

А. І. Марозава

**Беларуская аўдыявізуальная
журналістыка падарожжаў:
ад ілюстраванага апавядання
да сеткі камунікацыі**

Рэкамендавана

*Вучэбна-метадычным аб'яднаннем
па гуманітарнай адукацыі ў якасці дапаможніка
для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі
па спецыяльнасці «журналістыка (па напрамках)»*

УДК 070:654.19(476)(075.8) + 070:338.48(476(075.8)
ББК 76.031.52:65.433(4Бей)я73-1 + 76.032.52:65.433(4Бей)я73-1
М28

Р э ц е н з е н т ы:

аддзел экранных мастацтваў Цэнтра даследаванняў
беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі
навуک Рэспублікі Беларусь (загадчык аддзела
кандыдат мастацтвазнаўства дацэнт *А. А. Карпілава*);
кандыдат філалагічных навук дацэнт *В. А. Мядзведзева*

Марозава, А. І.

М28 Беларуская аўдыявізуальная журналістыка падарожжаў: ад
ілюстраванага апавядання да сеткі камунікацыі : дапаможнік /
А. І. Марозава. – Мінск : БДУ, 2022. – 115 с. : іл.
ISBN 978-985-881-184-6.

Разгледжаны працэс развіцця журналістыкі падарожжаў у белару-
скай аўдыявізуальнай прасторы. Вылучаны жанраўтваральныя тэмы,
сродкі і прыёмы мастацкай выразнасці айчынных трэвел-серый для
забеспячэння плённай работы над лінгвістычнай арганізацыяй папу-
лярных фарматаў перадач.

Для студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі, якія навучаюцца па
спецыяльнасці «журналістыка (па напрамках)».

УДК 070:654.19(476)(075.8) + 070:338.48(476(075.8)
ББК 76.031.52:65.433(4Бей)я73-1 + 76.032.52:65.433(4Бей)я73-1

ISBN 978-985-881-184-6

© Марозава А. І., 2022
© БДУ, 2022

УВОДЗІНЫ

Людзі спрадвеку вандравалі і імкнуліся падзяліцца ўласным досведам падарожжаў з суайчыннікамі. Развіццё падарожжаў і стаўленне літаратурнай публіцыстыкі заўсёды адбывалася ўзаемазалежна. Падчас сваіх паломніцтваў манахі Сярэднявечча, у тым ліку вядомая беларуская асветніца Ефрасіння Полацкая, распаўсюджвалі ўяўленне пра маральныя нормы, неабходныя для таго, каб жыць у гармоніі адно з адным і з наваколлем, што знайшло адлюстраванне ў літаратурных творах – хаджэннях. Пра папулярнасць вандровак у Познім сярэднявеччы, асабліва ў асяроддзі пісьменных і адукаваных людзей, сведчыць той факт, што славянскі першадрукар з горада Полацка Францыск Скарына наступнай пасля «Псалтыра» выдаў у 1522 г. менавіта «Малую падарожную кніжыцу» – зборнік малітваў і звестак па астраноміі ў адным пераплёце. Можна сказаць, што развіццё падарожнай журналістыкі паспрыяла фарміраванню навуковага светапогляду. Напрыклад, наш зямляк, прадстаўнік замужнага магнацкага роду Мікалай Радзівіл Сіротка паводле падарожжа па Бліжнім Усходзе напісаў «Перыгрынацыю...», дзе абгрунтавана тлумачыў: у іншых краях жывуць істоты не дзівосныя і пачварныя, а вельмі падобныя да нас. Гэта натуральна накіроўвала чытачоў да высновы, што жыццё ў розных частках свету падпарадкоўваецца прыкладна адным і тым жа законам: фізічным, хімічным, сацыяльным, – і калі іх зразумець, можна, паўплываючы на некаторыя працэсы ў прыродзе, зрабіць сваё існаванне больш бяспечным і камфортным.

Нават развіццё сацыяльных сетак у трэцім тысячагоддзі відавочна адбываецца пад значным уплывам журналістыкі падарожжаў. Яшчэ некалькі дзесяцігоддзяў таму чалавек, які вяртаўся з вандроўкі, імкнуўся як мага хутчэй зрабіць фатаграфіі, што становілася нагодай запрасіць гасцей і ўстанавіць сяброўскія адносіны. Сацыяльныя сеткі дапамагаюць спрасціць гэты працэс, дзяліцца з сябрамі фотаздымкамі і відэакадрамі з падарожжа ў рэжыме рэальнага часу. Трэвел-журналістыка спрадвеку спрыяе грамадскаму прагрэсу, бо садейнічае імкненню людзей шукаць згоды адно з адным, эфектыўна супрацоўнічаць з прадстаўнікамі іншых краін і культур і разам з тым дапамагае чалавеку, параўноўваючы звычайнае і незвычайнае, адчуць

сваю прыналежнасць да пэўнай зямлі, народа, культуры, сфарміраваць і развіць пачуццё нацыянальнай годнасці.

На жаль, сёння беларуская аўдыявізуальная падарожная журналістыка прадстаўлена ў асноўным замежнымі фарматамі перадач, пераважна забаўляльнымі. Аднак такое капіраванне, вядома, не спрыяе развіццю, пазбаўляе шчасця творчасці. Спецыфіка фарміруецца ў працэсе гістарычнага развіцця, таму мы звярнуліся да архіваў.

Мы знайшлі перадачы аб падарожжах аўтарства І. Мележа, С. Грахоўскага, Г. Бураўкіна, У. Караткевіча і інш. Натуральна, што гэтыя творчыя асобы, людзі з шырокай эрудыцыяй і багатай фантазіяй, вынайшлі наватарскія сродкі і прыёмы мастацкай выразнасці для тэлебачання, якія праз недастатковы ўзровень развіцця тэхнікі калісьці не атрымалася ўвасобіць належным чынам. Аўтары былі адначасова сцэнарыстамі, вядучымі і фатографамі ці аператарамі. Відавочна, што ў сярэдзіне 1950-х гг. аўдыявізуальная камунікацыя перажывала змены, параўнальныя з тымі, якія адбываюцца зараз.

Да пачатку 1990-х гг. захавалася вельмі мала аўдыявізуальных матэрыялаў, некаторыя выпускі існуюць толькі ў фрагментах, без гуку, які запісваўся на асобным магнітным носбіце. Акрамя таго, тэлебачанне з'яўляецца даволі маладым медыя (яму крыху больш за паўстагоддзя), і, па-першае, тэхналогія стварэння перадач не змянілася кардынальна з сярэдзіны 1950-х гг., па-другое, аўтары і рэжысёры тых перадач жывуць побач з намі. Інтэрв'ю з тэлетворцамі, вывучэнне мемуараў, газетных публікацый па тэме, кніг па тэорыі тэлебачання савецкага часу, асабліва работ М. Галдоўскай¹ і Р. Ільіна², дазволілі амаль дакладна ўзнавіць вобраз кожнага выпуску на экране.

У дачыненні да такой своеасаблівай грамадскай з'явы, як тэлежурналістыка, даследчыя метадыкі, якія традыцыйна выкарыстоўваліся ў рускамоўнай навуцы аб тэлебачанні, могуць ужывацца вельмі абмежавана. У работах Э. Багірава³, Р. Барэцкага і А. Юроўскага,

¹ *Голдовская М. Е.* Взаимодействие идейно-художественных задач и технических средств экранной публицистики : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. М., 1987.

² *Ильин Р. Н.* Телевизионное изображение. М., 1964.

³ *Багиров Э. Г.* Основы телевизионной журналистики. М., 1987.

вучаніцы А. Юроўскага Г. Нікулінай¹, а таксама Н. Булейка² і іншых разглядаецца тэлевізійны падарожны нарыс як грамадска-публіцыстычны жанр, а падзел жанраў на інфармацыйныя, аналітычныя і грамадска-публіцыстычныя заснаваны на ўяўленні аб тым, што аўтар стварае перадачу, каб уздзеінічаць на аўдыторыю з пэўнай мэтай (інфармаваць, разважаць, упэўніваць адпаведна). Аднак ролю гледача як асноўнага адрасата і заказчыка тэлепаведання такі падыход амаль не ўлічвае. Разам з тым у шматлікіх перадачах аб падарожжах роля аўдыторыі была вельмі важнай, нават галоўнай, як, напрыклад, у «Ветры вандраванняў», дзе гледачы з'яўляліся сцэнарыстамі серый. Для даследавання такіх выпускаў больш пасуе мадэль дыкурснай супольнасці, пад якой аўтар гэтага тэрміна амерыканскі лінгвіст і прафесар Дж. Суэлз³ мае на ўвазе групу людзей, аб'яднаных агульнымі мэтамі і механізмамі камунікацыі (сродкамі і прыёмамі мастацкай выразнасці альбо рытарычнымі стратэгіямі).

Падыход Дж. Суэлза грунтуецца на разуменні жанраў, наогул распаўсюджаным у работах англамоўных даследчыкаў журналістыкі падарожжаў (А. Хіл, Э. Дэвіт і інш.), якое бярэ пачатак у працах Арыстоцеля. Гэты антычны тэарэтык на падставе размеркавання роляў аўтара і герояў твораў вылучаў лірыку (аўтар распавядае пра сябе), эпас (аўтар расказвае пра герояў) і драму (героі гавораць пра сябе). Варта меркаваць, што лірыка на тэлебачанні перастала быць самастойным жанрам, але яе рысы захоўваюцца, напрыклад, у так званых лірычных адступленнях у складзе перадач. Да эпаса ці эпічнага наратыву можна аднесці дакументальныя фільмы-падарожжы. З развіццём журналістыкі, а потым і аўдыявізуальнай камунікацыі ў інтэрнэце да гэтай трыяды дадаліся навіны, дзіцячыя і моладзевыя перадачы і інш.

Дацкія даследчыкі журналістыкі падарожжаў М. С. Дамк'ер і А. М. Ваадэ⁴ азначаюць трэвел-серыі як гібрыдны жанр, утвораны

¹ *Никулина Г. Ю.* Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. М., 1975.

² *Булейко Н. А.* Телеочерки: история и эволюция // Вестн. Чеченского гос. ун-та. 2014. № 2. С. 131–135.

³ *Swales J.* Genre Analysis: English in Academic and Research Settings. United Kingdom, 1990.

⁴ *Damkojer M. S., Waade A. M.* Armchair Tourism: The Travel Series as a Hybrid Genre // Travel Journalism. Exploring Production, Impact and Culture / ed.: F. Hanusch, E. Fürsich. New York, 2014. P. 48.

спалучэннем дакументалістыкі, забавы і інфармацыі. Адметна, што большасць сучасных тэарэтыкаў кірунку, у тым ліку М. Крыўцоў¹, І. Паказаньева², А. Кузьмінава і Д. Сяліцкі³, літаральна пераносяць гэтую сістэму на айчынную глебу. Аднак такі падыход, на наш погляд, не заўсёды мэтазгодны, бо жанр, як падкрэслівалася вышэй, з'яўляецца часткай культуры, і таму яго спецыфіка абумоўлена працэсам развіцця пэўнай краіны ці рэгіёна. Параўнальна-гістарычнае даследаванне перадач аб падарожжах беларускага тэлебачання дазваляе выявіць некаторыя іх асаблівасці, напрыклад, тое, што роля забаўляльнага складніка ў іх была нязначнай, а спачатку ён наогул адсутнічаў. У эфір выходзілі выпускі ў форме гутаркі, так называлі размову аўтара з гледачом, у некаторых гутарках («З далёкіх дарог» (1962), «Што я бачыў у Амерыцы» (1977)) быў яшчэ вядучы, які задаваў аўтару пытанні пра абставіны яго падарожжа і інш. Аўтары імкнуліся супрацьпаставіць «свой» ідэальны свет «чужому», поўнаму заганаў, растлумачыць аўдыторыі асаблівасці міжнароднай палітыкі, абгрунтаваць важную ролю СССР у ёй. Перадачы часцей за ўсё стваралі з нагоды важных палітычных падзей: Фэстывалю моладзі і студэнтаў у Вене, вызвалення ад каланіяльнай залежнасці часткі афрыканскіх краін, адкрыцця рэйса Масква – Гавана, сесіі Генасамблеі ААН з удзелам савецкай дэлегацыі і інш. Сэнсавым цэнтрам выпуску быў аўтар у кадры, якога можна назваць «ідэальным савецкім грамадзянінам», эталонам; у гэтай ролі выступаў вядомы грамадскі дзеяч: пісьменнік І. Мележ («Падарожжа вакол Еўропы», 1956), артыст М. Яроменка («У рэвалюцыйнай Кубе», 1962), журналіст Т. Ананьіна («Гарады і сустрэчы», 1963), Э. Луканская («Сустрэча з юнацтвам Францыі», 1964), А. Сімураў («Што я бачыў у Амерыцы», 1962) і інш. Акрамя элементаў інфармацыі і дакументалістыкі (асабліва яскрава прасочваюцца ў стужках творчага аб'яднання «Тэлефільм»), у беларускіх серыях аб падарожжах гістарычна вызначаюцца адметнасці тэлевізійнай драмы. Характэрнай рысай перадачы «Спадчына», кіраўніком і вядучым першых выпускаў якой быў вядомы пісь-

¹ *Кривцов Н. В.* Трэвел-журналистика: специфика направления и его проблемы // *Вопр. теории и практики журналистики.* 2017. Т. 6, № 3. С. 347–365.

² *Показаньева И. В.* Тревел-журналистика как явление современного медиапространства [Электронный ресурс]. URL: <http://www.geografia.ru/travelj.html> (дата обращения: 20.01.2020).

³ *Кузьминава А. Ю., Сяліцкі Д. С.* Трэвел-журналістыка ў сучасным тэлеэфіры : дапаможнік. Мінск, 2020.

меннік і апантаны вандроўнік У. Караткевіч, стала тое, што ў яе ўводзілі пастановачныя эпізоды з артыстамі, дзе гістарычныя асобы: К. Лышчынскі, Ефрасіння Полацкая, князь Уладзімір, князьёўна Рагнеда і інш. – быццам ажывалі, нібы гаварылі сваімі галасамі. Гісторыка-культурную перадачу «Спадчына», як і ілюстраваныя апавяданні аб падарожжах выдатных савецкіх дзеячоў за мяжу карэктна будзе называць формамі існавання трэвел-перадачы, якія захоўвалі актуальнасць у пэўны гістарычны прамежак, але не набылі ўласнай аўдыторыі.

Яе з'яўленне для трэвел-перадачы прыпадае прыкладна на 1970-я гг., калі як асобная адзінка ў структуры беларускага тэлебачання вылучылася Галоўная рэдакцыя перадач для моладзі, у якую з Галоўнай рэдакцыі грамадска-палітычных перадач перайшла, у прыватнасці, ужо згаданая намі праграма «Вецер вандраванняў». Яе гледачамі былі людзі да 35 гадоў, супрацоўнікі ВНУ, інтэлектуалы; у гэтым асяроддзі адбывалася станаўленне новага светапогляду. З пачатку 1990-х гг. у моладзевай перадачы ўсё ярчэй вылучаюцца рысы жанру рэаліці. Побывавыя эпізоды: людзі адкрываюць бутэльку шампанскага падчас купання ў горным возеры, мужчына хавае галаву ад дажджу пад патэльняй ці старанна начышчае спартыўную амуніцыю («В ритме весел», 1970) і г. д. – дадавалі выпуску псіхалагізму, аўтары імкнуліся паказаць у людзях агульначалавечае: сяброўства, спагаду, пераадоленне страху; рабілі серыі, на наш погляд, зразумелымі і цікавымі нават сучасным гледачам. Рысы жанру рэаліці яшчэ больш сталі выяўляцца ў тэлеперадачах і відэаблогах аб падарожжах XXI ст., напрыклад у «Блоге Дениса Дудинского» («Беларусь 1»), «Хочу домой» Л. Пашкоўскага, «С миру по нитке» (МТРК «Мир»). Вылучаная асаблівасць дае падставу для таго, каб разглядаць перадачы «Вецер вандраванняў», «Блог Дениса Дудинского», «Хочу домой», «С миру по нитке» як часткі агульнага працэсу развіцця жанру падарожжа турыста з заплечнікам (*backpackers*) на беларускім тэлебачанні.

Важна разумець, што два складнікі жанру, а менавіта форма выражэння і змест (асноўныя тэмы), развіваюцца не сінхронна: форма змяняецца хутчэй за тэматычны складнік, пераважна пад уплывам тэхнічнага прагрэсу. У гэтым дапаможніку мы разгледзім жанр трэвел-перадачы ў гістарычным працэсе, закранём і сучасны этап развіцця эксперыментальных жанравых формаў трэвел-перадачы (у тым ліку групавое падарожжа, падарожжа-аванту-

ра і інш.) у XXI ст. Падкрэслім, што з развіццём рынку аўдыявізуальных паслуг усё больш шырока выкарыстоўваецца тэрмін «фармат», які апісвае форму перадачы, спецыяльна распрацаваную з разлікам на сусветнае распаўсюджанне і рыначны поспех. Беларускія творцы пакуль знаходзяцца ў пошуку ўласных фарматаў, і культурна-гістарычнае даследаванне матэрыялу канкрэтных выпускаў можа быць вельмі карысным у такой справе, бо дапаможа вылучыць важныя для айчыннай аўдыторыі тэмы і зразумелыя ёй сродкі і прыёмы выражэння.

Аднак перш чым перайсці да даследавання канкрэтнага гістарычнага матэрыялу, удакладнім асноўныя тэрміны. Так, пад падарожнай журналістыкай мы маем на ўвазе кірунак журналістыкі, які існуе разам з тэатральнай, кулінарнай, спартыўнай і іншымі відамі журналістыкі. Для наймення канкрэтных твораў падарожнай журналістыкі сінанімічна выкарыстоўваюцца тэрміны «трэвел-перадача», «трэвел-выпуск», «трэвел-серыя», удакладнім некаторыя адрозненні ў іх ужыванні. Слова «трэвел-перадача» мы ўслед за М. Крыўцовым і І. Паказаньевай ужываем выключна ў адносінах да тэлевізійных твораў. Калі маецца на ўвазе не толькі тэлебачанне, але і інтэрнэт, і друкаваныя медыя, варта ўжываць тэрмін «трэвел-выпуск». Для апісання выключна аўдыявізуальнай камунікацыі (г. зн. пераважна на тэлебачанні і ў інтэрнэце) будзем, таксама як і М. С. Дамк'ер і А. М. Ваадэ, выкарыстоўваць выраз «трэвел-серыя» (*travel series*). Варта падкрэсліць, што лексема «серыя» мае значэнне перыядычнасці, паўтаральнасці, г. зн. асобны дакументальны фільм-падарожжа, які складаецца толькі з адной серыі, больш мэтазгодна будзе назваць трэвел-выпускам. Неабходна дадаць, што як сінонім трэвел-перадачы (выпуску, серыі), асабліва ў англамоўнай тэорыі і практыцы падарожнай журналістыкі, усё часцей выкарыстоўваецца тэрмін «шоу» («трэвел-шоу»), які можа быць ужыты да любога аўдыявізуальнага твора пра вандроўку і падкрэслівае яго асаблівую відовішчнасць (нагадаем, што «шоу» ў перакладзе з англійскай мовы і ёсць «відовішча»). Без яркіх і разнастайных планаў геаграфічнай мясцовасці зрабіць якасны аўдыявізуальны твор пра падарожжа немагчыма, таму бадай любую запатрабаваную ў аўдыторыі перадачу пра вандроўку можна назваць трэвел-шоу.

Цяпер звернемся да асабліва распаўсюджаных у апошнія гады тэрмінаў «трэвел-блог» і «травелог», якія хоць і гучаць падобна, але ў большасці выпадкаў не выступаюць сінонімамі. Трэвел-блог –

гэта тэматычны від блога, прысвечаны тэме падарожжаў. «Блог» з’яўляецца скарачэннем ад *web log*, што літаральна перакладаецца як «сеткавы дзённік». Сапраўды, першыя творы, якія размяшчалі карыстальнікі ў інтэрнэце, былі выкананыя ў форме прыватнага дзённіка – асабістых уражанняў і назіранняў, занатаваных з прывязкай да актуальных падзей, а таксама з вызначэннем даты, часу і інш. У якасці прыкладу можна прывесці вельмі папулярны на пачатку XXI ст. *livejournal* («жывы часопіс»), па такім прынцыпе створаны *Facebook* і інш. Відэаблог фарміруецца як самастойны жанр аўдыявізуальнай камунікацыі. Яго аўдыторыя і аўтарамі з’яўляюцца тыя, хто актыўна карыстаецца лічбавымі носьбітамі і атрымлівае інфармацыю пераважна з інтэрнэту. Для відэаблога (і трэвел-відэаблога як яго віду) характэрна імкненне аўтараў, выкарыстоўваючы новыя магчымасці, якія дае інтэрнэт, весці аповед у рэжыме рэальнага часу (літаральна ці капіруючы такую форму). Таму і самакаштоўнымі рэчамі ў трэвел-відэаблогу становяцца нібыта непадрыхтаванасць і непасрэднасць размовы эрудыраванага і харызматычнага аўтара, яго неардынарныя імгненныя назіранні, побытавыя падрабязнасці. Беларускія трэвел-відэаблогі з’яўляюцца спецыфічнай з’явай інтэрнэту, іх ствараюць пераважна людзі, якія не маюць досведу працы на тэлебачанні. Безумоўна, навуковае даследаванне эвалюцыі травелогаў будзе цікавым і важным праз некалькі гадоў, калі ў Сеціве з’явіцца дастатковы аб’ём матэрыялу для параўнальнага аналізу.

