндэнцыі да аўтарскай «медыйнасці» ў Беларусі ў параўнанні з Расіяй, аднак гаворыць пра яе перспектыўнасць: «Перш за ўсё як і пісьменнік, так і сама літаратура ў нашым грамадстве ўсё яшчэ пазіцыянуюцца не з медыйнай, а, усюды наадварот, з этычнай і грамадскай пазіцыяй. Хоць гэта, у сваю чаргу, не ўказвае на папулярнасць беларускай літаратуры сярод масавага чытача. Калі ж гаварыць пра скрыты медыйны патэнцыял ва ўмовах адсутнасці развітай медыйнасці, то яго маюць літаратары сярэдняга пакалення А. Хадановіч, В. Жыбуль, Д. Вішнёў» [3, с. 81]. Акрамя «сярэдняга пакалення», гэты патэнцыял досыць паспяхова выкарыстоўваюць шматлікія прадстаўнікі маладзейшай генерацыі.

«Медыйнасць» пісьменніка можа стварацца рознымі спосабамі, аднак пры неабходнай умове – асвятленні прэцэдэнта ў СМІ. У айчынным літаратурным сегменце ўжо сфарміраваўся ўласны інструментарый, з дапамогай якога дасягаецца пазнавальнасць аўтара, фарміруецца ўяўленне пра яго як медыйную персону. Не прэтэндуючы на вычарпальнасць, назавём некаторыя, на наш погляд, найбольш распаўсюджаныя і дзейсныя спосабы самапрэзентацыі аўтара і прадстаўлення мастацкага тэксту.

1. *Наладжванне перформансаў*. Альтэрнатывай аўтарскаму чытання, часта манатоннаму і невыразнаму, стаў такі спосаб прад'яўлення твора, як перформанс. Літаратурныя міні-прадстаўленні замацаваліся ў беларускай культурнай прасторы ў вялікай ступені дзякуючы прадстаўнікам авангардысцкага руху «Бум-Бам-Літ», утворанаму ў 1995 г. Ставячы сабе за мэту рэанімаваць і абнавіць беларускую літаратуру, маладыя аўтары будавалі свае літаратурныя выступленні так, каб выклікаць пэўную рэакцыю ў публікі, сагнаць з твараў «наіўны, а часцей скептычны выраз, з якім людзі яшчэ ў школе прызвычаліся ўспрымаць літаратуру, пагатоў беларускую» [1, с. 21]. Ю. Барысевіч у кнігах і публікацыях, прысвечаных гісторыі гэтага руху, згадвае шматлікія перформансы, што спалучалі ў сабе тэкст, музыку, разнастайныя гукавыя эфекты, маніпуляцыі з цэлам аўтара. Так, падчас серыі перформансаў «Бахарэвіч пафарбаваў галаву і свае тэксты ў колер бутэльнага шкла; Мінскевіч, абвешаны гірляндамі старых акулераў, чытаў вершы пра сляпое каханне; Вішнёў біў электрычныя лямпачкі, на якіх ча-

сам занатоўвае свае думкі; Жыбуль, апрануты як факір (з турбана на ягонай галаве тырчала пляшка гарэлкі), чытаў публіцыстычную паэму-паліндром “Рогі гор” па чарзе з паперы і з прыстаўленага да яе люстэрка (з таго часу Віктар напісаў яшчэ дзве “люстраныя” паэмы – кулінарную “Кацёл клёцак” і антываенную “Палігон ног і лап”») [1, с. 17]. Былыя «бумбамлітаўцы» і сёння па-ранейшаму застаюцца найбольш паспяховымі перформерамі і плённа выкарыстоўваюць гэты досвед падчас выступленняў на прэзентацыях чарговых кніг.

2. *Правадженне арыгінальных прэзентацый.* Прадстаўленне новай кнігі ператвараецца ў запамінальнае відовішча, у якім на роўных з аўтарам удзельнічаюць запрошаныя госці мерапрыемства: літаратурныя крытыкі, вядомыя пісьменнікі, мастацтвазнаўцы, журналісты, а таксама музыканты, акцёры, рэжысёры і інш. Заўважаецца натуральная ўзаемазалежнасць: чым больш «медыйная» асоба аўтара, тым большы розгалас выклікаецца прэзентацыяй яго мастацкага прадукту. Напэўна, ці не самым яркім у гэтым сэнсе персанажам з’яўляецца журналіст, мастацтвазнаўца і пісьменнік В. Марціновіч. Выхад кожнага з яго раманаў суправаджаецца актыўным грамадскім абмеркаваннем, выяўляючы сапраўдную цікавасць аўдыторыі да твораў празаіка, якіх сапраўды чакаюць і чытаюць. Заслугоўваюць увагі і адмысловыя стратэгіі ўзаемадзеяння В. Марціновіча з аўдыторыяй: кнігі выходзяць адначасова на беларускай і рускай мовах (раманы «Сфагнум» і «Мова»), рэалізуюцца ў папяровым і электронным выглядзе, прычым за доступ да электроннай версіі плаціць не трэба.

3. *Удзел у паэтычных слэмах.* Слэм – гэта адначасова кароткая прэзентацыя тэкстаў і своеасаблівае спаборніцтва, дзе да вызначэння пераможцы можа прычыніцца любы прысутны (падчас іх наладжваецца непасрэдна, жывы кантакт з аўдыторыяй). Запачаткаваў традыцыю такіх чытаньняў «Першы купалаўскі слэм», што прайшоў у музеі класіка ў 2009 г. Арганізатары з Саюза беларускіх пісьменнікаў кожны год пашыраюць тэматычныя і геаграфічныя абсягі слэмаў: пры аншлагах праходзілі жаночыя слэмы, спаборніцтвы паміж «курцамі» і «непалёнцамі», зборнымі Беларусі і Украіны, Беларусі і свету і інш. На слэмах маюць магчымасць выступіць і ўжо вядомыя аўтары, і пачаткоўцы з Беларусі, Украіны, Швецыі, Фінляндыі, Эстоніі, Германіі... Слэмы разам з музычна-паэтычнымі джэмамі, батламі, ранішнікамі, прэзентацыямі і іншымі масавымі акцыямі ўваходзяць у заўсёды насычаную і арыгінальную праграму штогадовага Міжнароднага паэтычнага фестывалю імя М. Стральцова «Вершы на асфальце».

4. *Распальванне скандалаў вакол літаратурных прэмій.* Бадай, ні адзін з папулярных сучасных конкурсаў на спашуканне прэмій у розных галінах

літаратурнай творчасці не абыходзіцца без гучных публічных разбіральніцтваў. Так, вясной 2016 г. шырока абмяркоўваліся вынікі літаратурнай прэміі «Дэбют»: трох фіналістаў (т. зв. шорт-лістэраў) не задаволіла рашэнне журы не вызначаць пераможцу. Адзін з намінантаў выступіў з адкрытым лістом да заснавальнікаў прэміі, у якім заклікаў перагледзець абразлівае, на яго думку, рашэнне суддзяў. Іншы выклікаў сяброў журы, таксама маладых аўтараў, на паэтычны батл, што, як і ліст яго калегі, пацягнула за сабой гарачую дыскусію ў сацыяльных сетках і электронных выданнях.

Падобная сітуацыя стала традыцыйнай і для «Прэміі Гедройца», дзе штогод пры вызначэнні лепшай кнігі прозы ўзнікаюць скандалы, якія маюць свае станоўчыя і адмоўныя вынікі. Па словах А. Хадановіча, аднаго з найбольш медыйных пісьменнікаў, арганізатара і вядучага шматлікіх літаратурных мерапрыемстваў, скандалы замінаюць і разам з тым дапамагаюць папулярываць беларускую літаратуру: «Калі Альгерд Бахарэвіч выпусціў свой “Гамбургскі рахунак” з эсэ пра Каяна Лупаку – савецкага Янку Купалу, эсэ шмат каго абразіла. Але прадаўцы кнігарні “Логвінаў” казалі, што імкліва падскочыў продаж кніг двух аўтараў – Альгерда Бахарэвіча і Янкі Купалы. Значыць, і правакацыя чамусьці служыць. <...> Мусіць быць не скандал дзеля скандалу, а ўвага дзеля чытання» [4].

5. *Рэалізацыя калялітаратурных праектаў.* Так, досыць шырокі рэзананс выклікала з’яўленне арт-календара «Канец словаў» (2009) з эпажымі фотаздымкамі А. Хадановіча, В. Рыжкова, І. Сіна, А. Івашчанкі, У. Сцебуракі і інш.; «Сучаснага беларускага календара» (2010) з выявамі В. Трэнас, В. Куставай, В. Гапеевай, Т. Лісіцкай, Д. Балыкі... Мадэлямі для календара «Першапачатак» (2013) пагадзіліся выступіць ужо нацыянальныя класікі і іншыя аўтарытэтныя аўтары, якія паўсталі ў вобразах міфалагічных персанажаў: Р. Барадулін, Г. Бураўкін, А. Вярцінскі, С. Законнікаў, У. Арлоў, Л. Дранько-Майсюк. За кошт удзелу аўтараў такога ўзроўню ў падобных акцыях арганізатарам удаецца надаць «статуснасць» праекту, прыцягнуць да яго – і да творчасці ангажаваных літаратараў – увагу.

Візуалізаваць паэтычнае слова дазваляюць відэапраекты. Напрыклад, у межах праекта «Чорна-белыя вершы» (2010) былі падрыхтаваны і выкладзены на сайце грамадска-культурніцкай арганізацыі «Будзьма беларусамі!» кароткія ролікі. Вытрыманыя ў адзіным стылі, яны даюць уяўленне пра маладую айчынную паэзію, сведчаць пра яе разнастайнасць і шматгалоссе. Сучасныя тэхналогіі дазваляюць рабіць падобныя праекты не толькі кампаніям і парталам, але і любой зацікаўленай асобе, і такіх спроб нямала. Напрыклад, літаратар і журналіст Г. Лабадзенка ва ўласным блогу пад хэштэгам «Беларускія паэты чытаюць свае вершы» размясціў эксклюзіўныя

аўдыёпрэзентацыі вершаў Р. Барадуліна, Г. Бураўкіна, А. Вярцінскага, У. Арлова і іншых вядомых беларускіх пісьменнікаў. Малады паэт і музыкант М. Найдзёнаў запусціў праект #ВершыБезМежаў: беларусы, што жывуць за мяжой або вандруюць па іншых краінах, чытаюць творы з яго дэбютнай кнігі «Развітанцы» (Мінск : Кнігазбор, 2015). Запісаныя ў Сайгоне, Маскве, Нью-Ёрку і іншых гарадах свету ролікі выкладзены ў «Твіттары» ў вольным доступе. Таленавітая паэтэса, перакладчыца, драматург, тэлеведучая Т. Сівец у сваім «жывым часопісе» і на онлайн-платформе SoundCloud ажыццявіла праект «ВершыЎслых», дзе прадставіла аўдыё 22 твораў з паэтычнай кнігі «Разняволенасць» (Мінск : Маст. літ., 2016) ва ўласным выкананні.

Пры «раскрутцы» імя стаўка можа рабіцца не на эстэтычную якасць твораў, а на эпатаж: аўтары звяртаюцца да раней табуяваных тэм, даюць правакацыйныя назвы кнігам, злоўжываюць іншамоўнай і ненарматыўнай лексікай і г. д. Нярэдка падобныя пошукі свайго месца ў літаратуры самамэтныя і да мастацтва маюць ускоснае дачыненне. Тым не менш і такая актыўнасць пашырае інфармацыйнае поле, фарміруе ўяўленне пра беларускую літаратуру як пра жывую, зменлівую, хаця і не адназначную па сваіх вартасцях, з'яву.

### Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Барысевіч Ю.* Кароткая гісторыя «Бум-Бам-Літа» // Крыніца. 2001. № 10. С. 3–40.
2. *Жбанкоў М.* Old News from Belarus. Якімі нас купляюць [Электронны рэсурс] // БАЖ. URL: [baj.by/be/content/maksim-zhbankou-old-news-belarus-yakimi-nas-kuplyayuic](http://baj.by/be/content/maksim-zhbankou-old-news-belarus-yakimi-nas-kuplyayuic) (дата звароту: 15.05.2016).
3. *Капцев В. А.* «Медийность» как отличительная черта образа современного писателя // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI вв. : сб. науч. ст. : в 2 ч. / под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской. Минск, 2010. Ч. 2. С. 77–81.
4. *Хадановіч А.* «Мусіць быць не скандал дзеля скандалу, а ўвага дзеля чытання» [Электронны рэсурс] // Беларускае Радыё Рацыя. URL: <http://www.racyja.com/kultura/andrej-khadanovich-musits-byts-ne-skand/> (дата звароту: 15.05.2016).

Артыкул паступіў у рэдакцыю 03.05.2016.





УДК 070.1

А. М. Кавалеўскі

## АЎТАР – ТВОР – КРЫТЫК – ЧЫТАЧ: СПОСАБЫ СУІСНАВАННЯ Ў СІСТЭМЕ ЛІТАРАТУРНАГА ФАКТА

У артыкуле разглядаецца складаная шматузроўневая сістэма літаратурнага факта. У апошні час актуалізаваўся зварот да тэкставых структур, арыентаваных на рознаўзроўневыя мысленчыя імпульсы, што, у сваю чаргу, вядзе да множнасці прачытанняў аднаго і таго ж твора. Новы падыход да аналізу тэксту прадугледжвае непасрэднае ўключэнне чытача ў «гульню» з аўтарам. Такім чынам, утвараецца шырокае поле метапаэтыкі, у якой межы паміж уласна мастацкімі і навукова-філалагічнымі жанрамі становяцца больш умоўнымі (адпавядаюць той ці іншай стратэгіі дэмаркацыі), з чаго і вынікае транзітыўнасць падыходаў да вывучэння мастацкага тэксту.

The article deals with a complex multilevel system of literary fact. Recently updated appeal to text structures, oriented to different levels of mental impulses, resulting in multiple readings of the same works. The new approach to the analysis of the text provides for the direct inclusion of the reader in the “game” with the author. Thus, a wide field of metapoetics is created, in which the boundaries between artistic and scientific-philological genres become more conditional, from which the transitivity of approaches to the study of literary text follows.

*Ключавыя словы:* аўтар; твор; крытык; чытач; літаратурны факт; транзітыўнасць; літаратуразнаўства; дэмаркацыя; аўтарская персаніфікацыя; інтэрпрэтацыя; рэцэпцыя; аўтарская ідэя; культуралагічны аналіз; рэцэнзія; крытыка; публіцыстыка.

*Keywords:* author; literary work; critic; reader; literary fact; transitivity; literary studies; demarcation; author’s personification; interpretation; reception; author’s idea; cultural analysis; review; criticism; journalism.

Сённяшнія ўмовы існавання нацыянальнай літаратуры, а таксама стан літаратурна-крытычных і літаратуразнаўчых даследаванняў уяўляе сабой складаную, пераходную з’яву. У 2000-х гг. адносіны да творчасці значна змяніліся: імкненне сказаць новае слова ў літаратуры прымусіла пісьменні-

каў шукаць незвычайныя формы самавыяўлення, максімальна выкарыстоўваць магчымасці, патэнцыяльна закладзеныя ў тэкставай структуры. У той жа час ушчыльненая мастацка-інфармацыйная структура сучасных літаратурных твораў прадыхавана многапланавымі сувязямі з іншымі тэкстамі, сярод якіх аўтарскі тэкст з'яўляецца кантэкстуальна абумоўленым. Актуалізаваўся зварот да тэкставых структур, арыентаваных на рознаўзроўневыя мысленчыя імпульсы, што, у сваю чаргу, вядзе да множнасці прачытанняў аднаго і таго ж твора. Новы падыход да аналізу тэксту прадугледжвае непасрэднае ўключэнне чытача ў «гульнію» з аўтарам. Такім чынам, утвараецца шырокае поле метапаэтыкі, у якой межы паміж уласна мастацкімі і навукова-філалагічнымі жанрамі становяцца больш умоўнымі (адпавядаюць той ці іншай стратэгіі дэмаркацыі), з чаго і вынікае транзітыўнасць падыходаў да вывучэння мастацкага тэксту. З іншага боку, літаратурны твор можа быць разгледжаны ў рэчышчы сацыяльна-эстэтычнага быцця як *канструкт аўтарскай персаніфікацыі і чытацкага ўспрымання* адначасова, што непазбежна прыводзіць да інтэрпрэтацыі тэксту ў той ці іншай яе форме. Тлумачэнне літаратурнага твора з'яўляецца сярэднім, прамежкавай галіной літаратуразнаўства і літаратурнай крытыкі, якая не супадае непасрэдна з фармальна-тэарэтычным вывучэннем паэтычнага тэксту як сістэмы. Інтэрпрэтацыя ў нашым разуменні – паняцце больш шырокае, яна цесна звязана ў першую чаргу са спасціжэннем зместу твора, у аснове якога ляжыць той змест, які аб'ектыўна прысутнічае ў тэкставай структуры. Гэты сэнс суб'ектыўна ўкладзены ў твор аўтарам і суб'ектыўна ўспрыняты, адаптаваны чытачом. Кожны кампанент складана арганізаванай славесна-мастацкай аўтарскай сістэмы ўрэшце разлічаны на чытацкае ўспрыманне вобразнай сістэмы. На шляху да інтэрпрэтацыі мастацкага твора даследчык павінен выкарыстоўваць метады комплекснага аналізу, пазбягаючы якога крытычная думка не ў стане спасцігнуць, якім чынам узбагачаецца вобразная сістэма сучаснай літаратуры, яе мова, паэтыка, як ідзе фарміраванне індывідуальных стыляў, трансфармацыя і ўзаемапранікненне жанраў, як складаюцца няпростыя суадносіны традыцый і наватарства, як узаемадзеюць у ёй форма і змест.

Прачытанне крытыкам твора ці комплексная ацэнка творчасці пісьменніка тычацца не толькі аўтарскіх твора або творчасці, але таксама і іншых крытычных тэкстаў, прысвечаных дадзеным аб'ектам даследавання. Такім чынам, літаратурны твор, крытычна асэнсаваны і суаднесены са шматлікімі рэплікамі-меркаваннямі пра яго, ператвараецца ў *літаратурны факт*, г. зн. у дыялог паміж творцам і публікай. Прычым меркаванне крытыка, увазобленае ў створаным ім тэксце, з'яўляецца важным і неад'емным элементам гэтага літаратурнага факта. Дадзенае паняцце ўяўляе сабой (у самым

абагульненым выглядзе) адзінства, якое складаецца з літаратурнага твора і яго *інтэрпрэтацыйнай мадэлі* ў канкрэтных сацыяльна-літаратурных абставінах. У найбольш абагульненай форме літаратурны факт паўстае як двухэлементная сістэма: твор і пасіўнае меркаванне пра яго таго ці іншага чытацкага асяроддзя. Такая спрощаная сістэма аказваецца пазбаўленай дынамікі, якую здольна прыўнесці толькі крытычнае выказванне. З'яўленне хаця б аднаго крытычнага выказвання пра твор пераўтварае літаратурны факт у трохэлементную дынамічную сістэму: паміж творам і пасіўным меркаваннем паўстае меркаванне вербальна аформленае – увасобленае ў апублікаваным тэксце крытыка сведчанне асэнсаванага прачытання твора, прычым гэтае сведчанне амбівалентнае, бо яно накіравана як на сам твор, так і на чытацкае ўражанне пра яго. Складанасць і развітасць структуры літаратурнага факта наўпрост залежыць ад колькасці крытычных выказванняў пра твор. У найбольш разгорнутым выглядзе літаратурны факт мае характар прасторы з трыма асноўнымі сферамі засяроджанасці: цэнтральную пазіцыю займае сам твор, вакол яго групуюцца і функцыянуюць крытычныя выказванні, якія з'яўляюцца ацэначнымі рэплікамі на мастацкі твор. Такі комплекс рэплік уяўляе сабой найбольш натуральную сукупнасць крытычных выказванняў розных крытыкаў наконт аднаго твора. Трэцюю (вонкавую) сферу прасторы літаратурнага факта складае ўвесь комплекс пасіўных чытацкіх меркаванняў пра твор. Структуру літаратурнага факта можна таксама акрэсліць як сукупнасць міжтэкставых рэляцый, г. зн. узаемаадносін паміж:

- 1) асобнымі крытычнымі выказваннямі і творам,
- 2) крытычнымі выказваннямі ў межах комплексу рэплік (маецца на ўвазе іх дыялог),
- 3) крытычнымі выказваннямі і пасіўнымі чытацкімі меркаваннямі,
- 4) чытацкімі пасіўнымі выказваннямі і літаратурным творам.

Можна таксама назваць дзве асноўныя катэгорыі тэкстаў, якія ўтвараюць літаратурны факт: мастацкі тэкст і тэкст, створаны крытыкам, з'яўляюцца актуальным бокам існавання літаратурнага факта ў той час, калі тэкст гіпатэтычны, *ненанісаны*, суб'ектам якога з'яўляецца асяроддзе рэцыпіентаў, можна акрэсліць як патэнцыяльны бок існавання літаратурнага факта, які паўстае як прадмет стыхійнай чытацкай рэканструкцыі. Калі казаць пра ўплыў літаратурна-мастацкай крытыкі на бягучы літаратурны працэс, з аднаго боку, і на гісторыка-літаратурны працэс, з іншага, трэба прызнаць, што твор «сам у сабе», ізалявана, з'яўляецца толькі элементам гэтых працэсаў, у той час калі структураваная прастора літаратурнага факта, у цэнтры якой знаходзіцца твор, з'яўляецца асновай і прымае ак-

тыўны ўдзел у фарміраванні і развіцці як літаратурнага, так і гісторыка-літаратурнага працэсу.