У той жа час тэрмін «травелог» выкарыстоўвае словаўтваральную мадэль лексемы «маналог» і дакладна перакладаецца як «аповед пра вандроўку». Важна адзначыць, што травелог з’явіўся задоўга да інтэрнэту, бо менавіта так называлі амерыканскія кінааматары 1920–1940-х гг. Б. Холмс (*B. Holmes*), А. дэ ла Варэ (*A. de la Varre*), Дж. Фіцпатрык (*J. Fitzpatrick*) і іншыя свае платныя лекцыі, якія суправаджаліся паказам кінастужак на экране. Людзі, што ў паўсядзённым жыцці захапляліся вандроўкамі, каб зафіксаваць убачанае падчас падарожжаў, засвойвалі новыя прагрэсіўныя тэхналогіі, ладзілі лекцыі, бо хацелі падзяліцца сваімі ўнікальнымі ведамі, адукаваць суайчыннікаў і атрымаць грошы для новых вандровак. Такія выступленні мелі сталую структуру, а таксама прадугледжвалі прамую камунікацыю травелогера з гледачамі: пасля прагляду стужкі можна было задаваць яе стваральніку пытанні. Адметна, што аўтар загадзя не рыхтаваў адказаў, некаторыя пытанні маглі збіць яго з панталыку і адначасова паказаць недахопы стужкі, якія неабходна выправіць

у наступным творы. Шматлікія інтэрнэт-выпускі аб падарожжах, дзе аўтары, якія і ў паўсядзённым жыцці захапляюцца вандроўкамі, дзеляцца сваім досведам даследавання пэўных мясцін, адказваюць на каментарыі гледачоў да сваіх відэапастоў і атрымліваюць данаты (грашовыя ўнёскі) ад аўдыторыі, сапраўды можна назваць травелогамі. Разам з тым гутаркі і ілюстраваныя апавяданні аб падарожжах беларускага савецкага тэлебачання сярэдзіны 1950-х – 1960-х гг., хоць і нагадваюць травелогі па форме, не належаць да іх, бо не прадугледжваюць прамой камунікацыі з гледачамі і камерцыйнай выгады аўтара. Аднак у XXI ст. на прасторы аўдыявізуальнага інтэрнэту, дзе з прычыны істотнай інфармацыйнай насычанасці асабліва запатрабавана персаналізаваная аналітыка, травелогі не толькі вярнуліся, але і сталі вельмі папулярнымі. Затым і тэлетворцы, каб вытрымліваць канкурэнцыю, пачалі выкарыстоўваць форму, характэрную для травелога, найбольш яскравым прыкладам такой з’явы можна назваць рубрыку «Блог Деніса Дудінскага» ў перадачы «Добрай раніцы, Беларусь!» («Беларусь 1»). Адсюль вынікае, што травелог з’яўляецца разнавіднасцю трэвел-выпускаў – трэвел-благаў (калі гутарка ідзе аб інтэрнэце) ці трэвел-перадач (калі гаворым пра тэлебачанне). Гэтую думку падзяляюць даследчыкі Універсітэта Аахуса (Данія), якія сярод трэвел-перадач вылучаюць травелог, падарожжа турыста з заплечнікам, групавое падарожжа, падарожжа эмігранта, падарожжа са зменай ролі і інш.¹

Тэрэтычным падмуркам для даследавання трэвел-серый беларускага тэлебачання абрана метадыка, якая была распрацавана на падставе работ Дж. Суэлза, ад’юнкт-прафесара Кітайскага ўніверсітэта Ганконга В. К. Бхатія². Яна прадугледжвае рух ад сітуацыйнага кантэксту (г. зн. тых падзей у грамадстве, якія паўплывалі на светапогляды аўтараў і змест выпускаў), які дазваляе сфарміраваць уяўленне аб дыскурснай супольнасці аўтараў і гледачоў жанру, да вылучэння тых сродкаў мастацкай выразнасці (лексічных, аўдыявізуальных і інш.), якія яе ўдзельнікі выкарыстоўваюць для камунікацыі з аўдыторыяй.

Такім чынам, у час імклівага развіцця камунікацыйных тэхналогій, калі доступ да інфармацыі значна спрасціўся, узрастае патрэба ў яе ўзважаным аналізе, і журналістыка падарожжаў з уласцівым

¹ *Damkojer M. S., Waade A. M. Armchair Tourism ... P. 39–60.*

² *Bhatia V. K. Analysing Genre: Language Use in Professional Settings. London, 1993.*

ёй суб'ектывізмам, яскравым аўтарскім пачаткам, сувяззю з паўсядзённым жыццём чалавека становіцца адным з найбольш актуальных кірункаў дзейнасці канвергентных медыя. Важная гістарычная роля падарожнай журналістыкі звязана з яе ўплывам на станаўленне літаратурнай публіцыстыкі і сацыяльных сетак. Спецыфічнымі асаблівасцямі развіцця айчынных трэвел-серый у кантэксце нацыянальнай культуры з'яўляюцца практычная адсутнасць забаўляльнага складніка, яркія рысы тэлевізійнай драмы. Эвалюцыя айчыннай тэлежурналістыкі падарожжаў адбываецца ў межах жанравых формаў ілюстраванага апавядання аб падарожжы выдатнага савецкага грамадзяніна за мяжу (сярэдзіна 1950-х – 1960-я гг.), гісторыка-культурнай перадачы аб падарожжы (сярэдзіна 1960-х – 1970-я гг.), дакументальнага фільма-вандроўкі (сярэдзіна 1960-х – пачатак 1990-х гг.) і падарожжа турыста з заплечнікам. Сёння, калі стала зразумела, што капіраванне забаўляльных замежных фарматаў вядзе да недахопу сродкаў камунікацыі з аўдыторыяй, асабліва неабходна вывучэнне досведу выдатных творцаў, класікаў беларускай літаратуры, якія былі распачынальнікамі айчыннай падарожнай журналістыкі.

**СПАЛУЧЭННЕ ЛІРЫЧНАГА І САЦЫЯЛЬНАГА
Ў ІЛЮСТРАВАННЫХ АПАВЯДАННЯХ
АБ ПАДАРОЖЖАХ ВЫДАТНЫХ САВЕЦКІХ
ГРАМАДЗЯН БССР ЗА МЯЖУ
1956 г. – сярэдзіны 1970-х гг.**

Вандроўкі савецкіх дэлегацый за мяжу паступова сталі рэгулярнымі пасля асуджэння культуры асобы Сталіна на XX з'ездзе партыі ў 1956 г. У складзе кожнай турыстычнай групы былі выдатныя пісьменнікі і журналісты, у розныя часы ездзілі І. Мележ, С. Грахоўскі, Г. Бураўкін, Р. Барадулін, Я. Брыль, М. Яроменка і інш., якіх пасля вяртання на радзіму абавязвалі выступіць у сродках масавай інфармацыі і прапаганды з аповедам пра сваё падарожжа. Тэлебачанне ўспрымалася ўладамі як эфектыўны сродак распаўсюджвання дзяржаўнай палітыкі, таму перад аўтарамі перадач ставілі мэту паказаць, што камуністычны лад жыцця, які існаваў у СССР, значна больш дасканалы за капіталістычны лад краін Заходняй Еўропы і Амерыкі. У адрозненне ад сучасных трэвел-серый, выпускі пра падарожжы 1950–60-х гг. былі пазбаўлены забаўляльнага складніка, выходзілі ў Галоўнай рэдакцыі грамадска-палітычных перадач. Такія выпускі можна даволі ўмоўна аднесці да жанру грамадска-палітычнай інфармацыі, які ў савецкім грамадстве сфарміраваўся як адпаведнік заходнееўрапейскага жанру «навіны» (паводле класіфікацыі *BBC*).

На пачатку развіцця тэлебачання ва ўмовах нераспрацаванасці спецыфічных для яго сродкаў і прыёмаў мастацкай выразнасці роля аўтара-апавядальніка, які валодае майстэрствам публічнага выступлення, ва ўсіх перадачах з'яўлялася галоўнай. Падобную тэндэнцыю мы назіраем зараз у аўдыявізуальным сегменце інтэрнэту, які імкліва развіваецца: аўтары выпускаюць свае блогі пераважна ў форме самастойнага выступлення ў кадры. Ілюстраванае апавяданне аб падарожжы ў сярэдзіне 1950-х гг. выходзіла ў прамым эфіры з тэлевізійнай студыі, дзе на аўтара-выступоўцу былі накіраваныя дзве камеры: адна трымала яго сярэдні план, а другая рабіла буйныя планы фотаздымкаў у руках вядучага ці на стале. Важнае адрозненне ілюстраваных апавяданняў ад сучасных благаў заключаецца ва ўзроўні якасці кадра. Варта разумець, што фотаздымкі, якія

паказвалі аўтары першых перадач аб падарожжах, не выконвалі ілюстратыўнай функцыі ў поўнай меры: на чорна-белым экране тэлевізара, што велічынёй быў з палову аркуша школьнага сшытка, падрабязна разгледзець малянак было амаль немагчыма. Роля ілюстрацый зводзілася да таго, каб пацвердзіць факт падарожжа, што само па сабе было незвычайным і цікавым для глядачоў. Вядучаму перадачы, нібы аўтару газетнага артыкула, прыходзілася тлумачыць словамі выявы, якія ён паказваў, і гэта павялічвала ўвагу глядачоў да асобы апавядальніка. Разам з тым для перадачы аб падарожжы такая вядучая роля аўтара ў паведамленні была арганічнай: яна адпавядае прыродзе вандроўкі – індывідуальнага, асабістага пазнання і асэнсавання жыцця. У ХХІ ст. мы назіраем, як гэта параджае бясконцую колькасць розных тэкстаў, прысвечаных адной і той жа мясцовасці. Лірычны пачатак паведамлення, «алітаратурванне аўтарскай асобы»¹, калі аўтар аповеду адначасова з’яўляецца яго галоўным героем, – прыём, што, на думку Т. Рабалі, уласцівы літаратуры падарожжаў, – заканамерна і натуральна прыйшоў на тэлебачанне.

Новую справу стварэння тэлеперадач, якая ажыццяўлялася цалкам пад кантролем дзяржавы, давяралі толькі тым людзям, якія былі вядомыя, мелі вагу ў грамадстве. Аўтар у кадры нібы нікога не іграў, а рэкамендаваў глядачам самога сябе, апавядаючы ад першай асобы: «Недавно я вернуўся из Африки»²; пра гэта сведчыць і назва перадачы «Што я бачыў у Амерыцы»³. Аднак такая прэзентацыя сябе, асабліва ў перадачах сярэдзіны 1950-х – сярэдзіны 1960-х гг., была даволі ўмоўнай: зразумела, што аўтар прытрымліваўся ідэйнай лініі партыі, інакш яму як мінімум забаранілі б з’яўляцца на экране. Лірычны герой перадачы ўсведамляў сябе неадрыўнай часткай савецкага грамадства, таму займеннікі «я» і «мы» часта выкарыстоўваліся ў выпусках як сінонімы: «мы перажылі і адчулі», «мы вярнуліся багатыя сябрамі» і інш. («Падарожжа вакол Еўропы», 1956). Характэрна, што, напрыклад, І. Мележ, падкрэсліваючы свае камуністычныя погляды (у прыватнасці, уяўленне аб усеагульнай сацыяльнай роўнасці), разам з тым імкнуўся перадаць глыбока індывідуальныя думкі і пачуцці, нават выкарыстоўваючы займеннік «мы»: «Пакінуўшы Луўрскі палац, *мы* яшчэ

¹ *Роболі Т.* Литература путешествий // Русская проза : сб. ст. / под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926.

² Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь (НАРБ). Ф. 871. Воп. 8. Спр. 55. Арк. 176.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 43. Арк. 53.

доўга жылі яго незабыўным вялікім светам»¹, «...з тым жа пачуццём пашаны да людзей Італіі і да яе зямлі *мы* хадзілі па вуліцах Рыма»².

Псіхалагізм вобраза аўтара-апавядальніка, які вызначаецца ў перадачы І. Мележа, да сярэдзіны 1960-х гг. на беларускім тэлебачанні не распрацоўваўся. Наадварот, імкненне стварыць вобраз ідэальнага савецкага грамадзяніна, натуральна, прывяло да таго, што лірычны герой у выпусках быў амаль пазбаўлены характару. Беззаганны вобраз эталона падтрымліваўся пры дапамозе святла ў здымачным павільёне, бо дзеянне не выходзіла за межы студыі. Калі, напрыклад, у кіно працавалі са шматлікімі вузкімі пучкамі святла, то на тэлебачанні пачалі выкарыстоўваць шырокія светлавыя масы двух відаў – рассяянае святло залівала ўвесь павільён, а накіраванае вылучала аўтара-апавядальніка. Асветлены пражэктарам, ён быў увасабленнем савецкай рэчаіснасці, яго акружэнне – размытае, няпэўнае ў рассяяным святле – адлюстроўвала чужую, незразумелую, варожую і супярэчлівую прастору. Асабліва яркая абагульнены вобраз аўтара праявіўся ў перадачах другой паловы 1960-х – 1970-х гг., якія выходзілі, напрыклад, у цыклах «Мир глазами советского человека», «Белоруссия на международной арене», «Мерыдыян прапаганды» (Камітэт па тэлебачанні і радыёвяшчанні Савета Міністраў БССР, студыя Беларускага тэлебачання, сярэдзіна 1960-х – сярэдзіна 1970-х гг.). Пасля ўзмацнення цэнзуры і адыходу ад палітыкі хрушчоўскай адлігі ў тэкстах перадач усё часцей пачалі ўжываць безасабовыя сказы і сінтаксічныя канструкцыі з дзеясловамі ў залежным стане: «центром основных мероприятий *была избрана* Женева», «в выступлении *нашло отражение* убеждение» і нават не «*мы* адкрылі выставу», а «*нам* з мэром *довелось открыть* выставку народных промыслов Белоруссии»³. Калі ў афіцыйных дакументах такі лексічны прыём робіць маўленне больш ёмістым, то ў грамадска-палітычных перадачах аўтары выкарыстоўвалі яго таму, што ва ўмовах узмацнення цэнзуры асцярожнічалі: вызначалі працэс, але не гаварылі, хто за яго адказны. Такія лексічныя канструкцыі не маглі мець моцнага публіцыстычнага ўздзеяння на глядача, таму што не перадавалі пачуццяў, душэўнага стану аўтара. У якасці кампенсацыі ў тэксты перадач аб падарожжах уводзілі словы з яркай эмацыянальна-ацэначнай афарбоўкай: «*клоачное* метро», «эффектно состряпанное зрелище протаскивало *грязную расистскую* идею...»,

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 79.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 88.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 720. Арк. 22.

«нестерпимый нравственный стриптиз, полнейшую душевную опустошенность, безысходность, мысль о некоммуникабельности общества, трагическое ощущение бессмысленности существования несет и кинофильм “Последнее танго в Париже”»¹, «...малец был просто *рабочей скотиной и больше ничем*»². З аднаго боку, такая тэндэнцыя спрыяла зніжэнню інфарматыўнасці перадач, а з другога – стварала падставу для пошуку смелых індывідуальна-аўтарскіх сродкаў мастацкай выразнасці. У прыватнасці, набыў распаўсюджанне прыём іроніі, напрыклад: «Один мой коллега из Ленинграда держал у себя в садике пару гусей как защиту от змей. Гуси, оказывается, не только Рим спасли, но вообще прекрасные сторожа...»³. Такі прыём меў вялікае ўздзеянне на гледача, бо закранаў не толькі яго думкі, але і пачуцці, выклікаючы ўсмешку.

Паступова гэлетворцы яшчэ больш настойліва імкнуліся адысці ад вобраза лірычнага героя-эталона, бо разумелі, што ён не спрыяе ўстанавленню эмацыянальнага кантакту аўтара з аўдыторыяй, псіхалагізм вобраза аўтара ілюстраванага апавядання аб падарожжы значна ўзмацніўся з сярэдзіны 1960-х гг. Гэта, як і раней, узорны савецкі грамадзянін, але цяпер ён больш ахвотна праяўляе свой характар, ачалавечваецца. І гледачы, магчыма, нават са здзіўленнем, разумеюць, што ён, гэтак жа як і яны, мае сям’ю, хадзіў у садок, вучыўся ў школе. Аўтар, у прыватнасці, сцвярджае: «Летам гэтага года мне *пашчаслівілася паўтарыць урок геаграфіі*, як кажуць, на мясцовасці»⁴. Распаўсюджаным стаў прыём уводу аўтабіяграфічных эпізодаў у тэкст, які бярэ пачатак у «Падарожжы вакол Еўропы» І. Мележа, дзе аўтар апісваў, як «стоячы ля кромкі тратуара – якраз перад Операй, – зрабіў здымак»⁵. Шафёр, назіраючы за гэтым, пацікавіўся, адкуль ён, а калі даведаўся, што з СССР, вітаў, нібы добрага сябра. Невялікая сцэна, у якой аўтар – адзін з герояў, была заклікана паказаць, як паважаюць Савецкі Саюз у свеце. Выпадак выглядае поўным дакументальнай праўды і выклікае давер гледача. З сярэдзіны 1960-х гг. важным стала не толькі тое, чым лірычны герой падобны да іншых савецкіх грамадзян, але і тое, якіх поглядаў асабіста ён прытрымліваецца. З дапамогай займенніка «я» ўпершыню імкнуліся перадаць не толькі назіранні і развагі, але і пачуцці: «Когда я видела картины

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 576. Арк. 123.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 55. Арк. 190.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 414. Арк. 188.

⁴ Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛіМ). Ф. 201. Воп. 2. Спр. 97. Арк. 2.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 64.

из железных шурупов, из засушенных цветов и ветвей, они вызывали у меня чувство боли, недоумения», «Я смотрела на эти, с позволения сказать, картины с грустью»¹.

Яскравы аўтарскі стыль, суб'ектыўны філасофскі погляд стваральнікі выпускаў імкнуліся захаваць ва ўмовах развіцця тэлевізійных прафесій і фарміравання калектыўнага характару творчасці. Прыкладна да сярэдзіны 1960-х гг. аўтары-вядучыя для ілюстрацыі паведамлення пераважна паказвалі фотаздымкі, якія яны зрабілі самі падчас падарожжа і праявілі ў хатняй лабараторыі. Калі з развіццём тэлевізійнай тэхнікі стаў запатрабаваны больш дасканалы малюнак на экране, у перадачах пачалі выкарыстоўваць работы прафесійных фатографу. Напрыклад, для ілюстрацыі тэлепадарожжа «Еўропа. Лета 1966» С. Грахоўскага ўжывалі здымкі карэспандэнта «Советской Белоруссии» Л. Папковіча, пра што ёсць сведчанне ў сцэнарыі: «З намі разам плыў фотакарэспандэнт Леў Ігнатавіч Папковіч»². Аднак у канцы 1960-х гг. вызначылася наступная тэндэнцыя развіцця ілюстраванага апавядання аб падарожжы: яго сцэнарыстамі нярэдка станавіліся тыя, хто прафесійна працаваў з візуальным шэрагам, – фотакарэспандэнты, напрыклад Ю. Іваноў³, ці апэратары, у прыватнасці Б. Хаджаеў⁴.

Варта адзначыць, што ў адрозненне ад вядучых трэвел-перадач XXI ст. нават падчас свайго падарожжа, нават за кадрам (у кадры гэта было тэхнічна немагчыма) аўтар – вядучы ілюстраванага апавядання не меў магчымасці быць рэпарцёрам – удзельнічаць у жыцці той краіны, куды ён прыехаў, распытваць яе жыхароў. Ён быў нібы староннім назіральнікам, як быццам зверху глядзеў на ўсё тое, што адбывалася. Удзельнікі дэлегацыі нават на цеплаходзе падчас падарожжа заставаліся пад уплывам савецкай інфармацыйна-прапагандысцкай палітыкі, у прыватнасці даследчык гісторыі савецкага транспарту А. Папоў сведчыць, што на кожным цеплаходзе была бартавая радыёсетка, «якая дазваляла забяспечваць усіх пасажыраў актуальнай, з пункту гледжання арганізатараў круізаў, інфармацыяй»⁵.

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 576. Арк. 101.

² БДАМЛІМ. Ф. 201. Воп. 2. Спр. 97. Арк. 5.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 139. Арк. 147–156.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 46. Арк. 115–129.

⁵ Попов А. Д. Зарубежные круизы для советских туристов: из истории транспортного туризма в СССР [Электронный ресурс] // Современные проблемы сервиса и туризма. URL: https://spst-journal.org/Archive_article/2010/2010_01/porov_a_d..pdf (дата обращения: 02.09.2021).