З’яўленне новага літаратурнага твора заўсёды прадугледжвае амаль адначасовую магчымасць з’яўлення крытычных меркаванняў пра яго, якія выступаюць у якасці інфарматыўных «адказаў» і забяспечваюць уключэнне канкрэтнага твора ў сістэму бягучага літаратурнага працэсу. Новы мастацкі твор здольны актывізаваць прастору свайго прачытання і пазнейшых вытлумачэнняў, якія – калі гэта вытлумачэнні крытычная – самі з’яўляюцца тэкстамі і існуюць у якасці аўтарскай персаніфікацыі крытыка праз спасціжэнне прасторы мастацкага тэксту. Але трэба таксама ўлічваць наяўнасць яшчэ адной, немалаважнай, камплементарнай у дачыненні да прасторы літаратурнага факта сферы, непасрэдна звязанай з творам, у межах якой змяшчаецца ўся сума інфармацыі пра яго як рэальнай, так і магчымай, гіпатэтычнай. Гэта сфера вызначае поле альтэрнатыўнага жыцця мастацкага твора і дае магчымасць для бясконцай колькасці прачытанняў, якія будуць базіравацца ўжо не толькі на патэнцыяльных эстэтычных магчымасцях твора, прысутных у ім іманентна, але і на ўжо існуючых ацэнках і меркаваннях, якія ў дадзеным выпадку можна разглядаць як першаэлементы і першапрычыны складанай інтэрпрэтацыйнай сістэмы. Такім чынам, твор пацвярджае сваю мастацкую ўніверсальнасць і першапачатковую апрыёрную шматзначнасць. Гэты спосаб яго існавання ўплывае і на два варыянты інтэрпрэтацыі: першы – з пункту гледжання аўтарскай задумы і псіхалогіі спасціжэння рэчаіснасці, другі – з пункту гледжання непасрэднага чытацкага ўспрымання; прычым апошні варыянт уяўляецца больш прадуктыўным у дачыненні да крытычнага выказвання па прычыне той асаблівай увагі, якая ў ім адводзіцца рэцыпіенту, бо ў рэшце рэшт і мастацкі твор, і твор крытычны адрасаваны менавіта чытачу. Для пісьменніка літаратурны твор мае перш за ўсё суб’ектыўны сэнс: ён з’яўляецца рэалізацыяй пэўнага творчага праекта, задумы або – у больш шырокім сэнсе – артыкуляцыяй яго суб’ектыўнасці. Аднак, з пункту гледжання чытача, літаратурны твор мае аб’ектыўны сэнс, а значыць, выступае ў якасці аб’екта, прызначанага для спасціжэння і вытлумачэння. Мы лічым, што крытык займае такое палажэнне адносна літаратурнага твора, якое займае мастак слова адносна самой рэчаіснасці, якую імкнецца спасцігнуць сваімі творчымі намаганнямі і мадэль якой рэалізуе ў творы. Для крытыка важнай і актуальнай робіцца другая, тэкставая рэчаіснасць аўтарскага твора, у якой рэальны і мастацкі свет аб’ядноўваюцца ў маналітнае адзінства, паводзяць сябе сінкрэтычна.

Актуалізацыя праблемы чытацкага ўспрымання пашырае межы даследавання і спасціжэння крытыкам літаратурнага твора, які пачынае функ-

цыянаваць і вызначацца ў рамках пэўнай мастацкай сістэмы, што ўключае ў сябе не толькі аўтара (і магчымыя акалічнасці напісання твора), але і чытача (са шматлікімі акалічнасцямі і спосабамі ўспрымання), прычым твор павінен разглядацца комплексна, у сістэме «аўтар – чытач». У выніку менавіта такога падыходу літаратурны твор бачыцца не элементам працэсу генерыравання (свядомасцю, семіятычнай сістэмай і інш.), а актыўным элементам працэсу духоўна-эстэтычнай камунікацыі. Сам працэс напісання твора актуалізуецца не толькі з пункту гледжання аўтарскай задумы і самавыяўлення, але і праз яго мэтанакіраванасць на адрасата; важным робіцца працэс напісання *для кагосьці*. Актыўныя ўзаемаадносіны чытача і аўтара праз мастацкі тэкст прыводзяць да ажыццяўлення творчага акта дзякуючы менавіта дзейснай аснове ўспрымання і разумення, а таксама па прычыне крэатыўнасці самога тэксту. Сёння даводзіцца канстатаваць разнастайнасць падыходаў да вывучэння і інтэрпрэтацыі мастацкага тэксту, што дае крытыку не толькі неабсяжны выбар, але і службыць прычынай пэўнай разгубленасці, звязанай у першую чаргу з пошукам крытэрыяў ацэнкі таго ці іншага элемента твора (вобраз, сімвал, знак, мастацкі прыём, падтэкст і інш.). У сувязі з гэтым можа ўзнікнуць уражанне пра бясконцыя магчымасці на шляху інтэрпрэтацыі любога тэксту. Аднак найбольш актуальнымі ўяўляюцца наступныя тэндэнцыі: імкненне дэшыфраваць тэкст, знайсці ў ім абагульнены сэнс пры дапамозе разумення шматлікіх мікрасэнсаў; ацэнка тэксту як адлюстравання пэўнай ідэі, праблемы, глабальнага прынцыпу. Сам тэкст з'яўляецца замкнёнай семантыка-сэнсавай структурай. Кампазіцыйная арганізацыя паэтычнага тэксту падтрымлівае яго змястоўную і сэнсавую структуры. Адна з асноўных мэт мастацкай камунікацыі (узаемаадносін чытача з тэкстам), як правіла, эстэтычная; мастацкая мова не звязана наўпрост з практычнай дзейнасцю чалавека і таму не мае прадпісальнага характару. Звычайная перадача інфармацыі ў працэсе мастацкай камунікацыі выступае хутчэй як сродак, чым як мэта, а таму і каштоўнасць мастацкага тэксту заключаецца ў тым, што ён заўсёды дае нам унікальную магчымасць самім даканструяваць аўтарскі тэкст у сваім фантазійным уяўленні.

Кожны мастацкі тэкст апасродкавана можа быць аднесены да тых ці іншых з'яў культуры, у гэтым сэнсе ён з'яўляецца аб'ектам культуры, бо ўзаемаадносіны з ім выклікаюць новыя духоўныя магчымасці, якіх раней не было або яны знаходзіліся ў неразвітым стане. Пры гэтым менавіта паэтычны тэкст найбольш выразна і востра акцэнтуюць ў чытача магчымасць эстэтычнага светабачання і светаўспрымання. Крытык, аналізуючы і інтэрпрэтуючы твор, падвяргае яго своеасабліваму культуралагічнаму аналізу

(у шырокім сэнсе), дзякуючы чаму твор можа адэкватна ўспрымацца ў дачыненні да розных культурных сістэм, такім чынам, твор упісваецца не толькі ў літаратурны кантэкст і робіцца літаратурным фактам, але набывае рысы факта полікультурнага. Праблема выяўлення сэнсу твора, якая заўсёды стаіць перад крытыкам, можа вырашацца рознымі спосабамі: з аднаго боку, «вышукваць» сэнс можна ў глыбінях, нетрах самога тэксту, а з тым параўноўваць яго з аўтарскай задумай, але сапраўдная канструктыўнасць мастацкага твора, хутчэй за ўсё, бачыцца ў тым, што ён дае чытачу пазнаць і ў пэўнай ступені змяніць сябе самога. Імкнучыся праінтэрпрэтаваць паэтычны тэкст, крытык ставіць перад сабою пытанне аб механізме самой інтэрпрэтацыі, якая можа ісці, з аднаго боку, у культуралагічным рэчышчы, калі апрыёрная полісемантычнасць твора разглядаецца як трансфармацыя сэнсаў у розных культурных сістэмах і практыках, з другога – у рэчышчы ўласна лінгвістычным (больш звязаным з літаратуразнаўствам), калі апісваюцца і тлумачацца спосабы дасягнення мастацкай вобразнасці праз моўна-выяўленчую экспрэсію. Гэтыя механізмы могуць спалучацца і ўзаемадапаўняцца, што цалкам абумоўлена спецыфікай паэтычнага тэксту, унутры- і знешнеэстэтычныя элементы якога складаюць гарманічна арганізаванае адзінства. Аднак перад тым як перайсці да чыста тэксталагічнай праблематыкі, крытыку неабходна засяродзіцца на ўласным стане ўспрымання твора, зафіксаваць яго асноўныя моманты – такім чынам, ажыццяўляецца інтраспектыўны спосаб перажывання, характэрны для чытацкай практыкі, што прадугледжвае пастаноўку пэўных пытанняў, на якія мы спадзяёмся атрымаць адказ у творы. У завяршэнні хацелася б падкрэсліць, што, аналізуючы і ацэньваючы мастацкі твор, крытык непазбежна накладае на яго свой індывідуальны вопыт прачытання, які звязаны са спецыфікай асобы даследчыка, яго светапоглядам і дасведчанасцю. Інтэрпрэтацыя заўсёды прысутнічае ў індывідуальным прачытанні твора не толькі па прычыне асабістых уласцівасцей крытыка, але і дзякуючы непазбежнай рэфлексіі пасля непасрэднага ўспрымання. У выніку гэтага інтэрпрэтацыя паўстае як адмысловы від эстэтычнага рэагавання (а таксама як яго актуалізацыя) на літаратурна-мастацкі прадукт, прапанаваны аўтарам менавіта дзеля такога рэагавання; інтэрпрэтацыя з’яўляецца самастойным працэсам, які не толькі імкнецца патлумачыць закладзеныя ў тэксце сэнсы, але і выяўляе некаторыя рысы ўспрымання адпаведна тым уласцівасцям, якія надаў аўтар тэксту пры яго напісанні і якія характарызуюць дадзены тэкст як унікальны твор.

Крызіс жанру рэцэнзіі непарыўна звязаны з агульным крызісам літаратурна-мастацкай крытыкі, што, у сваю чаргу, прадыктавана зменай вартасных арыенціраў і крытэрыяў эстэтычнай ацэнкі ў сучасным літаратурным

працэсе. Сёння адбываецца інтэнсіўнае, спантаннае, а ў чымсьці нават гіпертрафіраванае пераасэнсаванне літаратурнай крытыкай уласнай самасвядомасці і прызначэння, што выліваецца ва ўсведамленне ёю свайго правамоцнага суверэнітэту і аўтаномнага статусу ў сістэме творча-пазнавальнай дзейнасці. Крытыка пачынае згадваць, што яна – далёка не другасны, дапаможны вектар са сферы выключнага абслугоўвання літаратуры, а перш за ўсё паўнаўтасны *тэкст*, спецыфічным аб'ектам якога з'яўляецца не столькі свет і рэчаіснасць, як у выпадку з паэзіяй ці прозай, колькі *слова* пра гэты свет, сказанае іншым. Спецыфіка крытыкі заключаецца ў тым, што яе слова – гэта *слова пра слова* ці «з нагоды» *слова*. Літаратурнае рэцэнзаванне трэба разглядаць як асобны, спецыфічны род літаратурна-даследчай дзейнасці, які не можа існаваць асобна (у адрозненне ад чыста публіцыстычных тэкстаў як самастойных літаратурных жанраў) ад канкрэтнага мастацкага твора. Тым не менш рэцэнзаванне, якое абавіраецца на метадалагічную базу навуковых падыходаў, а таксама прымае ўмову свабоды творчага пачатку крытыка, здольнае ўсё ж прэтэндаваць на пэўную аўтаномію, бо найвыдатнейшыя прыклады рэцэнзій можна па праву залічыць у шэраг арыгінальных твораў, якія маюць не толькі даследчую (тэарэтычную) каштоўнасць (пры ўмове інтэрпрэтацыйных уласцівасцей), але і ўласна мастацкую вартасць, што робіць рэцэнзію адным з найбольш універсальных, а таму і складаных жанраў літаратурнай крытыкі.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 12.12.2017.



УДК 070+659.4

*М. И. Конюшкевич*

## ЭССЕИСТИКА В. СТЕПАНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МОДЕЛИ КОММУНИКАЦИИ

Особенности эссеистики белорусского писателя и журналиста В. Степана (Степаненко) рассматриваются сквозь призму модели коммуникации Р. Якобсона.

Peculiarities of essayistics of Belarusian writer and journalist V. Stepan are considered from the perspective of communication model of R. Jakobson.

*Ключевые слова:* эссе; журналистика; В. Степан; жанр; стиль; модель коммуникации.

*Keywords:* essay; journalism; V. Stepan; genre; style; communication model.

СМИ в глобальном масштабе претерпевают динамическое развитие, особенно в жанрово-стилевом отношении, что требует постоянного исследовательского внимания. Журналистика после развала Советского Союза стала иной – изменилась не только реальность, но и идеология, изменился язык, что обусловило внимание исследователей к языку СМИ. За годы существования Беларуси как суверенного государства в белорусской журналистике появились яркие журналисты, имеющие свой стиль, почерк, свою специфику.

Одной из таких фигур является В. Степан, творчество которого стало не только заметным и востребованным, но и достойным научного исследования. В Гродненском университете имени Янки Купалы в 2015 г. была защищена магистерская диссертация Е. В. Мороз «Жанрово-стилевые особенности эссеистики В. Степана», выполненная под нашим руководством. Научное приращение состоит как в самом факте исследования белорусского автора в журналистике периода Новейшей истории, так и в отборе параметров атрибуции творчества данной персоналии, а также в выводе о том, что черты эссеистики универсальны: они применимы к разным кодам ее



манифестации, что показано на анализе корреляции разных по коду форм одного и того же жанра – вербального эссе и фотоэссе (отправным моментом подобного анализа послужил проект В. Степана «Один кадр»).

Обычно статьи, анализирующие произведения, язык, стиль той или иной персоналии, начинаются с биобиблиографических сведений о ней. Но поскольку эти сведения каждый желающий сегодня может получить из интернета, то знакомство с ними оставим читателю. Отметим лишь, что журналист В. Степан имеет художественное образование и опыт писателя и сценариста, что благотворно сказывается на внимании к деталям, умении дать крупным планом одну из них и возвести ее до степени глубокого философского обобщения.

В журналистике В. Степан известен как эссеист, причем эссеист многовекторный – колумнист (рубрика «Личное» в «СБ. Беларусь Сегодня», аналитик (рубрика «Мнения» в той же газете), блогер, рецензент, полемист. Публикации В. Степана на страницах «СБ» в течение десятка лет представлены в нескольких жанрах: эссе (в рубрике «Личное»), статьях («Мнения»), мини-рецензиях, а также в проектах, жанровое определение которых не поддается однозначному определению. Один из них – нечто близкое к мини-портрету («Один кадр»), второй, в совместном с Д. Умпировичем проекте «Хронотоп», – мнение старшего в диалоге если не отцов и детей, то все-таки собеседников, разделенных немалой временной дистанцией.

Сделать полный анализ эссеистики этого талантливого мастера слова на небольшом текстовом пространстве – утопичная задача, тем более что, несмотря на длительную историю развития жанра эссе (начиная от «Опытов» М. Монтеня) и множество методик анализа текста, теория журналистской эссеистики еще не получила четких очертаний (см., например, [1; 2; 6; 7] и др.). Поэтому укажем лишь на отдельные моменты.

Исследователями эссе отмечены свыше десятка диагностических признаков данного жанра: бессюжетность, случайность повода, непринужденность формы, частность темы, широкий стилистический диапазон – от строго научного до иронично-афористичного, диалогичность, парадоксальность, оппозиционность мышления, повышенная актуализованность, жизненность, субъективность, искренность, личностность и др. Даже при поверхностном знакомстве с эссе В. Степана заметно, что каждый из названных признаков в них присутствует. И все-таки есть нечто неуловимое, делающее все публикации В. Степана узнаваемыми и неповторимыми для читателя.

В поисках этого «нечто» сделаем несколько набросков к анализу, беря за основу модель коммуникации Р. Якобсона (адресант, адресат, сообщение,

код, контакт, контекст). Что бы мы ни выбрали в качестве отправного звена модели, все равно при его рассмотрении неизбежно привлечение и остальных звеньев модели – так органична их сцепка в ткани текстов В. Степана.

Начнем с **сообщения (темы)**. Диапазон сообщений эссе В. Степана необычайно широк – о человеке, его быте, детстве, старости, поступках, о близких, о детях, стариках, учителях, друзьях, книгах, природе... Эти сообщения настолько угадывают наши мысли, наши разговоры, наши споры, раздумья, что **читатель** (второе звено модели), знакомясь с очередной публикацией, удивляется: как можно так угадать, уловить такое типичное для всех и вместе с тем такое индивидуальное для каждого, не то что событие, а даже настроение, будь то рассказ об азартной жадности грибника («Загадка грибного места», 02.09.2014), признание в собственных слабостях – подобрать оброненные в лесу кем-то деньги («Когда никто не видит», 16.03.2016) или вкусно поесть на ночь («Аппетит разыгрался», 25.02.2016).

Каждый из читателей в том или ином «личном» В. Степана – мыслях, ситуациях, порой не таких уж и привлекательных: *Тысячи раз на серую мемориальную доску рядом с дверью смотрел, а прочитал внимательно только в 2009 году* («Воспоминания о самом ароматном кофе», 15.07.2009) – видит отражение собственных ситуаций, приятных и неприятных, и это видение себя в чужом роднит читателя с автором. Воспоминания о знакомых, друзьях, житейские разговоры и истории узнаваемы, читатель сам был участником или свидетелем подобных событий, сам во многом задумывался над ними, отчего автор по этим событиям и историям становится для читателя очень своим, что дает ему право обратиться напрямую: *Только не говорите, что вы так никогда не делаете, не поверю* («Аппетит разыгрался», 25.02.2016).

Но это отнюдь не означает, что сообщения В. Степана об обыденных вещах тривиальны. Наоборот, детали повседневности в его описаниях приобретают значимость, они вызывают радостное удивление: как хорошо это мне знакомо, я это не раз видел, но не рассмотрел, не придавал значения, а он не только увидел, но и показал, сделал таким весомым, таким, оказывается, важным. Напрашивается аналогия многих публикаций В. Степана с «Тихой охотой» или «Травой» В. Солоухина, читая которые ловишь себя на мысли схватить корзинку и помчаться в лес за грибами или ягодами... Или с рассказами К. Паустовского, который так представляет какой-нибудь пустырь или одичавшего кота, что описываемые места и их обитатели становятся настолько интересными, что хочется увидеть их своими глазами.

Но у К. Паустовского и В. Солоухина объекты описания (леса, озера, травы, пейзажи, колоритные люди) привлекательны своей необычностью,

а у В. Степана описываемые детали знакомы читателю повседневностью, будничностью – случайный разговор в ожидании автобуса на остановке, пассажиры в транспорте, пожилая женщина с корзиной клубники для своих городских детей и внуков, дачники, возвращающиеся в город с букетами в конце выходного дня... В малом увидеть великое, возвести случайное в ранг философского обобщения, при этом без менторства, а так, вскользь, как бы невзначай, вбросить вроде бы не в тему реплику, которая, как мощный фонарь, высветит главное, ради чего детально перечислялись бытовые подробности, – одна из отличительных черт произведений В. Степана.

Так, после трех не связанных между собой эпизодов (женщины-евангелистки неожиданным визитом пытаются навязать хозяину теологическую дискуссию; старушка, полагаящая, что ее никто не видит, бросает снежок в дерево; больная дочь пишет сочинение на сложную для ее возраста тему о любви) автор дает только одну фразу: *Вы поняли, что это колонка про Веру, Надежду, Любовь* («Три сюжета», 17.02.2010). Так, после занимательного рассказа пчеловода о самоотверженном поведении пчел-солдат журналист уходит от ответа в трудном для себя разговоре со знакомым, умоляющим его помочь «откосить» сына от армии, с помощью далекого, казалось бы, от темы вопроса: *«Слушай, Сергей, а ты любишь мед?» – спросил и посмотрел на бледное лицо собеседника. «А кто ж мед не любит? А при чем здесь мед?» – Сергей стучал пальцами по столу. Вроде бы и ни при чем здесь мед, но я вспомнил про пчел-солдат, охраняющих улей...* («Закон улья», 26.02.2015). Так, статью о Дне защитника Отечества начинает с вопросов: *Раньше мужчины спрашивали: «Где служил?» Теперь мужчины спрашивают: «Ты служил?»* и пишет о семейных фотографиях солдат, особо хранимых в семьях... И после того, что читатель узнал о жизни тех, кто на фотографиях, о тех, кто бережет эти фотографии, кто ждет солдата, концовка с теми же вопросами и поздравлением: *Раньше мужчины спрашивали: «Где служил?» Теперь мужчины спрашивают: «Ты служил?» С праздником, мужики!* звучит смысловым диссонансом между диалогом и поздравительной формулой: едва ли достоин поздравления тот, кто не служил в армии, но грустно, что таких все больше. Поздравление *С праздником, мужики!* приобретает двойной смысл: прямой – для тех, кто действительно служил в армии, кто настоящий мужик, для кого этот день действительно праздник, и скрытый – грустная издевка над теми, кто не знал (и не хотел знать) армейской жизни: поэтому ты всего лишь мужик, но не солдат, это не твой праздник. Есть еще и третий смысл: так поздравлять имеет право тот, кто сам служил, прошел армейскую школу, это поздравление для своих.

«В эссе осуществляется анализ какого-либо, преимущественно гуманитарного, объекта мысли, а не личности автора, но то, как он будет проведен в эссе, в большей степени, нежели в других жанрах, зависит от личности автора. Итак, авторская личность является одним из основных структурообразующих принципов эссе» [7]. «Гуманитарных объектов» в эссеистике В. Степана невероятно много, но для характеристики второго звена модели – **адресанта (автора)** – хочется выделить несколько главных, которые раскрываются на особенно пронзительной ноте. И каждому из них посвящена не одна, а несколько статей, но в каждой из них проступает личность (не категория!) автора.

Личность – взрослый сын, по-мужски сдержанный в своей любви и нежности к родителям:

*Записывайте родителей и родственников, сейчас это сделать легко, есть диктофоны, видео, да и бумага пока еще существует. Ни в каких архивах подобное не узнаешь, такое можно услышать только от своих, от близких («Слушайте близких», 23.01.2016).*

*Все учителя, какие были у меня и какие, возможно, будут, не смогут показать и тысячной части того, что показал отец («Сто акварельных рисунков: как нарисовать часы», 14.10.2009).*

*Вспомнил, как мама наливает молоко в чашку. Быстро и бережно, я так не умею. И не важно, из чего льет – из пакета, трехлитровой банки, бидончика, кувшина, кастрюльки. Она всегда наполняла большую чашку до краев и, не пролив ни капли, ставила передо мной. Приходилось нагибаться, тянуться к краю чашки губами, чтобы сделать первый глоток. Теперь-то я понимаю, что мама специально так наливала. **Ей хотелось, чтобы я выпил чуть больше молока, хоть на один глоток. Это у нее на генетическом уровне, чтобы я был сытым и здоровым** («Кормилица», 18.06.2014).*

*Не умею я давать советы. Письмо остается пока без ответа. Хочу верить, что старший брат и младший и их сестра смогут сами разобраться, а может, уже и разобрались. И еще, думая о незнакомых людях, стал звонить своей маме почти каждый день. Она удивляется и настороженно спрашивает, не случилось ли у меня чего. Отвечаю, что все хорошо, что просто решил узнать, как там она, звонил ли ей сегодня ее младший сын, мой брат? («Ни совета, ни ответа», 20.05.2015).*

*Как-то язык не повернулся попросить маму сесть у окна, положить свои уставшие руки на колени, чтобы я мог их сфотографировать. Но что-то меня сдерживает, и я лишь слежу за любимыми руками. И как так может быть, что участковый врач обещал прийти к ней и не при-*

шел? Она не жалуется. Не звонит в поликлинику. **Я смотрю на ее уставшие руки и думаю: «Ну неужели у этого врача нет мамы?»** («Рука, качающая колыбель», 14.10.2016).

И гениальное: **Тихие ангелы, вы меня слышите, не спешите к маме...** («Мама», 26.11.2014).

Личность – преданный, благодарный ученик: *Лучшие работали не ради денег. Они были людьми уже состоявшимися, имели заказы и могли не ходить к студентам. Могли не тратить драгоценное время на молодежь. Одевались обычно, ничего сверхъестественного не имели. Но к ним тянулись, ловили каждое слово, жест, взгляд. С ними спорили, им старались подражать. Они знали то, чего я не знал, но очень хотел узнать. Они не сюсюкали, не заискивали... Они учили так, что казалось: это я сам додумался и сделал открытие...*

*Р. С. Только не думайте, что я против того, чтобы учитель получал достойную зарплату* («Учитель», 02.08.2012).

*Спасибо, Вера Семеновна, что вы у меня были.*

*Р. С. Фамилия моей первой учительницы – Ковальчук* («Дорогая Вера», 03.10.2012).

**Я не стал бандитом лишь потому, что встретил учителя и стал ходить в изостудию Дворца культуры. Бумага, карандаши, краски, но главное – учитель. Спокойный, сосредоточенный, даже внешне контрастирующий со средой. Элегантная шляпа, галстук, костюм, всегда начищенная обувь. Его уважали взрослые, любили дети. Он доверял нам, уличным хулиганам и драчунам. Разрешал приходить в изостудию в любое время, сидеть допоздна. Гардеробщицы давали нам большой самодельный ключ, и мы летели вверх, на третий этаж. Удивительно, но из тех, кто ходил в изостудию к Владимиру Сильвестровичу Камовскому, ни один не оказался за решеткой. При этом наш учитель ничего такого не делал, нравоучительных бесед не вел, не стращал, не унижал. Рассказывал об искусстве, картинах, художниках, природе. Водил нас на этюды...**

**...Я оказался на улице, среди своих. Меня приняли с распростертыми объятиями, с крепкими рукопожатиями, но я уже был неизлечимо отравлен. Промучившись две недели, переступив пацанскую гордость, пошел проситься в изостудию. Слава богу, учитель простил, принял...**

*У меня есть лишь одна фотография учителя. Небольшая, 9 на 12.* («Все могло быть иначе», 19.08.2015).

*Меня с другом детства многое связывает: дом, улица, драки, рыбалки, лед, детство, термит, время... Но самое главное – учитель. Он руково-*

дил изостудией во Дворце культуры, или, по-простому, в клубе. И мы ходили туда почти каждый день. Рисовали до головокружения... **И если из нас что-то получилось, то это благодаря ему – Владимиру Сильвестровичу Камовскому** («Светлая память», 05.11.2014).

Личность – книгопоклонник, «отравленный» книгой, книгочий (от *читать*, хотя современные словари считают это слово устаревшим (!) и рекомендуют *книгочей*, очевидно, по аналогии с *казначей*):

**Книги – по-своему наркотик. Первая, третья, пятая, а там и привычка необратимая возникает. Увидишь новую книгу – руки начинают дрожать, улыбаешься, как блаженный.** Думаю, что у вас, уважаемые читатели, есть и свои рецепты. Поделитесь. Ведь это так важно, чтобы наши дети читали («Через тернии к книге», 22.11.2012).

**Я оптимист, продолжаю верить, что не все так плохо, что книга опять станет ценностью...** Даже надеюсь, что когда-нибудь кто-то из знакомых писателей расскажет о том, что в его квартиру залезли воры. Что они украли, нет, не золотые часы, не меховую куртку, не кольца и серьги с бриллиантами жены. Пропала со стола его книга. Только-только напечатанная, пахнувшая краской и клеем, сигнальный экземпляр. Книга, которую еще никто не успел прочесть. Скорее всего, подобного никогда не случится, но верить хочется. И еще я подумал, что воры книги не читают. **Что книга и злодей – явления несовместимые.** Ну, может, и возьмет злодей в руки книгу – Уголовный кодекс или Библию, когда жизнь прижмет... («Злодей и книга», 24.01.2013).

Спросил у соседа, в одном дворе живем: зачем книги выбрасываешь? Он плечами пожал. Думал, что он скажет про читалку электронную, про то, что скачал себе три тысячи томов и теперь бумажные книги ему не нужны. А он даже вопроса моего не понял. Вытащил из кармана смартфон и стал видеоприколы показывать. Потом сказал, что большую книгу кулинарных рецептов «О вкусной и здоровой пище» оставил, а остальные ему не надо. Странно все это. Открыл я одну коробку, а там энциклопедия – шестнадцать вишневого цвета томов. А в другой Лев Толстой – собрание сочинений в мягкой обложке... **Постоял я у мусорных контейнеров, потоптался, а потом затащил книги домой. Будут же и у меня внуки. Пусть шуришат страницами. Не все же в монитор пялиться...** («О вкусной и здоровой пище», 15.06.2016).

**Все очереди ненавижу. Все, кроме книжных** («Про книги», 29.07.2009).

Личность – один из тех, кто помнит и ценит великое поколение, спасшее будущее и подарившее ему самую долгую безвоенную паузу. О ветеранах войны написано много и хорошо, но такие строки идут от сердца:

*Совсем не часто в последние годы они достают из старомодных платяных шкафов с большим зеркалом пиджаки с широкими бортами, кители, фуражки, пилотки. Пиджаки и кители тяжеленные от орденов и медалей. Но они надевают их на сутулые плечи, разглаживают, поправляют медали, молодеют и выходят на улицу.*

*Они уходят, уходят... Усталой походкой, словно покидают покоренный Берлин, освобожденную Прагу, Будапешт, Вену и сотни других больших и маленьких городов. Они уходят так спокойно и величаво, будто поднимаются на пьедестал. Почти незаметно для себя, но они уже превращаются в памятники, мифы, песни...*

***Я знаю, что больше такого поколения, как поколение Победы, уже не будет. Никогда!***

*Личность – философ, думающий, сомневающийся, советующийся и менее всего – советующий.*

*Текст о просьбе знакомого посоветовать, что делать с сыном – хулиганом и вором. Да, я рассказал приятелю о двух великих картинах («Иван Грозный и сын его Иван» и «Возвращение блудного сына». – М. К.). Пусть сам выбирает («Отцам и детям», 31.07.2014).*

*И далее (приводим без ссылок на названия статей):*

*Время теперь такое, что ужасы поражать перестали, а вот доброта человеческая – потрясает.*

*Я думаю, за последние лет тридцать наша планета с морями, материками и островами стала очень маленькой, хотя в размерах совсем не уменьшилась.*

*Почему, когда дерево посадить задумаешь, то всегда кто-то, а чаще что-то тебе помешает? А захочешь дерево срубить – всегда помощник найдется, который и словом, и делом поддержит.*

*Куда же оно девается, это самое подаренное прогрессом время?*

*Смотрите на фотографии – они не врут. На них – «Партизаны, партизаны, белорусские сыны...»*

*Счастливым людям мало чего надо, а вот несчастные хотят всего и сразу...*

*Может, правильно, что человеческое уныние считается одним из смертных грехов.*

*В слове «прощание» мне всегда слышится – «прощение»...*

*Если в городе продаются цветы, то это значит, что жизнь продолжается.*

*Каждый мужчина должен посадить дерево, вырастить сына, построить дом... Если не дом, то хотя бы домик – для птиц. Скворечник.*

*Всегда напрягаюсь, когда думаю о взаимоотношениях человека и дерева. Почему когда валят старое дерево, то его жалко намного больше, чем молодое? А ведь с людьми все наоборот. Ребенка куда жальче, чем старика...*

*Выйти из дому без аппарата сегодня страшнее, чем нитроглицерин забыть или еще какое жизненно важное лекарство. В Древнем Риме раб ходил с железным ошейником, на котором было выбито имя хозяина. Так и тут – Samsung, Nokia, iPhone, Huawei...*

Считается, что в эссе наблюдается давление двух противоположных авторских намерений: описать правдиво реальность и «навязать свой взгляд на нее» (Ж. Террас). На наш взгляд, в эссеистике В. Степана это «навязывание» чувствуется меньше всего. Скорее, это тихое раздумье вслух личности – обыкновенного человека.

Исследователи отмечают следующие базовые признаки текстовой категории образа автора эссе: а) наличие в тексте оппозиции «свой – чужой»; б) ориентацию на речевой опыт целевой аудитории; в) использование элементов, репрезентирующих картину мира адресата и характеризующих его стиль жизни и социальный статус.

Первые два признака уже нашли отражение в наших рассуждениях выше, напомним только, что оппозиция «свой – чужой» у В. Степана тем и отличается, что она нейтральна, противопоставления нет, есть гармоничный резонанс: читатель признает своими и автора, и его наблюдения. Это и есть истинный **контакт** как важнейшее звено успешной коммуникации, когда ключевым ее словом выступает *свой*.

На третьем базовом признаке **адресата** необходимо остановиться. Репрезентация картины мира адресата и характеристика его стиля жизни и социального статуса, отраженная в современных текстах массовой коммуникации, позволила вычленил такие типы адресата, как «интеллигентное меньшинство», «представитель образцовой среды», «простой человек» [3].

*Для меня всегда оставалось загадкой – кто мой читатель? Если честно, то представление о нем у меня самое расплывчатое, неопределенное. Как он выглядит, чем занимается, может, на службу ходит, а может, он человек свободный. Много вариантов. Это правда, что человек пишущий не может знать, кто прочтет его слова. («Здравствуй, читатель», 10.10.2012). Читатель В. Степана совмещает в себе все названные выше типы адресата в силу того, что он свой автору в той же степени, в какой автор свой адресату. Более того, в адресате В. Степана кроются и другие категории:*

- «дети, ставшие взрослыми и оставшиеся детьми»: *достаточно прочесть список (74 !) детских игр-опытов для познания мира, которые ро-*



дители должны взять себе за правило сделать вместе со своими детьми, чтобы их понять и сделать счастливыми («Родительское собрание», 08.12.2011);

- «люди творчества»: *Старик-столяр выпил, закусил, помолчал: «Но больше всего любил я делать детские колыбельки, кровати такие для самых маленьких. Когда просили сделать, то я даже от хороших денежных заказов отказывался...».*

*Сегодня я вспоминаю старого столяра и его слова про детскую кровать и понимаю, что тогда я услышал, правда, не понял мысль очень важную. Услышал ответ на вопрос о смысле человеческой жизни. Объяснить толком те слова не могу, но знаю, а скорее, чувствую, что он верный («Разговор со столяром», 20.01.2016); см. также «Hand made цацкі», 12.06.2015 – о мастере, деревянные игрушки которого понимают в любой стране, может быть, потому что, как признается мастер, *использую только старую древесину, как говорится, уже «намоленную»... в новых досках нет тайны.**

О коде модели коммуникации – языке В. Степана – надо говорить отдельно. Здесь назовем лишь уникальность его синтаксиса, густую инверсию предложений и словосочетаний, так поразительно создающую плавное, разговорное течение речи. Предполагаем, что зримость описываемых событий, их реальность достигается и за счет скупости тропов, не позволяющей писателю-художнику уйти в «красивость», за что критика упрекала в свое время К. Паустовского. Но уж если сравнение, то мощное и точное: *Короткая фраза звучит всегда одинаково, как буддийская мантра, как христианская молитва, как революционный лозунг, отбитый под трафарет на кумаче. Привожу ее дословно: «Трэба ехаць дамоў – бульбу садзіць!» («Народная мудрость», 08.05.2014).* Отметим и бережность писателя к исконной лексике, отсутствие англицизмов, столь засоряющих современный журналистский текст. Прецедентные феномены вплетены в ткань текста и в заголовки без демонстрации автором собственной эрудиции и интеллекта, корректно, с мягкой трансформацией: *Ирония судьбы, или С легким снегом, Отцам и детям, Любовь в старом городе, Любимый город, Цветочная революция, Рожденные не в СССР, Остановись затмение, ты прекрасно, Собака вдруг человека, Спасайте, кто может* и др.

Но особенно примечательны концовки статей. Наши наблюдения над концовками журналистских текстов привели к выводу об их исчислимости, доказывающей не только речевую природу (арифметическую величину) концовок, но и языковую (алгебраическую величину), так называемую

эмичность этих единиц текста [4; 5]. Концовки В. Степана «алгебре» поддаются трудно, хотя среди них встречаются и традиционные – риторические вопросы, призывы к читателю, постскрипумы, цитаты... Но даже среди последних (не только в концовках) – не затертые, не тривиальные. Хотя бы такая: *...самое непонятное – наличие заборов вокруг кладбищ и могил. Зачем они там? Кажется, испанский писатель Рамон Валье-Инклан еще в позапрошлом веке едко пошутил, стоя у кладбищенской стены: «Живые на кладбище не спешат, а мертвые оттуда уже никогда не выйдут...»* («Штрихкод современности», 10.06.2015).

**Контекст** как звено модели коммуникации – обязательная черта любого журналистского текста. Но привязку к конкретной, сегодняшней действительности В. Степан в своих эссе осуществляет особенно деликатно, косвенно, намеками, давая читателю возможность самому определить приоритеты действительности. Считаем, что это проявление уважения автора к праву читателя иметь свое мнение, выражение искреннего убеждения в способности читателя самому разобраться в противоречиях современности. Свое личное отношение автор впускает в текст небольшими порциями – случайными деталями, фокусными точками. Ярким примером тому является статья «В свете Толстого» (14.05.2014). Тема болезненная: ситуация в Украине. Болезненная и запутанная для многих. Отсюда начало: *Кто-то, когда запутывается в жизни и не может найти ответы, не хватает воли решиться или отчаявшись, берет и читает Библию... Знаю тех, кто в минуты душевного раздора или смуты берет в руки сказки либо бесхитростные рассказы о животных.*

*...А я опять читаю графа Льва Толстого... Это странно сегодня – читать Толстого.*

*Читать я его начал в конце марта. Зачем?*

*Мой приятель – белорус. Так сложилась его судьба, что он женился и живет в Украине, записался добровольцем в украинское ополчение. Даже свою фотографию в камуфляже повесил в интернете. Написал, как выезжал охранять железную дорогу. Он, белорус, за Украину переживает, готов за ее независимость бороться даже с оружием в руках.*

*Многое сегодня перепуталось, прежние связи разрушились, а новые не появились. Все говорят, твердят и кричат о независимости. Все хотят какой-то новой независимости друг от друга. Хотят государства люди. Крым стал российским. А там город Севастополь. Специально эти рассказы Льва Толстого перечитал. Понять хочется...*

*Молодой граф Лев Толстой с бакенбардами и усами. Настоящий граф – щеголеватый столичный франт, в шикарном шинели, эплет виден. Все*

*у него в жизни хорошо шло... А он взял и на войну поехал, в Севастополь... Служил офицером в артиллерии. Защищал город. Сто раз погибнуть мог. По воспоминаниям очевидцев, граф страшно и изощренно матерился, а солдаты, его подчиненные, и за умение ругаться командира уважали. Но таким умением мало кого удивишь, в истории не останешься. А вот то, что молодой граф, ему двадцати семи лет еще не исполнилось, написал «Севастопольские рассказы», очень правдивые, жесткие, – это всех тогда удивило. Так до него еще не писали, никто, никогда. Рассказы о солдатах, защищающих Севастополь.*

*...А в 1886-м, то есть через тридцать один год после Севастополя, Лев Толстой написал рассказ «Много ли человеку земли нужно». Оказывается, только три аршина... «Хаджи Мурата» теперь читаю. Там есть фраза «веревка хороша длинная, а речь короткая».*

Вот и думай, читатель, кто прав. А может, последуй за автором – перечитай Л. Толстого.

В. Степан стал в белорусской журналистике известной, популярной, значимой фигурой. Его творческая лаборатория может открыть исследователям и последователям немало нового и полезного не меньше, чем содержание его произведений.

И напоследок. Во многом (если не во всем) соглашаясь с В. Степаном, уточним одно его, пусть и со ссылкой на «воспоминания очевидцев», утверждение, что «граф страшно и изощренно ругался». Как великолепный знаток русского языка, Л. Н. Толстой, конечно, знал русскую ругань. Но самому ему она претила. Предоставим право утверждать самому точному очевидцу, коим является отец академика А. Н. Крылова, который в своей книге «Мои воспоминания» писал: «С началом Крымской войны отец был вновь призван на военную службу и определен во вторую легкую батарею 13-й артиллерийской бригады, на вакансию, оставшуюся свободной после Л. Н. Толстого, переведенного в другую бригаду.

Л. Н. Толстой хотел уже тогда извести в батарею матерную ругань и увещевал солдат: „Ну к чему такие слова говорить, ведь ты этого не делал, что говоришь, просто, значит, бессмыслицу говоришь, ну и скажи, например, «елки тебе палки», «эх, ты, едондер пуп», «эх, ты, ерфиндер»” и т. п.

Солдаты поняли это по-своему:

– Вот был у нас офицер, его сиятельство граф Толстой, вот уже матершинник был, слова просто не скажет, так загибает, что и не выговоришь» [8].

Одно дело – устные воспоминания солдат, иное дело – слово журналиста, да еще такого популярного. Можно предугадать, как его слово отзовется...

## Библиографические ссылки

1. *Дмитровский А. Л.* Эссе как жанр публицистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. СПб., 2002.
2. *Жолковский А.* Эссе [Электронный ресурс] // Иностран. лит. 2008. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/12/zhz10.html> (дата обращения: 17.09.2016).
3. *Каминская Т. Л.* Образ адресата в текстах массовой коммуникации: семантико-прагматическое исследование : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10. СПб., 2009.
4. *Конюшкевич М. И.* Концовка газетного текста. Статья первая. Язык и речь [Электронный ресурс] // Медиалингвистика : междунар. электрон. журн. 2014. Вып. 1. URL: <http://medialing.spbu.ru/>
5. *Конюшкевич М. И.* Концовка текста. Статья вторая. Типология концовок аналитического текста [Электронный ресурс] // Медиалингвистика : междунар. науч. журн. 2014. № 2(5). С. 69–81. URL: <http://medialing.spbu.ru/part10/>
6. *Любезная Е. В.* Авторские жанры в художественной публицистике и прозе Татьяны Толстой : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10. Тамбов, 2006.
7. *Лямзина Т. Ю.* Жанр эссе (К проблеме формирования теории). URL: [http://psujourn.narod.ru/lib/liamzina\\_essay.htm](http://psujourn.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm) (дата обращения: 11.09.2016).
8. *Крылов А. Н.* Мои воспоминания. URL: [http://militera.lib.ru/memo/russian/krylov\\_an/02.html](http://militera.lib.ru/memo/russian/krylov_an/02.html) (дата обращения: 22.09.16).

Статья поступила в редакцию 07.09.2016.



УДК 821.161.09+271.2-29

Л. В. Левшун

## «РАТАИ СЛОВА» И «СЛЕПЫЕ СТРЕЛЬЦЫ»: ЛИКИ И ОБЛИЧЬЯ ХРИСТИАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Ныня ратаи Слова словесныя уньца к духовному ярму приводяще и крестное рало в мысленных браздах погружающе и бразду покаяния прочертающе, семя духовное всыпающе, надежами будущих благ веселятся...

*св. Кирилл Туровский.  
Слово в Фомину неделю*

... Не бо от мудрости, но от грубости сиа изыглаголати потщахся, акы младенець немую пред родителями своими, или акы слеп стрелець неулучно стреляя... неведый весьма своя шуйца ни десница...

*Епифаний Премудрый.  
Житие Стефана Пермского*

На материале древнерусской литературы выявляются разные типы христианских писателей; различие проводится на основании сопоставительного анализа цели, которую преследует «автор», создавая свое произведение, а также способов и условий ее реализации.

The article on the material of the Old Russian literature identifies different types of Christian writers; the distinction made on the basis of comparative analysis of the purpose pursued by the “author” creating his work as well as methods and conditions for its implementation.

*Ключевые слова:* древнерусская литература; художественное творчество; творческий метод; художественный канон христианской культуры; «поэтика истины»; стиль «плетение словес»; христианская педагогика; Епифаний Премудрый.

*Keywords:* Old Russian literature; artistic creativity; creative method; the artistic canon of Christian culture; “the poetics of truth”; style “weaving of words”; Christian pedagogy; Eiphanian the Wise.

Одной из своеобразных аксиом современной медиевистики стало представление о едином творческом облике древнерусского «писателя», т. е. о едином художественном методе средневековой восточнославянской культуры. Единственным и одиноким исключением из этой аксиомы является лишь позиция Д. С. Лихачёва, но и то, думается, лишь потому, что он исследовал художественный метод очень конкретно и прагматично, как технологию художественного изображения действительности, вопреки более распространенному в медиевистике пониманию метода как мировоззренческого принципа ее отражения. По мнению В. В. Кускова, «древнерусской литературе присущ один художественный метод» как соответствующий единому мирозерцанию средневекового писателя [1, с. 2].

С литературоведами вполне солидарны искусствоведы и философы: «Вплоть до зарождения в древнерусском искусстве каких-либо направлений (в XVII в.) художественный метод его был единым, – вторит В. В. Кускову, ссылаясь на исследования В. В. Бычкова, Г. К. Вагнер, – так как обуславливался единством христианско-средневековой гносеологии. Изменение, развитие жанров и стилей... происходило в границах единого художественного метода» [2, с. 54]. Заметим, что при всей историко-культурологической обоснованности этих утверждений они несколько односторонни.

Во-первых, в них не учитывается тот очевидный факт, что сама в себе «христианско-средневековая гносеология» не была гомогенной и не мыслила себя таковой, но, наоборот, провозглашала и отстаивала возможность и неизбежность *разных* способов познания мира через него – Творца, и на этом основании предлагала и обосновывала *разные* виды богопознания, разные его способы и пути с соответствующим им – отнюдь не единым и не универсальным – инструментарием. Так что при безусловном единстве цели «христианско-средневековой гносеологии» (богопознания) способы ее достижения были весьма разнообразными, подчас противостоящими друг другу, как, скажем, в случае с Александрийской и Антиохийской школами в богословии; с представителями так называемых интериорной (аскетической) и патристической (церковно-богословской) гносеологии; египетско-сирийско-афонской и палестино-студийской традициями в восточном монашестве; на Руси – «стяжателей» и «нестяжателей», «раскольников» и «никониан» и т. д., не говоря уже о таких случаях, как противостояние иконоборцев и иконопочитателей (в разные культурные эпохи); паламитов и их оппонентов – религиозных гуманистов и т. д. Г. П. Федотов, в частности, отмечал, что в истории восточнославянской культуры сосуществовали, а иногда и сталкивались «два потока духовной жизни: один – пе-

щерный, аскетико-героический, другой – наземный, смиренно-поислушный, социально-карилативный» [3, с. 36].

Полемика между пресвитером Фомой и Климентом Смолятичем (середина XII в.) по поводу допустимых пределов и принципов толкования Священного Писания видится ярким примером именно методологического противостояния: не культурная эпоха (Фома и Климент не только современники, но и соученики одного учителя – преп. Григория); не жанр и не цель изображения (они одни и те же: толкование библейских истин); не авторская позиция (она у них едина) и т. д., а *разные принципы гносиса* (в сфере «единой христианско-средневековой гносеологии») и разные методы творчества вызывают непонимание оппонентами друг друга.

Во-вторых, представляется ошибочным полагать, что абсолютно все авторы восточнославянской культуры стремились исключительно к богопознанию как основной цели «христианско-средневековой гносеологии».