Тэарэтык прыводзіць яркавы прыклад: удзельнікі падарожжа вакол Еўропы на цеплаходзе «Карэлія» за час вандроўкі праслухалі кнігу Л. Брэжнева «Цаліна», а таксама атрымлівалі рэгулярныя паведамленні Савінфармбюро¹. Акрамя таго, члены дэлегацый не маглі самастойна выбіраць за мяжою турыстычны маршрут, яны рабілі толькі тыя візіты, што былі папярэдне запланаваныя і ўзгодненыя з кіраўніцтвам дзяржавы, у прыватнасці сустракаліся з камуністамі Францыі, аглядалі Сцяну камунараў. З умовамі інфармацыйнага вакууму, калі члены дэлегацый амаль не ўступалі ў непасрэдную камунікацыю з жыхарамі іншых краін, акрамя афіцыйных размоў з удзельнікамі замежных камуністычных партый падчас афіцыйных сустрэч, звязана існаванне ў тэкстах перадач схематычных, «бяздушных» герояў, якія настолькі пазбаўлены характараў, псіхалагізму, што выглядаюць вобразамі, створанымі ў фантазіі аўтараў. Першую групу складаюць тыя героі, якія прыязна ставяцца да Савецкага Саюза – напрыклад, старая грачанка, якая хоча вылечыць сына, чула пра акадэміка Філатава і прыйшла да савецкай дэлегацыі па дапамогу². Другая група герояў – тыповыя вобразы, якія ўводзяцца ў тэкст, каб абазначыць сацыяльныя супярэчнасці ў іншых краінах. Так, швед Віктар Туландар сцвярджае, што жыццё не хапае³. Гісторыі герояў закранаюць тыя праблемы і пачуцці, якія зразумелыя кожнаму чалавеку незалежна ад нацыянальнасці. Часам героі настолькі тыповыя, што ў іх няма прозвішчаў, напрыклад інтэлігент з Рыма сін'ёр Джордж гаворыць, што ў Італіі шмат беспрацоўных⁴, ці маладая пара Івета і Хрысціян не заводзяць дзіця, бо не здольныя плаціць за садок⁵, у іншых выпадках персанажы пазбаўлены нават уласных імёнаў, магчыма, аўтар не бярэцца выдумляць іх, каб не памыліцца. Так, у тэкстах перадач шафёр-парыжанін падкрэслівае: праз заторы на дарогах часта здаюцца аварыі⁶.

Варта не пагадзіцца з М. Галдоўскай у тым, што вобраз асобы быў амаль страчаны ў ілюстраваных апавяданнях 1950–60-х гг. выключна праз тэхнічную недасканаласць фотаздымкаў, у сувязі з чым «да канца 1950–60-х гг. чалавек на экране заставаўся толькі элементам фону, а не героем, не аб'ектам пільнай увагі»⁷. На наш погляд, тут

¹ Попов А. Д. Зарубежные круизы для советских туристов ...

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 93.

³ Тамсама.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 94.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 46. Арк. 89.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 64–103.

⁷ Голдовская М. Е. Творчество и техника. М., 1986. С. 136.

ёсць іншая істотная прычына: псіхалагізм вобразаў герояў быў непатрэбны, бо гэта ўносіла ў перадачы дадатковыя сэнсы, не спрыяла рэалізацыі асноўнай мэты – паказаць, што камуністычны (у ідэале – савецкі) лад жыцця адназначна лепшы за капіталістычны. Аднак натуральна, што менавіта рознабаковы чалавечы характар цікавіў тых творцаў, якіх запрашалі быць аўтарамі перадач. Як згадвае сёння вядомы фотамастак, а ў 1960-я гг. фотакарэспандэнт агенцтва друку «Навіны», аўтар перадач аб падарожжах Ю. Іваноў, робячы здымкі, напрыклад, у Луўры, ён імкнуўся паказаць не палотны ці скульптуры, а выразы твараў людзей, якія на іх пазіраюць. Мастацтва па сваёй сутнасці гуманнае – ствараецца чалавекам, распавядае пра яго і адрасаванае яму. Аўтары трэвел-перадач беларускага савецкага тэлебачання, якія былі мастакамі слова, здолелі ўвасобіць на экране ўласцівы літаратуры падарожжаў антрапацэнтрызм, калі сэнсавым цэнтрам паведамлення становіцца не падзея, з’ява ці прадмет, а пэўны чалавек. З цягам часу паглыбляўся псіхалагізм вобразаў людзей, развіццё фотатэхнікі спрыяла гэтаму працэсу, павышалася рэзкасць, кантраснасць фотаздымкаў. Паступова яны ў суправаджэнні вельмі сціслых факталагічных ці іранічных каментарыяў сталі асноўнымі сродкамі рэалізацыі філасофскага складніка выпуску падарожнай тэматыкі. Напрыклад, хударлявы падлетак у вопратцы рабочага распісвае вялікую фарфаравую вазу, гучыць тэкст-суправаджэнне: «Во время учебы он получает в 4 раза меньше взрослого рабочего этого завода»¹. Гледзячы на малюнак, аўдыторыя можа развіць гэты вобраз, задумацца аб тых цяжкіх умовах, якія вымушаюць дзіця працаваць.

Пры адсутнасці спецыялізаваных сацыялагічных даследаванняў аўтару вельмі цяжка было ўявіць сваю патэнцыяльную аўдыторыю, таму з сярэдзіны 1950-х гг. ён ацэньваў яе так, як звык у сваёй літаратурнай дзейнасці, г. зн. максімальна шырока. Імкненне аўтараў перадач размаўляць з усімі і быць зразумелымі кожнаму прывяло да таго, што яны сталі апеляваць да самых простых пачуццяў гледачоў (цікаўнасць, зайздасць), калі шукалі адказаў на пытанні, напрыклад, ці сапраўды ў ЗША высокія заробкі², ці карова для індусаў сакральная жывёліна³. Жаданне праверыць чуткі часам нават набліжала ілюстраваныя апавяданні да твораў так званай жоўтай прэсы. Напрыклад, у адной з перадач вядучы цікавіўся, ці праўда,

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 8. Арк. 130.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 800. Арк. 140.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 414. Арк. 180–191.

што Н. Рафелер разышоўся з жонкай¹. Каб выпускі былі блізкімі максімальна шырокай аўдыторыі, у іх пачалі ўводзіць жаргонныя словы і выразы, напрыклад «*крутить кинофильм*» ці «зал был забит до отказа»². На наш погляд, увод элементаў гутарковай мовы ў тэксты выпускаў аб падарожжах з'яўляецца перспектыўным прыёмам, аднак ён павінны спалучацца з пазіцыянаваннем перадач на рынку, аўтару неабходна выкарыстоўваць сленгавыя словы пераважна той мэтавай групы, на якую накіравана яго паведамленне.

Стылістычныя прыёмы і сродкі выбіралі так, каб яны былі зразумелыя людзям рознага ўзросту, полу, сацыяльнага статусу, а магчыма, нават і розных поглядаў. Пераважная большасць гэтых сродкаў і прыёмаў у сувязі з тэхналагічнай недасканаласцю тэлебачання была разлічаная на тэкставую рэалізацыю. У прыватнасці, выкарыстоўваўся прыём *інтрыгі*, на тэлебачанні ён часцей за ўсё рэалізаваны ў форме *анонсу*. Напрыклад, на пачатку «Падарожжа вакол Еўропы» І. Мележ даў пералік гарадоў, наведаных ім падчас падарожжа (спіс, безумоўна, уражваў савецкага глядача, які за мяжу ні разу не выязджаў), і намякнуў, што незвычайнага здарылася ў дарозе: «перасеклі восем мораў і перажылі балтанку ў Атлантычным акіяне»³. Аўдыторыя разумела: яе чакае цікавае, але што пэўна, магла толькі здагадвацца – недасказанасць і стварала інтрыгу. Такі прыём стаў вынаходніцтвам І. Мележа-сцэнарыста: анонсы пачалі рэгулярна выкарыстоўваць на беларускім тэлебачанні толькі з пачатку 1970-х гг., і цяпер гэта характэрны элемент у структуры перадачы аб падарожжы, які аднолькава эфектыўна ўжываецца і на тэлебачанні, і ў інтэрнэце, дапамагаючы з першых хвілін захапіць увагу аўдыторыі.

Прыём *дыялагізаванага маналогу* ўласцівы для падарожнага жанру ў літаратуры, на што звяртаў увагу Т. Рабалі⁴, а таксама адпавядае прыродзе маладога беларускага тэлебачання 1950–60-х гг., дзе пачуццё камернасці, размовы сам-насам узмацнялася вымушанасцю бачыць выступоўцу на даволі малым экране. Журналіст Э. Луканская прыгадвае, як падчас сваіх выступленняў на тэлебачанні, каб увайсці ў давер да аўдыторыі, імкнулася гаварыць непасрэдна, уяўляючы перад сабой старога знаёмага. Увасобіць прыём дыялагізаванага маналогу дапамагаў прамы зварот да аўдыторыі: «Пастаяўшы моўчкі ля

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 43. Арк. 53–69.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 414. Арк. 189.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 65.

⁴ *Роболі Т.* Літаратура путешествий... С. 65.

плошчы Згоды, якую *вы бачыце на фотаздымку...*¹. Распаўсюджанымі сталі звароты кшталту «дорогие друзья!», «товарышы!» і інш. Таксама ўпершыню пачалі ўводзіць у тэксты займеннік «ты» ў абагульненым сэнсе: «Но в то же время *идешь и смотришь...*», «Когда *отправляешься* в чужую страну, хочется заранее побольше узнать о ней...»², «Его просто *заслушаешься*»³. Такі прыём дапамагаў глядачу атаясаміць сябе з выступоўцамі ў кадры і адначасова паглыбляў эфект прысутнасці.

Каб зрабіць кантакт аўтара і глядача больш блізкім, хутчэй абуджаць увагу аўдыторыі, у тэксты сталі ўводзіць *рытарычныя пытанні*: «Сённяя Амерыка... Якая яна?», «Что это? Ерничанье, хулиганство? Сознательное эпатирование общества? Чья-то боль или протест?»⁴, «Почему же престарелые мужчины и женщины умирают на улице без всякой надежды и помощи?»⁵. Накіраваць думкі аўдыторыі ў пэўны бок дапамагалі пытанні з адказамі: «Как понять интерес к антипрекрасному? Разве это не проявление страшного духовного, нравственного кризиса, которое переживает английское общество?», «Все ли эти люди туристы? Вряд ли...»⁶. Таксама прыёмам яркага імгненнага ўздзеяння быў *кантраст*, які выкарыстоўваўся ў некалькіх варыяцыях. Па-першае, фактычны кантраст: у Нідэрландах добра захаваліся гістарычныя будынкі, але жылля не хапае, вялікая колькасць вады абумоўлівае дабрабыт нідэрландцаў, але яна ж з'яўляецца прычынай паводак, гібелі людзей. У Швецыі ездзяць «машыны з усяго свету»⁷, аднак на дарогах часта бываюць заторы, праз якія здараюцца аварыі; «Парыж – горад вялікіх мастацкіх скарбаў»⁸, і разам з тым у сталіцы Францыі папулярна нізкасортнае кіно, якое «носіць камерцыйны характар»⁹. Варта адзначыць, што ў такім крытычным стаўленні аўтараў гутарак аб падарожжах беларускага тэлебачання да кіно як часткі масавай культуры ёсць пэўная доля крывадушнасці. Удзельнікі савецкіх дэлегацый і самі з захапленнем у вольны час глядзелі замежныя фільмы, у прыватнасці цеплаход «Перамога», на якім падарожнічаў у 1956 г. Іван Мележ, меў кіназалу,

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 76.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 46. Арк. 128.

³ Тамсама.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 522. Арк. 121.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 267. Арк. 122–141.

⁶ Тамсама.

⁷ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 79.

⁸ Тамсама.

⁹ Тамсама.

як сведчыць А. Папоў, а прычынай пажару на цеплаходзе ў 1948 г. стала ўзгаранне бабін з кінастужкамі¹. Што датычыцца прыёму кантрасту, другім яго відам быў кантраст героя і фону, які ўводзіўся, каб пазначыць грамадскія праблемы (сацыяльная няроўнасць, нізкія заробкі, жабрацтва, прастытуцыя і інш.): «У Сарэнта побач з раскошнымі кафэ, з багатымі сучаснымі аўтамабілямі дзяжураць рамізнікі з экіпажамі»², на прыгожыя гістарычныя вуліцы Парыжа ўначы выходзяць «жаночыя постаці»³. Прыём кантрасту падтрымліваўся візуальнымі сродкамі: выкарыстоўваліся жорсткія склейкі паміж планамі, а не мікшыраваныя пераходы. Яны не толькі надавалі паведамленню дынамікі, але і падкрэслівалі бескампраміснасць меркаванняў аўтара. Напрыклад, перадача з цыклу «Мир глазами советского человека» (студыя Беларускага тэлебачання, сярэдзіна 1960-х – сярэдзіна 1970-х гг.), прысвечаная востраву Куба, тэматычна падзялялася на дзве часткі: у першай распавядалася пра месца дабрабыту, у другой ішла гаворка аб праблемах, што існуюць у гэтай краіне⁴. Разам з тым усё часцей пачыналі ўжываць не ўласцівы літаратуры падарожжаў лексічны кантраст на мікраўзроўні: супастаўленні рабілі ў сказах, якія знаходзіліся побач, і гэта абуджала ўвагу глядачоў і падтрымлівала іх цікавасць да паведамлення: «...лондонский Ист-энд, район бедняков и бездомных. Отсюда недалеко до центра города, до роскошных особняков и богатых отелей»⁵. Пры дапамозе прыёму кантрасту стваралася гульня слоў у тэксце, напрыклад «неравнодушные к гольфу и равнодушные к нищете индийского народа английские джентльмены»⁶. Важным сродкам выразнасці перадачы аб падарожжы стаў *экранны час*, каб стварыць эфект прысутнасці, не выходзячы за межы студыі. Аўтары перадач, распавядаючы пра падзеі, што адбыліся ў мінулым, выкарыстоўвалі цяперашні час дзеясловаў: «Но вот затор рассосался, и машины, срываясь, снова устремляются вперед»⁷.

З паступовым фарміраваннем вобраза глядача-інтэлігента звязана і тая акалічнасць, што аўтары прыкладна з сярэдзіны 1960-х гг. пачалі ўжываць у тэкстах лічбы, даючы аўдыторыі магчымасць самастойна іх асэнсаваць і зрабіць уласныя высновы: «В 1960 году тут

¹ Попов А. Д. Зарубежные круизы для советских туристов ...

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 91.

³ Тамсама. Арк. 95.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 106. Арк. 83–95.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 576. Арк. 124.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 414. Арк. 185.

⁷ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 522. Арк. 123.

было произведено около 15 миллионов киловатт-часов электроэнергии¹, «Самые скромные расходы доходят до 2–2,5 тысяч франков в год»². Каб факты мелі большае публіцыстычнае ўздзеянне, іх прыводзілі ў параўнанні: «Средняя продолжительность жизни мальица не превышала 20 лет, а во Франции – 70 лет»³. Зразумела, што часам адбор лічбаў быў тэндэнцыйным, аднак яркавай ілюстрацыяй імкнення аўтара даць удумліваму гледачу як мага больш інфармацыі для самастойных разважанняў з’яўляецца, напрыклад, сцэнарый перадачы «3 далёкіх дарог» (студыя Беларускага тэлебачання, 1977). Аўтар перадачы аб падарожжы, класік нацыянальнай літаратуры Г. Бураўкін прыводзіў каля 20 лічбаў, якія апісваюць грамадскае жыццё ў Амерыцы: кошты прадуктаў, білетаў, заробкі, цэны на жыллё⁴ і інш. Пасля рэдактарскай праўкі засталася тры паказчыкі колькасці, якія аўтар затым агучыў у эфіры. Развіццю новага для перадачы аб падарожжы сродку ўздзеяння на аўдыторыю спрыяў прагрэс тэхнікі: з’явілася магчымасць дубляваць лічбы пры дапамозе графічных плашак (напрыклад, у перадачы «У наших друзей»⁵ (студыя Беларускага тэлебачання, 1964)), што дапамагала адначасова выкарыстаць пераканаўчую моц і друкаванага, і вуснага слова. Для пацвярджэння сваіх думак аўтары ўжывалі таксама схемы, графікі. Напрыклад, каб паказаць, як палепшылася становішча ў Афрыцы, прыводзілі карты каланіяльнай сістэмы, розніца паміж якімі 20 гадоў⁶.

Разважаючы пра перадачы аб падарожжах беларускага савецкага тэлебачання, трэба падкрэсліць вельмі істотную рысу, якая, нягледзячы на абмежаванні савецкай ідэалагічнай схемы, робіць іх глыбокай крыніцай досведу для сучасных творцаў. Кіраўнікі беларускага савецкага тэлебачання былі вымушаныя давяраць стварэнне перадач адукаваным і эрудыраваным асобам, бо гэта гарантавала высокую мастацкую вартасць выпускаў. Разам з тым аўтары ілюстраваных апавяданняў аб падарожжах менавіта праз свой аналітычны розум не маглі і не хацелі працаваць выключна па схеме, што забяспечыла філасофскую скіраванасць перадач. Не маючы магчымасці крытычна выказацца аб міжнароднай палітыцы, яны звярталіся да агульначалавечых, сацыякультурных тэм. Напрыклад, у тэлеперадачы «Пада-

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 55. Арк. 189.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 147. Арк. 127–135.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 55. Арк. 189.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 800. Арк. 150.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 106. Арк. 83–95.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 55. Арк. 177.

рожжа вакол Еўропы» І. Мележ узгадвае члена савецкай дэлегацыі, які выпіў праз меру падчас фуршэту, і абураецца на «п'янае, няголенае аблічча», якое «непрыстойна крыўляецца, як паяц, прытанцоўвае – хоча парушыць шчырасць, добрую прыязнасць, што яднае зараз нас і шведаў»¹. Пісьменнік, па-першае, падкрэслівае, што для яго, І. Мележа, каштоўнасцю з'яўляюцца добрыя адносіны паміж людзьмі з розных культур, што ён ускосна выступае супраць падзелу свету на камуністычны і капіталістычны; па-другое, І. Мележ намякае на тое, што ўзровень выхаванасці ў члена савецкай дэлегацыі не вельмі высокі.

Яшчэ адзін характэрны прыклад звязаны з узгаданнем у выпусках тэмы Радзімы. У большасці ілюстраваных апавяданняў аб падарожжах яна паказаная як глабальная прастора, дзе ўсе людзі жывуць аднымі каштоўнасцямі. Каб падкрэсліць такую асаблівасць светапогляду, у тэкстах шырока выкарыстоўвалі метаніміі – перанос адзінкавай з'явы на агульнае цэлае: «Лікует шчаслівая юность», «Москва встретила нас солнцем, яркими флагами, песнями»², «Весь стадион сорвался с мест, все встали», «Вена бурно рукоплескала фестивалю»³. Сваім у гэтай прасторы аўтары звыкла лічылі ўсё савецкае, таму на могілках Пер-Лашэз яны бачылі перш за ўсё Сцяну камунараў⁴, казалі, што краявіды Італіі «вельмі нагадвалі знаёмыя крымскія»⁵. Разам з тым І. Мележ вызначыў сваю этнічную прыналежнасць інакш: Радзіма для яго – гэта Беларусь, па ёй сумуе, яе захоўвае ў памяці, з яе краявідамі параўноўвае ўсё тое, што бачыць навокал, таму для яго нават «краявіды Галандыі вельмі нагадвалі знаёмыя палескія»⁶. Пісьменнік намякае, што савецкае грамадства ў яго разуменні – гэта сяброўскае і партнёрскае суіснаванне розных народаў, у кожнага з якіх ёсць свая гісторыя, культура, традыцыі. Такое стаўленне ў пэўнай ступені супярэчыць уяўленню аб камуністычным грамадстве як маналітнай супольнасці, якое існавала ў савецкіх ідэалагічных схемах, і калі б пісьменнік больш разгорнута вызначыў сваю пазіцыю, то яго напэўна маглі б абвінаваціць у нацыяналізме. Тым не менш падобныя ідэі выказваліся, яны прасочваюцца таксама ў некаторых ілюстраваных апавяданнях аб падарожжах 1970-х гг., дзе аўтары

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 100.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 46. Арк. 120.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 17. Арк. 21.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1. Арк. 80.

⁵ Тамсама. Арк. 86.

⁶ Тамсама. Арк. 71.

перадач у сусветным вылучаюць айчынная, адметная: «Здесь знают и ценят русскую поэзию. Тепло принимают Евтушенко. Восхищались нашими земляками Лученком, Вуячичем, которые побывали в Чили в прошлом году»¹. У другой палове 1970-х гг. стваральнікі выпускаў аб падарожжах, параўноўваючы сябе з жыхарамі іншых краін, усё часцей падкрэслівалі сваю нацыянальную прыналежнасць: «Нам легко было понимать польский, поскольку многие из нас белорусы или долгое время жили в Белоруссии»².

Таленавітыя аўтары часам невідавочна, але ішлі насуперак і іншым характэрным для савецкага грамадства ідэям. У перадачах апісанні прыродных з’яў сустрэкаліся рэдка, панавала ўласцівая грамадству мадэрнізму ідэя пераможнай улады тэхнікі: «Верная “Волга” стремительно обгоняет поезда и движется вперед по древней степи Казахстана»³; «олицетворением прогресса, всего нового, передового»⁴ называлі савецкі спадарожнік. Чалавек часцей за ўсё выступаў заваёўнікам прыроды. Аднак І. Мележ развіваў тэму ўзаемадзеяння асобы і навакольнага асяроддзя. Расказваючы пра вуліцы капіталістычных Швецыі, Нідэрландаў, дзе шмат крам, рэкламных плакатаў і гандляроў, пісьменнік адзначаў, як панура навокал, пераходзячы да апісання рабочых кварталаў, казаў, што раптам выйшла сонейка. Надвор’е нібы змянялася разам з настроем героя – так на тэлебачанне пачалі прасочвацца першыя элементы характэрнага для літаратуры падарожжаў сінкрэтызму, захаплення прыродай, жыццём, агульным рытмам з ім. У некаторых ілюстраваных апавяданнях людзі і прыродныя з’явы былі паказаныя ва ўзаемазалежнасці, як часткі агульнай жыццёвай прасторы – прырода нібы адгукалася на тое, што адбывалася з чалавекам: «Гром аплодисментов потряс этот яркий и до невозможности жаркий день, когда Модибо Кейта, президент республики, поднялся на трибуну»⁵.