При этом нужно учитывать еще и то немаловажное обстоятельство, что книжная культура в Древней Руси создавалась, поддерживалась и воспроизводилась по преимуществу в великокняжеских (существовавших при кафедральных соборах) либо монастырских скрипториях, а значит, сам ее состав подвергался постоянному и достаточно жесткому редактированию: богослужебно-уставные и «официальные» произведения сохранялись (подновлялись, переписывались, редактировались и т. п.) целенаправленно; произведения иного характера – при случае. Поэтому судить о реальном соотношении тех и других на основании сохранившихся рукописей весьма опрометчиво. «Очевидно, – писал, например, Н. К. Никольский, – что рукописи монастырских и церковных библиотек отвечали практическим потребностям местных общин, а ничуть не служили зависимым отражением древнерусского литературного дела во всем его... объеме». Так что, отмечает далее исследователь, «если в настоящее время было бы ошибкой писать обзор современной литературы, ограничиваясь тем, что стоит на полках церковных библиотек, точно так же было бы несправедливо предполагать, что древнерусская церковно-монастырская библиотека охватила собою все разряды памятников» [4, с. 3, 7].

Такому упрощению средневековая восточнославянская культура, между прочим, сама сопротивляется: к примеру, замечено, что «первый вполне развитый стиль» этого якобы единого метода, основанного на христианской гносеологии и, соответственно, на едином же «религиозно-символическом мышлении древнерусского общества», стиль «монументального историзма... более отчетлив... в светских произведениях, чем в церковных» [5, с. 27], что по меньшей мере странно и за-

ставляет усомниться в правильности изначальной посылки: может ли стиль, сформировавшийся в лоне церковного учения и «христианской гносеологии», быть «более отчетливым» в произведениях светских?

Уже эти факты заставляют подозревать, что представление о единстве и единственности художественного метода древнерусских «писателей» сомнительно. И тем более сомнительно, что в восточнославянском Средневековье обнаруживается изначальное противопоставление двух понятий, обозначающих принципиально различные представления о творчестве, которые порождаются совершенно несхожими «формами организации одной и той же действительности» [6, с. 27] в ее восприятии и художественном осмыслении писателем и, в свою очередь, порождают *разные способы создания художественных образов*: «художество» и «хитрость» [7, с. 118].

«Хитрость» («хитросное движенье») в представлении древних восточнославянских книжников инициировалась и сотворялась человеческим разумом и человеческими руками – «на сущих сдравых органех телеси, удех всех телесных», как читаем, к примеру, в «Диоптре» Филиппа Пустынника [8, с. 77], без чьего-либо постороннего участия и помощи, была *самостоятельной и само-творной*.

Показательно то, что изначальное в произведениях церковной книжности «хитростьюником», «хитрецом» всего мира [9] назывался Бог как действительно *самовластный* Творец и Создатель «самодовлеющего продукта» [10] – мироздания. Отсюда в отношении к человеческому творчеству возникает немаловажный смысловой оттенок в понятии «хитрец»: это либо Бог, либо тот, кто творит, «подменяя» собою Бога.

Здесь, думается, уместно вспомнить известное библейское «...И сказал змей жене: нет, не умрете, но знает Бог, что в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» (т. е. совершите самовластный поступок. – *Л. Л.*) (Быт. 3:5).

«Узурпируя права» Демиурга (т. е. фактически уподобляясь «обезьяне Бога» – сатане), «хитрость», естественно, получает дополнительное значение обмана, лукавства, лжи, кощунства, прелести, что также отражено в соответствующих контекстах

Напомним, что праславянское *хутрь*- возводится историками языка к *\*хутити* и *\*хватати* = 'неправедно захватывать'. Вместе с тем словами «хитрь» и «хитрец» в древних рукописях переводятся греческие *τεχνικός*, *τεχνίτης* (Супр.) и даже *ρήτωρ* (ib.), что подчеркивает технологический аспект понимания этого термина [11, с. 240].

К примеру, в «Изборнике» 1073 г. читаем, что князь «творитвьная и ветийская («ветия» – тот же *ρήτωρ*, который часто переводился с греческого



как «хытрець». – Л. Л.) и хытростное изобретение многия упразни, имже туск лъжа есть; ни творитвная бо състояться можетъ кроме коштюны, ни ветийство кроме хытростнааго глаголаня, ни софистики кроме премышлаи» (л. 203).

«Хытрости» противопоставлялось понятие «художства», обозначающее то, что сотворено собственно *Богом* через человека (человеческими лишь руками) и для человека.

Этимологически «художство» и «художник» происходят от индоевропейского «*hond*» – «рука» и обозначают «то, что сделано руками» человека, но не его волей, не его хотением.

«Всяк, хотяи обрести разум в Писаниих, николиже поставляетъ свои разум, яко добр, но сеи е художен, иже глаголы непоколебимы съблюдаеть, и премудростию Святаго Духа съкровенныя тайны обретаеть, сведетельствуемы от Божественных Писаниих», – согласно святоотеческой традиции учит «иконописца» преп. Иосиф Волоцкий (Слово 5-е) [12, с. 187].

Поскольку в древнерусском языке словом «художство» обозначались также и «худые дела» [9], то на пересечении этих омонимов можно реконструировать первоначальный смысл понятия «художество» – *воплощенная в меру сил человеческим несовершенством* (т. е. «худо» из-за человеческой «худости», ведь безгрешен только Бог) *совершеннейшая мысль Бога-Творца*. Думается, именно это имеет в виду Владимир Мономах, замечая в своем «Поучении» детям: «Си словца прочитаюче... божественная, похвалите Бога, давшего нам милость Свою, и се от *худаго моего безумья* наказанье», т. е. Владимир Всеволодович отдает себе отчет в том, что сказать о «милости Бога» и передать детям «божественная словца» он может только «худо», т. е. несовершенно.

Неизвестный автор письма, вставленного в «Слово о житии и о преставлении великаго князя Дмитрия Ивановича царя Русского», пишет своему адресату: «Преподобство твое испроси у нашего художества слóва» [8], где «художество» (кстати сказать, переданное в Новгородской 4-й летописи как «худовство», «худобство» и «худоство» [8, с. 90]) явно противопоставлено «преподобству», которое можно трактовать как бого*подобную* (за исключением, конечно, творения из ничего), т. е. максимально развитую способность к творчеству.

Произведения «художства» во всех областях, как и сама способность к такому творчеству, мыслились боговдохновенными и богоданными – одновременно и даром, и долгом, жизненным «заданием» каждому, от качества исполнения которого зависело спасение души христианина. (Мы говорим здесь в прошедшем времени, поскольку речь идет о средневеко-

вой культуре Руси, но принципы христианского искусства остались теми же и ныне.)

Преподобный Нестор, берясь за «Чтение о житии и о погублении блаженных стратотерпцев Бориса и Глеба», молится: «Владыко Господи Вседержителю, сотворивший небо и землю, и все, что на ней! Ты и ныне, Владыко, призри смирение мое и дай разум сердцу моему, да поведаю я, окаянный, всем слушающим житие и мучения святых стратотерпцев... Знаешь Ты, о Владыко, невежество и неразумие сердца моего, но надеюсь на Твое милосердие и на молитвы святых мучеников Бориса и Глеба – все, что слышал я от иных христороубцев, то и поведаю». Игумен Даниил приступает к описанию своего хождения в Святую землю, «надеясь на милость Божию и на вашу молитву». И пишет не для того, чтобы похвалиться – «не величаясь путем сим... ничтоже бо добра сътворих на пути сем», – но потому, что видит в этом необходимый долг свой, прежде всего долг перед Богом: «Убоюсь онаго раба лениваго, скрывшаго талант господина своего и не сотворившего прикупа им, да сие написах верных ради человек». Св. Кирилл Туровский говорит о своем проповедническом служении, изобличая то же отношение к творчеству как дару и долгу: «...аще бых о себе (т. е. от себя и про себя. – Л. Л.) глаголах, то добре бысте творили, не приходяще; ныня же Владычня возвещаю вам и грамоту Христову прочитаю вам. Якоже бо кто грамоту цесареву или княжую принесет в град под рукою его сущим, не пытаются житья принесшаго ю: богат ли есть или убог, ли грешен, ли праведен, нь тех точью чтомых послушают и тщиться, абы ничтоже их не забыло... Да аще от зельнаго князя толико внимание будет, колми паче сде внимати подобает вам, идеже ангелом Владыка беседует». («...Если бы я от себя говорил, то хорошо бы поступали, если б не приходили (меня слушать); но ныне я вам (слово) Владыки возвещаю и грамоту Христову зачитываю вам. Ведь если кто царскую или княжескую грамоту принесет в город, находящийся в его власти, у того ведь не спрашивают, каков принесший: богат он или убог, грешен или праведен, но лишь слушают чтомое ими и стараются ничего не позабыть... Так если к (грамоте) зельнаго князя таковое внимание будет, то сколь же внимательнее вам подобает слушать здесь, где Владыка ангелов беседует (с вами)»). (Здесь и далее, где нет специального указания, перевод автора. – Л. Л.) [13]. Похожий образ использует в «Казанье пред Рождеством Христовым» белорусский проповедник начала XVII в. преп. Леонтий Карпович [14].

Как посланец и вестник Владыки всего сущего, христианский проповедник *обязан* передавать людям Его волю и Его учение («Если я благовествую, то нечем мне хвалиться, потому что это необходимая обязанность

моя, и горе мне, если не благовествую» (1 Кор. 4:1)), а они обязаны слушать вестника. Поэтому проповедник ощущает себя своего рода разумным трансформатором для преобразования в человеческие слова истин, превосходящих всякое разумение, т. е. действительно со-творцом, со-служителем Богу. В «Слове о слепце» св. Кирилл возвещает: «...Не от своего сердца сия изношу словеса – в души бо грешней ни дело добро, ни слово пользно ражается, – нъ творим повесть, въземлюще от святаго Евангелия...» Туровский святитель в своих сочинениях неоднократно указывает на то, что он не самотворец словам: «Сиче же и мне и сих сказавшю не от умышления, но от святых книг. Да нест се мое слово, но беседа...» («Притча о хромце и слепце»).

«...Хитроречия не навыкох... – признается Епифаний Премудрый в «Житии Стефана Пермского». – Но надеюся на Бога всемилостливаго и всемогущаго, от Негоже вся возможна суть... и молюся ему, преже прося у Него слова потребна; аще дасть ми слово надобно въ отвержение уст моих... да ми подаст слово твердо, разумно и пространно, да воздвигнетъ ум мой... несм бо доволен или досужен на се, аз неключимый раб прострох недостойную свою руку, убедих свое злостное неведение дерзнух подробну писати. Аще Богу помогающе, и молитвами епископлями споспешествующим начнем...». А в «Житии Сергия Радонежского» утверждает: «Не от себе износимъ слово, но от святыхъ взимаючи писаний словеса и къ прилежащей повести повесть приуподобляюще...»

«Не моя мысли суть сия, – утверждает преп. Иосиф Волоцкий в «Послании иконописцу», – но от многих Божественных Писаний избрах, и в малех многое совокупив, тебе послах». «И мы припадаем к Святому Духу, благодати просящи – слово во отверъжение уст наших, – пишет аноним в уже приводимом нами письме из «Слова о житьи и преставлении...» Дмитрия Донского, – иже не вредит душа, но веселит. Аще ли дасть Святыи Дух глаголати, яко хощем, то действо – не мое управление, но твоя молитва» [8, с. 89].

Последний фрагмент подтверждает сразу несколько тезисов: 1) творчество (в данном случае – именно словесное творчество) в понимании средневекового восточнославянского книжника мыслилось как благодатное: «Благодати просящи – слово во отверъжение уст наших»; 2) только благодатное творчество считалось истинным, т. е. полезным: «иже не вредит душа»; 3) истинное творчество (и его плоды) понималось как богообщение: «иже... веселит... душа», поскольку духовное веселье для христианина было «собеседованием души с Богом» («Все, знаменующее собой сферу духа, указывающее на нее и направляющее к ней человека доставляло

древнему русичу духовную радость, постоянно противопоставляемую им чувственным наслаждениям» [15, с. 35]); 4) истинному творчеству более помогает молитва, нежели навык и упражнение: «Не мое управление (т. е. умение и желание), но твоя молитва».

Представление о творчестве как долге, даре и сотворчестве с Творцом продолжало (и продолжает ныне) оставаться пусть количественно не преобладающим, но, по сути, стержневым для христианской канонической культуры. Например, виленский проповедник Стефан Зизаний, утверждая ту же необходимость творческого со-служения Творцу, напоминает: Священное Писание указывает, что «абысмо не показали свои слова, кажучи в церкви. Если свои мовлю, нашто ж мовлю. А если Божие оповедаю, то от Духа Святаго ознаймую, – примите тую науку» («...чтобы не говорили свои слова, проповедуя в церкви. Если свои (слова) говорю, то для чего их говорю? А если Божии оповещаю, то от Духа Святого принимаю их – примите это научение») (Из «Казанья Кирилла Иерусалимского...», Вильно, 1596). Прмч. Афанасий Брестский (Филипович) в «Диариуше» 1646 г. обвиняет существовавшую тогда православную иерархию в том, что «южничого веры не прикладают и воли Бозской не попушают, але все на себе и розумы свои принявши, свою волю полнят...» («уж нисколько не веруют и исполнения воли Божией не допускают, но все на себя и на свое разумение приняв, свою волю исполняют» [12]).

Таким образом, очевидно, что «единая христианско-средневековая гносеология» и «единое религиозно-символическое мышление древнерусского общества» выражали себя как минимум в двух основных типах творчества, или творческих методах, – «художестве» и «хитрости». «Хитрость» как произведение человеческое не могла не погрешать против Истины. «Художество», основывающееся на мысли Бога и инспирированное Творцом, несло в себе собственно Истину, пусть и «худо» выраженную, но – поскольку от Бога – спасительную.

Так, например, в одном из толкований на книгу Дионисия Ареопагита «О божественных именах» слово «художество» объясняется как истинное, не требующее подтверждений суждение: «Художество же есть слава права, помыслом связана, или слово истинно в мысли не препадаемо, и известное ведение вещи и отречение, ее же и глаголет се художество, истинно слово и славу праву предлагаете, не требует еже от предложения подобнаго извещения». («Художество же есть правильное представление, облеченное в суждение, или же разумение истины, сомнениями не колеблемое, и точное понимание дела, к которому оно и относится, и утверждение, предлагающее разумение истины, и правильное представление, не требующее подобающего подтверждения с помощью сопоставления» [8, с. 91–92]).

А переведенная в XIV в. «Диалектика» Иоанна Дамаскина добавляла к этому определению: «Хытрость есть иже в нечесомь погрешающи, по некихь (т. е. по мнению некоторых. – Л. Л.), художество же – иже ни в чесом же погрешающи» [8, с. 92 ].

«Художество» как тип творчества очевидно соотносимо с христианским художественным канонем, если только понимать под канонем не набор производственно-технологических и идейно-эстетических норм, а творческий императив, сформулированный самим Господом: «Идите и научите все народы» (Мф. 28:19), который претворяется каждым автором с учетом специфики каждого из этих народов и вместе с тем – «в свою меру» (Еф. 4:16), ни в чем не ограничивая творческой свободы в пределах соответствующей этому императиву поэтической системы (Р. Пиккио определил ее как «поэтику истины» [16, с. 31]). Канон следит собственно за тем, чтобы книжник изображал реальность (в церковной культуре это реальность Божия домостроительства спасения) в формах, доступных восприятию адресата. Причем фантом не может быть объектом изображения «поэтики истины»; всякий создаваемый образ должен иметь онтологические корни и с той или иной полнотой и точностью («в меру» адресата, с одной стороны, и «автора» – с другой) отсылать к своему архетипу (термин «архетип» употребляется здесь, разумеется, в том значении, которое придается ему в святоотеческой иконологии – «логос», или «мысль Бога» о вещи, – а не в более известном современному исследователю, которым он наделен в аналитической психологии Юнга). Иначе говоря, канон христианского творчества утверждает только одну норму: обязательный реализм изображаемого и именно в этом ключе определяет все прочие категории «поэтики истины» («автор», адресат, предмет изображения, жанр, стиль) [17]. И это значит, что можно и нужно говорить не об одном методе – «художестве», – а о многих методах канонического христианского художества, которые различаются степенью «худости» (или же, с другой стороны, – «богоподобия») отдельных писателей и их адресатов и, следовательно, степенью их отступления от христианского художественного закона.

В традиционалистской культуре, к каковой принадлежит и восточнославянская средневековая книжность, невозможно сознательное преодоление канона. Отпадение от канона происходит системно, но ненамеренно, т. е. когда «авторское самосознание» выделяется из соборного сознания и тем самым творчество того или иного автора вступает в противоречие с законом «поэтики истины», согласно которому «писатель» – не самочинный и самодовлеющий художник, но представитель и выразитель («От веры в веру», Рим. 1:17) соборного разума Церкви.

Всякое отступившее от художественного канона творчество как раз и «впадало» в «хитрость», которая как тип и метод творчества тоже не едина, но представлена бесчисленными (в зависимости от степени «отпадения» писателей от канона) творческими методами. «Хитрость» могла восприниматься (и обязательно воспринималась ее «творцами», возросшими в традиционалистской культуре) как каноническое искусство, и даже оставаться в церковном обиходе, например «самосмышленная» иконопись, церковное красноречие, партесное пение и т. д. Но в отличие от «искусства» «хитрость не просвещала, не преображала «авторов» и читателей приобщением к Истине, а лишь сообщала им знания о морально-этических, эстетических, культурно-исторических ценностях и истинах.

Одним из наиболее ярких примеров творческой «хитрости», принимаемой за каноническое искусство, видится творчество писателей «нового агиографического стиля» – «плетения (или извития) словес».

Д. С. Лихачёв, характеризуя этот стиль, отметил, что основное, к чему стремятся пишущие в нем авторы, – это «найти общее, абсолютное и вечное в частном, конкретном и временном, невещественное в вещественном, христианские истины во всех явлениях жизни» [18, с. 26]. Очевидно, что при внешнем сходстве «творческое задание» пишущих в стиле «плетения словес» отличается от творческого императива книжников, работающих в христианском художественном каноне, точкой зрения, аспектом изображения и, как следствие, соотношением «преходящей явленности буквы» и «сокрытого в ней духа» (преп. Максим Исповедник («Мистагогия», VI)). Отличие это, как видится, не осознавалось самими авторами, но отрефлектировано христианской культурой, различающей творения *преподобных* и писания *премудрых* – произведения церковные канонические и произведения церковные же (т. е. используемые в церковном обиходе), но неканонические. Знаменательно, что именно в творчестве Епифания Премудрого стиль «плетения словес» на Руси получил свое наивысшее воплощение.

Книжник, работающий в согласии с христианским художественным канонам, ищет *не* «вечное в частном», а прямо наоборот, – типологическое соответствие частного вечному, конкретного исторического факта – архетипу. Иными словами, в каноническом творчестве неизвестным, искомым, является как раз временное, получающее свое бытие, значение и смысл от известного – богооткровенной Истины: Истина, проявленная в своем нематериальном «подобии» (термин св. Феодора Студита), находится перед духовными очами преподобного; происходящие вокруг него события рассматриваются книжником сквозь это «подобие» и объясняются именно на основании соответствия или несоответствия их (событий) идеальному «подобию».

В «плетении словес», как и во всяком неканоническом творчестве, все в точности наоборот: неизвестным и искомым является Истина, свет которой объективно недоступен премудрому. Словесное творчество премудрого «писателя», в том числе и его стилистические поиски, сводится к отысканию правильного названия предмета изображения. Но можно ли его правильно назвать, не зная Истины предмета? «Не в именах суть вещей, – утверждает в своем «Исповедании православной веры» св. Григорий Палама, – а как раз наоборот, в вещах суть имен». Так что не видящий сути (Истины) вещи может ли правильно назвать ее? К тому же, замечает вслед за иными Отцами Церкви св. Григорий, «всякое слово борется со словом, то есть, значит, и с ним тоже борется другое слово, и невозможно изобре- сти слóва, побеждающего окончательно и не знающего поражения» (Триада I, 1.1).

Именно эта невозможность «изобрести слово, побеждающее окончательно», и рождает в неканоническом словесном творчестве премудрых неуверенность в выборе нужного слова (имени), которая, в свою очередь, вынуждает писателя, «от словес похваление събираа, и приобретаа, и приплетаа», приводить как можно больше разнообразных характеристик описываемого предмета, но ни одна из них, конечно, так и не удовлетворяет автора, ведь Истина изображаемого при этом не только остается неизвестной, но подчас существенно искажается.

Епифаний Премудрый в повествовании о преставлении преп. Стефана Пермского, желая как можно убедительнее показать значимость утраты, создает трогательный образ – олицетворение Пермской Церкви, плачущей о своем основателе-епископе. С точки зрения христианского символического реализма такое олицетворение абсолютно невозможно, поскольку в онтологическом плане невозможно отделить «пермских людей» от «Церкви Пермьскыа»: Церковь онтологически тождественна собору верующих. Но Епифаний Премудрый изображает, как люди и Церковь не только в разное время узнают горестную весть, не только раздельно плачут и по очереди утешают друг друга, но люди еще и всячески стараются скрыть от Церкви страшную правду, за что та их любовно укоряет – ситуация для нормального церковного сознания невероятная и невозможная!

*«Услышано же бысть се в ушью Церкви суцаа в Перми, яко епископ еа преставися, почютила печаль чад своих, услышала скорбь людий своих, яко услыша глас плача их. Услышавши, и смятесе зело, и пременися изменением красоты своя о лютее вести тоа страшныа и пристранныа... Поведаящи Церкви печаль ту, кто скажет чадом церковным, яко осиротеша, кто възвестит невесте яко вдове? Егда же полную весть услышаша Церковь,*

*яко епископ ея умре, известно уведавши, възмятеся зело и смутися велми, и печаль смесия с горким рыданием.*

*Плачется Церкви Пермская по епископе своем глаголющи: “Увы мне, увы мне, о чада церковная! Почто таисте мене, еже не утаитися? Почто скрываете мене, еже не укрывается? Где жених мой водворяется? Аще ли глаголете преставльшася... якоже ресте, Московьскаа церкви приат ѿ в хранилища своя...”»*

Далее фантазмагоричность образов усиливается: Епифаний, увлекшись «плетением» плача Пермской Церкви по преп. Стефану, не замечает явных несообразностей, едва ли благочестивых и догматически допустимых.

«Кто взвестить **невесте яко вдове?**...» – горестно восклицает премудрый вития, имея в виду Пермскую Церковь. Но Церковь в нормальном церковном сознании есть невеста Господа. Глава Церкви – Христос. Поэтому в одной этой реплике «плача» возникают не замеченные премудрым писателем сразу две экклезиологические неточности, граничащие с ересью. Во-первых, если Церковь овдовела, то это значит ни много ни мало, что Бог умер. Во-вторых, если жених Церкви (т. е. тот, кому она назначена в полное обладание) – Господь, то на каком основании Епифаний называет ее женихом преп. Стефана? Метафора эффектна, но непоправимо искажает реальность бытия Церкви и ее единственного жениха.

Искажение это усугубляется следующей несообразностью: разве святой по своем *преставлении* покидает Церковь? Ничуть, что очевидно даже из семантики слова «преставление». Из земной ипостаси Церкви святой переходит в небесную ее ипостась, где, однако, вовсе не оставляет служения и земной Церкви, но наоборот – служит ей более действенно, являясь заступником и ходатаем за ее членов перед Господом. Поэтому каноническая агиобиография заканчивается панегириком (а не плачем!) святому и прошением быть молитвенником и заступником за землю, град, людей, монастырскую братию и т. д. Но тогда как следует понимать гореванье Пермской Церкви, прекраснословно переданное Епифанием Премудрым: «О како не сетую, лишена бых тебе! Рыдаю себе, яко остах тебе! Плачу о себе, яко овдовех! Сетую чад своих, яко осиреща (т. е. осиротели, остались без защитника и кормителя. – Л. Л.)...»?

Все эти олицетворения и метафоры Епифания отнюдь не «путеводительствует к Истине» христианской экклезиологии и не содействует преобразению-обожению читателей. Скорее наоборот, автор, «который для создания нужного эффекта очевидным образом жертвует достоверностью» [19, с. 140], вводит адресатов в экклезиологическое заблуждение, т. е. действует не как соратник Бога, но как его супостат-лукавый.



Другой пример: автор «Слова похвального о благоверном великом князе Борисе Александровиче» (конец XV в.), некто инок Фома, приводит похвалы, явно легендарно-вымышленного характера, 22 (!) православных митрополитов, якобы хваливших тверского князя, приславшего единственного светского представителя от Руси на Ферраро-Флорентийский собор. Но это изысканно велеречивое (и оттого малоубедительное) «высокое похваление» митрополитов, хотя и вводит премудрого инока «в исступление ума», однако не мешает ему «посреде тоя похвалы» и свою привести. Фома уподобляет «самодержавного государя» – тверского князя – царю Давиду, Премудрому Соломону, кесарю Тиберию, Льву Премудрому, императору Августу, болгарскому царю-просветителю Симеону, Птолемею Филадельфу, пророку Моисею, Иосифу Прекрасному и другим библейским и историческим знаменитостям, но ни на ком не может остановить свой выбор, поскольку в каждом из перечисляемых претендентов на сходство с князем неизменно отыскивается какое-нибудь «но», делающее сопоставление невозможным или неполным:

*«...Семиона ли его нареку златоструйнаго и любокнижнаго или Птолomio книголюбца? Но воистину се новы Птолomio великий князь Борис Александрович, но повсюду събирая святыя книги и поучашася ими, еже ко спасению... Константина ли царя его нареку, или Устиана царя, или Феодосея, царя благочестиваго, иже и соборы утвердиша православна их христианства? Но понеже правоверный царь Константин первый по Христе приять благочестие, а сей доброточестивый великий князь Борис Александрович а по Владимире... И ин же никтоже в Руси не токмо сам в вере утвердися, но и огради все свое державство божественными добродетельми...»*

Нетрудно заметить, что приводимые прекраснословные сопоставления носят искусственно-нарочитый характер и касаются отдельных акциденций (причем подчас явно вымышленных или, во всяком случае, сильно преувеличенных) в характеристике князя, не затрагивая существенных его свойств как христианина, ратующего о спасении души.

Иногда Фома настолько увлекается умножением хвалительных сопоставлений, что теряет чувство меры, преступает границы благочестивого приличия, самочинно представляя тверского князя как избранника Божия. Весьма показательны, что для этих целей интерпретируется текст Писания:

*«...Давида Господь глаголя: Обретох мужа по сердцу моему и посажду его на престоле Моем до века (ср. Деян. 13:22). И аз же сего самодержавного государя... новаго Давыда нареку, не токмо бо един Господь обрете его по сердцу... но и вси богоименитии людие». Выходит, что Господня выбора недостаточно, а надо, чтобы еще и люди подтвердили, что Борис Алек-*

сандрович «въистинну утешитель словом, и видением, и даанием». Дальше – больше: «...наки рече: Распространит Господь Афета, и вселиться в села Симова. И аз же о сем рку: Распространил Бог языцы людстии на земли, и вселишася в села великого князя Бориса Александровича. И аще бы възможно, то весь бы мир был въ Богом обетованной той земли».

В пылу хитросплетенного красноглаголанья Фома не замечает, что последняя похвала мало того что дерзка, ибо возвышает фигуру тверского князя до вселенского масштаба, но еще и весьма двусмысленна, поскольку внутренне противоречива, ведь, согласно библейским смыслам, вселение Иафета в «шатры Симовы» означает подчинение Симова рода Иафетову, так что эти самые «села Симовы», конечно, «земля обетованная», но лишь в том смысле, что обещаны они во владение Иафету, а у Сима отнимутся за грехи его. Таким образом, сравнение «тверского царства» Бориса Александровича с Симовым уделом, в который «распространится», как в землю обетованную, «весь мир», является по сути пророчеством о скором порабощении княжества и переходе его, так сказать, в иную юрисдикцию. Но вдохновенный премудрый хвалитель, видимо, не вникает в «сокрытый дух» интерпретируемого им библейского текста, удовлетворяясь «преходящей явленностью буквы», потому и не замечает двусмысленности, а наоборот, распространяет ее: «Того ради и от князей, и от велможь, и даже и до простых людей желают въ господарстве том бытии», – в общем, предрекает чуть ли не мировое нашествие на тверские владения.

Премудрый писатель, как видим, знает только то, что разворачивающиеся перед ним события, несомненно, имеют некий вневременной смысл, *отыскать* который он и почитает своим долгом. Однако поиск этот, естественно (а точнее, противоестественно с точки зрения христианской иконологии), ведется от обратного: на основании сопоставления многообразных и многообразных «характеров» (термин св. Феодора Студита) одного и того же (как представляет это себе премудрый «в своей мудрости» книжник) «подобия». Это их общее «подобие», т. е. Истина данного явления, логически-рассудочно реконструируется-моделируется, т. е. «поиск нужного слова не остается самодовлеющим процессом, а венчается его нахождением» [19, с. 62].

На эту особенность «плетения словес» обратил внимание, хотя не объяснил и не соотнес с христианской иконологией, еще Д. С. Лихачёв. «Простое соседство синонимов, – заметил ученый, – устанавливает взаимоограничение между синонимами, стирает в них взаимоисключающие оттенки значения, позволяет выделить в них основное» [19, с. 30]. При этом понятно: чем больше «характеров» (т. е., по Лихачёву, синонимов) привлечено

к реконструкции, тем точнее, по мнению премудрого, должен быть ее результат. Именно отсюда стремление книжника к «плетению словес», к умножению имен и образов, призванных исчерпать все мыслимые отпечатки идеального «подобия» на материи (в эмпирии).

*«...Престала служба... престала святаа литургия, престала свята просфира приношение еже на святом жрѣтвнице, престала молитва заутреня и вечерня, преста глас псалму... Где благочиние и благостоание церковное? Где четцы и певци? Где клиросници церковнии? Где суть священници, служащии Богу день и ночь?.. Несть позвонения в колоколы; и в било несть зовуцаго, ни текуцаго; не слышати в церкви гласа поюца; несть слышати славослова, ни хвалослова; несть бысть по церквам стихослова и благодарения»,* – описывает разорение московских церквей автор «Повести о нашествии Тохтамышша». *«А пермскую грамоту един чернец сложил, един составил, един счинил, един калогерь, един мних, един инок, Стефан, глаголю, присно помнимши епископ, един в едино время, а не по многа времена и лета, якоже и ђни, но един инок, един во уединеньи уединися, един уединенный, един Единого Бога на помощь призыва, един Единому Богу моляся...»,* – характеризует святого Епифаний Премудрый в «Житии Стефана Пермского».

Причем все это стилистически яркое и многокрасочное «извитие словес» представляется премудрому писателю не только оправданным, но и необходимым. «Слово плетуций, слово плодяций и словом почтити мняций» твердо уверен в том, что он, «от словес похваление събираа, и приобретаа, и приплетаа», максимально лаконичен. Показательно в этом отношении рассуждение Епифания Премудрого о вреде «словесной сытости»: «И что подобает инаа проча глаголати и длъготою слова послушателем слухи ленивы творити? Сытость бо и длъгота слова ратник (враг. – Л. Л.) есть слуху, якоже и преумноженная пища – телесем» [20, с. 272–274].

Между тем, согласно святоотеческой иконологии, точность реконструкции Истины в первую очередь зависит от того, действительно ли использованные книжником «характеры» принадлежат искомому «подобию». А если они относятся к иному или даже ко многим разным «подобиям»? Ведь критерия отбора (кроме субъективной логики исследующего) здесь нет. В этом случае, опять-таки весьма точно замечает Д. С. Лихачёв, такое нагромождение синонимов *не столько проясняет смысл, сколько затемняет его*: описываемая действительность не столько объясняется (как это происходит в канонических творениях), сколько абстрагируется и мистифицируется; историческая реальность начинает, в представлении премудрого, «имитировать» реальность духовную (а всякая имитация может быть только поверхностно-формальной), а потом и подменять ее.

Стоящая перед премудрым необходимостью выбрать, описать, объяснить и похвалить при отсутствии четких критериев выбора и ясного ведения предмета порождает вполне понятную и часто высказываемую книжниками «плетения словес» неуверенность в выборе правильного (адекватного изображаемому) образа и слова; сомнения в правильном построении сюжета, верности отобранных для изображения событий и фактов, точности сделанных акцентов и т. д. Они, по весьма точному сравнению Епифания Премудрого, чувствуют себя «слепыми стрельцами», ибо не видят цели стрельяния. «...*Образ же мой темен и лукав, и мерзок, и безстуден, аще хошу, не достигну*», – понимает бесплодность своего хотения автор «Жития Авраамия Смоленского» Ефрем. «*Мне же мнится, – признается Епифаний Премудрый в «Житии Стефана Пермского», – яко ни единоже слово довольно есть или благопотребно и стройно, но худа суть и грубости полна... не бо от мудрости, но от грубости сиа изъглагола ти потщахся, акы младенець немую пред родителями своими, или акы слеп стрелець неулучно (мимо цели. – Л. Л.) стреляя... неведый весьма своя шуйца ни десница*». А приступая к «Житию Сергия Радонежского», сетует: «...*акы безгласен и безделен в недоумении от ужастии бывая, не обретаа словес потребных, подобных деянию его... Откуда ли начну, яже по достоинству деяния того и подвигы послушателем слышаны вся сътворити? Или что подобает пръвие въспомянуги? Или которая довлеет беседа к похвалению его? Откуда ли приобретаю хитрость да възможна будет к таковому сказанию? Како убо таковую и толикую и не удобь исповедимую повесть, не веде, елма же чрез есть нашу силу творимое, не могый по подобию нареци*».

В ситуации, когда премудрый готовится напряженным интеллектуальным трудом добывать Истину, хотя и не без Божьей помощи, и все-таки сомневается в успехе предпринимаемого дела, преподобный, знающий, что он – лишь послушный «ратай Слова», не сомневаясь, возлагает все упование свое на Бога: «*яко и не бех ученъ никоеиждо хытрости, нъ въспоманух, Господи, слово Твое, рекъшее: «Аще имате веру яко и зърно горуцьно и речете горе сей: преиди и въврзися в море, и а бие послушает васъ» (Мф. 17:20). Си на уме аз грешный Нестер приим и оградився верою и упованиемъ, яко въся възможьна от Тебе суть (Мр. 14:36), начатъ к слову списания положих, еже о житии преподобнаага отьца нашего Феодосия...» («Житие Феодосия Печерского»).*

Факт, который знающий Истину преподобный изображает «неукрашено и просто», сообщая самую суть происшедшего: «*Яко приде (князь Владимир из Корсуня. – Л. Л.), повеле кумиры испроврещи, – овы исещи, а другия*

*огневи предати»* (Нестор, «Повесть временных лет», 988), ищущий Истину премудрый описывает, настолько «извивая словеса», что в этих причудливых словесных извивах само событие совершенно теряется. Нестор же более подробно изобразил лишь «расправу» с кумиром Перуна, однако мотивировал это необходимостью показать «поруганье беса, иже прелщаше симь образом человеки, да возмездье приметъ от человек».

Книжное творчество «ратаев Слова» и «слепых стрельцов» – преподобных и премудрых авторов, таким образом, выразительно демонстрирует разные степени «внедренности» писателей в христианский художественный канон. Творения «слепых стрельцов» тем или иным способом *имитирует* канонические образцы – богословствование преподобных здесь системно сменяется прекраснословием премудрых. И хотя премудрый писатель, «подражая» преподобному, все еще остается (т. е. осознает и заявляет себя) соратником Господа, получившим от Него определенное количество талантов и должным их умножить, однако способ этого сотрудничества становится принципиально иным.

Если обратиться к традиционной христианской образности, то различие между творческой позицией преподобного и премудрого можно выразить так: преподобный «ратай Слова» подобен пчеле, собирающей мед словесной мудрости со многих сотворенных Богом-Словом цветов, чтобы и читатель мог вкусить этого меда и преобразиться «обновлением ума».

Премудрый «слепой стрелец» из сотворенных Господом цветов плетет «мученические» и «победные венки» [20, с. 8], воздействуя на чувства читателя. Однако вкус меда остается неизвестен вдыхающим «чюдоносную воню», и «обновления ума» не происходит.

Художественная задача преподобного «списателя», «ратая Слова» – привести своих «словесных уньцев» под «духовное ярмо», под «иго Христово», всыпать в «мысленные бразды» своих адресатов «духовное семя», раскрыть их духовные очи, воспитать, преобразить их чувства и подчинить духу. Эта задача подменяется в произведениях премудрых «слепых стрелков» задачей усладить «чувственные очи» адресата – как можно точнее и красочнее изобразить чувства героев и самого автора, чтобы заразить ими читателя, – в общем, задачей уже вполне литературной, не имеющей никакого отношения к христианской педагогике.

Лик «ратая Слова» неизменно обращен к горé – источнику Истины, – через которую он познает и оценивает земную реальность. А способ и характер изображения ориентированы на адресата и преследуют единственную цель – содействовать *приобщению адресата к Истине*, т. е. его богопознанию и спасению, *преображению* в Жизнь Вечную.

«Слепой стрелец» слишком увлечен самочинным поиском Истины, слишком сосредоточен на себе как субъекте поиска, а потому способ и характер изображения зависят исключительно от обличья самого пишущего – от характера (духовной зрелости или, точнее, незрелости, интеллектуального потенциала, эстетического вкуса и писательского мастерства) автора, ближайшей целью которого является именно *отыскание Истины*, познание-называние изображаемого предмета безотносительно к способностям адресата. А слово-имя в произведениях «слепых стрельцов» неизменно выступает в своем преобразенном, редуцированном, а подчас и прямо искаженном, обездушенном значении.

### Библиографические ссылки

1. *Кусков В. В.* Характер средневекового мирозерцания и система жанров древнерусской литературы XI – первой половины XIII в. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. 1981. № 1. С. 3–12.
2. *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
3. *Федотов Г. П.* Святые Древней Руси. М., 1990. С. 76.
4. *Никольский Н. К.* Ближайшие задачи изучения древнерусской книжности // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1902. Т. CXLVII. С. 1–32.
5. *Лихачёв Д. С.* Человек в литературе древней Руси // Избранные работы : в 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 3–164.
6. *Лосев А. Ф.* Диалектика творческого акта (краткий очерк) // Контекст. М., 1982. С. 48–78.
7. *Былинин В. К.* «Художество»: изображение зодчего в древнерусской литературе // Древнерусская литература: изображение общества. М., 1991. С. 118–154.
8. *Прохоров Г. М.* Памятники переводной и русской литературы XIV–XV веков. Л., 1987.
9. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка : в 3 т. СПб., 1903. Т. 3.
10. Диариуш. 1646 г. // РИБ. СПб., 1878. Т. 4, кн. 1. С. 132.
11. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева ; под ред. и с предисл. Б. А. Ларина. 3-е изд., стер. СПб., 1996. Т. 2, 4.
12. *Преп. Иосиф Волоцкий.* Послание иконописцу / авт. предисл. и пер. со славян. иеродиакон Роман (А. Г. Тамберг). М., 1994. (Русская мысль об иконе).
13. *Кирилл Туровский* Поучение в неделю 5 по Пасце // Соборник XII в. ГПБ. Ф. п. I. 39. Л. 23–23.
14. *Левшун Л. В.* Леонтий Карпович. Жизнь и творчество. Минск, 2001.
15. *Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры: subspecies aesthetica : в 2 т. // ЦГНИИ ИНИОН РАН. М. ; СПб., 1999. Т. 2 : Славянский мир. Древняя Русь. Россия. 535 с.
16. *Пиккио Р.* Slavia orthodoxa: Литература и язык / отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. (Studia Philologica).

17. *Левшун Л. В.* Категория художественного канона в информационно-образовательном пространстве церковной культуры // Материалы X Международных Кирилло-Мефодиевских чтений. Минск, 2005. Ч. 2. С. 175–183.

18. *Лихачёв Д. С.* Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 7–56.

19. *Конявская Е. Л.* Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.). М., 2000. (Studia Philologica).

20. *Лихачёв Д. С.* Литература времени национального подъема // Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. / под ред. Д. С. Лихачёва [и др.]. СПб., 1987–2005. Т. 6 : XIV – середина XV века. 1994. С. 5–28.

Статья поступила в редакцию 15.08.2016.



УДК 070 +09(476)

Т. Д. Орлова

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПИАР-ТЕХНОЛОГИИ В ТЕКСТООБРАЗУЮЩЕМ ПОТОКЕ ЖУРНАЛИСТИКИ

Исследуются современные пиар-технологии, сложившиеся в театральной журналистике. Вместо анализа процесса аудитории предлагаются скандальные подробности личной жизни деятелей искусства, прежде закрытые для публичного обсуждения.

The article examines the modern PR-technologies, developed in theatrical journalism. Instead of analysis of theatrical process scandalous details of artist's private life, previously closed for public discussion, are suggested for audience.

*Ключевые слова:* брэндинг; театральная журналистика; современная драматургия; медийный образ; персоналии; шоу-бизнес.

*Keywords:* branding; theater journalism; modern drama; media image; personalities; show business.

На рубеже XX и XXI вв. изменилось значение искусства в жизни общества. Оно утратило свои воспитательные и просветительские функции. Соответственно, сейчас такой вид искусства, как театр, оказался перед фактом необходимости выработки новых форм, нового языка, деканонизации театрального формата. Произошло внедрение новых технологий и форм западной театральной культуры. Этому процессу активно способствовало телевидение и фестивальное движение.

Чтобы успешно продать свой товар, все виды искусства стали приспосабливаться к ожиданиям и требованиям потребителя и предлагать массовой аудитории занимательные сенсационные истории, игровую форму, уличный сленг, скандальные подробности и темы личных взаимоотношений, прежде закрытые для публичного обсуждения. Театр достаточно долго сохранял нравственные позиции, соблюдал апробированные художественные



нормативы советского времени. Но и он вынужден был уступить массовой жажде развлечения, смеха, отдыха. Сложные ассоциативные размышления, философски осмысленные тексты перестали привлекать внимание и были объявлены скучными. Девиз желтой прессы – меньше слов, больше картинок – переключался в театральное искусство и поставил театр перед фактом брендинга как технологии раскрутки.

В современной мировой экономике брендинг является наиболее развитой и эффективной технологией маркетинга, который обеспечивает постоянный интерес покупателей к товарам, производимыми компанией – носителем бренда. Следует напомнить, что термин «брендинг» (от англ. слова brand) в момент своего возникновения означал индивидуальное клеймо. Это само по себе неплохо для оценки произведения искусства. Но со временем в массовом сознании укоренился другой смысл термина: продвижение товара, идей, научных концепций, услуг, личностей. Бренд положительно воспринимается большими группами населения. Причина в том, что внимание современного человека в большей степени направлено на информационно-виртуальную реальность, создаваемую СМИ, а не на реальность как таковую. Развитые на этой благодатной почве идеологами, пропагандистами, пиарщиками и рекламистами методы манипулирования массовым сознанием получили научное обоснование. В какой-то мере и сам брендинг является искусством создавать яркий запоминающийся визуальный образ, искусством почувствовать, на чем можно «сыграть» в массовом сознании, чтобы твой бренд попал в точку. Сила бренда базируется на стоимости, продвинутости, привлекательности.

В театральном искусстве для создания медийных образов используются драматурги, режиссеры, актеры, спектакли, театры. Медиаперсонами, продвигающими имена-бренды, являются критики. Их медиатексты отличаются от тех, что написаны пиар-сотрудниками. Задача медиатекста – позиционирование и поддержка имиджа. Рекламные послы в них не должны просматриваться. Самая популярная разновидность медиатекста – имиджевое интервью. Но и жанр рецензии теперь уже специалисты начинают причислять к пиару, что хорошо исследуется в исследованиях В. Вакуровой [1]. Особенно хорошо заметно, как выращивают имена-бренды в современной драматургии.

Из громко заявивших о себе дебютантов или молодых авторов создают «имя», сознательно или бессознательно ожидая от автора что-то подобное тому, что вызвало первоначальный успех. Это имя работает на автора и современную драму в целом, вне зависимости от того, насколько автор спо-

собен в дальнейшем поддерживать свое реноме. С одной стороны, без этого трудно продвигать современную драматургию на рынке современного шоу-бизнеса. С другой – за пределами внимания остаются имена, которые и ранее существовали автономно и развивались по своим индивидуальным законам, как, например, Иван Вырыпаев, Максим Курочкин, Наталья Ворожбит, Родион Белецкий в России и Дмитрий Богославский, Павел Пряжко, Николай Рудковский в Беларуси.

Вспомним о брэндинге как об индивидуальном клейме. Самосознание и идентичность индивида базируется на латинском слове *individuum*, что означает «неделимый» и не может быть разделено на части. «Именно целостность человеческой личности, его индивидуальность как уникальное, неповторимое своеобразие только ему присущих мыслительных, поведенческих, биологических и нравственных характеристик с их устойчивыми психофизиологическими особенностями и была той отрефлексированной многими поколениями западных ученых догмой для создания мифологемы автономной личности, в которой усматривался залог демократической основы западной цивилизации» [2].

Мы уже упомянули, что в современных условиях даже интервью может быть пиар-акцией. Печатные издания, особенно глянцево-гламурные, щедро предоставляют свои страницы так называемым звездам, о которых публика еще не знает, что они – звезды. Любое интервью – это своего рода самопиар. Герой рассказывает о себе то, что хочет и желает, чтобы другие именно так о нем думали. Между тем другие видят его совсем не так, как он сам. Видят, но не вступают в дискуссию. В последующих интервью имидж героя только укрепляется.