Акрамя таго, характэрныя для савецкага часу публіцыстычныя вобразы ў перадачах неардынарных твораў набывалі філасофскі змест. Гэта датычыцца, у прыватнасці, ілюстраванага апавядання «Еўропа. Лета 1966»⁶, аўтарам і вядучым якога стаў пісьменнік з трагічным жыццёвым досведам, былы вязень сталінскіх лагераў,

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 417. Арк. 65.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 241. Арк. 89.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 46. Арк. 122.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 17. Арк. 22.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 55. Арк. 191.

⁶ БДАМЛіМ. Ф. 201. Воп. 2. Спр. 97. Арк. 1–18.

ва ўзросце 22 гадоў арыштаваны па сфабрыкаванай справе, чалавек, які, аднак, знайшоў мужнасць вярнуцца ў прафесію, – С. Грахоўскі. Каб расказаць, што ён думае аб развіцці асобы, яе ўзаемаадносінах з іншымі людзьмі, гэты выдатны творца выкарыстоўваў вобразную мову вершаў. На першы погляд, лірычны твор «Эйфелева вежа» прысвечаны выключна тэме сацыяльнай дыскрымінацыі ў грамадстве капіталізму. Аўтар расказаў пра дзяўчынку з арабскага раёна Парыжа, якая пайшла на самагубства таму, што яе ганьбілі карэнныя жыхары горада. Насамрэч сэнс твора глыбейшы: у вершы гаворыцца пра вытокі і механізм чалавечнасці, умення людзей спачуваць адно аднаму. Эпізодычны вобраз «Маўклівы абыякавы мужчына / Змывае з бруку ліпкія сляды»¹ становіцца дакорам тым, хто кожны дзень амаль механічна займаецца звыклымі справамі, не задумваецца пра сэнс сваіх учынкаў, іх карысць для грамадства. На першы погляд С. Грахоўскі сцвярджаў, што ў свеце капіталізму чалавек страчвае свабоду, калі параўнаў гэта савецкай дэлегацыі С. Бярэзнікава са штучным буслом «на адным гатэлі каля ўзбярэжжа Сены. Вяскою над ім пралятаюць на радзіму жывыя буслы, клічуць яго, а ён не можа крануцца з месца»². Аўтар казаў, што савецкі чалавек жыве ў Парыжы, нібы птушка ў клетцы: «Пад ім – кафэ, над ім – гатэль прыгожы, / За парапетам плешчацца вада, / А ён сумуе, бо ніяк не можа / Пакінуць бутафорскага гнязда» («Рэкламны бусел», 1966). Аднак калі паразважаць, то становіцца зразумелым, што ў вершы пісьменнік звярнуўся да праблемы эміграцыі, адлюстравіў тэму сувязі чалавека са сваёй малой радзімай: «Яго даўно не слухаюцца крылы, / І вылінялі вочы ад тугі, / Ён не пабачыць узбярэжжы Ніла / І беларускіх рэчак берагі» («Рэкламны бусел», 1966). У савецкім грамадстве гэтая тэма гучала востра: напрыклад, былі выпадкі, калі так званыя ненадзейныя ўдзельнікі дэлегацый пасля высадкі з цеплахода на сушу збягалі, каб застацца ў Заходняй Еўропе, пра што сведчыць даследчык гісторыі транспарту А. Папоў³.

Вобразная мова вершаў, з аднаго боку, рабіла тэкст перадачы больш выразным, дазваляла ўздзейнічаць не толькі на думкі, але і на эмоцыі глядачоў, а з іншага – прадугледжвала шмат прачытанняў, падводных плыняў, пашырала прастору для творчасці аўтара. Напрыклад, Г. Бураўкін у вершы «На канцэрце моднага спевака», што прагучаў у перадачы «З далёкіх дарог», звярнуўся да праблемы заха-

¹ БДАМЛІМ. Ф. 201. Воп. 2. Спр. 97. Арк. 12.

² Тамсама. Арк. 14.

³ *Попов А. Д.* Зарубежные круизы для советских туристов ...

вання і ўспрымання сапраўднага мастацтва ва ўмовах развіцця масавай культуры: «Прыйшоў сюды паслухаць песні, / Напэўна, я адзін, вар'ят...»¹. У спецыфічных умовах беларускага савецкага грамадства вызначыўся рамантызм перадач аб падарожжах. Не маючы магчымасці аб'ектыўна выказвацца пра падзеі ў сучасным ім соцыуме, аўтары звярталіся да пытанняў узаемаадносін людзей, да ідэй гуманізму, зразумелых у розныя часы пры розным сацыяльным ладзе.

Адметна, што ва ўмовах, калі тэксты падлягалі цензуры, менавіта візуальны шэраг, да якога ў першыя дзесяцігоддзі развіцця тэлебачання яшчэ не сфарміравалася строгіх патрабаванняў, паступова стаў сродкам праўдзівай і шчырай камунікацыі аўтараў і аўдыторыі перадач. З канца 1950-х гг. для вызначэння жанравай формы перадач акрамя тэрміна «гутарка» пачаў ужывацца выраз «ілюстраванае апавяданне», што падкрэслівала тэндэнцыю да павелічэння колькасці і разнастайнасці фотаздымкаў і іншага матэрыялу, разлічанага на зрокавае ўспрыманне, у выпусках. Справа ў тым, што словы даволі адназначна перадаюць меркаванні аўтара, а ілюстрацыі кожны глядач разумее па-рознаму, з пазіцыі ўласнага жыццёвага досведу. У гэксце літаратурнага падарожжа І. Мележ гаварыў пра тое, як няўтульна жыць у хаце на вадзе падчас дажджу ці маразоў. У кадры мог з'явіцца фотаздымак акна дома-баржы, клапатліва прыбранага фіранкамі і жывымі кветкамі (рыс. 1), што выклікае спачуванне да простых людзей, якія так клапацяцца пра сваё недасканалае, але роднае жыллё.



Рыс. 1

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 800. Арк. 154.

Пры дапамозе святла, ценю, ракурсаў на чорна-белых здымках стваралі паўнавартасныя вобразы, якія заклікалі да філасофскіх разваг. На ілюстрацыі паўставаў стары ў эlegantным, але зношаным паліто і капелюшы. Мужчына цягне тачку, бачна, што яму цяжка, юнакі ў грузавіку побач, захопленыя размовай, не звяртаюць на яго ўвагі (рыс. 2). Філасофскі роздум увасоблены ў фотаздымках, якія рабілі сцэнарысты-фатографы. Напрыклад, фота са спаборніцтва афіцыянтаў у Грэноблі (рыс. 3) аўтарства Ю. Іванова нібы стварае зрэз грамадства Францыі.



Рыс. 2



Рыс. 3

Чалавек у форме афіцыянта хутка нясе шклянкі з вадой, пры гэтым імкнецца не згубіць выпраўкі і паважнага выгляду. У выразе яго твару бачна стрыманае напружанне, імкненне перамагчы. Ён тыповы прадстаўнік грамадства капіталізму, разлічвае толькі на сябе, магчыма, хоча стаць паспяховым бізнесменам. Мужчыны сярэдняга ўзросту пазіраюць на галоўнага героя стрымана, у маладосці яны былі такімі ж наіўнымі энтузіястамі, але не кожны з іх дасягнуў поспеху. На тварах жанчын бачна спачувальная ўсмешка, магчыма, хтосьці з іх думае пра свайго сына, такога ж маладога і энергічнага. Спадарыні сталага веку не выказваюць эмоцый: ці лёс навучыў іх хаваць свае пачуцці ад чужых вачэй, ці яны проста стаміліся жыць. І наадварот, па паставе дзяўчынкі, якая нібы замерла, склаўшы рукі для апладысmentaў, зразумела: падзея захапіла яе так, што яна не заўважае больш нічога навокал – для яе пакуль яшчэ вельмі шмат новага і цікавага ў свеце. У такім размеркаванні роляў, калі прыгледзецца да яго, можна пабачыць і савецкае, і сучаснае грамадства.

Узмацненню сэнсавай нагрузкі візуальнага шэрагу перадач спрыяла тэхнічнае ўдасканаленне, дзякуючы якому на экране можна было разгледзець дэталі. У перадачах 1970-х гг. упершыню пачалі шырока выкарыстоўваць палотны жывапісцаў і графікаў. Прасякнутыя светапоглядам мастакоў, такія творы ўносілі ў выпускі дадатковыя сэнсы. Напрыклад, у праграме, прысвечанай ленінскім мясцінам у Парыжы, ужыты ілюстрацыі савецкага графіка і плакатыста М. Даўгарукава¹. Большасць з іх выканана ў чорна-белай гаме з кантраснымі цэнямі і заўсёды цёмным небам, чым падкрэслівалася складанасць і непрагляднасць жыцця ў капіталістычнай Францыі. На малюнку інтэр'ера музея-кватэры У. Леніна ў Парыжы ракурс выбраны так, што бюст рэвалюцыянера знаходзіцца на фоне акна, што дазваляе мастаку паказаць усе аб'екты ў памяшканні цёмнымі. Светлымі застаюцца толькі выява У. Леніна, жырандоля на столі і прадметы за акном. Такім чынам рэалізаваная даволі спрэчная ідэя аб тым, што савецкі палітычны дзеяч стаў святлом, сонейкам у жыцці парыжан, прынёс актуальныя і прагрэсіўныя ідэі. З сярэдзіны 1970-х гг., калі тэлебачанне стала каляровым, элементы, вылучаныя на графічных малюнках колерам, набылі сімвалічны сэнс, напрыклад чырвоныя ленты і сцягі (знак Камуністычнай партыі). Каляровыя рэкламныя плакаты на чорна-белых вуліцах нібы падкрэслівалі, што меркантильныя погляды робяць жыццё людзей у Заходняй Еўропе бесперспектыўным.

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 352. Арк. 86–92.

Такім чынам, у сярэдзіне 1950-х гг. ілюстраванае апавяданне аб падарожжы выдатнага савецкага грамадзяніна за мяжу вылучылася на беларускім тэлебачанні як жанр грамадска-палітычнага характару, разлічаны на максімальна шырокі ахоп аўдыторыі. Перадачы вызначаліся лірычным пачаткам, у іх аўтары-вядучыя, пераважна выдатныя публічныя персоны, вядомыя пісьменнікі, журналісты, нават выконваючы дзяржаўны заказ, здолелі данесці філасофскія развагі аб узаемаадносінах чалавека і прыроды, чалавека і грамадства, людзей паміж сабою, паступова развівалі разуменне радзімы як прасторы для развіцця нацыі. У сярэдзіне 1950-х – 1960-я гг. сфарміравалася сістэма ўласцівых для перадачы аб падарожжы прыёмаў выразнасці, у тым ліку алітаратурванне аўтарскай асобы, анонс, інтрыга, прамы зварот да аўдыторыі, рытарычныя пытанні, кантраст. Ва ўмовах строгай цензуры тэкстаў павялічвалася роля візуальнага шэрагу як сродку камунікацыі аўтара і аўдыторыі перадачы аб падарожжах. Вобраз гледача ад схематычнага персанажа паступова эвалюцыянаваў да ўдумлівай і эрудыраванай асобы. Вобразы герояў у 1950-я гг. былі пераважна пазбаўлены ўласных характараў, але паступова (з сярэдзіны 1960-х гг.) сталі набываць адметныя рысы. Гэтыя тэндэнцыі будуць працягнуты ў творчасці беларускіх кінаамаматаў і дасягнуць апагею ў перадачы «Вецер вандраванняў».

**РЫСЫ ДРАМЫ Ў ГІСТОРЫКА-
КУЛЬТУРНАЙ ПЕРАДАЧЫ «СПАДЧЫНА»
УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА
сярэдзіны 1970-х – 1980-х гг.**

Праграма «Спадчына» пачала выходзіць у эфір 24 снежня 1976 г. Гэта быў разгар эпохі, якую гісторыкі называюць перыядам застою – пасля непрацяглай адлігі ўзмацнілася цензура, інтэлігенты і вальнадумцы, як, напрыклад, А. Салжаніцын, А. Сахараў, былі вымушаныя з’ехаць за мяжу. Турыстычныя вандроўкі дэлегацый савецкіх грамадзян цяпер былі значна абмежаваны, таму і прадметам адлюстравання ў выпусках аб падарожжах паступова становілася пераважна свая прастора. Адметна, што мэта аўтараў трэвел-перадачы не змянілася: сцэнарысты і вядучыя, як і раней у ілюстраваных аповяданнях, імкнуліся паказаць перавагі свайго грамадства, аднак, не маючы магчымасці параўноўваць яго з замежным, паглыбляліся ў мінулае, гісторыю. Выказваць думкі шчыра на публіку тэлетворцам, вядома, было страшна, аднак і маўчанне яны, хутчэй за ўсё, лічылі несумленным. Таму аўтары «Спадчыны» імкнуліся ўстанавіць плённы дыялог аўтараў і аўдыторыі пры дапамозе вобразнай мовы мастацтва. І гэта вельмі сугучна часу: у Еўропе ў 1970-я гг. адбываўся росквіт філасофіі постмадэрнізму, згодна з якой сродкі пазнання рэчаіснасці варта шукаць не ў навуцы, а ў мастацтве.

Гісторыка-культурная праграма (такі тэрмін выкарыстоўваецца ў мікрафонных папках) «Спадчына» выходзіла ў Галоўнай рэдакцыі літаратурна-драматычных перадач. Узгадаем, што ілюстраваныя аповяданні аб падарожжах выпускала пераважна Галоўная рэдакцыя грамадска-палітычных перадач, і асноўнай у іх з’яўлялася інфармацыя: сцэнарысты фарміравалі такі набор звестак, які павінен быў пераканаць глядачоў у тым, што сваё грамадства лепшае за замежнае; вобразы аўтараў, герояў аўдыторыі пры гэтым былі схематычнымі, дакладна не распрацоўваліся. Гэта звязана і з тым, што сцэнарысты імкнуліся ахапіць як мага больш шырокую аўдыторыю, а ў даволі туманным вобразе любы глядач пры жаданні можа знайсці блізкія і зразумелыя для яго рысы. У перадачы «Спадчына» ўвага сцэнарыстаў змясцілася на герояў – жыхароў Беларусі, адным з якіх з’яўляўся аўтар-вядучы. Захаваўся ўласцівы для ілюстраваных аповяданняў вобраз

грамадскага дзеяча, адукаванага чалавека, інтэлігента, часцей за ўсё пісьменніка. Разам з тым спецыфіка персанажа аўтара «Спадчыны» заключаецца пры параўнанні з вобразам лірычнага героя ілюстраванага апавядання ў разуменні этнічнай прыналежнасці. Большасць аўтараў-вядучых «Спадчыны», пачынаючы з У. Караткевіча і працягаючы С. Панізнікам, В. Дашкевічам, В. Іпатавай, А. Мальдзісам, па-першае, захапляліся вандроўкамі па беларускіх вёсках, малавядомых мясцінах, па-другое, звярталіся ў сваёй творчасці да тэм, звязаных з нацыянальнай культурай, гісторыяй, і пры гэтым часта пісалі на роднай мове.

Глядач «Спадчыны» ва ўяўленні яе аўтараў – гэта таксама інтэлігент-рамантык, які пошук уласнай сутнасці ў свеце злучае з пошукам Радзімы. Для яго недастаткова разумення Айчынай Саюза Савецкіх Сацыялістычных Рэспублік, што вылучала большасць аўтараў ілюстраваных апавяданняў аб падарожжах 1950–60-х гг. Звяртаючыся да сваёй аўдыторыі, рэалізуючы прыём дыялагізаванага маналогу, стваральнікі «Спадчыны», як і аўтары ілюстраваных апавяданняў, выкарыстоўвалі рытарычныя пытанні, аднак мэта, з якой гэты сродак выразнасці ўводзіўся ў тэксты, была не публіцыстычнай (пераканаць), а хутчэй філасофскай (паразважаць разам з гледачамі). На працягу цыкла стваральнікі перадачы імкнуліся знайсці адказ на пытанне, якое задалі ў адным з першых выпускаў: «Што такое “Спадчына”?»¹. Жаданне акрэсліць беларускую нацыянальную прастору: геаграфічную, гістарычную, культурную – стала падставай для камунікацыі аўтараў і аўдыторыі. Вядучыя бадай што ўпершыню пачалі ўжываць у выпусках прастамоўныя словы і звароты, большасць з якіх характэрна для гаворак беларускай мовы: «...ніхто, будзь ён нават на сем пядзей розуму, не можа ведаць усяго»², «Князь кіеўскі Уладзімір сватаўся да яе (Рагнеды. – А. М.) і атрымаў, як кажучь, “гарбуза”, бо полацкія князі лічыліся вышэй родам»³. Уводзячы ў аповед прастамоўныя словы і выразы, стваральнікі «Спадчыны» ўзнавілі на тэлебачанні традыцыю пісьменнікаў перыяду беларускага нацыянальнага адраджэння Я. Купалы, Цёткі, Ядвігіна Ш.: «...аказаўся гэтакі ж шчыры беларус, якога і ў родным краі са свечкай пашукаць»⁴,

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 59.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 753. Арк. 106.

³ Тамсама. Арк. 72.

⁴ Купала Я. Думкі з пабыцця ў Фінляндыі на Іматры // Збор твораў : у 7 т. Мінск, 1976. Т. 7. С. 172.

«Кажуць, што тут ёсць падземныя хады. Кажуць, а *чы праўда, чы не...*»¹, «Мы *патакнулі* галавой, што *хочамо*», «У такой *тарапаці* добра ўсяго не разгледзелі», «Цікавы такі фінскі пашталён *якраз ось прыйшоў*»². Аўтары падкрэслівалі, што яны падобныя да глядачоў, нават размаўляюць на дыялекце, не на літаратурнай мове, а значыць, маюць агульную радзіму. Параўнаем з выразамі ў мікрафонных папках «Спадчыны»: «Перанясёмся на стагоддзе з *гакам* назад. Вершы *іхнія* ходзяць перапісанья ад рукі»³, «Ну вось, невялікае, вонкавае знаёмства з горадам адбылося, і цяпер, як Кажуць, *самы раз зайсці ў хату*», «Ну, Кунцэвіч такіх *выбрыкаў*, такіх “художеств” нарабіў, што быў забіты віцяблянамі з дапамогай палачан»⁴. Характэрныя лексічныя спалучэнні забяспечвалі псіхалагізм вобраза лірычнага героя перадачы, дзякуючы ім ён ачалавечваўся, рабіўся блізкім і зразумелым для аўдыторыі, што выклікала цікавасць і давер да паведамлення. На сучасным тэлебачанні такая практыка, на жаль, амаль не выкарыстоўваецца. Выключэннем стала перадача-блог «Падарожжа дылтанта» («Падарожжа з Жыгамонтам») («Лад», СТБ, YouTube, выходзіць з 2001), дзе вядучы ўжывае прастамоўныя звароты і выразы кшталту «панове», «шаноўнае панства», «значыцца», «вось», «я вам скажу».

Вобраз героя-апавядальніка стаў больш рознабаковым, чым у ілюстраваных апавяданнях, і дзякуючы ўдасканаленню тэлевізійнай тэхнікі, у прыватнасці, сродкам выразнасці стала буйнасць кадра, якую можна было мяняць падчас здымкаў. Акрамя таго, дзеянне пачало выходзіць за межы студыі, што падштурхнула рэжысёраў да больш глыбокай распрацоўкі другога плана. У прыватнасці, каб раскрыць вобраз аўтара, у перадачы ўпершыню выкарыстоўваліся сродкі візуальнага афармлення кадра. У. Караткевіч у стэндапах сядзеў у сваім рабочым кабінце за сталом. Прадметы, што знаходзіліся побач з ім, былі мастацкімі сімваламі, увасаблялі тыя крыніцы, да якіх звяртаўся аўтар у сваім маральным пошуку. Кнігі ў шафе за спінай вядучага, у тым ліку старыя фаліянты, – літаратура і гісторыя краю; фотаздымак малога У. Караткевіча – мудрасць бацькоў, гісторыя сям’і; ілюстрацыі да казак пісьменніка, зробленыя ім самім, – выяўленчае мастацтва і фальклор.

¹ *Ядвігін Ш.* Лісты з дарогі // Выбраныя творы. Мінск, 1976. С. 236.

² *Цётка.* Успаміны з паездкі ў Фінляндыю // Выбраныя творы. Мінск, 2016. С. 104.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 78.

⁴ Тамсама. Арк. 70.

З пошукамі ў галіне літаратуры звязана вылучэнне мастацкага прыёму *інтэртэкстуальнасці*, пад якой Ю. Крысцева разумее дыялог паміж тэкстамі, узаемадзеянне тэксту з асяроддзем¹. У. Караткевіч добра ведаў літаратурную дзейнасць і погляды Я. Купалы, прысвяціў яму эсэ-нарыс «Вязынка», эсэ-партрэт «Пакуль гэта сэрца б'ецца», п'есу «Калыска чатырох чараўніц», згадваў пісьменніка ў іншых творах, нават у выпусках «Спадчыны»², прыводзіў яго цытаты ў сцэнарыях дакументальных фільмаў, напрыклад «Будзь шчаслівай, рака» (рэжысёр А. Ястрабаў, 1967). Асабліва высока ставіў гістарычныя паэмы народнага паэта Беларусі³. Невыпадкова лейтматывам цыкла тэлеперадач стаў верш Я. Купалы «Спадчына», у якім аўтар сцвярджаў: «Завецца ж спадчына мая / Ўсяго старонкай роднаю». У гэтых радках падкрэсліваецца глыбока інтымнае разуменне Айчыны героем – «спадчына мая», а таксама вызначаецца сінанімія паняццяў «спадчына» і «Беларусь». Выкарыстанне аўдыяльных эфектаў у тэлеперадачы дазволіла ўзмацніць гэтую ідэю, закладзеную ў фінале верша. У шапцы праграмы гучала песня «Спадчына» на музыку І. Лучанка ў выкананні гурта «Песняры». Спачатку кампазіцыя была ледзь чутнай, потым узмацнялася так, што заключныя радкі ўспрымаліся найбольш ярка.

Шукаючы сваю сутнасць (радзіму), герой перадачы «Спадчына» асэнсоўваў гісторыю: «Нацыя, якая не шануе <...> мінулага, не будзе мець будучыні. Гэта тычыцца ў першую чаргу беларускай нацыі»⁴. Такую ідэю падтрымліваў цэнтральны элемент афармлення студыі – дэкарацыя магутнага дуба. Вобраз праходзіць лейтматывам у творчасці У. Караткевіча, у прыватнасці вылучаецца ў яго эсэ-нарысе «Дрэва Вечнасці»⁵, паэме «Зямля дзядоў»⁶ і дакументальных фільмах «Сведкі вечнасці» (рэжысёр А. Забалоцкі, 1964), «Будзь шчаслівай, рака» (рэжысёр А. Ястрабаў, 1967). Людзі, што маюць агульную радзіму, нібы галіны дрэва, растуць і развіваюцца разам, народ «да зямлі прырос, як дуб»⁷, «Чорныя дубы дняпроўскіх стром, нібы Антэі, моц

¹ *Крысцева Ю.* Семиотика. М., 2015. С. 15.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 82.

³ *Караткевіч У. С.* Збор твораў : у 35 т. Мінск, 2016. Т. 13 : Публіцыстыка. С. 17.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2004. Арк. 98.

⁵ *Караткевіч У. С.* Дрэва Вечнасці // Збор твораў : у 35 т. Мінск, 2016. Т. 12 : Публіцыстыка. Эсэ-нарысы. С. 71–89.

⁶ *Караткевіч У. С.* Зямля дзядоў // Збор твораў : у 8 т. Мінск, 1987. Т. 1 : Вершы. Паэмы. С. 313–321.

⁷ Тамсама. С. 315.

сваю ад зямлі бяруць. Так і мы, тутэйшыя жыхары» («Будзь шчаслівай, рака»). Герой перадачы больш не разумеў Радзіму як Савецкі Саюз, ён шукаў сваю Айчыну. Даследчык творчасці У. Караткевіча П. Жаўняровіч даказаў, што пісьменнік ужываў словы «зямля» і «Беларусь» пераважна як сінонімы¹. Пацвярджэнне гэтай думкі можна знайсці і ў сцэнарыях дакументальных фільмаў, напісаных У. Караткевічам: «Карэнні нашыя заўсёды ў родным краі, таму вечныя парасткі жыцця» («Будзь шчаслівай, рака»)².

Ідэі У. Караткевіча паглыбіліся ў візуальным шэрагу перадачы «Вецер вандраванняў» (студыя Беларускага тэлебачання, Белтэлерадыёкампанія, 1966–1994): для аздаблення студыі выкарыстоўваліся галіны магутных дрэў, што ўвасаблялі родны дом. Дуб сімвалізуе сувязь чалавека з продкамі, духі якіх, згодна з народнымі павер’ямі, жывуць у яго кроне. У цыкле «Спадчына» быў ужыты ўласцівы для літаратуры падарожжаў *гістарызм*. Каб быць пераканальнымі ў сваіх поглядах на мінулае, аўтары прыводзілі ўрыўкі з летапісаў і работ навукоўцаў Ю. Крашэўскага, А. Кіркора, М. Карамзіна і інш.

Праявілася характэрная для жанру падарожжа і адначасова ўласцівая культуры постмадэрнізму *калажнасць*. Творцам трэба было спалучыць разнастайныя элементы ў адзіную плынь і пры гэтым захаваць абвостраную дынаміку паведамлення. Пераймаючы вопыт ілюстраваных апавяданняў, аўтары ўжывалі прыём *кантрасту*. Гаварылі пра ўтварэнне палаца Лапацінскага ў мястэчку Лявонпалі, а затым паказвалі, як студэнты праводзяць археалагічныя раскопкі³. Акрамя таго, пачалі супастаўляць паміж сабой вобразы дзейных асоб: расказвалі пра героя вайны, а затым адразу пра выдатнага чалавека з далёкага мінулага. Стваралі нечаканыя антанімічныя пары Ф. Скарына – Я. Фабрыцыус⁴, І. Кабушкін – К. Лышчынскі⁵. Так аўтары «Спадчыны» падкрэслівалі, што гісторыя Беларусі насамрэч куды больш даўняя і глыбокая, чым пішуць у савецкіх падручніках, яна не абмяжоўваецца Другой сусветнай вайной.

У. Караткевіч і яго паслядоўнікі неслі на тэлебачанне новыя ідэі аб тым, што гісторыя Беларусі шчыльна звязана з еўрапейскім міну-

¹ Жаўняровіч П. П. Публіцыстычны дыскурс У. Караткевіча [Электронны рэсурс]. URL: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=24446 (дата звароту: 19.04.2019).

² Караткевіч У. С. Збор твораў : у 35 т. ... Т. 12 : Публіцыстыка. Эсэ-нарысы. С. 83.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1032. Арк. 118.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 74.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 753. Арк. 104.

лым. Мантажнае сутыкненне эпизодаў у «Спадчыне» набыло нехарактэрную дагэтуль функцыю: яно дапамагала не проста цікава падаць былыя падзеі, але і адлюстравачь рух гісторыі, напрыклад выявы язычніцкіх ідалаў замяняліся кадрамі хрышчэння¹. З цягам часу пераход паміж архіўнымі і новымі планамі сталі ўтвараць пры дапамозе мантажных эфектаў. Так, у кадры былі фотаздымкі царквы Спаса 1930-х гг., затым выява гэтага збудавання сёння, далей план нібы ажываў, уключалася кінастужка, аўтар расказваў пра сучасны стан гэтага збудавання і наваколля. Мантажны эфект такога кшталту быў заўсёды нечаканым, выглядаў амаль што чароўна і прывабліваў гледачоў. Удасканалены сродкамі графікі, ён набыў папулярнасць у выпусках перадач аб падарожжах XXI ст. Аднак калі аўтары «Спадчыны» свядома выкарыстоўвалі адзін складаны мантажны эфект на выпуск, то сучасныя трэвел-выпускі часта перанасычаны такімі сродкамі выразнасці. Гэта адцягвае ўвагу гледачоў ад асноўнай плыні паведамлення, як вынік, яны нярэдка губляюць сюжэтны ланцужок і цікавасць да апаведу.

Акрамя таго, каб стварыць абвостраную дынаміку паведамлення, сцэнарысты «Спадчыны» сталі выкарыстоўваць новыя лексічныя сродкі – пачалі працаваць з дзеяслоўнымі формамі. Ужываліся намінатывыя сказы (у іх наогул няма дзеясловаў): «*Гады Сярэднявоўя*. На гэтай зямлі не раз чуўся цяжкі тупат закаваных у браню рыцараў Тэўтонскага ордэна»². Каб узмацніць эфект прысутнасці, ужываўся цяперашні час у значэнні прошлага: «*Беларускіх паэтаў лічаныя адзінкі, друкавацца яны не могуць*. Вершы іхнія *ходзяць* перапісаныя ад рукі»³, «*Праз год Ігнат Буйніцкі са сваёй трупай зноў наведвае* Пецярбург і *выступае* на этнаграфічным вечары»⁴.

Калі сцэнарысты ілюстраваных апавяданняў стваралі вельмі схематычныя вобразы сучаснікаў, то аўтары «Спадчыны» імкнуліся наадварот намаляваць на экране паўнаватарскія партрэты гістарычных асоб. Змяніўся прынцып адбору герояў. Раней імі былі пераважна тыя, хто нарадзіўся ў СССР і паўплываў на развіццё вялікай краіны, цяпер – тыя, хто паходзіў выключна з Беларусі ў яе гістарычных межах і зрабіў унёсак у еўрапейскую культуру. Творцы бачылі сваёй задачай паказаць, што «...белорусская земля “поставляла” другим народам

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2004. Арк. 90.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 749. Арк. 87–97.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 78.

⁴ Тамсама. Арк. 66–91.

великих людей»¹. У «Спадчыне» распавядалі пра С. Полацкага, якому належаць «первыя опыты по стихосложению»², асветнікаў, сярод якіх «першая высокаадукаваная жанчына гэтай зямлі»³ Ефрасіння Полацкая і першадрукар Ф. Скарына⁴, кампазітар М. К. Агінскі⁵, паэт А. Міцкевіч⁶, ваенны стратэг Т. Касцюшка⁷ і інш. Аўтары намагаліся зрабіць вобразы людзей блізкімі і зразумелымі аўдыторыі, таму пры іх стварэнні, як і У. Караткевіч у сваіх літаратурных эсэ-партрэтах, вылучалі бытавыя моманты і аспекты агульначалавечых адносін. Напрыклад, распавядаючы пра гастролі тэатра І. Буйніцкага ў Пецярбург, у перадачы вызначалі: «Не будзе лішнім сказаць шчыры дзякуй І. Буйніцкаму і яго дачцэ, што здалёку прыехалі сюды, каб даць можнасць тутэйшым беларусам пацешыцца і роднай гульні, і хору, і танцам»⁸. Пра Ефрасінню Полацкую гаварылі: «...пасялілася ў гэтай галубіцы. Спешчаная князёўна. Не ведаю, мабыць, ніхто з нас не згадзіўся б жыць так»⁹.

Уласцівая падарожнаму жанру рамантычная афарбоўка паведамлення ў «Спадчыне» набыла новы характар. Я. Купала, К. Каліноўскі, Е. Полацкая паўставалі не кананічнымі гістарычнымі асобамі, а людзьмі, якія вылучаюцца сваімі высокімі маральнымі прынцыпамі. У перадачы прасочваецца ўласцівы друкаваным эсэ-нарысам У. Караткевіча псіхалагізм вобразаў. Гэта дазваляла глядачам суаднесці сябе з героямі перадачы, што павялічвала эфект суперажывання і выклікала цікавасць да выпуску. Для рэалізацыі такой задачы герояў называлі не фармальна па прозвішчы, як было прынята ў савецкі час, а па імені і імені па бацьку, як у звычайным жыцці звяртаюцца да старэйшых ці людзей больш высокага становішча, напрыклад пра І. Буйніцкага пісалі «Ігнат Цярэнцьевіч»¹⁰. Паглыбіць псіхалагізм персанажаў дапамагалі таксама візуальныя сродкі. Так, упершыню пачалі ўводзіць у перадачы рэпартажныя фотаздымкі герояў у паўсядзённым жыцці. У прыватнасці, выявы, на якіх І. Буйніцкі танчыў

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 90.

² Тамсама. Арк. 74.

³ Тамсама. Арк. 73.

⁴ Тамсама. Арк. 74.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1267. Арк. 135.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1269. Арк. 180.

⁷ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1032. Арк. 118.

⁸ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 73.

⁹ Тамсама. Арк. 74.

¹⁰ Тамсама. Арк. 84.

ці касіў разам з сялянамі, дазвалялі аўтарам «Спадчыны» расказаць пра гаваркога і даволі непасрэднага ў паводзінах чалавека¹.

Стварэнню мастацкіх вобразаў герояў мінулага ў перадачах спрыяў увод сюжэтных карцін. Гэта дапамагала, эканомячы лексічныя сродкі, больш поўна раскрыць характары. Напрыклад, у выпуску пра Грунвальдскую бітву аповед праілюстраваны фрагментамі палатна Я. Матэйкі². Ягайла, Вітаўт, Я. Жыжка выглядаюць бездакорна мужнымі, таму што ідуць на ворага з паднятымі забраламі. Часам увод карцін ствараў у выпусках дадатковыя сюжэтныя лініі. Так, у серыі распавядалася, што князь Уладзімір прыйшоў з войскам, абрабаваў Полацк і павёз Рагнеду ў Кіеў гвалтоўна. На палатне А. Ласенкі, якое выкарыстанае ў візуальным шэрагу, Уладзімір паказаны не заваёўнікам і прыгнятальнікам, а перш за ўсё мужным, высакародным у сваім каханні рыцарам: глядзячы на князёўну, ён прыціскае руку да сэрца, яго позірк поўны суму. У якасці ілюстрацыі замаху Рагнеды на Уладзіміра ўжытая карціна С. Грыбкова, дзе падкрэсліваецца высакародства князя: яна ў лютасці заносіць над ім кінжал, а ён не абараняецца, толькі працягвае руку, каб спыніць жанчыну³. Такое раскрыццё гістарычных падзей адрознівалася ад агульнапрынятага і прымушала аўдыторыю перадач разважаць, часам нібы ўступаючы ў віртуальную палеміку з яе аўтарамі, што рабіла выпускі прывабнымі і цікавымі.

Тэхнічнае ўдасканаленне тэлебачання, а менавіта ўзнікненне відэазапісу, дазволіла рабіць больш рэалістычную рэтраспектыву, на экране з'явіліся дзеючыя асобы ў выкананні артыстаў. Драматызм дзеяння быў пабудаваны на вялікай колькасці буйных планаў. Павялічвалася роля гукавога аздаблення і асвятлення. Разам гэтыя сродкі выразнасці дазвалялі нібы сціснуць час на экране – лаканічна расказаць аб працяглых падзеях – і стварыць драматычную напружанасць. Напрыклад, рэтраспектыва гісторыі К. Лышчынскага пачынаецца з агульнага плана: народны артыст БССР П. Кармунін сядзіць за сталом і піша «Трактат аб неіснаванні Бога»⁴. Вакол яго – цемра, якая сімвалізуе невядомасць і стварае драматычную напружанасць. Раптам з цемры выхопліваецца твар. Рэзкі пераход з агульнага да буйнога плана абуджае ўвагу гледача. Пастаноўкі з вялікай колькасцю артыстаў не толькі былі складанымі ў рэалізацыі, але і маглі выбівацца са стылістыкі перадачы. Таму, напрыклад, у рэтраспектыве гісто-

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 73.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1762. Арк. 95.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1396. Арк. 96.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 753. Арк. 100.

рыі К. Лышчынскага ўдзельнічаў толькі адзін акцёр. Вобраз натоўпу, што супрацьстаіць галоўнаму герою, быў створаны пры дапамозе шумавой фанаграмы, на якой гучалі словы, адрасаваныя К. Лышчынскаму, – «смерць, смерць...»¹. Прыём рэверберацыі (рэха) надаваў дзеянню маштабнасці, падкрэсліваў моц натоўпу і безабароннасць перад ім чалавека. На тэлебачанні, каб стварыць пачуццё праўдзівасці, непастановачнасці дзеяння, усе выступоўцы, акрамя вядучага ў стэндапах, звычайна не глядзяць у кадр. Рэжысёр «Спадчыны» У. Забэла парушыў гэтае правіла, каб узмацніць адчуванне саўдзелу гледачоў у перадачы. У найбольш драматычна напружаны момант пастаноўкі, калі натоўп просіць пакараць К. Лышчынскага смерцю, акцёр П. Кармунін раптам глядзіць у аб'ектыў. Ён нібы звяртаецца да гледачоў, шукае ў іх дапамогі. Такі прыём робіць моцнае ўражанне і ўзмацняе цікавасць аўдыторыі да таго, што адбудзецца далей².

З цягам часу стваральнікі перадачы перайшлі ад тэхнічна складанай рэтраспектывы з акцёрамі да рэстаўрацыі падзей з выкарыстаннем вобразаў-сімвалаў. Гэтая практыка сёння даволі распаўсюджана, напрыклад у дакументальных фільмах аб падарожжах вытворчасці ВВС. Айчынныя аўтары ўжываюць такі прыём як запазычаны з-за мяжы. Аднак ён існаваў і на беларускім тэлебачанні. Гэта сведчыць аб тым, што яно развівалася ў рэчышчы сусветных тэндэнцый, а значыць, сцэнарыстам і рэжысёрам, каб знаходзіць адмысловыя і дзейсныя сродкі для выказвання сваіх думак, неабходна часцей звяртацца да айчыннага досведу. Сярод прыкладаў удалага выкарыстання вобразаў-сімвалаў у «Спадчыне» можна згадаць наступныя. Падчас аповеду пра князя Уладзіміра і Рагнеду, каб падкрэсліць магутнасць і веліч вобраза князя, паказаны помнік яму, што нібы ўзвышаецца над натоўпам людзей. Калі расказваецца пра непадзеленае каханне Уладзіміра, замах на яго і помсту Рагнедзе, над гэтай скульптурай ляцяць хмары, затым ідзе дождж. Калі гаворыцца, як Уладзімір прыслухаўся да рашучага малалетняга Ізяслава і не стаў караць яго маці, выходзіць сонейка³. Напрыканцы аповеду дождж узмацняецца, пераўтвараецца ў лівень. Прырода нібы рэагуе на тое, што робяць людзі, як матуля, аплаквае неабдуманая ўчынкі сваіх дзяцей.

Уяўленне аб прыродных з'явах як звонах паміж мінулым і сучасным жыццём бярэ пачатак у творчасці Я. Купалы, што пісаў пра Радзіму: «Аб ёй мне будзіць успамін / На ліпе бусел клёкатам / І той

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 753. Арк. 102.

² Тамсама.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1762. Арк. 98.

стары амшалы тын, / Што лёг ля вёсак покатам» («Спадчына», 1918). У выпусках тэлеперадачы «Спадчына» прыродныя з’явы ўпершыню сталі не проста сведкамі гісторыі – яны жывуць і дзейнічаюць разам з пакаленнямі беларусаў. Радзіма ў разуменні стваральнікаў праграмы – гэта не толькі людзі, агульнае мінулае, гэта яшчэ і агульнае, звыклае прыроднае асяроддзе. Радкі з эсэ-нарыса У. Караткевіча «Дрэва Вечнасці» набылі дадатковы сэнс: «Дасканалы ў сваёй велічнай зграбнасці, стаяў сярод лесу, сярод сыноў сваіх, унукаў і праўнукаў, далёкіх нашчадкаў лясны волат»¹. Людзі і прыродныя з’явы ў выпусках «Спадчыны», як і ў творах У. Караткевіча, былі паказаныя членамі адной сям’і: «мой народзе, што моц сваю пазычыў у дубоў»²; сцвярджалася, што яны ўзаемазалежныя ў сваім дабрабыце. Пошук Радзімы для героя «Спадчыны» неадрыўны ад імкнення знайсці гармонію з асяроддзем. Згодна з У. Караткевічам, вытокі такіх адносін трэба шукаць у фальклоры. Варта прыгадаць эпізод з эсэ-нарыса «Дрэва Вечнасці», дзе аўтар, сустраўшы сялянку ў аўтэнтчным вышываным строі, кажа, што ўбачыў саму Гармонію³. У якасці прыкладаў можна таксама прывесці сюжэты «Спадчыны» пра тураўскі каравай і вяселле на Тураўшчыне⁴, вяселле ў мястэчку Лявонпаль⁵. Уяўленне аб узаемадзеянні чалавека і прыроды ў працэсе агульнай эвалюцыі мае шмат агульнага з актуальнымі сёння ідэямі ўстойлівага развіцця.

Герой-вандроўнік, кажучы словамі У. Караткевіча, прыйшоў «цераз сваё да агульнага»⁶. У 1980-я г. публіцыстычны складнік, уласцівы ілюстраваным апавяданням аб падарожжах, атрымаў новыя змест і вастрыню. У перадачах цыкла «Спадчына» ўзмацнілася экалагічная праблематыка, што гучала і ў сцэнарных дакументальных фільмаў У. Караткевіча: «У них (дрэў. – А. М.) нет ног, чтобы уйти, и нет оружия, чтобы защититься. Помогите им!» («Сведкі вечнасці», рэжысёр А. Забалоцкі, 1964). Аўтары тэлеперадачы звярталі ўвагу на неахайнае стаўленне чалавека да прыроды: «мемарыяльныя дубы гінуць, крынічка ў Альбуці сохне»⁷. У «Спадчыне» прагучала тэма захавання гісторыка-культурнага мінулага: «Справа ў тым, што так званай “рэстаўрацыяй” твораў мастацтва ў храмах займаюцца выпадковыя

¹ Караткевіч У. С. Дрэва Вечнасці ... С. 83.

² Караткевіч У. С. Зямля дзядоў ... С. 320.

³ Караткевіч У. С. Дрэва Вечнасці ... С. 78.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 267. Арк. 120.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1032. Арк. 110.

⁶ Караткевіч У. С. Збор твораў : у 35 т. ... Т. 13 : Публіцыстыка. С. 17.

⁷ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1768. Арк. 131.