В белорусских СМИ достаточно часто появлялись интервью с художником Андреем Смоляком, который в короткий срок благодаря своей супруге и смелым скандальным высказываниям стал самой модной и финансово обеспеченной ВИП-персоной. Смоляк, автор 56 персональных выставок и более 100 портретов белорусских медийных персон, рассказывает в своих многочисленных интервью о вкусах богатых белорусов, приводит примеры своих заказов. Невооруженным взглядом видно, что он – модный и дорогой портретист – относится к своим богатым клиентам без какого-либо уважения (во всяком случае, так он говорит). Возможно, они этого и заслуживают – впрочем, хуже, когда за деньги клиентов люди готовы изображать уважение к ним. Мнение художника: «Людам важно показать, что они – супер». Поэтому они заказывают у Смоляка картины, ведь Смоляк, по его словам, в тренде. Он изобразит их, как им будет угодно. Сложно не увидеть в этом определенную деградацию подобных культурных «элит».

На наш взгляд, к себе в интервью надо относиться с самоиронией. Тогда у читателя больше интереса к личности. Можно привести пример удачного медийного образа, который возник вроде бы из-за каприза известного кино- и театрального актера Олега Меньшикова в связи с его юбилеем. Он сам организовал это интервью не по правилам. Записанное на пленку, получившее название «Время, когда ты можешь все» и показанное на телевидении интервью возникло так: «Свет правильный, камера на штативе, кабинет, мягкий фон, окно, стол письменный, нога на ногу, правильные вопросы, правильные ответы, задумчивые взгляды – вот давайте без этого! Ну ведь скукотища страшная! Давайте махнем на кораблике по Москве-реке куда-нибудь! Волейбол на берегу, вино, гитара... Прочь от стереотипов. И да здравствует свобода!»

Ценен в этом интервью тот факт, что артист почти ничего не рассказал лично о себе. Через Меньшикова был виден Московский драматический театр имени Ермоловой, который он создает, и его понимание свободы как всего живого, непредсказуемого. Можно это определить стихами «Здесь нет ни одной персональной судьбы – все судьбы в единую слиты».

При таком погружении в общее дело медийный образ выглядит очень достойно. По классификации современной теории журналистики «интервью-портрет, или персональное интервью» должно быть сфокусировано на одном герое. Иногда детали быта, привычек, одежды, особенностей речи заслоняют то дело, которому посвящена жизнь и в котором герой преуспел. Журналист плохо подготовлен к разговору о профессии героя, переключается на мелочи жизни, считая, что именно они привлекают внимание читателей. Исчезает ценная форма диалога. Между тем наше время трансформировало диалог в один из важнейших способов организации словесного текста в журналистском творчестве.

Критерии массовой востребованности произведений искусства в журналистике породили коммерческий и рекламный характер публикаций. Иногда добрые намерения оборачиваются своей противоположностью.

К специфическим методам СМИ, охватывающим отдельные элементы художественной деятельности, относят персоналии. Личность создателя театрального произведения может быть раскрыта в жанре творческого портрета (было популярно в 1970–80-е гг.), в жанре проблемного выступления деятелей искусства (было популярно вплоть до 1990-х гг.), в интервью. В театральной практике творческий портрет аккумулировал элементы рецензии, очерка и зарисовки, иногда включал интервью. Он был всеобъемлющим, потому что позволял обнаружить талант, мировоззрение и жизненный опыт героя в понимании автора портрета. Долгое время изучая натуру,

журналист-критик обращал внимание на особенности творческого метода, гражданскую направленность, неповторимость и уникальность героя. Творческие портреты исчезли, потому что стали казаться неоправданно длинными, скучными, заумными. Многие герои творческих портретов были мало известны широкому читателю, который редко ходил в театр. Зато расцвела система звезд кино, телесериалов, эстрады. Широкая публика стала диктовать моду и становиться заказчиком зрелищ. Она хотела все знать про своих кумиров. Теперь уже не государство и идеология диктовали, про что писать и рассказывать средствам массовой информации. Так приблизительно с 1970-х гг. в нашей стране стала работать система создания звезд.

Одним из самых действенных и мощных механизмов этой системы стали публикации, рассчитанные на массовый интерес. Массы желали не просто услышать мнение специалиста, но послушать звезду, посмотреть на нее. Это дало толчок развитию жанра интервью, в которых были запечатлены не только факты личной биографии, но и симпатии, антипатии, эстетические установки. Само по себе это ценно, но со временем художественных взглядов становилось меньше, пристрастий и скандалов – больше. СМИ начали сильно влиять через эти материалы на художественный процесс, в том числе на восприятие зрителем искусства. Они выработали свой стиль, язык, систему критериев и оценок. Определенный штамп стал внедряться в сознание людей, иногда умело фальсифицируя события и подготавливая ситуацию восприятия.

Так, например, в официальной культуре символом звезды являются артисты со званиями. СМИ работали на систему звезд со званиями, утверждая читателя в мысли, что все, что они делают, хорошо и талантливо. Неизвестные не попадали в объект внимания. Интервью со знаменитостями делались по принципу литературной обработки того, что знаменитость хотела о себе прочесть. Некоторые интервьюеры не дают артистам говорить так, как они сами думают и хотят, а умело ориентируют свою жертву на лично им интересные подробности. Когда интервьюер с улыбочкой «пытает» свою очередную жертву, невозможно понять, какими соображениями, кроме, конечно, тщеславия, руководствуются те, кто добровольно идет на «сеанс стриптиза». А ведь это, как правило, весьма уважаемые люди...

В журналистике США существуют нормы поведения для звезд. Кому давать интервью, на каких машинах ездить, как капризничать, как продвигать свою сексапильность. Такие нормы пытается заимствовать и наша журналистика. Критик Б. Поюровский приводит такой факт: «Вера Петровна Марецкая была одной из первых, кто “живьем” представлял наше искусство в Париже. Когда она сошла с трапа самолета, к ней бросились репортеры

и среди других задали вопрос о подробностях ее интимной жизни. Заранее подготовленная к любым “провокациям”, Марецкая все же на мгновение растерялась. Но тут же взяла себя в руки и ответила: “Боюсь, если я поделюсь с вами этими подробностями, моя жизнь тут же утратит свою интимность, не так ли, месье?” Французские журналисты по достоинству оценили юмор и изысканность ответа советской звезды».

Еженедельная газета «Отдыхай» с подзаголовком «Все развлечения Минска» дала на первой полосе портрет известной актрисы театра имени Янки Купалы и пригласила почитать разворот «Друзья и поклонники, двойники и любовники Зои Белохвостик». Определив свое интервью как театральное роман, автор Анастасия Костюкович в щедро иллюстрированном материале поведала о муже Зои Белохвостик, папе, сестре и дочери, первом муже, поклонниках и предрассудках, забыв сказать о маме Ольге Глебовне, дочери знаменитого Глеба Глебова, чьи гены, несомненно, передались внучке, и ничего о сути творчества. Даже говоря о Павлинке, которую актриса играла восемнадцать лет, журналистка спрашивала про прическу, парики, смену имиджа. И ни слова о том, какой была Зоя Белохвостик в этой звездной роли. Название спектакля «Жизнь Корицына» перевернуто в «Жизнь Каретина». Зато из врезки можно узнать, что беседа проходила в кафе «Блюз» по ул. Ленина, 1, уютном месте для встреч в центре города, о некой женщине Ольге Бондаренко, внешне похожей на Зою. Личные тайны напоказ скучающим или слишком любопытным читателям.

Театральный текст таких интервью навязывает аудитории свою систему кодов, и текст как бы отбирает для себя читателей. Он постепенно повышает градус «интересности», и все, что за его пределами, не так важно. Интервьюер формирует аудиторию по своему образу и подобию, так как действует от имени широкой массы и своих читателей. Положим, в случае с газетой «Отдыхай» можно принять во внимание ее рекламный характер, но точно так же ведут себя театральные журналисты «Советской Белоруссии» – солидной газеты для солидных людей, как она себя именует в рекламных проспектах. В лучших образцах театральной журналистики последнего десятилетия эмоционально-экспрессивная окраска отражала атмосферу непринужденного общения с читателем. Ирония и сарказм пришли на смену сухим канцеляризмам и специфической театроведческой терминологии. Ярко выраженное личностное начало публикаций способствовало построению текстов по принципу сферы устной словесности. В худших образцах театральная журналистика приближалась к бульварной

прессе, рассчитанной на обывательские вкусы и щедро использовала слухи, сплетни, байки, анекдоты.

Примером такой бульварной театральной журналистики могут служить большинство публикаций о театре в «Комсомольской правде». В них наблюдаются сленговая манера и низменная тематика, неподтвержденные фактами предположения и пиар звезд.

В газете «СБ. Беларусь сегодня» был опубликован якобы фельетон накануне скандальной премьеры в Национальном академическом театре имени Горького, подписанный псевдонимом Евгений Евгеньев. Задача этого заказного опуса – подготовить публику к шоку. В авторе вполне угадывался по стилю завлит этого театра. Фельетон «Неправильный театр Бориса Луценко» сводил личные счеты с несправедливым жюри, театральными критиками, чиновниками и вообще инакомыслящими театральными людьми. Ограничимся цитатой: «Знаете, что он придумал? В одном спектакле будут соединены пушкинские шедевры: “Пир во время чумы”, “Метель”, “Анджело”, “Борис Годунов” и – заклеим режиссера позором и всякими нехорошими словами – сцена дуэли Пушкина, понятно, что не самим поэтом написанная. Как не стыдно этим тварюгам сценического искусства устраивать эдакую мешанину, ведь это – эклектика в ее самом неприглядном виде. Такой театр нам не нужен! Кто разрешил издеваться над произведениями, которые входят в школьную программу?»

Что, если их увидят в такой, извините, трактовке дети, когда светлые, чистые стихи гения российской поэзии распеваются “рэпанутыми” актерами; когда, как в каком-то “Декамероне”, один на другой нанизываются мини-спектакли, объединенные общей канвой – пьесой “Пир во время чумы”; когда эти истории рассказываются то как баллада, то как классическая драма, то вдруг возникает театр, в котором один актер (!) разыгрывает многонаселенную пьесу?.. Зачем? Ведь есть устоявшиеся каноны, к которым привыкли и зрители, и, главное, критики. Последние учились в институтах и получили от прежних – старых, советских – критиков знания-указания по любому виду искусства. Что делать? Надо его на чем свет стоит ругать, запрещать и не пущать, глядишь, новатор-экспериментатор сдрейфит и будет ставить как все.

Только в данном случае надежды на то, что он испугается, нет, матерый попался режиссерище, ругмя руганый, огни и воды прошел, да медные трубы в придачу. На одно теперь уповаю, что слова мои до вас, люди добрые, дойдут, и на спектакль этот вы ни в жизнь не пойдете. А вы, любезные моему сердцу критики, наоборот, придите, да всыпьте им по первое число, пусть знают, кто у нас в искусстве хозяин».

Подобный опус отбил желание у серьезных критиков рецензировать спектакль и даже как-то о нем высказываться.

Когда пиар, заказные статьи, политтехнологии, используемые в политике для достижения целей, перешли в иные сферы деятельности, в том числе и в театральную журналистику, остро встала проблема доверия к журналистам, в том числе критикам. В условиях сегодняшнего рынка информации товаром стала новость, «упакованная» в публицистический текст, где присутствуют, как положено журналистике, факт и отношение автора к факту.

Бывшие прерогативой фельетона иронию, насмешку, ерничание можно найти в других жанрах.

Трудно не согласиться с наблюдениями множества специалистов-критиков, что исключение аналитики из текстообразующего потока печатной журналистики привело к извращенным формам представлений об успешных людях и системе ценностей в художественной культуре. Объективные факторы этого процесса таковы. Первое – возросший поток новостей для ориентации в происходящем вытесняет события культуры как не рейтинговые. Второе – сокращение объема публикаций не позволяет осмыслить события, проанализировать содержание и форму, заставляет писать по канонам новостной хроники. Третье – источники финансирования нацелены на универсальность журналистского творчества, а не на специализацию.

В результате в СМИ сложилась традиция, когда особенности образцовой искусствоведческой критики, ее фундаментальные цели и оценки в культурном контексте и в системе принятых координат не востребованны массовым читателем.

Показательно, что в современной театральной журналистике стало больше каналов продвижения отдельной личности или культурного продукта за счет интернет-ресурсов и видеопродукции. Эта информационная поддержка, как и прямая реклама, сформировали заказные, щедро оплачиваемые принципы сотрудничества с авторами публикаций. Нельзя признать объективным факт публикации рецензий на спектакли, которые пишут сотрудники литературной части театров. Так, например, завлит Белорусского ТЮЗа Жанна Лашкевич, работая в ЛіМе, сейчас в журнале «Мастацтва» пишет хвалебные рецензии на спектакли своего театра. Такая же практика принята в театрах Гродно и Витебска, Белорусском молодежном театре. Подобные заказные статьи не предполагают серьезной критики и высказывания замечаний.

В настоящее время во всех областях художественного творчества претерпел серьезные изменения ценностный ряд классической культуры. Ирония, сарказм, высмеивание стали основной интонацией в ее восприятии.

Исчезли пафос и поучительство. На смену пришли клиповость, серийность, апокалипсические темы, бытовой сленг, злой юмор, кризис больших форм.

Изменилось отношение к драматургии и литературным текстам. Стало возможным не предлагать театру пьесу, а создавать текст для конкретного спектакля по заказу режиссера. Таким образом, текст литературный становится текстом спектакля. В нем может отсутствовать логика, последовательность, мотивация поступков, что очень часто уничтожает социальную ответственность театра как храма и приближает его продукцию к шоу-бизнесу. Возникает прямая зависимость от рейтинга и рекламы, что, естественно, отражается на публикациях в СМИ – становится востребованной тщательно продуманная пиар-кампания. В ее рамках и появляются медийные образы модных, продвинутых, уверенных в себе личностей, чей имидж зачастую не соответствует творчеству и является лишь мифом.

### Библиографические ссылки

1. Вакурова Н. В. Жанр рецензии как форма PR: к постановке проблемы // Журналистика в 2008 году: общественная повестка дня и коммуникативные практики СМИ : материалы Всерос. науч.-практ. конф. М., 2009. С. 443–444.
2. Ильин И. П. Постмодернизм : слов. терминов. М., 2001.

Статья поступила в редакцию 01.06.2016.





УДК 821.163

Г. Ч. Павловская

## АВТОРСКИЙ ИМИДЖ В РОССИЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ 1990–2000-х гг.: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В статье с привлечением исторических и монографических исследований анализируется соотношение понятий «образ автора» и «авторский имидж», делается акцент на коммуникативной природе текста, актуализированной как раз в конце 1990–2000 гг. В поле внимания автора оказались как внутритекстовые факторы, повлиявшие на формирование понятия «образ автора», так и внетекстовые, которые подразумевают иной уровень взаимоотношений автора и читателя.

The article with the assistance of historical and monographic researches analyzes relations between concepts “the image of the author” and “the author’s image”. The main focus is made on communicative nature of the text, which was actualized just at the end of the 1990–2000’s. Author examines how inside-the-text factors influenced formation of “the image of the author” and how extra-textual factors imply a different level of relationship between an author and a reader.

*Ключевые слова:* автор; образ автора; имидж; читатель; текст.

*Keywords:* author; the image of the author; image; reader; text.

Образ автора как феномен вызывал интерес у литературоведов еще с 20-х гг. XX в., когда Ю. Тыняновым было введено в научный обиход понятие «лирический герой». Впервые было осознано, насколько высказывание от первого лица в художественном тексте дистанцировано от реального автора. «Лирический герой» – свидетельство и условие сохранения творческой свободы, поддержания полноценного диалога с читателем прежде всего в бахтинском понимании: как взаимоотношений равных, диалогического партнерства в присутствии «отстраненного третьего». Автор говорит через этого третьего, который преломляет смыслы, читатель воспринимает

их именно в этом преломлении и строит свое отношение к художественному миру через третьего. В таком осмыслении художественный текст теряет свою авторитарность по отношению к пассивному читателю, давал активный импульс для читательского сотворчества (характерно, что в культуре модернизма эта установка является одной из базовых).

С последней трети XX в. с появлением философии и методологии постструктурализма взаимоотношения автора и читателя еще более усложняются, а с 1990-х гг. возникает устойчивое представление об авторском имидже, представленном в виртуальном пространстве и СМИ. Это относительно новый и при этом функционально сходный с понятием лирического героя феномен. Согласно Большому энциклопедическому словарю имидж – это «целенаправленно формируемый образ (какого-либо лица, явления, предмета), призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие на кого-либо в целях популяризации, рекламы и т. п.» [1]. Характерно, что понятия «лирический герой» и «имидж автора» имеют одно явно выраженное сходство: они подразумевают одновременно и объект, и субъект изображения. Лирический герой, репрезентирующий авторскую позицию, является субъектом высказывания в тексте, и в то же время – частью художественного целого, объектом изображения. Авторский имидж – это репрезентация автора как субъекта литературного процесса в реальности масс-медиа, но он зачастую создается по законам пиара и имеет определенные цели воздействия. При этом все лишнее, не работающее на целостность создаваемого образа, выносится за скобки. Что касается явных различий между этими феноменами, то основным, пожалуй, будет как раз нарочитость, продуманность эффекта воздействия на публику авторского имиджа.

Как видим, усложнение взаимодействия в триаде «автор – текст – читатель» происходит зачастую (но не обязательно) за счет введения четвертой переменной – имиджа. Иногда в этой цепочке «выпадает» такая составляющая, как текст. Имидж призван не просто определять семантическое поле восприятия текстов, актуализировать определенные смыслы для читателя, но и быть своеобразной визитной карточкой автора, работая на продвижение его, возможно, даже не написанных текстов. Функционально имидж важен как для текстовой, так и для внетекстовой реальности, причем в настоящее время его роль для последней становится все более значимой.

При этом процесс создания авторского имиджа может подразумевать размывание границ собственно авторского текста: его составляющими мо-

гут быть и поведенческая стратегия автора при публичном выступлении, и одежда, внешний облик, элементы перформанса в представлении автором своих произведений (достаточно вспомнить неповторимую манеру Д. Пригова), ремифологизация и демифологизация авторского образа в виртуальном пространстве, авторская маска, мистификация, даже язык автора, используемый в интервью и публичных беседах.

Имидж, этот произвольно создаваемый образ – объект и субъект взаимодействия с широкой публикой, дает при всем прочем возможность автору сохранить свои границы в условиях широкой публичности. Характерен в этом отношении пример Д. Пригова, которого принято называть человеком-проектом не только по множеству стратегий воссоздания авторского имиджа, но и по широте способов творческого самовыражения: это поэт, прозаик, художник, скульптор, инсталлятор, режиссер, перформансист, критик и теоретик искусства. «В приговском проекте под броским термином “мерцательность” понимается стратегия отстояния художника от текстов, жестов и поведения. Эта стратегия предполагает временное “влипание” его в вышеназванные язык, жесты и поведение ровно на то время, чтобы не быть с ними полностью идентифицированным...» (цит. по: [2]). Интересно, что и в приговских текстах, и в составляющих его авторского имиджа всегда иронично «выпячивается» определенная категория смыслов, воплощающих наиболее популярные архетипы русской культуры (православие, советский мир, мир обывателя, образ гения/графомана и др.), и как раз это «выпячивание» говорит в пользу того, что истинный образ автора остался скрытым. В этом случае акцент делается как раз на *коммуникативной природе текста (и шире – творчества)*, а не на собственно эстетической, и тогда существенной составляющей является в том числе момент презентации текста как коммуникативного акта (что в полной мере отразилось в русском концептуализме и не потеряло актуальности и в 2000-х).

Рискнем предположить, что специфика функционирования авторского имиджа связана с тем, в каком соотношении находятся внетекстовые и внутритекстовые факторы, т. е. насколько специфика имиджа соответствует авторскому «я» (авторской позиции) в художественных произведениях. Так, широко известен имидж В. Сорокина середины 1990-х гг. как автора «экзотических» текстов, актуализирующих табуированные, «низовые» аспекты жизнедеятельности человека. Примечательно, что в этом случае имидж автору создали его тексты: имя В. Сорокина становится скандально известным, звучат призывы к уничтожению его книг вплоть до возбуждения уго-

ловного дела, которое сам писатель оценивает как недоразумение. Причина такого резонанса – в приписывании самому автору стратегий поведения и мировоззрения его персонажей, т. е. в чрезмерной и в данном случае неуместной актуализации внутритекстовых факторов. Вместе с тем нередки случаи, когда действительно есть основания говорить о связи имиджа автора и мировоззренческих позиций его героев, глубинной связи внутритекстовых и внетекстовых факторов (принадлежность к нацболам З. Прилепина и его героев; увлечение восточной мистикой В. Пелевина и его имидж отстраненного от социума философа, обитающего в собственных мирах; ироничность Т. Толстой и ирония как неотъемлемая часть поэтики ее произведений и т. п.). Это как раз те случаи, когда нарочитость, произвольность авторского имиджа не противоречит внутренним мировоззренческим установкам автора.

Существует ряд имиджей авторов, которые известны в качестве писателей, однако стали заметными медийными персонами, и эта медийность заслонила самооценку художественных текстов, созданных ими (М. Арбатова, В. Ерофеев, Э. Лимонов, Э. Радзинский и др.). Как отмечает С. Чупринин, «об авторах, достигших “звездного” статуса, не так уж часто пишут в специализированных литературных изданиях, зато они постоянно дают интервью для изданий гляцевых, выступают в роли экспертов по самым разнообразным и, как правило, не связанным с литературой вопросам...» [3]. Речь о создании имиджа как первичной ценности по отношению к художественной реальности, внетекстовом функционале имиджа. Интерес к персоне автора закономерно провоцирует всплеск интереса к его текстам, и эту политику, как отмечает С. Чупринин, активно используют издательства. Действительно, имидж медийной персоны формирует вокруг себя фанатов-единомышленников, образуя определенное смысловое поле (Э. Лимонов – скандальный политик, М. Арбатова – феминистка, Д. Донцова – успешная писательница и т. п.). В этом случае собственно художественное произведение словно «остаётся за кадром», несмотря на волну временного читательского интереса: диалог с автором осуществляется в первую очередь через призму авторского имиджа.

Важно отметить посредническую функцию авторского имиджа: его специфика всегда обусловлена внутритекстовыми и внетекстовыми факторами, это современный способ взаимодействия автора с публикой, которое осуществляется далеко не всегда посредством художественного произведения. Поэтому изучение феномена авторского имиджа актуально как раз в междисциплинарном ключе: средствами литературоведения, психологии, социологических дисциплин.

## Библиографические ссылки

1. Имидж [Электронный ресурс] // Большой энциклопедический словарь. URL: <http://slovari.299.ru/word.php?id=10932&sl=oj> (дата обращения: 26.05.2016).
2. Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) [Электронный ресурс] : сб. ст. и материалов / Е. А. Добренко [и др.]. URL: <http://profilib.com/chtenie/158805/evgeniy-dobrenko-nekanonicheskiy-klassik-dmitriy-aleksandrovich-prigov.php> (дата обращения: 31.05.2016).
3. *Чупринин С.* Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=101082> (дата обращения: 31.05.2016).

Статья поступила в редакцию 20.05.2016.



УДК 792.2.09(476)

А. В. Стрельников

## САМОПРЕЗЕНТАЦИЯ АВТОРА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ («ХОЗЯИН КОФЕЙНИ» П. ПРЯЖКО)

На примере пьесы «Хозяин кофейни» можно разобрать, как концепция автора проявляется в творчестве современного драматурга П. Пряжко. Он задается целью написать пьесу, главным героем которой был бы «нормальный человек», которого не называли бы инфантильным. И приходит к выводу, что если относиться к творчеству ответственно, то такая пьеса не может быть написана, потому что предметом драматургии является коммуникация, в которой подобный герой не нуждается.

The play “The owner of the coffee house” can be found, how the author concept is manifested in the works of contemporary playwright P. Pryazhko. His aim is to write a play, the protagonist of which would be a “normal person”, which could not be called infantile. And he comes to the conclusion that such a piece can not be written, because the subject of the drama is a communication, which does not need such a hero.

*Ключевые слова:* Пряжко; Волкострелов; театральное искусство; современная драматургия; экспериментальный театр.

*Keywords:* Pryazhko; Volkostrelov; dramatic art; modern drama; experimental theatre.

То, каким образом автор проявляется в произведениях драматургии, представляет собой интересную искусствоведческую проблему. Драматург всегда был важной фигурой для театра. Традиционно считается, что в драматургии автор представлен наименее всего, так как сутью пьесы является «изображение действия». Это никак не уменьшает авторское начало великих драматургов прошлого, их мыслей, хотя и выделяет их среди прозаиков и поэтов.

Поэтическое, художественное мастерство выражено как в специфическом умении драматурга найти наиболее выразительные реплики для опре-

деленного человеческого характера, так и в умении таким образом представить действующих лиц, чтобы действие «говорило само за себя». Если мы образно представим искусство как мышление образами, то в драматургии этот образ изображен в ситуации, в поступке. Это позволяет реализовать сложные многомерные идеи, которые часто невозможно пересказать, которые становятся очевидными при воспроизведении. Именно это делает театр таким интеллектуально насыщенным, а авторов-драматургов часто выдвигает на первые роли в литературном процессе.

Не только классики древнегреческой драматургии, но и У. Шекспир, Ж.-Б. Мольер, Н. А. Островский, А. П. Чехов оставили после себя богатую традицию восприятия автора в театре. Хотя стоит признать, что в XX в., в котором возникла и развилась модель режиссерского интерпретационного театра, роль автора пьесы стала уходить в тень, его авторитет и влияние стали в большей степени зависеть от удачного контекста. И в целом мы можем говорить о том, что современной культуре интересен не столько сам автор, сколько его видение реальности. Именно в этом контексте современному театру интересен феномен минского драматурга П. Пряжко.

П. Пряжко за последние десять лет стал заметной фигурой в отечественной драматургии. Со времен упоминания среди победителей конкурса «Евразия-2004» его пьесы «Серпантин» им было написано около двух десятков пьес, многие из которых были поставлены в самых разных театрах по всему миру. Сразу несколько пьес П. Пряжко поставлены в Беларуси, а такое случается с молодыми белорусскими авторами нечасто.

Примечательно особое отношение к П. Пряжко и его драматургии со стороны той части критики, которая поддерживает современные течения драматургии. Достаточно часто подчеркивается, что сам П. Пряжко мало делает для продвижения своего творчества, но, несмотря на это, его активно зовут на главные фестивали, он – желанный гость на любых конкурсах или драматургических лабораториях. Самые радикальные идеи в его драматургии находили понимание среди режиссеров и критиков, и большинство из них были воплощены на сцене, будь то пьеса, состоящая из нескольких сотен фотографий или одной-единственной фразы. П. Пряжко заставляет режиссеров своей драматургией придумывать новый театр: говорят о специфике существования актера в таком театре, необычной роли речи в этих пьесах, необходимости особого отношения со стороны зрителя.

Так или иначе, фигура П. Пряжко является знаковой как для сторонников экспериментального театра, так и для его противников и очень часто всплывает в разговорах и дискуссиях о современной драматургии.

На примере пьесы «Хозяин кофейни» можно разобрать, как концепция автора проявляется в творчестве современного драматурга. Пьеса замечательна тем, что была поставлена в Беларуси несколько раз. Она представляет собой монолог от лица автора, в котором достаточно подробно изложены рассуждения о театре, психологии современного человека и, в частности, творчестве.

П. Пряжко задается целью написать пьесу, главным героем которой был бы «нормальный человек», которого не называли бы инфантильным. И приходит к выводу, что если относиться к творчеству ответственно, то такая пьеса не может быть написана, потому что предметом драматургии является коммуникация, в которой подобный герой не нуждается.

Оставим в стороне дискуссию о том, что является содержанием пьесы и попробуем разобрать, как именно автор проявляется в своем тексте. В «Хозяине кофейни» можно выделить презентацию автора на нескольких уровнях повествования. Первый – это уровень собственного существования в той или иной жизненной ситуации. Тут документируется и сам момент рефлексии («Я лежал и думал»), и взаимоотношение автора с другими героями и мыслями через текст («я недавно читал его ЖЖ») или очно («Потом утром как-то я хотел, я уже уезжал и сидел на диване, ждал машину, и он проходил, и у меня возникло желание сейчас встану скажу спасибо»). Отдельно тут стоит упомянуть фиксацию собственной рефлексии («Для меня это важно. Я нашел ответ.»). В каком-то смысле на этом уровне П. Пряжко сам является персонажем своего текста, это история «про себя».

Пьеса начинается со следующего пассажа (орфография автора сохранена): «Меня зовут павелпряжко. Я лежал и думал. (...) Мне начинает смущать, что я написал я».

Таким образом, автор сразу ставит себя в центр изображаемого действия и испытывает по этому поводу смущение. С одной стороны, в присутствии автора в тексте нет ничего необычного, но, с другой стороны, в театре такой традиции нет. И, конечно, проще всего прочесть в этом смущении давление традиции. Когда авторы в литературе осознанно ставят себя в произведении, они решают совершенно конкретные художественные задачи. Пушкин лично встречается с Онегиным, и это как бы продолжает фривольную линию диалога с читателем, который составляет важную сущность текста «Евгения Онегина». Толстой в «Анне Карениной» наделяет Левина узнаваемыми фрагментами собственной биографии и как будто бы самостоятельно проверяет нравственное содержание этой истории, сам встречается с героями, испытывает их. То же можно сказать про Вивиана Даркблума, своеобразное cameo В. Набокова в «Лолите». В каждом случае мы имеем



дело с авторской поэтикой, определенным диалогом автора со своим собственным творчеством.

Если вернуться к содержанию пьесы, то есть очень личный момент в том, что в тексте «Хозяин кофейни» мы слышим о пределе возможностей драматургии лично от самого драматурга. Автор, который пытается написать пьесу, старается быть честным в собственной речи, и преодоление тщетности этих стараний становится своего рода конфликтом.

Второй уровень присутствия автора в этом тексте, который мы можем выделить, – это П. Пряжко, пишущий в октябре 2010 г. текст. Текст подается как нечто написанное «на одном дыхании», это поток сознания, это фиксация собственной речи, где каждая ошибка документирует конкретный момент написания: «Хуже мне кажется, когда начинаешь исправлять. Это уже типа думаешь надо чтобы все было красиво, чтобы все было правильно. И это красиво и правильно затмевает весь смысл».

Этим в тексте реализуется важный для современного искусства принцип документальности. Также в «Хозяине кофейни» используются письма П. Пряжко режиссеру Д. Волкострелову. Они даны без редактуры, в них раскрывается важная для логики текста идея инфантильности. В этом раскрытии тайны переписки, внутренней кухни взаимоотношений автора и режиссера можно увидеть полемику с основным вектором развития театра, где режиссер все меньше находится с драматургом в диалоге. Оказывается, такой диалог возможен, и заканчивается он призывом к продолжению неформального общения.

Тут тоже можно обозначить конфликт, конфликт медиа. Текст, записанный на бумаге, конечен в своих выразительных возможностях. Это еще одна несвобода, которую испытывает на себе П. Пряжко, преодоление которой составляет суть творческого акта.

В одном из интервью режиссер Д. Волкострелов, рассказывая среди прочего о том, как готовился спектакль «Хозяин кофейни» в театре Post, отмечает, что тексты Пряжко не так интересно читать на бумаге, как произносить вслух. И это помогает нам перейти к третьему уровню присутствия автора в данном тексте.

Речь идет об исполнении текста артистом. Уже третье предложение текста звучит так: «Во первых я сразу подумал вот я хочу чем-то поделится и уже вот сейчас получается написал а надеюсь актер произнесет этот текст написал: вот я хочу чем-то поделится». Автор отдает себе отчет, что не контролирует степень свободы этой интерпретации, но при этом рассматривает это как еще одно художественное средство.

В полной мере это используется в эпизоде благодарности И. Вырыпаеву: «То есть если актер сейчас произносит этот текст, то мое спасибо нашло тот вариант адекватный, который мне был нужен. Без всякой лести и подтекста». Сказанное артистом не только искажает авторское написанное, не только приносит новые смыслы, самим фактом произнесения текст меняет свое качество, высказывание (в частности, благодарность) становится не таким надуманным, натужным.

Кроме того, П. Пряжко помнит и о зрителе, описав сцену внутреннего монолога: «Это Гришковец. Нет. тут нет того эстетического сильного талантливое начала. Это все-таки пьеса. Да. Это пьеса. Но возможно это эксперимент такой!» Добавив от себя лично «мне хочется чтобы такого было меньше», будто бы вступает со зрителем в диалог.

Актер будто бы «снимает» личное в тексте Пряжко, делает его менее персональным, создает дистанцию между автором и текстом, которая освобождает автора от традиции, высвобождает его из оков текста, таким образом возвращая драматургию в театр, где текст и его живое исполнение находятся в непосредственном взаимообогащающем контакте.

Современное видение театра очень часто сужается к понятию индустрии, драматурги все больше становятся сценаристами, задача которых – обеспечить актеров качественными текстами и в итоге развлечь зрителей. Пьеса П. Пряжко «Хозяин кофейни» предлагает модель театра, где автор находится в живом диалоге не только с собой и своими мыслями и со зрителем, но и с театром. И таким образом дает возможность для реализации новых смыслов. Эти новые смыслы особенно важны, учитывая зависимость современного человека от контекста, от «дискурса», о котором много говорится в тексте.

Статья поступила в редакцию 19.09.2016.



УДК 070

А. І. Цімошых

## ІМІДЖ ПЕРЫЯДЫЧНАГА ВЫДАННЯ ПА КУЛЬТУРЫ Ё САВЕЦКІ ЧАС: ПРЫНЦЫПЫ СТВАРЭННЯ

У артыкуле даследуецца, як у XX ст. выбудоваўся імідж перыядычных выданняў па культуры ў Беларусі. Паняцце пра імідж газеты значна шырэйшае за вонкавы складнік, таму што афармленне залежыць ад нападнення. Менавіта змест вызначае прыцягальнасць выдання для пэўнай катэгорыі чытачоў. Таму з развіццём савецкай прэсы напачатку мінулага стагоддзя складваецца тып спецыялізаванага выдання па культуры, да з'яўлення якога ў Беларусі аўдыторыю рыхтавалі некалькі дзесяцігоддзяў. Газета «Літаратура і мастацтва» працягвала падтрымліваць вобраз, выпрацаваны папярэднікамі.

The article examines how in the twentieth century lined up image of periodicals on culture in Belarus. The concept of the image of the newspaper is much wider for the external component, because it depends on the design of the filling. It determines the content of the appeal of publication for a certain category of readers. Therefore, with the development of the Soviet press at the beginning of the last century formed the type of specialized publications on culture. The audience prepared for several decades before it arrives. The newspaper "Literature and Art" continued to maintain an image generated predecessors.

*Ключавыя словы:* газета; афармленне; змест; аўдыторыя; літаратура; мастацтва; аўтар; вобраз.

*Keywords:* newspaper; design; content; audience; literature; art; author; image.

Падобна людзям газеты маюць свой твар, вобраз, адпаведны эпосе. У іх складваецца пэўны лёс, які ў нейкім сэнсе перакрывае з лёсам людзей, што становяцца героямі публікацый. Перыядычнае выданне, адлюстроўваючы ўсе працэсы, што тычацца дзейнасці людзей, імкнецца на гэтую дзейнасць уплываць як мага шырэй. Дзеля гэтага яны павінны замацаваць сябе ў свядомасці людзей, якія могуць стаць патэнцыйнымі

чытачамі, ствараць свой трывалы імідж, што дапамагае працаваць на папулярызаванне выдання. Але калі мы гаворым пра імідж чалавека, то звычайна засяроджваемся на асэнсаванні вонкавага вобразу. Ён ёсць і ў перыядычнага выдання. Гэта асаблівасць яго формы, стыль падачы матэрыялаў: дызайн, вёрстка, шрыфты загаловаў, падбор ілюстрацый – тое, што называюць знешнім тварам газеты. Але паняцце пра імідж газеты значна шырэйшае за вонкавы складнік і, адпаведна, больш складанае, таму што афармленне, у сваю чаргу, залежыць ад нападзення, падкрэслівае, робіць акцэнт на тым матэрыяле, які больш істотны.

Змястоўны фактар найбольш важны ў фарміраванні іміджу газеты: менавіта змест вызначае прыцягальнасць выдання для нейкай катэгорыі чытачоў, таму вызначаюцца і пэўныя тыпы выданняў: масавыя якасныя газеты і таблоіды, глянцавыя, спартыўныя, навуковыя і г. д. Імідж выдання цесна звязаны з аўдыторыяй: чытач шукае газету, якая адпавядае яго інтарэсам, густу, культурнаму і адукацыйнаму ўзроўню.

Для фарміравання іміджу газеты маюць значэнне ўсе складнікі і характарыстыкі. Але ёсць яшчэ і тое, што можна назваць «чалавечы фактар»: вядомасць і папулярнасць журналістаў і аўтараў выдання, іх уласны імідж. Нельга адмаўляць і ролю выдаўца, таго, хто вызначае кірунак і адказвае за адпаведнасць выдання ўсім задачам, якія перад ім пастаўлены. Ад заснавальнікаў залежаць перыядычнасць выхаду, фармат, сістэма публікацый (тэматычныя рубрыкі і жанравыя асаблівасці), размеркаванне па палосах. Калі асвятленне жыцця сістэматызавана і арганізавана ў адпаведнасці з кампазіцыйнай мадэллю выдання, чытач адчувае сябе разам з ім як з сябрам або цікавым суразмоўцам, без якога немагчыма жыць. І тады ўжо імідж выдання замацоўваецца на ўзроўні назвы, якая становіцца брэндам.

Гэта фірмовае імя выдання прадстаўляе заснавальнікаў і рэдакцыю: яны ж пралічваюць, якую нішу павінна заняць на рынку, напрыклад, газета. Ад гэтага і залежыць назва, у якой будзе замацаваны сэнс. Назва адразу ж паказвае, на якую аўдыторыю накіравана газета і які інфармацыйны прадукт яна прадставіць. Ад якасці публікацый, у сваю чаргу, у чытача фарміруецца ўстойлівае ўяўленне пра газету, яно павінна замацавацца на доўгі тэрмін, каб захапіць чытача, з якім яна вядзе дыялог.

Імідж перыядычных выданняў фарміруецца гадамі (нават дзесяцігоддзямі). Напрыклад, спецыялізаваная газета «Літаратура і мастацтва» пачала працаваць на свой імідж у далёкім 1932 г. Але выхад яе быў падрыхтаваны цягам папярэдніх дзесяцігоддзяў развіцця беларускай друкаванай прэсы, пачынаючы ад першай беларускай газеты з малюнкамі «Наша

Ніва», да выхаду якой прычыніліся пісьменнікі, што сталі класікамі беларускай літаратуры.

З выданнем газеты «Наша Ніва», якая пачала выходзіць у Вільні ў 1906 г., распачалася асаблівая эпоха ў развіцці беларускага грамадства: выспела ідэя беларускай дзяржаўнасці, гэтаму спрыялі публікацыі асветнага характару. Вакол рэдакцыі аб'ядналіся інтэлектуальныя сілы таго часу, у першую чаргу дзякуючы заснавальніцтву кіруючай групы Беларускай сацыялістычнай грамады, у якую ўваходзілі, у прыватнасці, Іван і Антон Луцкевічы, Вацлаў Іваноўскі, Цётка і інш. У ёй працавалі Якуб Колас, Змітрок Бядуля, Вацлаў Ластоўскі, Ядвігін Ш., Сяргей Палуян, Янка Купала, які быў адным з рэдактараў газеты. На старонках «Нашай Нівы» ўпершыню былі апублікаваны многія творы Я. Купалы (паэмы «Курган», «Бандароўна», а таксама вершы і артыкулы), Я. Коласа (урыўкі з паэмы «Новая зямля», аповяданні і вершы, нарысы і артыкулы), газета адкрыла сваім чытачам творчасць Максіма Багдановіча. Газета, задача якой была інфармаваць, стала асветным цэнтрам і арганізоўвала культурнае жыццё, уводзіла ў яго чытачоў, друкуючы навукова-папулярныя артыкулы, мастацкую прозу, пераклады. Дзякуючы «Нашай Ніве» адбывалася станаўленне беларускай літаратурна-мастацкай крытыкі, публіцыстыкі, культуралогіі: яе супрацоўнікі даследавалі народны побыт і фальклор, хатнія рамёствы, праводзілі арганізацыйную і навуковую працу па даследаванні гісторыі беларускай культуры і яе тагачаснага стану. Фактычна выданне сумясціла грамадска-палітычны кірунак і культурна-асветны, не размяжоўваючы іх, таму што культура акумулюе ўсе ідэі, якія пануюць у грамадстве, адлюстроўваючы іх у вобразнай форме. Выданне заклала асноўную тэндэнцыю беларускага культурніцкага друку, якая потым праявіцца на старонках іншых выданняў: праз мастацкую творчасць гаварыць пра грамадства.

Ужо ў 20-я гг. мінулага стагоддзя (у час станаўлення партыйнага друку ў Савецкай Беларусі) было прадчуванне з'яўлення асаблівага тыпу выдання, якое адлюстроўвала б культурнае жыццё. Па-першае, таму што ў маладой рэспубліцы ў той няпросты час трэба было наладзіць культурнае жыццё, што павінен быў адлюстраваць на той момант галоўны ідэалагічны орган -- газета «Звезда» (выходзіла тады на рускай мове). Па-другое, у гэтай рэдакцыі працавалі аўтары, якія хацелі асвятляць тое, што было цікава ім, і, адпаведна, маглі найлепш прадставіць гэта чытачам. Па-трэцяе, відавочна, што і чытачам патрэбна была інфармацыя, якая сведчыла б пра мірнае жыццё і будаўніцтва новага не праз лозунгі, а ў больш жывой і нават вобразнай форме (інакш як патлумачыць, што першыя паведамленні пра культурна-асветныя кружкі, лекторыі і нават кінапаказы прыходзяць з месцаў?).

І вось дзіва: нават калі амаль уся прастора газеты аддаецца паведамленям з франтоў Першай сусветнай вайны, у нумарах праскокваюць абвесткі пра мерапрыемствы, якія сведчаць пра наяўнасць адметнай беларускай культуры. Як яна пранікала скрозь ідэалогію, цікава назіраць у заметцы за 25 студзеня 1919 г., змешчанай пад рубрыкай «Белорусский Советский театр»: «В воскресенье, 26 января “Паўлінка”, оперетта Я. Купалы в 2 действ. С песнями и танцами» [1]. Ці ў лютым таго ж года – інфармацыя пра «Апошняя спатканне» Беларускага тэатра драмы. Ці пастаноўка «Дзядзька Якуб» Ф. Аляхновіча. 6 лютага 1919 г. у перадавым артыкуле «Народное просвещение» (на першай старонцы) адзначаюцца «ужасные условия, в которых находится культурная жизнь в Белоруссии», са спасылкай на артыкул у адным з папярэдніх нумароў, дзе гаварылася «о сложности и неотложности просветительской работы», што «Белоруссия живет в буквальном смысле без школ и училищ» (цытаты на мове арыгінала дазваляюць лепш зразумець паступовыя перамены ў стаўленні да беларускай культуры. – *Л. Ц.*) [2]. Пачатак 1920-х гг.: савецкая ўлада ставіць задачы ў галіне народнай асветы. Газета актыўна адгукаецца. Таксама ідзе водгук ад нізоў.

10 студзеня 1923 г. у рубрыцы «Театр и искусство» гаворка ідзе пра новую пастаноўку Белдзяржтэатра беларускай трупай Міровіча «Машэка», якая «ничего не может дать белорусскому рабочему и крестьянину». Маленькая заметка за подпісам Л-ург (у той час шмат матэрыялаў падпісана ініцыяламі), можа, і не варта ўвагі, але ўжо 16 студзеня ў газеце змяшчаецца палемічны водгук на яе пад назвай «Критика или крытика?». Аўтар Хрысанф Херсонскі піша: «Есть у нашей журналистской братии остроумная самооценка: разделять рецензентов на критиков, “крутиков” и “крытиков”. Критики считают необходимым серьезно разбираться в видимом, крутики – те просто крутят – окручивают, болтают из пустого в порожнее, а уж крытики, так те “кроют по чем зря”, ругают во все корки: “Эх, размахнись рука, раззудись плечо!” Мы трубим из года в год о недостатках нашего театра, но и театр иногда справедливо стонет от пера пописывающих» [3]. Аўтар звяртае ўвагу на тое, што пісаць пра тэатр, напрыклад, павінны да-сведчаныя людзі, якія не будуць патрабаваць ад тэатральнага героя (і героя легенд) «программы Ленина». Разважаючы пра задачы крытыкі, аўтар адзначае: «...ему (тэатру. – *Л. Ц.*) надо помочь, поправить ошибки, но не ругать огульно, да еще с рецептами – вроде неестественного балета...» [3].

Можна было б і не звярнуць увагі, калі б напрыканцы аўтар не паставіў пытанне пра неабходнасць нацыянальнага тэатра і задачы крытыкі ў гэтым кантэксце. Тэкст, які сёння скіравалі б у спецвыданне, але ён выходзіць у масавай партыйнай газеце, дзе крытыка разглядаецца як неабходны

кірунак, што дапамагае дасягаць якасці ў мастацкай сферы, якая ўсё больш актыўна шукае чытача, гледача, слухача. Газета гэта адчувала па плыні карэспандэнцыі на культурную тэму: не звяртаць на яе ўвагі было немагчыма, складваць у стосы і праз час накіроўваць у сметніцу – злачынна. Гэта была творчасць, якая адлюстроўвала час, фактычна рабіла тое ж, што і супрацоўнікі рэдакцыі, толькі па-іншаму, сёння казалі б «па-за фарматам».