людзі, часцей за ўсё звычайныя маляры. Ніякага нагляду... з боку Рэспубліканскіх рэстаўрацыйных майстэрняў няма. Таму выдатныя творы мастацтва нярэдка псуюцца»¹. Выпускі перадачы 1980-х гг. выходзілі ўжо без удзелу У. Караткевіча, аднак тэмы, на якія звярталі ўвагу іх аўтары, пераклікаюцца з тымі, што закраналіся ў яго публіцыстыцы. Сцэнарысты «Спадчыны», між іншым, не толькі аднымі з першых паставілі праблему стаўлення беларусаў да роднай мовы, але і імкнуліся высветліць прычыны такога становішча: «Для беларуса на працягу стагоддзяў першым крокам, першай прыкметай культуры лічылася авалоданне любой іншай мовай, толькі не “мужыцкай”. Гістарычныя раны гоцяцца доўга»².

Аднак у выпусках не атрымалася ўвасобіць уласціваю культуры постмадэрнізму і публіцыстыцы У. Караткевіча інтэлектуальную іронію. Забытанасць, скандальнасць і часам аднабаковасць ацэнак у перадачах 1980-х гг. выкліканыя тым, што журналісты, упершыню за савецкую гісторыю атрымаўшы магчымасць крытыкаваць уладу, не навучыліся яшчэ карыстацца гэтым правам. Яны выказвалі адкрытае абурэнне, замест іроніі нярэдка ўжывалі прыём правакацыі, што часам выкрывала адмоўнае стаўленне журналіста да суразмоўцы. Напрыклад, паказваючы кароўнік у рэштках Гальшанскага замка, вядучы спачатку нагадваў, што гэта помнік XIII ст., а потым задаваў пытанне гісторыку: «Можа, рэшткі гэтага замка не маюць ніякага гістарычнага значэння?»³. Разам з тым праграма «Спадчына» моцна вылучалася сярод іншых перадач тым, што яе стваральнікі не толькі крытыкавалі, але і прапаноўвалі: «Неабходна тэрмінова ўзяць пад ахову комплексы ў Будславе, Волпе, Новай Мышы, Пінску, Гродне і сіламі рэстаўратараў правесці іх кансервацыю»⁴, «помнік гісторыі горада (Заслаўя. – А. М.) паставіць проста неабходна»⁵; казалі аб тым, што варта карыстацца літаграфіямі Н. Орды пры рэстаўрацыі помнікаў гісторыі, а таксама трэба перавыдаць энцыклапедыю мастака⁶.

Перадачу У. Караткевіча «Спадчына», якая развівае матывы літаратурнай творчасці гэтага выдатнага пісьменніка і грамадскага дзеяча, можна назваць адметнай з’явай беларускай аўдыявізуальнай куль-

¹ НАРБ.Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1028. Арк. 20.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1267. Арк. 131.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1028. Арк. 25.

⁴ Тамсама. Арк. 21.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1396. Арк. 94.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1391. Арк. 37.

туры. Фокус увагі аўтараў у выпусках змясціўся з замежжа на сваю краіну, яе мінулае, якое ўпершыню было паказана як важная частка еўрапейскай гісторыі. Асноўнай у выпусках была тэма Радзімы, што пачынала асэнсоўвацца як агульначалавечая каштоўнасць, прастора для развіцця людзей з адным паходжаннем і поглядамі, а таксама мэта маральнага пошуку як лірычнага героя выпуску, інтэлектуала-інтэлігента, так і гледача. У выпусках праявіліся ўласцівыя культуры постмадэрнізму калажнасць у падачы інфармацыі, інтэртэкстуальнасць, што вызначае сувязь перадачы з творчасцю пісьменнікаў беларускага нацыянальнага адраджэння. У якасці персанажаў задзейнічаны гістарычныя асобы, глыбокі псіхалагізм іх вобразаў забяспечваўся ў тым ліку дзякуючы ўводу ў серыі пастановачных эпізодаў з артыстамі. Паглыбленне тэмы захавання культурных набыткаў абумовіла ўзмацненне публіцыстычнага складніка выпускаў у 1980-я гг.

**ФАКТ ЯК АСНОВА
МАСТАЦКАГА ВОБРАЗА МЕСЦА.
ДАКУМЕНТАЛЬНЫЯ ФІЛЬМЫ-ПАДАРОЖЖЫ
ТВОРЧАГА АБ'ЯДНАННЯ «ТЭЛЕФІЛЬМ»**

Творчае аб'яднанне «Тэлефільм» афіцыйна з'явілася ў 1964 г., калі інтэнсіўна развіваліся абласныя студыі і, каб паспяхова запаўняць эфірны час, узнікла неабходнасць абмену праграмамі. «Тэлефільм» быў прагрэсіўнай з'явай, аналагічныя арганізацыі з'яўляліся ў тых жа гады ў іншых краінах Еўропы, напрыклад тэлевізійныя службы Італіі, Францыі і ФРГ заснавалі сакратарыят па стварэнні тэлефільмаў, як сведчыць кандыдат мастацтвазнаўства Н. Сцяжко¹. Наша ўвага будзе скіравана пераважна на дакументальныя тэлефільмы-падарожжы, якія вызначаюцца імкненнем аўтараў як мага больш дакладна адлюстравач і зафіксаваць для аўдыторыі жыццё пэўнага геаграфічнага рэгіёна.

Важна адзначыць, што супрацоўнікі ТА «Тэлефільм» мелі ў карыстанні партатыўныя кінакамеры і маглі ажыццяўляць здымкі па-за тэлепавільёнам, валодалі даволі добрай для свайго часу оптыкай, якая дапамагала рабіць нестандартныя ракурсы. Тэлефільмы выходзілі ў запісе, а значыць, іх стваральнікі мелі мажлівасць глыбока асэнсаваць візуальны матэрыял, параўнаць варыянты мантажу і выбраць больш адпаведны задуме прыём. Павялічваўся творчы ўдзел рэжысёраў, яны нярэдка станавіліся таксама сцэнарыстамі стужак, што спрыяла пошуку і ўвасабленню адметных візуальных сродкаў выразнасці.

Тэлефільм-вандроўка ў параўнанні з іншымі аўдыявізуальнымі творамі падарожнай тэматыкі найбольш набліжаны да эпічнага наратыву, і прысутнасць аўтара ў такой стужцы можа быць абмежавана голасам за кадрам. Аднак незалежна ад таго, з'яўляецца апавядальнік у стэндапах ці не, яго вобраз у большасці стужак беларускага тэлебачання аб падарожжах усё ж можна прасачыць. Параўнальна-гістарычны аналіз трэвел-выпускаў з 1960-х гг. паказвае эвалюцыю лірычнага героя ў наступным кірунку: персанаж-эталон – чалавек з народа –

¹ *Стежко Н. Г.* Роль ТО «Телефильм» в развитии национальной телевизионной культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/25815/1/Stezhko.pdf> (дата обращения: 24.01.2020).

інтэлігент-рамантык з аўдыторыі. Вобраз героя-эталона выкарыстоўваўся пераважна ў 1960-я – першай палове 1970-х гг., але часам з’яўляўся ў больш позніх стужках. Гэта, напрыклад, перадавік вытворчасці, які прайшоў шлях «от начальника цеха до директора» («Встреча с городом», рэжысёр І. Пікман, 1967; «Светлый город», рэжысёр У. Басаў, 1979). Каб вобраз заставаўся ідэальным прыкладам для аўдыторыі, свядома абмяжоўвалі асацыяцыі з любым прататыпам. Напрыклад, у фільме «Встреча с городом» герой-апавядальнік не з’яўляўся ў кадры, аўдыторыя бачыла толькі яго руку, што ўключала прыёмнік аўтамабіля. Вобраз героя – чалавека з народа атрымаў развіццё ў стужках канца 1970-х – пачатку 1980-х гг. Адным з першых зборны вобраз-тып беларускага селяніна стварыў У. Арлоў у фільме «Свидания с Марианной» (1967). Персанаж у стужцы намалёваны пры дапамозе графікі – чорнай рысай на белым полі, выкарыстаныя візуальныя сімвалы народнага адзення – папаха і вышываная кашуля. Такую практыку працягнулі стваральнікі фільма «Аист над Припятью» (рэжысёр Л. Гедравічус, 1982), дзе выкарыстоўваецца вобраз птушкі – сімвала Беларусі: бусел увасабляе сталага селяніна, які заклапочаны тым, што адбываецца ў роднай вёсцы. Гэты візуальны інструмент можна назваць прыёмам героя-маскі – персанаж не асацуюцца з пэўнай асобай, што дазваляла аўтарам ва ўмовах цензуры выказаць крытычныя погляды, але не несці адказнасці за іх.

Каб намалёваць партрэт героя – чалавека з народа і адначасова паглыбіць давер аўдыторыі да перадачы, у закадравы тэкст уводзілі выразы гутарковай мовы. Выкарыстоўвалі дыялектныя словы, прастамоўныя часціцы, трапныя народныя выслоўі, напрыклад: «Да, торгуют здесь с незапамятных времен», «И не утешает довод, что Давид-Городок пока заполняет вакуум в государственной торговле семенами. Заполняют-то заполняет, но ведь сам и создает» («Что почем?», рэжысёр У. Жыгалка, 1987); «В зоне появилось много редчайших птиц, ну, скажем, белых цапель. Да, обычный муравейник...» («Запретная зона», рэжысёр П. Шаўчук, 1999); «Ані камяні, ані дрэвы не могуць расказаць нам пра тыя падзеі, сведкамі якіх былі. Мо, перад намі зусім не дуб, а магутны асілак, якога ператварыў у дрэва ліхі чарадзеі» («Край чистой воды», рэжысёр Л. Гедравічус, 1999); «Дом плести – не хвостом трясти, возле села и птица весела» («Аист над Припятью», рэжысёр Л. Гедравічус, 1987).

У стаўленні героя – чалавека з народа да жыцця прасочваецца характэрная для постмадэрнізму іронія: «Люди любят говорить, что аист был когда-то человеком, да Бог в наказание за любопытство сделал его птицей. Но мы живем на крыше, а люди – под крышей»

(«Аист над Припятью», рэжысёр Л. Гедравічус, 1987). Акрамя таго, ва ўсведамленні такога героя развіццё асобы звязана не толькі з тэхнічным прагрэсам, як гэта паказвалася пры стварэнні героя-эталона. Бусел-селянін звяртаўся да каштоўнасцей, якія людзі захоўвалі спрадвеку, – гэта сям’я і праца («Когда сын рядом, у отца вдвое силы прибывает» («Аист над Припятью», рэжысёр Л. Гедравічус, 1987)), пачуццё Радзімы, сваёй зямлі («Здесь люди такие – ты его в мешок завяжи, по воде пусти, а он все равно вернется. Так возвращаемся и мы каждой весной» («Аист над Припятью», рэжысёр Л. Гедравічус, 1987)), пераемнасць пакаленняў («Это естественно, когда дети оплакивают родителей. Страшно, когда судьба распорядится по-иному» («Аист над Припятью», рэжысёр Л. Гедравічус, 1987)). Тэлепадарожжа з героем – чалавекам з народа было больш прывабным для гледача, чым стужка, у якой ёсць галоўны герой-эталон, ідэальны савецкі грамадзянін. Глядач спачуваў герою – чалавеку з народа таму, што пазнаваў у ім сябе. Герой-беларус у стужцы «Свидание с Марианной» (рэжысёр У. Арлоў, 1967) разважае аб нацыянальных традыцыях бяседы і гасціннасці, кажа, што згадзіўся б, як французы, есці вустрыцы, толькі калі гэта дапаможа падтрымаць сяброўскія адносіны. Вызначылася рамантычная афарбоўка вобраза героя, звязаная з разуменнем чалавека, яго жыцця, сяброўства, Радзімы як найвышэйшых каштоўнасцей свету.

Рамантызм вобразаў паглыбляўся з цягам часу – маральныя прынцыпы для герояў больш важныя, чым уласны дабрабыт: настаўнік В. Ермалёнак («А старыя людзі казалі», рэжысёр У. Жыгалка, 1991), кіраўнік калгаса К. Шаплыка («Осень в Сорочах», рэжысёр У. Бокун, 1986) насуперак сацыяльнай неўладкаванасці засталіся жыць у родных вёсках; пісьменнік В. Карамазаў адмовіўся ад добрай пасады ў горадзе дзеля таго, каб вярнуцца туды, дзе нарадзіўся: «Я кінуў ілжывую ў сталіцы службу, яе падачкі, што называліся зарплатай. Збег у родную правінцыю» («Сцежкі да паратунку», рэжысёр А. Кашэўнікаў, 1997). Узмацняўся псіхалагізм вобраза героя паведамлення, усё часцей ён атаясамліваўся з пэўнай персонай. Такі прыём актуальны і сёння, у час інтэрнэту, калі інфармацыя стала больш даступнай, і даведацца пра стаўленне эрудыраванага неардынарнага чалавека да з’явы і падзеі асабліва важна для гледача. Вобраз героя тэлефільма-падарожжа, пачынаючы з 1970-х гг., мае шмат агульнага з тым вобразам, які створаны ў праграме «Спадчына» У. Караткевіча, – інтэлігент-рамантык, часцей за ўсё чалавек творчай прафесіі, які пошук уласнай сутнасці атаясамлівае з пошукам Радзімы. У перадачах вярталіся ў мясціны,

дзе ўбачылі свет і пасталелі пісьменнік В. Карамазаў («Сцежкі да паратунку», рэжысёр А. Кашэўнікаў, 1997), дыктар І. Курган («Мой Мінск», рэжысёр У. Басаў, 1996), археолаг А. Трусаў («Мстиславль. Звенья времен», рэжысёр С. Фрыдланд, 1984) і інш.

Разам з тым павялічвалася роля візуальных сродкаў рэалізацыі аўтарскага пачатку паведамлення, напрыклад, шырока сталі выкарыстоўваць прыём суб'ектыўнай камеры. У стужках «Свидание с Марианной» (рэжысёр У. Арлоў, 1967), «Встреча с городом» (рэжысёр І. Пікман, 1967) планы гарадоў знятыя так, нібы герой бачыць іх з кабіны свайго аўтамабіля. У тэлефільме «Дом на бывшей Крестьянской» (рэжысёр У. Бокун, 1981) камера як быццам ідзе побач з героем. У стужцы «Памятники не молчат» (рэжысёр В. Карпілаў, 1971) яна робіцца нібы вачамі гледача, якія азіраюць Брэсцкую крэпасць, заўважаюць дэталі. Выкарыстоўваўся прыём жывой камеры – дынаміка ў кадры нібы паўтарала рух чалавека, што адразу бачыў падзеі з вышыні свайго росту, а потым апускаў галаву, каб прыгледзецца больш пільна да таго, што адбываецца, як, напрыклад, у эпізодзе, дзе французы ўскладаюць кветкі да магілы героя Другой сусветнай вайны І. Кажамякіна («Свидание с Марианной», рэжысёр У. Арлоў, 1967). Такія прыёмы забяспечвалі пачуццё праўдзівасці і непасрэднасці аповеду, паглыблялі эфект прысутнасці, спрыялі ўзмацненню даверу гледача да выпуску.

Мэта аўтара тэлепадарожжа заставалася той жа, што і ў ілюстраваных апавяданнях, – даследаваць чужы свет шляхам супрацьпастаўлення яго са сваёй рэчаіснасцю. Аднак змяніліся крытэрыі для такога вывучэння: сваё павінна было адпавядаць ужо не камуністычным ідэалам, а тым маральным прынцыпам, якія выходзіліся ў сем'ях, перадаваліся з пакалення ў пакаленне. Таму калі ў 1960-я – першай палове 1970-х гг. жыццё ў СССР уяўлялі як найлепшае, то ў 1980–90-я гг., наадварот, падкрэслівалі яго супярэчнасці. Гэтую думку ілюструе параўнанне дзвюх стужак, прывечаных аднаму гораду. Калі, напрыклад, у фільме «Светлы горад» (рэжысёр У. Басаў, 1979) Светлагорск паказаны як ідэальнае месца для чалавека, то ў стужцы «Прекрасное далеко» (рэжысёр У. Жыгалка, 1988) наўпрост, часам нават катэгарычна, гаворыцца пра балючыя пытанні, што турбуюць жыхароў горада. Атрымаў развіццё ўнутраны канфлікт героя, усё часцей вызначалася яго самарэфлексія. Напрыклад, выказваючы праблему міграцыі і заняпаду вёскі, ён падкрэсліваў і сваю віну ў гэтым: «Затем деревню объявили неперспективной, и люди разлетелись. Сам такой. Благодаря партизанской дружбе отца с начальником милиции

мне выдали паспорт, уехал на завод в Минск» («Дорога на Евино», рэжысёр У. Арлоў, 1989). Узмацнялася самакрытычнасць персанажа: «Вечно мы ищем третьего. Даже в собственной халатности. Какое привычное, вроде нестрашное слово “халатность”, а за ним Чернобыль, Нахимов, Арзамас, цепь трагических событий» («Прекрасное далеко», рэжысёр У. Жыгалка, 1988).

Драматызм паведамлення забяспечваў прыём інтрыгі. Выкарыстанне лёгкіх камер дазволіла ствараць яе аўдыявізуальнымі сродкамі. Напрыклад, у кадры была доўгая 20-секундная праходка, спачатку незразумела, куды накіроўваецца жанчына, потым бачна, што яна прыйшла пакласці кветкі на магілу («Прекрасное далеко», рэжысёр У. Жыгалка, 1988), у канцы перадачы гераіня сама гаворыць аб тым, што тут пахаваны яе сын, які загінуў ад наркаманіі. Пашыраўся аўдыявізуальны кантраст, які ўспрымаўся хутчэй за лексічны, ярчэй адбываўся ў свядомасці, уздзеянчаў мацней. Напрыклад, ва ўступе выпуску паказвалі ўрывак з фільма: дзеці казалі, як добра ім жыць у Светлагорску, потым прыводзілі сучаснае сацапытанне людзей на вуліцы, якія пазначалі тэма праблемы, што існуюць у горадзе («Прекрасное далеко», рэжысёр У. Жыгалка, 1988). Узмацнілася роля мантажу і гукавога аздаблення выпускаў як сродкаў рэалізацыі прыёму кантрасту: мірнае жыццё паказвалі шляхам павольнай змены планаў пад мілагучную музыку. Калі гаворка ішла пра вайну і разбурэнні, планы змяняліся хутка, увадзіліся рэзкія панарамы, ужывалася электронная музыка («Нясвіжскі фарны», рэжысёр Л. Гедравічус, 1992; «Мой Мінск», рэжысёр У. Басаў, 1996). Выкарыстоўваўся таксама кантраст візуальнага шэрагу і музычнага аздаблення перадачы. Каб зрабіць відавочным несупадзенне былой велічы і сучаснага заняпаду архітэктурнага ансамбля, аўтары паказвалі рэшткі сядзібы Агінскага ў Залессі, гучала ўзнёслая мелодыя паланэзу «Развітанне з Радзімай».

Стваральнікі тэлефільмаў аб падарожжах знаходзілі ўсё больш нестандартныя спосабы выкарыстання прыёму кантрасту. Да іх можна аднесці супастаўленне вобразаў герояў. Напрыклад, закадравы тэкст стужкі «Свидание с Марианной» (рэжысёр У. Арлоў, 1967) у форме размовы французжанкі і славяніна спрыяе рэалізацыі філасофскага складніка паведамлення – дапамагае глядачам больш глыбока задумацца над жыццём, параўноўваючы погляды прадстаўнікоў розных культур на тое, што яны бачаць навокал. Падобны прыём пазней быў ужыты ў фільме «Полоцкая печать» (рэжысёр Л. Броўтман, 1979), дзе нібы разгортваецца дыялог паміж мужчынам і жанчынай, якія прыехалі ў Полацк і глядзяць на слаўтасці гэтага горада. Мужчына,

хутчэй за ўсё навуковец, бачыць жыццё з рацыянальнага пункту гледжання, яго цікаваць вынікі археалагічных раскопак, гістарычныя крыніцы. Успрыняцце жанчыны эмацыянальна-вобразнае, яе кранаюць гісторыі людзей, што жылі ў гэтым горадзе шмат гадоў таму. Гэта дазваляла пашырыць патэнцыяльную аўдыторыю выпускаў, атрымаць прыязнасць розных людзей, акрамя таго, стварала дадатковую сюжэтную лінію, што ўзмацняла цікавасць гледачоў да перадачы. Часам прыём кантрасту быў рэалізаваны выключна візуальнымі сродкамі, напрыклад, стыкам паказвалі планы-партрэты маладых і старых жыхароў вёскі, што сімвалізавала пераёмнасць пакаленняў, працяг жыцця («Идущие из легенды», рэжысёр У. Жыгалка, 1979).

У 1960-я гг., разважаючы аб развіцці грамадства, аўтары перадачы супрацьпастаўлялі сваё і чужое, як белае і чорнае. У 1980–90-я гг. погляды кардынальна памяняліся: «На земле не должно быть своих и чужих. Ответ перед ней надо держать каждый день каждому. В этом суть философии, которую вот уже 22 года утверждает Семен Иванович Шاپлюко на своем председательском посту» («Осень в Сорочах», рэжысёр У. Бокун, 1986). З цягам часу паглыбляўся антрапацэнтрызм і псіхалагізм выпускаў. У фільмах-падарожжах 1970-х – пачатку 1980-х гг. нярэдка выкарыстоўвалі шырокавугольны аб'ектыў «рыбнае вока», які закругляў лінію гарызонту ў кадры, у гледача складвалася ўражанне, быццам ён бачыць зямны шар («Взгляни на дом свой», рэжысёр Ю. Хашчавацкі, 1985). У другой палове 1980-х гг. аўтары стужак выказвалі крытычнае стаўленне да такога досведу, заклікалі больш пільна прыгледзецца да чалавека: «Но вот беда, чем выше вверх, тем более поверхностная получается картина. Лиц не разглядеть. А что такое лицо города, как не лица его горожан? Потому пристегните ремни, спускаемся на землю» («Могилев», рэжысёр У. Басаў, 1986); «Не космические, а чисто земные преграды вставали, бывало, на дороге жизни» («Осень в Сорочах», рэжысёр У. Бокун, 1986). Узмацненню псіхалагізму выпускаў спрыяла выкарыстанне нестандартных ракурсаў: адлюстраванне наваколля на капоце аўтамабіля, панарама праз павуцінне, праз струмень вады ў фантане. Аўтары падкрэслівалі, што не існуе ўніверсальнага, адзіна правільнага погляду на з'яву ці аб'ект рэчаіснасці. Такое разуменне звязана з развіццём плюралізму.