Прызнаўшыся, што рэдакцыя завалена літаратурнымі творамі, вымушаны былі нешта рабіць, і выйсце знайшлося: «Звезда» выпусціла асобнае «Літаратурное приложение», патлумачыўшы: «Літаратура – отражение жизни. Необходимо удовлетворить жажду к книге, наблюдающуюся ныне среди молодежи, необходимо устраивать лекции, доклады на литературные темы. “Звезда” в этом отношении сделала почин, она выпустила первый номер “Литературного приложения”... Необходимо крайне осторожно подходить к работе по вопросам культуры. Мы теперь захлестнуты вечеринками, разными утонченными вечерами, танцами, плясками и т. д. Против этого необходимо начать борьбу, и самую беспощадную» [4]. Гэтым дадаткам ставяцца мэты выхавання добрага культурнага густу ў аўдыторыі. Выцягнуўшы цэлы пласт твораў (апавяданняў, вершаў, публіцыстыкі) з адпаведным грамадскім гучаннем, рэвалюцыйным пафасам, пазіцыяй і напаўненнем, рэдакцыя пачынае мэтанакіраваную працу па ўзмацненні культурнага складніка ў ідэалагічнай працы. Такім чынам, у гісторыі беларускай журналістыкі тып спецыялізаванай газеты па культуры пачынаў закладвацца яшчэ напачатку 20-х гг. XX ст.

Але з выхадам дадатку на старонках масавай газеты «Звезда» праца не спыняецца. Наадварот, узмацняецца культурны кірунак. Пашыраецца выбар тэм для публікацый, якія звяртаюць увагу на нацыянальную культуру беларусаў і яе постацей. Напрыклад, 1 ліпеня 1924 г. матэрыял да 400-годдзя кнігадрукавання ў Беларусі, дзе гаворыцца пра Скарыну і «его учениках Федорове и Мстиславце». Адсюль даведваемся пра тое, што намечана выданне зборніка, прысвечанага доктару Скарыне і гісторыі кнігадрукавання ў Беларусі.

У 1925 г. становяцца рэгулярнымі тэматычныя старонкі па культуры: ім шукаюць назву. І нават мову. Напрыклад, нумар 1 лістапада 1925 г. змяшчае «Літаратурную страницу» – старонку фармату А2 – на 4-й паласе. Але вось якія імёны мы сустракаем тут: Паўлюк Трус (яго вершы), М. Зарэцкі (з водгукам на рэцэнзію яго зборніка «У віры жыцця», напісаную Платонам Галавачом). З артыкулам «Аб рэцэптах і сапраўдных задачах літаратуры». Ёсць і тлумачэнне ад рэдакцыі пачынанню пад назвай «Тэматычная паласа»: «...рэдакцыя “Звезды” лічыць патрэбным удзяліць вялікую ўвагу ас-

вятленню задач літаратуры і літаратурнай крытыцы... Асаблівую ўвагу мы ўдзелім беларускай літаратуры» [5]. І ў пацвярджэнне асаблівага клопату ўжо наступны выпуск старонкі 15 лістапада 1925 г. мае назву «Літаратурная старонка». Амаль усе тэксты старонкі на беларускай мове: і яна адрозніваецца ад усёй газеты большай душэўнасцю, разважлівым тонам, жаданнем не навязваць думкі, а весці дыялог. Затым яна выходзіць за рамкі выключна літаратурныя. Спачатку тэматычная паласа мае назву «Літаратура. Искусство. Наука» (1923). Далей 25 снежня 1925 г. паласа фармату А2 прадстаўляецца чытачу пад назвай «Літаратура і мастацтва» з пазнакай ад рэдакцыі (на рускай мове): «Мы переживаем период необычайного подъема литературного творчества широких масс рабочих и крестьян» [6]. 1 лістапада 1925 г. у «Литературной странице», змяшчаючы вершы П. Труса, рэдакцыя звяртаецца да такога жанру, як разгорнутая рэцэнзія (П. Галавач пра зборнік М. Зарэцкага «У віры жыцця»).

Акрамя літаратуры, і іншыя віды мастацтваў заяўляюць пра сябе не менш актыўна. 22 лістапада 1925 г. на тэматычнай паласе газета змяшчае артыкул «Да ўсебеларускай мастацкай выстаўкі». Назва паласы падпарадкоўваецца інтарэсам, цяпер яна выглядае так: «Літаратура і мастацтва – крытыка».

Культура вышэй за ўсё, без яе складана пабудаваць новае жыццё. Тэматычная старонка ў газеце, што выходзіць усё яшчэ на рускай мове, паступова набывае назву «Літаратура – крытыка – мастацтва» і ўжо не выглядае культурнай выспай, яна становіцца рэгулярнай, напрыклад у 1927 г. выходзіць 4 разы на месяц (па нядзелях), і ў асноўным прапануе глебу для сур'ёзных інтэлектуальных разваг: тут і аналітычныя артыкулы, і рэцэнзіі, пры тым, што на апошняй старонцы, акрамя таго, змяшчаюцца культурныя абвесткі.

З пераходам на беларускую мову ўсяго выдання напаўненне культурнай старонкі набыло новую якасць. У цэнтральнай газеце яна адразу паказвала ўзровень культуры, пра якую заяўляла маладая рэспубліка. Адным з набыткаў савецкага часу быў кірунак па ліквідацыі непісьменнасці і, адпаведна, адзін з галоўных культурных напрамкаў -- выданне кніг. Пра тое, што літаратуры шмат і яна актыўна ўплывае на розумы, яе чытаюць, сведчыць публікацыя твораў прозы і паэзіі ў газеце. Тут актыўна друкуецца Кузьма Чорны з апавяданнямі, з'яўляюцца вершы Якуба Коласа, Змітрака Бядулі, Максіма Лужаніна, Уладзіміра Жылкі, Уладзіміра Дубоўкі, Пятра Глебкі, Станіслава Шушкевіча і іншых яркіх і актыўных творцаў. Максім Гарэцкі піша грунтоўныя агляды творчасці, напрыклад Міхася Чарота, Міхася Зарэцкага, пад сваім прозвішчам.



Цяпер не трэба падпісвацца ініцыяламі ці псеўданімамі аўтарам «Звязды» – пад публікацыямі з’яўляюцца рэальныя прозвішчы, імёны асоб, якія ўжо на слыху (газета гэтым ганарыцца!). Па гэтых публікацыях адчуваецца: у рэспубліцы віруе жыццё. У той складаны час (а яна падзелена на Усходнюю і Заходнюю, што з болей адлюстроўвае выданне) у ёй думаюць пра мірныя справы і культурную адметнасць. Уладзімір Жылка выступае з публіцыстычнымі развагамі «Чакаем літаратурнага будынку», Міхась Шчакаціхін – «Ахова ці “ліквідацыя” помнікаў». Уладзімір Дубоўка разважае «Пра чарговыя задачы нашае кінавытворчасці». У газеце ставяцца пытанні пра неабходнасць нацыянальнага тэатра і нават оперы (пасля гастроляў масквічоў), аналізуюцца якасць канцэртаў і вынікі этнаграфічных экспедыцый Інбелкульта... Газета – люстэрка рэчаіснасці, ведаем мы. Але і карэлятар культурных працэсаў, якія настолькі актыўныя, што зноў становіцца зразумела: каб іх адлюстроўваць, наспела патрэба ў асобным выданні.

Яно з’яўляецца ў 1932 г., але, калі меркаваць па назве, становіцца працягам дзесяцігадовых пошукаў. Калі меркаваць па фармаце А2 і афармленні – таксама і пазнавальным нашчадкамі тэматычных палос «Звязды». Нават імёны, якія былі вядомы чытачам партыйнай газеты, цяпер з’яўляюцца на старонках новага спецыялізаванага выдання, перыядычнасць сустрэч тая ж – раз на тыдзень. І па назве аўдыторыя пазнае тое, да чаго была фактычна прывучана гадамі.

Назва вызначыла тэматычнае нападзенне выдання, таксама яго канцэпцыю. Яна была абрана (ці запазычана) заснавальнікамі: «“Літаратура і мастацтва” – орган Фэдэрацыі аб’яднанняў савецкіх пісьменнікаў і Галоўмастацтва БССР». Адсюль адразу можна зрабіць выснову наконт патэнцыйнай аўдыторыі, пра якую асабліва клапаціліся выдаўцы. Але гэта логіка мыслення сучаснага чалавека. У той час, у першым нумары газеты, якая выйшла 26 лютага 1932 г., акрэслены задачы новага выдання. У перадавым артыкуле «Змагацца за магнітабуды літаратуры і мастацтва» гаварылася: «XIV з’езд КП(б)Б падсумаваў вынікі соцбудаўніцтва і культурнай рэвалюцыі БССР. Тав. Шаранговіч у сваім дакладзе пра работу ЦК КП(б)Б заявіў: “У нацыянальна-культурным будаўніцтве мы дасягнулі найвялікшых поспехаў... Савецкая Беларусь першая з усіх саюзных рэспублік увяла ўсеагульнае навучанне. Цяпер 96 працэнтаў дзяцей ахоплены школай. Значна пашырана сетка вышэйшых навучальных устаноў. У 1921 г. мы мелі адну вышэйшую навучальную ўстанову, а ў 1930–31 гг. – 26 ВУ, у якіх навучаецца 5955 чалавек. У 1926–27 гг. мы мелі 32 тэхнікумы, а цяпер іх – 65. У 1921–22 гг. у БССР было ўсяго 2 рабфакі, а ў 1930–31 гг. – 24. Пяцігадовы

плян культурнага будаўніцтва мы перавыконваем па ўсіх галінах.” Гэты соцыялістычны вынік, што дасягнуты на аснове арганізацыі энтузіязму рабочых, колгасных і працоўных мас за бальшавіцкія тэмпы работы, забяспечвае нам далейшы рост культурнага будаўніцтва, як арганічнай часткі барацьбы за соцыялізм» (правапіс арыгінала захаваны. – *Л. Ц.*) [7]. Такім чынам, у якасці патэнцыйнай аўдыторыі разглядалі ўсіх грамадзян рэспублікі, якія ўмелі чытаць. Газета павінна была заахвочваць іх жаданне да далейшай самаадукацыі і інтэлектуальнага развіцця. Але дзеля галоўнай мэты – будаўніцтва сацыялізму – гэта быў прыярытэт і грамадскі, і творчы.

Таму ў гэты перыяд «Літаратура і мастацтва» ўжо як асобнае выданне працягвае галоўную лінію грамадска-палітычных газет. Адпаведна і падтрымлівае імідж важнай дзяржаўнай газеты. У ёй друкуюцца асноўныя ўрадавыя і партыйныя дакументы, справаздачы. І калі на старонках штотыднёвіка выступаюць са сваімі развагамі дзеячы культуры, то гэтыя публікацыі трапляюць у кантэкст і стыль, у якім існуе краіна, што адлюстроўваюць нават загалоўкі: «За ваяўнічую партыйнасць у пролетарскай літаратуры і мастацтве, за стварэнне сапраўднага вобразу бальшавіка» (з даклада т. Лынькова на актыве Мен. АПП, 26.02.1932), «Пяцігадовы юбілей БДТ-2 – перамога ленінскай культурнай рэвалюцыі» (аўтар В. Вольскі, 26.02.1932), «Будзем выходзіць крытыка-ленінца, крытыка-бальшавіка» (06.03.1932), «Мастацтва БССР на новым этапе» (У. Гурскі, 06.03.1932), «Кіно на службе соцыялізму» (11.04.1932), «За чыстату ленінскай тэорыі ў літаратуразнаўстве» (30.04.1932) і да т. п.

Існуючая рэчаіснасць вызначае як вонкавы вобраз самой газеты, так і сэнс думак, якія гучаць з яе старонак. Нават калі іх падаюць не аўтары-журналісты, а вядомыя і аўтарытэтныя ўжо творцы. Пісьменніцкая публіцыстыка – тое, чым прыцягвае ўвагу выданне (традыцыя, узятая ў спадчыну ад папярэднікаў), прызначана актуалізаваць мастацкую творчасць для шырокага чытача. Напрыклад, у пісьменніцкіх нататках «Рэальная шматграннасць і філэзофскае адзінства» Кузьма Чорны пісаў: «Літаратура накіроўвае, паказвае, вучыць. А няма лепшага настаўніка, як сама рэальнасць. І от кожны літаратурны твор павінен быць гэтакім шматгранным, як сама рэальнасць. Сіла літаратуры ў яе вялікай ідэёнасці, у зямной яе рэальнасці, у яе агні і напорнасці» [8].

Але нельга сказаць, што літаратура стала галоўным з мастацтваў для гэтай газеты, нягледзячы на актыўны ўдзел пісьменнікаў у яе стварэнні і іх публікацыі на старонках. Па першых гадах відавочна, што газета ад пачатку імкнецца быць разнапланавай, прадстаўляць усе віды мастацтваў, якія развіваюцца ў рэспубліцы. Баланс паміж відамі мастацтваў імкнецца

захоўваць – гэта адчуваецца па структуры і рубрыках. А яшчэ па спробе наладзіць дыскусію, якія былі б актуальныя для ўсіх, хто хоча ствараць. Прыклад – паласа фармату А2 пад шапкай «Трыбуна творчай дыскусіі» (25.05.1932). Час ад часу ўзнікаюць тэматычныя палосы, якія цалкам прысвечаны ці кіно, ці выяўленчаму мастацтву, або тэатру. Іншая справа, што ў друкаваным выданні, дзе яшчэ няма магчымасці паказваць якасныя здымкі, не атрымліваецца пакуль уцягнуць чытача непасрэдна ў такія віды мастацтваў, як выяўленчае ці кіно (праз ілюстрацыі). Чаго не скажаш пра літаратуру: газета можа надрукаваць творы вядомых (ці модных на той час) беларускіх пісьменнікаў. Нельга сказаць, што гэта самамэта для выдання, наадварот, на старонкі трапляюць асобныя вершы і апавяданні, і далёка не ў кожным нумары (відавочна, ёсць сур’ёзная выбіральнасць). І зусім невыпадкова: гэта творы «на злобу дня», якія адлюстроўваюць грамадскія працэсы, ідэі ці тэмы. І гэта творы асоб, чые імёны ва ўсіх на вуснах. Але пры гэтым нават да «самых-самых» выданне імкнецца быць крытычным.

Крытычны кірунак – яшчэ адна тэндэнцыя ў дачыненні да творчасці, якая закладваецца ў выдання яшчэ на першым годзе жыцця. З’яўляюцца кніжныя рэцэнзіі, рэцэнзіі на спектаклі і фільмы, грунтоўныя агляды творчасці асобных аўтараў (напрыклад, Платона Галавача, Уладзіміра Хадзкі, Міхася Лынькова, Янкі Скрыгана і іншых). Ужо намячаецца жаданне спрыяць прасоўванню творчасці аўтараў, працаваць на стварэнне іх іміджу, што таксама адбываецца і на іміджы газеты, якая імкнецца ўпісваць у гісторыю імёны творцаў нацыянальнай культуры. Нават калі іх ужо няма сярод жывых. Артыкул «Да трэціх угодкаў смерці Паўлюка Труса» не проста нагадвае пра творцу, а нясе прапанову: «Мо трэція ўгодкі з дня сьмерці паэты прыгадаюць пра яго нявыданыя творы і прымусяць задумацца тых, хто так цяжак на карысную справу. Паўлюк Трус заслужыў поўнае права на акадэмічнае выданне сваіх твораў» [9].

Звяртаючыся да творчасці значных асоб, газета ставіць задачу стварэння вельмі грунтоўных крытычных тэкстаў. Часам завязваюцца дыскусіі наконт таго, што значыць добры крытычны тэкст. У артыкуле «Супроць непісьменнай крытыкі», які з’явіўся як адказ на допіс з Гомеля аўтара, падпісанага як Рам Сабаленка (пра п’есу Міровіча «Лён»), гаворыцца: «Сабаленка павінен, кажучы яго словамі, “пераглядзец” творчы мэтад рэцэнзіі з мэтай набліжэння цэнтральнай ідэі рэцэнзіі да шырокіх мас шляхам канкрэтызацыі тэмы... Абвінавачваем Сабаленку ў халтурным нядбайным падыходзе да ацэнкі работы тэатра, у безадказнасці замест аргументаў» [10].

У пытаннях крытыкі газета паказвае прыклад прынцыповасці. Янка Купала святкуе пяцідзесяцігадовы юбілей. Ён ужо мае званне народнага паэта, яго творчасць шырока вядома, яго любяць і паважаюць чытачы газеты «Літаратура і мастацтва». У адным з вераснёўскіх нумароў газета віншуе яго з юбілеем падборкай публікацый (гэта фактычна тэма нумара, якая пачынаецца з 1-й паласы, займае ўсю 2-ю і частку 3-й). Але тэксты імкнуцца падаць збалансавана, рэцэнзенты пазбаўлены жадання абавязкова пахваліць (што было б зразумела). Аўтар агляду па ўсёй творчасці паэта А. Кучар адзначае хібы (!) і недасканаласці Купалы (вядома, з пункту гледжання бачання і ідэй таго часу): «Дваццацісяцігадовы літаратурны шлях Янкі Купалы быў поўны магутнымі рэвалюцыйнымі ўздывамі і слабасцямі, арлінымі ўзлётамі і прысмыканьнем да зямлі – пакорай перад дужэйшымі. Гэты шлях быў крывы і няпэўны. На шляху былі цяжкія пераходы і кручы, якія не заўсёды мог адолець паэта» [11]. На іх звяртаецца ўвага з пункту гледжання пануючай ідэалогіі. Пры гэтым аўтар адзначае высокае майстэрства паэта і раіць моладзі вучыцца больш, чым у каго другога са старога пакалення беларускай літаратуры, выражэнню сапраўды вялікіх пачуццяў. Мастацтва і майстэрства перш за ўсё. Яны ж асноўны крытэрыі і ў адзнацы творчасці яшчэ аднаго народнага паэта Якуба Коласа, пяцідзесяцігоддзе якога адзначалася крыху пазней (на старонках газеты гэта адлюстравана ў такой жа колькасці матэрыялаў і ў падобным размяшчэнні, бо паэты роўныя па статусе). Прыхільная адзнака творчасці выглядае так: «У сучасны момант творчасць Якуба Коласа выяўляе значны рост, яна дае нам шэраг дасягненняў яго як мастака...» [12]. Ёсць тлумачэнне гэтым словам: крытыка – значыць аналіз, паказвае выданне. Гэты кірунак, закладзены напачатку існавання штотыднёвіка, становіцца яшчэ адной вызначальнай іміджавай прыкметай выдання, што захаваецца на дзесяцігоддзі.

Паступова ад нумара да нумара выданне замацоўвала свой імідж у асноўных, вызначальных тэндэнцыях, што дало аснову «Літаратуры і мастацтва» сфарміравацца ў выданне «творчай інтэлігенцыі Беларусі», як яго ведаюць цяпер. Кожны нумар – гэта звяно ў ланцугу нумароў, якія складаюць камплект выдання, дзе зафіксаваны час, у які яно жыло. Адна эпоха змяняе другую, новыя героі з'яўляюцца не толькі ў літаратурных творах, але і ў культурным жыцці, новыя правадры прыходзяць да ўлады, мяняюцца грамадскія парадыгмы. Таму імідж перыядычных выданняў дынамічны, адпаведна, поўнае ўяўленне пра выданне можна атрымаць, пазнаёміўшыся з яго камплектам цягам усяго перыяду існавання. Таксама як і скласці разуменне пра тое, якім чынам у Беларусі ішло станаўленне спецыялізаваных СМІ па культуры з іх асаблівым іміджам.

## Бібліяграфічная спасылкі

1. Беларуский Советский театр // Звезда. 1919. 25 янв. С. 3.
2. Народное просвещение // Звезда. 1919. 16 февр. С. 1.
3. *Херсонский Х.* Критика или крытика? // Звезда. 1923. 16 янв. С. 2.
4. *Левский.* О культработе // Звезда. 1923. 28 янв. С. 2.
5. Ад рэдакцыі // Звезда. 1925. 1 нояб. С. 3.
6. От редакции // Звезда. 1925. 25 дек. С. 3.
7. Змагацца за магнітабуды літаратуры і мастацтва // Літаратура і мастацтва. 1932. 26 лют. С. 1.
8. *Чорны К.* Рэальная шматграннасць і філэзофскае адзінства // Літаратура і мастацтва. 1932. 6 сак. С. 3.
9. Да трэціх угодкаў смерці Паўлюка Труса // Літаратура і мастацтва. 1932. 10 верас. С. 4.
10. Супроць непісьменнай крытыкі // Літаратура і мастацтва. 1932. 5 жн. С. 4.
11. *Кучар А.* Янка Купала // Літаратура і мастацтва. 1932. 10 верас. С. 2.
12. *Піотуховіч М. М.* Творчасць Якуба Коласа // Літаратура і мастацтва. 1932. 4 снеж. С. 2.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 28.08.2016.



## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Агафонова Н. А.** – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник отдела экранных искусств Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси.

**Богданова Г. Б.** – преподаватель гимназии-колледжа искусств имени И. О. Ахремчика.

**Бунцевич Н. Е.** – доцент кафедры литературно-художественной критики Института журналистики БГУ, член правления Белорусского союза композиторов, заведующий отделом газеты «Культура».

**Губская О. Н.** – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой белорусского и русского языков факультета международных бизнес-коммуникаций Белорусского государственного экономического университета.

**Зяц Н. В.** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры белорусской литературы и культуры филологического факультета Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка.

**Ковалевский А. Н.** – старший преподаватель кафедры литературно-художественной критики Института журналистики БГУ. Член Союза белорусских писателей, поэт, переводчик, журналист.

**Конюшкевич М. И.** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры журналистики факультета истории, коммуникаций и туризма Гродненского государственного университета имени Янки Купалы.

**Левшун Л. В.** – доктор филологических наук, член Коллегии по рецензированию и экспертной оценке Белорусской Православной Церкви.

**Орлова Т. Д.** – доктор филологических наук, профессор кафедры литературно-художественной критики Института журналистики БГУ.

**Павловская Г. Ч.** – кандидат филологических наук, доцент, педагог-психолог гимназии № 10 г. Молодечно.

**Стрельников А. В.** – кандидат искусствоведения, специалист по реализации проектов Центра экспериментальной режиссуры Белорусской государственной академии искусств.

**Тимошик Л. И.** – главный редактор еженедельника «Літаратура і мастацтва».

Научное издание

*СМИ и художественная культура*

**Выпуск 6**

**МЕДИЙНЫЙ ОБРАЗ АВТОРА:  
ОТ МИФОТВОРЧЕСТВА  
К ПИАР-ИМИДЖУ**

**Сборник научных трудов**

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Т. М. Турчиняк*

Дизайн обложки *О. В. Гасюк*

Компьютерная верстка *С. Н. Егоровой*

Корректоры *Е. В. Гордейко, Л. С. Мануленко*

Электронный ресурс 1 Мб.

Белорусский государственный университет.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.

Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.