Стваральнікі стужак 1960–70-х гг. разглядалі глабальнае грамадства як сістэму, што існуе па ўстаноўленых правілах, дзе камуністычны лад найлепшы для ўсіх. Ва ўмовах, калі старыя арыенціры згублены, у 1980–90-я гг. аўтары тэлефільмаў аб падарожжах шукалі іх разам з гледачамі ў паўсядзённасці, імкнуліся дазнацца, чым жыве і да чаго

імкнецца сучасны чалавек, на чым грунтуецца яго дабрабыт. Адсюль вынікае эвалюцыя разумення ўзаемаадносін асобы і прыроды. Героі стужак 1960-х гг. жылі ў вялікіх гарадах і звязвалі выключна з імі сваю будучыню. Напрыклад, увага аўтара-апаведальніка ў фільме «Встреча с городом» (рэжысёр І. Пікман, 1967) скіравана на грамадскія будынкі, ён адзначае, колькі ў іх велічы і прыгажосці; прагрэс, адпаведна светапогляду мадэрнізму, ён атаясамлівае з развіццём прамысловасці, індустрыялізацыяй. У стужках гучыць ідэя ўсепераможнай улады тэхнікі, што рэалізуецца візуальнымі сродкамі. Выкарыстоўваюцца нестандартныя ракурсы, напрыклад камера нібы глядзіць на герояў з кабіны грузавіка («Идущие из легенды», рэжысёр У. Жыгалка, 1979). Паступова ў фільмах пачынаюць прасочвацца матывы сінкрэтызму – еднасці і ўзаемазалежнасці чалавека і прыроды. Адметна, што спачатку яны выкарыстоўваліся, каб увасобіць характэрныя для грамадства мадэрнізму ідэі. У прыватнасці, распаўсюджаным стаў візуальны вобраз сонейка як сімвала прагрэсу, лепшай будучыні, напрыклад, яно прабіваецца ў шчыліны паміж развалінамі старых хат («Дом на бывшей Крестьянской», рэжысёр У. Бокун, 1981). Калі распавядалі пра тое, што пасля вайны жыццё Палесся станавілася ўсё больш шчаслівым, паказвалі крону дрэва на фоне неба і промні сонейка, бачныя ў лістоце («Идущие из легенды», рэжысёр У. Жыгалка, 1979). З цягам часу вобразы прыроды ў стужках набылі самастойнасць. Гэтаму спрыяла ўдасканаленне тэлевізійнай оптыкі. Характэрнымі для тэлепадарожжаў сталі макрапланы лісця, яблыкаў, кропель расы («Идущие из легенды», рэжысёр У. Жыгалка, 1979). Аўтары выпускаў разлічвалі на эрудыраванага і ўдумлівага глядача, які шукае не толькі матэрыяльнага дабрабыту, якога цікаваць і філасофскія пытанні аб узаемадзеянні асобы, грамадства, прыроды. Выкарыстоўваючы тэхнічныя магчымасці тэлебачання, стваральнікі стужак імкнуліся даць аўдыторыі прыгледзецца да навакольнага асяроддзя больш пільна, чым здольна чалавечы вока. Прырода ў фільмах-падарожжах паўстае спачатку як падпарадкаваная чалавеку, потым як самастойная частка свету, а затым як роўная чалавеку, а часам нават больш моцная за яго. Апошнія разуменне яскрава прасочваецца, напрыклад, у стужцы «Осень в Сорочах»: «Мне до тебя нет дела, – говорила природа человеку. – Я царствую, а ты заботься о том, чтобы не умереть» («Осень в Сорочах», рэжысёр У. Бокун, 1986).

З філасофскім складнікам тэлепадарожжа звязана развіццё гістарызму як яго адметнасці. У ранніх стужках практычна няма ўвагі да мінулага, паведамленне больш накіравана ў будучыню, чым у сучас-

нась. У 1960–70-я гг. легенды, гістарычныя факты прыводзіліся часта для таго, каб абгрунтаваць перавагі будучыні: «Померк в туманах столетий волшебник Менеск, родилась новая сказка – сказка мужества и молодости» («Песня о Минске», рэжысёр А. Ястрабаў, 1975). Гэтая ж адметнасць прасочваецца ў назвах фільмаў, напрыклад «Идущие из легенды» (рэжысёр У. Жыгалка, 1979). Легенда – зыходны момант вялікага шляху да больш дасканалай будучыні. Ідэя захавання спадчыны пасля адыходу ў нябыт продкаў не гучала, яе заўсёды замяняла тэма жыцця, нават замест стандартнага «пасля смерці» герой выкарыстоўваў выраз «пасля жыцця»: «Дело, начатое тобой, будут продолжать и *после твоей жизни*» («Идущие из легенды», рэжысёр У. Жыгалка, 1979). У гэтай сувязі характэрна, што ў фільме пра Полацк, самы стары горад Беларусі, амаль палова эфірнага часу адведзена аповеду пра новы горад, што пабудавалі побач, – Наваполацк¹. Развіццё гістарызму стужак можна прасачыць праз эвалюцыю ў іх вобраза Мінска. У фільмах сярэдзіны 1970-х гг. герой называў горад сваім сынам, усведамляючы яго маладзейшым за сябе, справай сваіх рук («Песня о Минске», рэжысёр А. Ястрабаў, 1975), напачатку 1980-х гг. сцвярджаў: «Наш город молодой, я считаю, что он мой ровесник. Он отстраивался после войны, и вместе с ним рос я» («Минская баллада», рэжысёр Л. Гедрэвічус, 1983). Гэта адпавядала характэрнай для грамадства мадэрнізму ідэі прагрэсу, перавагі новага як больш дасканалага. У стужках 1980-х гг., наадварот, жыхары горада паказаны як яго сыны, а сувязь з мінулым паўстае важнай часткай сучаснага жыцця, крыніцай досведу, да якой варта звяртацца: «Колькі сябе помню, заўсёды вялі нас у будучыню правадыры, а па жыцці – бацькі ды настаўнікі» («А мае міране добрыя людзі», рэжысёр А. Кашэўнікаў, 1992). Напрыклад, назіралася ўзмацненне цікавасці да этымалогіі назваў населеных пунктаў і вуліц у стужках «Осень в Сорочах» (рэжысёр У. Бокун, 1986), «Могилев» (рэжысёр А. Сярбантаў, 1986) і інш.

З канца 1970-х гг. пачасціўся зварот да прыёму рэтраспектывы ў стужках. Каб зрабіць мінулае больш блізім і зразумелым для гледачоў, выкарыстоўваліся адметныя лексічныя сродкі. У прыватнасці, гістарычныя факты прыводзілі, ужываючы ўстойлівыя выразы з сучаснай мовы: «Имя городу дал полоцкий князь Моги Лев. Не всем эта *фигура кажется достаточно представительной*, и кое-кто называет другое имя – князь галицкий Моги (то есть могучий) и тоже Лев. Но какой бы Лев ни заложил город, нам кажется, что у него на то были

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 46. Арк. 133.

серьёзные политические и экономические предпосылки» («Могилев», рэжысёр А. Сярбантаў, 1986). Пашыралася выкарыстанне аўдыявізуальных сродкаў стварэння рэтраспектывы, напрыклад архіўныя фотаздымкі паказвалі праз спецэфект расфокусу («Могилев», рэжысёр А. Сярбантаў, 1986), што дазваляла глядачу ўяўна паглыбіцца ў іншую рэальнасць, у мінулае. Напрыканцы 1970-х гг. пачалі больш выкарыстоўваць візуальны кантраст: сучаснае жыццё герояў паказвалі каляровым, а іх успаміны рабілі чорна-белымі («Идущие из легенды», рэжысёр У. Жыгалка, 1979). Акрамя таго, ужываліся адметныя сродкі графікі: назва стужкі «Бярэзінскі запаведнік. Паміж двума морамі» (рэжысёр Л. Гедравічус, 1993) напісана старой славянскай вяззю.

Паглыблялася інтэртэкстуальнасць жанру, што спрыяла развіццю яго мастацкага складніка, уключэнню тэлепадарожжа ў агульны кантэкст культуры. Напрыклад, лейтматывам у дакументальнай стужцы «Прекрасное далеко» стала песня з аднайменнага мастацкага фільма «Он зовет меня не в райские края», у больш позняй версіі – «Он (голос. – А. М.) зовет меня в чудесные края» («Прекрасное далеко», рэжысёр У. Жыгалка, 1988). Кампазітар Я. Крылатаў у 2002 г. казаў, што «это призыв, молитва, мольба о детях, чтобы они жили лучше, чем мы»¹. У стужцы «Сцежкі да паратунку» (рэжысёр А. Кашэўнікаў, 1997) гучаць вершы і вытрымкі з дзённіка пісьменніка В. Карамазова.

Змены закранулі і вобразы персанажаў стужак. У 1960–70-я гг. героі, што ўводзіліся, каб паказаць недахопы капіталізму, былі пераважна тыповымі, у 1980–90-я гг. паглыбляўся іх псіхалагізм. Сацыяльныя пераўтварэнні сталі настолькі імклівымі, што чалавек не заўсёды паспяваў да іх прыстасавацца, таму атрымаў развіццё вобраз героя – ахвяры лёсу. Гэта, напрыклад, біёлаг У. Сас, які вымушаны працаваць ліфцёрам, каб зарабіць сабе на хлеб («Путники», рэжысёр Ю. Хашчавацкі, 1988), або музыкант У. Бучын, які, страціўшы сям'ю і працу, ледзь не скончыў жыццё самагубствам («Путники», рэжысёр Ю. Хашчавацкі, 1988), альбо вясковы майстар Васіль Іванавіч, якога назвалі дармаедам («Что почем?», рэжысёр У. Жыгалка, 1987). Часам тое, што герой з'яўляецца ахвярай лёсу, становіцца вядома ў кульмінацыйны момант перадачы, гэта забяспечвае вострую драматычную напружанасць паведамлення: «Маю жонку папярэдзвалі, раілі не спяшацца і не нараджаць дзіця, але мы не паверылі. А цяпер на вясковых могілках побач з магілай дзеда – невялічкі грудок, пад якім мой сын» («Жили-были люди», рэжысёр У. Жыгалка, 1991).

¹ *Кожемякин В.* Евгений Крылатов. На качелях судьбы // Аргументы и факты. 2002, 17 апр.

Асаблівае развіццё атрымаў публіцыстычны складнік фільма-падарожжа. Найбольш моцным ён стаў у 1980–90-я гг. Адметна, што трэвел-перадачы ў гэты час, як і напачатку свайго існавання ў сярэдзіне 1950-х – 1960-я гг., ствараліся пераважна ў межах грамадска-палітычнага вярчання. Іх аўтары аднавілі некаторыя прыёмы і сродкі мастацкай выразнасці, уласцівыя ілюстраваным аповяданням, аднак змянілася іх функцыя. У прыватнасці, лексіка з яркай эмацыянальнай афарбоўкай упершыню стала ўжывацца для таго, каб узмацніць канфлікт у межах свайго свету: «И экологическая среда нашего города загрязненная, и души наших людей черствые», «Потом наши дети нас с вами проклянут», «Вот эти люди, они сломали Вам жизнь. У Вас возникает иногда желание отомстить?» («Прекрасное далеко», рэжысёр У. Жыгалка, 1988). Яскрава ў гэты час абазначылася экалагічная праблематыка тэлепадарожжа. Загаварылі аб забруджванні вадаёмаў – Свіслачы¹, Міранкі («А мае міране добрыя людзі», рэжысёр А. Кашэўнікаў, 1992), горных рэк, аб эрозіі глебы, уплыве буйных прадпрыемстваў на экалогію. Напрыканцы 1980-х гг. выразна вызначылася тэма Чарнобыля («Запретная зона», рэжысёр П. Шаўчук, 1999; «Дорога на Евино», рэжысёр У. Арлоў, 1989). Упершыню аўтары звярнуліся да сацыяльных праблем: наркаманіі, алкагалізму, дэфіцыту («Прекрасное далеко», рэжысёр У. Жыгалка, 1988), безгаспадарчасці («Аист над Припятью», рэжысёр Л. Гедравічус, 1992), міграцыі і заняпаду вёскі («Дорога на Евино», рэжысёр У. Арлоў, 1989; «А мае міране добрыя людзі», рэжысёр А. Кашэўнікаў, 1992).

Можна зрабіць выснову, што пад уплывам развіцця партатыўнай тэхнікі і карэннай змены светапоглядаў грамадства адбывалася трансфармацыя тэлефільмаў-падарожжаў. На драматургічным узроўні вобраз героя эвалюцыянаваў ад эталона да простага чалавека з народа, а затым да інтэлігента-рамантыка з аўдыторыі (у 1970-я – пачатку 1990-х гг.). Вонкавы канфлікт перадач ад супрацьстаяння камуністычнага і капіталістычнага свету перамясціўся ў межы свайго грамадства, паглыбіўся ўнутраны канфлікт героя, вызначылася супрацьстаянне паміж рэальным светам і ідэальным ладам, створаным, ва ўяўленні аўтараў стужак, згодна з законамі маралі. Выпускі вызначаліся антрапацэнтрызмам, няспынна павялічвалася ўвага сцэнарыстаў і рэжысёраў да паўсядзённага жыцця, думак, пачуццяў сучасніка і суайчынніка. Узмацняўся псіхалагізм стужак, вылучыўся вобраз героя – ахвяры лёсу. На тэматычным узроўні змянілася

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1499. Арк. 49.

стаўленне да замежнага жыцця і да гісторыі: яны сталі разглядацца не як варожае і недасканалае, а як крыніца досведу. Пашыраўся публіцыстычны складнік жанру, звязаны з тэмамі экалогіі, аховы гісторыка-культурных каштоўнасцей (1970–80-я гг.), вызначылася сацыяльная праблематыка (сярэдзіна 1980-х – 1990-я гг.). Уласцівыя для трэвел-перадачы кантраст і інтрыга пачалі стварацца аўдыявізуальнымі сродкамі. З прыёмаў мастацкай выразнасці вылучыліся аўтарскія, у тым ліку кантраст вобразаў герояў, прыём жывой камеры. Пашыралася выкарыстанне прыёмаў візуальна-гукавога кантрасту, інтэртэкстуальнасці, іроніі, што спрыяла рэалізацыі постмадэрнісцкай гульні. У якасці адмысловых сродкаў мастацкай выразнасці сталі ўжывацца макрапланы, нестандартныя ракурсы, графіка і спецэфекты.

**ФЕНОМЕН «ВЕТРУ ВАНДРАВАННЯЎ»
(1966–1994) – ТУРЫСТЫЧНАГА ТЭЛЕПАДАРОЖЖА
БЕЛАРУСКАЙ НАВУКОВАЙ ІНТЭЛІГЕНЦЫІ,
ПРАДВЕСНІКА АЙЧЫННАГА ТРЭВЕЛ-БЛОГУ**

**Стваральнікі «Ветру вандраванняў»
як дыскурсыя супольнасць**

Першы выпуск бадай што самага вядомага беларускага тэлепадарожжа «Вецер вандраванняў» гледачы ўбачылі 11 снежня 1966 г. У ім фотакарэспандэнт Агенцтва друку «Навіны» (цяпер гэта «РІА Новості»), а сёння прызнаны майстар фатаграфіі Юрый Іваноў расказаў, як наведаў Парыж у складзе савецкай дэлегацыі, а рэдактар праграмы журналіст беларускага тэлебачання Аляксандр Чуланаў апавядаў пра сваю вандроўку з групай савецкіх турыстаў па Чарскай даліне Забайкалля. «Вецер вандраванняў» выходзіў у эфір на працягу 28 гадоў, да жорсткага забойства А. Чуланава. Увесь гэты доўгі час тэлепадарожжа было запатрабаваным, варта ўзгадаць, што вядучая расійскай праграмы «Пілігрым» напачатку 1990-х гг. назвала «Вецер вандраванняў» «найстарэйшай і самай папулярнай перадачай беларускага тэлебачання» («Пілігрым», 1992).

На ўзнікненне і развіццё «Ветру вандраванняў» паўплывалі два фактары, першы з іх – сацыяльны. З сярэдзіны 1960-х гг. ва ўмовах так званай халоднай вайны і палітыкі жалезнай заслоны, калі кіраўніцтва СССР імкнулася забяспечыць развіццё дзяржавы незалежна ад астатняга свету, савецкі чалавек мог падарожнічаць пераважна на сваёй краіне. Аднак яна была вялікай, што спрыяла разнастайнасці вандровак: Крым, Урал, Памір, Карэлія, падарожжы на Паўночны полюс таксама магчымыя. Аматырскі турызм у Савецкім Саюзе развіваўся пад крылом дзяржавы: семдзсят працэнтаў цаны пуцёўкі кампенсавалі за кошт прафсаюзных унёскаў, усесаюзныя грамадскія таварыствы распрацоўвалі віды (радыяльныя ці лінейныя, паходы па літаратурных мясцінах або месцах баявой славы, а таксама водныя, пешыя ці на лыжах) і схемы турыстычных маршрутаў, друкавалі спецыялізаваныя кнігі і брашуры для турыстаў. Кіраўніцтва краіны стварала ўмовы, спрыяльныя для развіцця аматырскага турызму, бо

лічыла, што ён садзейнічае ўзмацненню ў людзей пачуцця калектывізму, а значыць, і вернасці камуністычным ідэалам, а таксама выхаванню мужнасці і фізічнай выносливасці, таму «дапамагае савецкаму турысту больш паспяхова выконваць сваю ролю актыўнага будаўніка, а пры неабходнасці – і ахоўніка яе [краіны. – А. М.] межаў»¹. Ёсць сведчанні аб тым, што нават маршал І. Коней асабіста хадзіў разам з камсамольцамі ў вандроўкі і спяваў ля турысцкага вогнішча.

Сёння гэта можа паказацца дзіўным, але аматарскі турызм у СССР, хутчэй за ўсё, імкнуліся развіваць як хобі рабочага класа, пацверджанне гэтаму знаходзім у кнізе «Турызм у СССР» (1954), на старонках якой аўтар выказвае занепакоенасць: «На жаль, да гэтай пары вельмі слаба ўцягнуты ў турызм калгаснікі»². На практыцы пераважную большасць турыстаў-аматараў складалі прадстаўнікі навукова-тэхнічнай інтэлігенцыі, напрыклад геолагі, географы, мінеролагі і інш., што накіроўваліся ў даследчыя экспедыцыі, і выпускнікі Ленінградскага інстытута кінаінжынераў (ЛІКІ), якія па размеркаванні прыехалі ў Мінск, каб працаваць на маладым беларускім тэлебачанні. Адукаваныя і амбіцыйныя, усе гэтыя людзі шукалі выйсця з савецкай паўсядзённасці, якую лічылі даволі бесперспектыўнай, таму выкарыстоўвалі любую мажлівасць для творчага развіцця. Абыходзячы цэнзурныя забароны ў тым ліку шляхам самвыдату, шмат чыталі, пераважна тых аўтараў, якія мелі рамантычныя погляды, напрыклад Б. Пастарнака, С. Ясеніна, Ф. Цютчава, паэтаў Сярэбранага веку, А. Грына, захапляліся музычнай творчасцю А. Вярцінскага і сучасных ім аўтараў-выканаўцаў, у тым ліку Ю. Кіма, Б. Акуджавы, У. Высоцкага і інш. Акрамя таго, самі спрабавалі пісаць прозу, вершы і песні, якія выконвалі пад гітару ля турысцкага вогнішча. Маладыя прадстаўнікі беларускай савецкай навукова-тэхнічнай інтэлігенцыі праглі новага досведу, які быў рэдкасцю ў замкнёнай сацыяльнай сістэме СССР, таму заканамерна, што, калі з распаўсюджаннем вузкай стужкі ў сярэдзіне 1960-х гг. кінааматарства стала адносна танным, гэтую творчую справу яны пачалі засвойваць першымі. Пачалося захапленне з практычнай неабходнасці: на кінакамеру, даволі партатыўную і лёгкую, было зручна зафіксаваць спартыўны рэкорд або навуковы матэрыял, сабраны падчас экспедыцыі.

Так складаўся другі фактар фарміравання асяроддзя «Ветру вандраванняў» – тэхніка-тэхналагічны. Пад уплывам тэхнічнага прагрэсу беларускае тэлебачанне імкліва развівалася – у 1976 г. у яго склад ува-

¹ Добкович В. В. Туризм в СССР. Л., 1954. С. 9.

² Тамсама. С. 12.

ходзіла пяць абласных студый – і мела патрэбу ў новых матэрыялах. Аб тым, што варта «шырока залучаць кінааматараў для здымак асобных сюжэтаў на абласных студыях», гаварылі ў выпусках праграмы «Мы і наша кінакамера» (студыя Беларускага тэлебачання, сярэдзіна 1970-х – сярэдзіна 1980-х гг.)¹. Гэтая перадача была своеасаблівай школай для кінааматараў, дзе іх работы ацэньвалі, крытыкавалі, ім давалі парады прафесійныя рэжысёры, мастацтвазнаўцы, музыказнаўцы, у тым ліку Р. Ясінскі і А. Канеўскі і інш. Акрамя таго, практыка запрашэння аматараў на тэлебачанне адпавядала эгалітарным тэндэнцыям савецкага часу. Як пацвярджае супрацоўнік спартыўнай рэдакцыі Белтэлерадыёкампаніі А. Супанёў, існавала правіла, згодна з якім над перадачамі павінны працаваць прыкладна 60 працэнтаў пазаштатных карэспандэнтаў.

Выконваць такія ўмовы рэдактарам было даволі цяжка: не ўсе рабселькары мелі шырокі круггляд і добра валодалі словам. Вылучаліся з гэтага шэрагу стваральнікі перадачы «Вецер вандраванняў» (студыя Беларускага тэлебачання – Белтэлерадыёкампанія, 1966–1994), рэдактар якой Аляксандр Чуланаў сам быў турыстам-аматарам і бачыў у гэтым асяроддзі шмат літаратурна адораных асоб – аўтараў-выканаўцаў песень Ю. Візбара, А. Гарадніцкага, Б. Вайханскага, Я. Клячкіна, А. Якушаву, А. Крупа і інш., хіба не кожны з іх – навуковы супрацоўнік, часта кандыдат ці доктар навук. Паступова вакол «Ветру вандраванняў» фарміравалася супольнасць таленавітых людзей, якая прыцягвала да сябе ўсё больш неардынарных асоб. Напрыклад, вядомы фатограф Ю. Іваноў, які ў свой час з’яўляўся пастаянным удзельнікам перадачы «Вецер вандраванняў», падкрэслівае, што праграма А. Чуланава для беларускай творчай інтэлігенцыі была нібы глыток свежага паветра. Гледачы перадачы станавіліся яе аўтарамі, гэта датычыцца, у прыватнасці, літаратуразнаўцы, навукоўца БДУ В. Рагойшы², урача, лінгвіста і гісторыка В. Грыцкевіча, архітэктара і даследчыка архітэктуры прафесара В. Чантуры³, кампазітара Г. Цітовіча⁴ і інш.

У асяроддзі ўдзельнікаў перадачы з цягам часу склаўся ўласцівы для дыскурснай супольнасці агульны «набор мэт, што падтрымліваецца і анансіруецца ўдзельнікамі»⁵. Каб развіваць аматарскі турызм,

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 838. Арк. 143.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 322. Арк. 70.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 267. Арк. 122–141.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 233. Арк. 131.

⁵ Swales J. Genre Analysis ... P. 24.

у выпусках абмяркоўвалі пэўныя маршруты, праблемы бяспекі на іх, і больш грунтоўна імкнуліся захоўваць і развіваць тыя каштоўнасці, якія былі важнымі для турыстаў-аматараў. Напрыклад, сяброўства – натуральна, што гэтае паняцце, наогул значнае для камуністычнага грамадства, існуе ў большасці дакументальных фільмаў і тэлеперадач беларускага савецкага тэлебачання, аднак у «Ветры вандраванняў» яго сутнасць асабліва. У перадачах і тэлефільмах 1960–70-х гг. гаварылі аб глабальным сяброўстве камуністаў: да жыхароў іншых краін звярталіся «дорогие вьетнамские друзья» («Биография моей республики. Начало пути», рэжысёр І. Рудамётаў, 1967), «друзья-комсомольцы»¹. У выпусках «Ветру вандраванняў» бадай што ўпершыню на беларускім савецкім тэлебачанні прагучала тэма сяброўства як эмацыянальнага кантакту чалавека з чалавекам. Таму калі ў ілюстраваных апавяданнях 1950–60-х гг. займеннік «мы» выкарыстоўваўся ў значэнні «ўвесь савецкі народ», то ў выпусках «Ветру вандраванняў», як і ў творах кінааматараў 1970-х гг., упершыню пераважала значэнне «група сяброў, аднадумцаў»: «Мы оставили в своей записной книжке в память об этом перелете неожиданно возвышенную запись»², «Мы прошли свой путь к лепельской большой воде сами» («В ритме весел», рэжысёр А. Пінігіна, 1970), «Вместе нам легче преодолеть и холод, и метель и снежные завалы Севера» («Вецер вандраванняў», № 224).

У перадачах цыклу «Вецер вандраванняў» вызначаецца высокая частотнасць выкарыстання формаў слова «сябар»: «Приятное чувство, что там, внизу, за тебя волнуются *друзья*, не покидало нас»³; «Вместе с *друзьями* я пришёл на свидание с удивительным уголком Белоруссии – Голубыми озерами»⁴; «Вечером мы были в нашем базовом лагере в объятых наших *друзей*»⁵; «В дальний путь нас провожали владивостокские *друзья*. С одними из них мы познакомились заочно, с помощью переписки, с другими подружались уже здесь»⁶; «Сегодня я хотел бы познакомить вас с моим старым *другом* из Минска...» («В ритме весел», рэжысёр А. Пінігіна, 1970). Такая тэндэнцыя абумоўлена светапоглядамі турыстаў-аматараў, якія падчас паходу дзялілі «сухарь на троих»⁷, «след в след, боясь оступиться на санти-

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 106. Арк. 83.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 50.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 322. Арк. 83.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1498. Арк. 161.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1032. Арк. 104.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 524. Арк. 210.

⁷ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 221. Арк. 179.

метр в сторону, упрямо поднимались к манящей вершине Эльбруса»¹. Клапаціцца пра сябра ў такіх абставінах варта было як пра сябе самога, таму што ад гэтага залежаў уласны дабрабыт. Разуменне сяброўства як адной з самых важных каштоўнасцей характэрна і для творчасці паэтаў рамантычнага кірунку. Варта прыгадаць радкі лірыкі («Дорогой дружище Миша, / Ты как вихрь, а я как замять» («Дорогой дружище Миша...», С. Ясенін, 1916)) ці назвы вершаў – «Друзьям» (А. Блок, 1908), «Другу» (С. Ясенін, 1911), «Другу» (Б. Пастарнак, 1913), «Ты мне простишь, мой друг, что каждый раз...» (А. Фет, 1840), «В альбом друзьям» (Ф. Цютчаў, 1826). У межах «Ветру вандраванняў» вызначылася культурная пераемнасць: быў паказаны «культ сяброўства», што Т. Рабалі лічыў уласцівым літаратуры падарожжаў².

Яшчэ адной каштоўнасцю, важнай для супольнасці «Ветру вандраванняў», з’яўляюцца гарманічныя ўзаемаадносіны чалавека і прыроды, што нехарактэрна для савецкага тэлебачання, дзе, як і наогул у камуністычнай ідэалогіі, пераважаў вобраз чалавека – заваёўніка прыроды. Стваральнікі «Ветру вандраванняў», працягваючы лінію аўтараў праграмы «Спадчына» У. Караткевіча, паказвалі чалавека і прыроду раўнапраўнымі часткамі адной жыццёвай прасторы. З’явы навакольнага асяроддзя ў выпусках «Ветру вандраванняў», як і ў бардаўскай песні, і ў творчасці А. Грына, не проста жывыя, а могуць думаць, адчуваць, яны нібы ўтвараюць свой свет, які падобны да чалавечага грамадства: «Снова уснул воздух, встревоженный звуками голосов»³; «Вечер был теплый и нежный»⁴; «Воздух баюкает облака»⁵; «И луна как будто в окошке кассир» (песня «Звездный билет», словы і музыка С. Сцёркіна⁶); «И плывет белой птицей, отбившись от стай, / Месяц май» (песня «Май», словы і музыка Б. Вайханскага); «Гребни каменных гор / Машут сорванным снегом» (песня «Я смотрю сквозь тебя», словы і музыка Б. Вайханскага). У выпусках «Ветру вандраванняў» часта ўжывалі прыём адухаўлення прыродных з’яў: «Мощный барьер – его называют мореной – выстроил ледник»⁷, «Березы, что выбежали на опушку за деревней Петриловичи, будто приглашают

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 221. Арк. 180.

² *Роболі Т.* Литература путешествий ... С. 46.

³ *Грин А.* Собрание сочинений : в 6 т. М., 1980. Т. 1. С. 41.

⁴ Тамсама. С. 66.

⁵ Тамсама. С. 103.

⁶ *Чуланов А. М.* В пути и на привале : сб. авторской песни. Минск, 1989. С. 143.

⁷ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 49.

к себе в гости. Тропа зовет вглубь леса»¹; «Три километра лесной дороги – и впереди снова белеют березы. Молчаливые, с нависшими ветвями, они застыли на поляне»²; «Земля залечила раны»³; «Злилась зима, почувствовав приход весны. И как обрадовалась природа поражению зимы! Поля без жалости расставались с теплым зимним одеялом, деревья будто выше стали – потянулись ветвями к солнечным лучам»⁴; «Живут вулканы и живут люди. И кто тут царь природы, не так-то легко разобраться»⁵. Такая рыса вызначалася спецыфікай аматарскага турызму: у экстрэмальных умовах чалавек адчуваў сваю залежнасць ад навакольнага асяроддзя, пачынаў прыслухоўвацца да яго. Замест вобраза чалавека – заваёўніка прыроды, што існаваў у большасці савецкіх фільмаў, упершыню з’явіўся паўнаватарсны вобраз чалавека – яе суразмоўцы, сябра, сына: «Многие мои друзья идут в горы, чтобы покорить их. А я думаю: зачем? Когда отправляюсь в путешествие, даю волю чувствам и просто наслаждаюсь горами» («Вечер вандраванняў», № 230); «Три зимних суровых месяца он проводит в тайге, один. Впрочем... вдвоем с Саяном...»⁶; «Человек обогащает себя той непосредственной гармонией, которую он черпает от природы»⁷. Разам з тым замест прыроды, варажай грамадству, з’явіўся вобраз прыроды – роднай жанчыны, матулі, што прыязна ставіцца да чалавека: «...вулканам было бы здесь грустно без людей»⁸. Згодна з уяўленнямі аўтараў «Ветру вандраванняў», чалавек і навакольнае асяроддзе родныя, маюць адны карані, таму нават індустрыяльныя з’явы, створаныя рукамі людзей, не ўзвялічваюцца над прыродай, як у большасці савецкіх дакументальных фільмаў, а робяцца яе часткай: «Месяц спустя мы вновь в кабине трудяги-вертолета покидаем Памир»⁹; «Автобус замедляет бег»¹⁰. Варта параўнаць з радкамі бардаўскай песні: «Где, как сутулые моржи, / Машины фыркают моторами»¹¹; «А поезд, длинный смешной чудак, / Изгибаясь,

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 95.

² Тамсама. Арк. 96.

³ Тамсама. Арк. 92.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 322. Арк. 80.

⁵ Тамсама. Арк. 82.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 720. Арк. 22.

⁷ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 270. Арк. 21.

⁸ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 602. Арк. 145.

⁹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 159.

¹⁰ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 105.

¹¹ Чуланов А. М. В пути и на привале ... С. 149.

твердит вопрос: / «Что же, что же не так, не так, / Что же не удалось?»¹. У выпусках «Ветру вандраваньяў», як і наогул у творчасці кінааматараў, прырода, тэхніка і чалавек сталі нібы раўнапраўнымі часткамі жыцця Сусвету: «Человек и горы. Вечное противоборство. Воздавая должное храбрости покорителей гор, мы порой забываем о тех, кто проложил первую вертолетную трассу в этих суровых горах»; «Наш вертолет мал, как стрекоза, а люди, управляющие им, – смелы, как соколы»².

Ідэя сінкрэтызму – еднасці і ўзаемазалежнасці чалавека, створа-нага ім штучнага свету і прыроднага асяроддзя – у выпусках «Ветру вандраваньяў» умацнялася аўдыявізуальнымі сродкамі. У перадачы ўжываўся вобраз-сімвал – на грэбені гары чалавек падняў рукі да неба, зусім крыху яму засталася, каб дацягнуцца да сонейка, але ўсё ж не дакранецца³. Стваральнікі перадачы сцвярджалі: чалавек можа стаць вышэй за прыроду толькі тады, калі здолее дамовіцца з ёю, запэўніць, што ён гэтага заслугоўвае: «Горы поражают, подавляют величием, но и помогают почувствовать себя сильным»⁴; «Через три дня пути нас приняла полноводная Припять»⁵; «Север дарил нам эту красоту как должное за мужество»⁶. Адметна, што ў мікрафонных папках перадачы слова «Прырода» пісалі з вялікай літары⁷. Ухва-ленне навакольнага асяроддзя ўласціва і бардаўскай песні: «Великая природа / Нисходит в сердце к нам»⁸. З усведамленнем прыроды як каштоўнасці стваральнікамі «Ветру вандраваньяў» звязаны той факт, што ў канцы 1980-х – 1990-я гг. упершыню ў беларускай журналістыцы ў гэтай перадачы аб’ёмна ўзнікла тэма экалогіі: аўтары праводзілі расследаванні, каб знайсці тых злодзеяў, якія пакідаюць пустыя бутэлькі і посуд на рачных берагах, заклікалі не ссякаць маладыя дрэвы⁹, не чапаць мухаморы, якія «ўпрыгожваюць лес»¹⁰.

Неабходна адзначыць, што каштоўнасці, агульныя для аўтараў і гледачоў «Ветру вандраваньяў», шмат у чым сугучныя з тымі, што

¹ Чуланов А. М. В пути и на привале ... С. 137.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 603. Арк. 51.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1428. Арк. 26.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1499. Арк. 52.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 321. Арк. 148.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 233. Арк. 76.

⁷ Тамсама. Арк. 77.

⁸ Чуланов А. М. В пути и на привале ... С. 157.

⁹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 325. Арк. 37.

¹⁰ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 324. Арк. 232.

вылучаюцца ў выпусках «Спадчыны» У. Караткевіча. Аўтары не проста разглядаюць развіццё грамадства неадрыўна ад развіцця прыроды, але і лічаць неабходным захаваць для нашчадкаў досвед, набыты ў гэтым працэсе, бо ён, на іх думку, патрэбны для новага, больш свядомага і больш шчаслівага жыцця. Гісторыя Беларусі для стваральнікаў перадач з'яўляецца каштоўнасцю, значыць больш, чым савецкае мінулае, яны звяртаюцца да летапісных звестак. Тое, што гістарызм выпускаў паглыбляўся з цягам часу, бачна, калі параўнаць два выпускі, якія выходзілі ў эфір усесаюзнага тэлебачання і былі прысвечаныя Беларусі. Калі ў праграме 1970-х гг. выкладалася пераважна савецкая гісторыя краіны¹, то ў серыі 1980 г. аўтары імкнуліся зірнуць у больш глыбокае мінулае, вялі аповед, пачынаючы з першай згадкі пра родны край у летапісах², сцвярджалі: «Твоя жизнь – это не только те годы, что ты живешь на свете, но и те века, которые отдали этой земле твои предки. Чем больше их было, тем сильнее сегодня ты»³. Гістарызм перадач абумоўлены і спецыфікай аматарскага турызму. Людзі ішлі ў паход, каб дапоўніць геаграфічныя звесткі, якія знайшлі папярэднікі, і добра ўсведамлялі, што гэтая новая інфармацыя спатрэбіцца іх паслядоўнікам. Яны заўсёды пакідалі запіскі для груп, якія прыйдуць пазней, праз шмат гадоў, згадкі пра што сустракаюцца і ў «Ветры вандраванняў». З гэтым звязаны той факт, што ў канцы 1980-х – 1990-я гг., у час росквіту айчынай тэлепубліцыстыкі, аўтары сталі звяртацца да пытанняў аховы гісторыка-культурнай спадчыны, у прыватнасці гаварылі пра неабходнасць рэстаўрацыі вежавых гадзіннікаў у Мінску, сядзібы М. К. Агінскага ў Залессі, палацаў у Косаве⁴ і Прылуках⁵, манастырскага комплексу ў Пустынках⁶, помнікаў выдатным людзям Беларусі на старых могілках у Мінску⁷, маёнтка Міцкевічаў у Шчорсах⁸, сядзібы Радзівіламонты ў Клецкім раёне⁹. У выпусках праграмы бадай што ўпершыню адкрывалі для гледачоў імяны выдатных людзей Беларусі. Аўтары «Ветру вандраванняў» расказвалі не толькі пра тыя

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 878. Арк. 262.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 923. Арк. 200.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1498. Арк. 175.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2022. Арк. 92–109.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2152. Арк. 54–73.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2372. Арк. 28–35.

⁷ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2153. Арк. 103–120.

⁸ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2021. Арк. 93–103.

⁹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2152. Арк. 54–73.

мясціны, якія наведвалі У. Ленін і Ф. Дзяржынскі, але і пра шляхі, па якіх падарожнічалі нацыянальны герой Чылі І. Дамейка¹, палітычны дзеяч і пісьменнік, заснавальнік жанру падарожнага нарыса ў беларускай літаратуры М. Радзівіл Сіротка, фатограф-вынаходнік С. Юркоўскі і інш. Гэтыя імёны, большасці беларусаў сёння добра вядомыя, стваральнікі «Ветру вандраванняў» адкрывалі для глядачоў упершыню. У перадачы закраналася тэма этнаграфіі, у якасці прыкладаў можна прывесці стужкі, прысвечаныя абарыгенам паселішча Халмер-Ю, івянецкім ганчарам, палешукам; у закадравыя тэксты шырока ўводзілі легенды.

Па графічным афармленні выпускаў можна прасачыць, як тэма глабальнага свету ў выпусках саступала месца тэме Радзімы: у 1990-я гг. на застаўцы «Ветру вандраванняў» з'явіўся карабель – увасабленне дому, прытулку для рамантыкаў, якія імкнуцца ў лепшую будучыню (сугучна з «Пунсовымі ветразямі» А. Грына). Акрамя таго, у шапцы перадачы звычайна паказвалі краявіды Беларусі. З цягам часу ў праграме пачалі выкарыстоўваць больш матэрыялаў, прысвечаных гарадам і малым населеным пунктам рэспублікі. У «Ветры вандраванняў» сінанімічнымі сталі паняцці «дом» і «родная краіна», паглыблялася тэма Радзімы, герой паведамлення адрасаваў Беларусі наступныя радкі: «Дзе б я ні быў і як бы ні было там цудоўна, мне заўсёды хочацца вярнуцца да цябе... калі я вяртаюся сюды, мне здаецца, што я ўваходжу ў родны дом»². Адначасова ў перадачах цыкла «Вецер вандраванняў» вылучылася разуменне дому як глыбока асабістай часткі свету чалавека. Большасць савецкіх грамадзян жыла ў арэндных пакоях ці ў інтэрнатах, і для навукоўцаў-бардаў турысцкае вогнішча ўвасабляла цяпло роднай хаты. Гэты вобраз адлюстраваны ў праграме: «студыйныя» сцэны нярэдка здымалі ў кватэры яе рэдактара А. Чуланова, госці пілі гарбату за агульным сталом пры свечках. Такая ж абстаноўка стваралася ў тэлепавільёне, які ў выпусках называлі гасцёўняй (рыс. 4, 5). У сцэнарый ёсць наступная рэмарка: «У рэтрастылі мэбля ў хатнім пакоі. Гараць свечкі. На сталах кубкі з кавай і гарбатай. Вядучы Сяргей Яскевіч выступае ў ролі гаспадара пакоя»³. Адчуванне дому не як неабсяжнай камуністычнай прасторы, а як месца, блізкага сэрцу чалавека, дзе яго разумеюць, уласціва і бардаўскай песні: «В лесу стоит маленький дом, / В нем живет ма-

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 235. Арк. 150.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 923. Арк. 200.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2153. Арк. 150.

ленький гном. / И каждый, кто проходит, мимо днем или ночью, / Позвонит в синий колокольчик. / А если ты очень устал / И даже три ночи не спал, / Постель всегда тебе постелит он за чаем, / Тихий сон песней напевая» (песня «Маленький гном», текст А. Сучкова, музыка У. Масквина).



Рис. 4



Рис. 5

Як сведчаць архіўныя фотаздымкі, у квартэры А. Чуланава было шмат старых абразоў (рыс. 6). Яны не траплялі ў кадр, аднак стваралі тую атмасферу, у якой запісвалі праграму. Рэдактар перадачы калекцыянаваў абразы. Яны ўвасаблялі не рэлігійны пачатак (А. Чуланаў

быў атэістам), а сувязь з продкамі і традыцыяй. У дарэвалюцыйны час абразы стаялі на покуці, перад імі маліліся, адкрываючы затое-ныя думкі і пачуцці. З гэтым звязана асаблівае развіццё тэмы сям’і ў беларускай трэвел-перадачы. Калі, напрыклад, у шматлікіх фільмах 1960–70-х гг. сям’ёй называлі ўсё камуністычнае грамадства, ужываючы выразы кшталту «родная партыя», «дарагі таварыш Ленін» і інш., то ў «Ветры вандраванняў» упершыню прагучала тэма сям’і як асабістай часткі свету чалавека.



Рыс. 6

У выпускі перадачы нярэдка запрашалі сямейныя дуэты выканаўцаў, напрыклад Г. і Б. Вайханскіх, Т. і С. Нікіціных і інш. Асобныя перадачы былі прысвечаны развіццю сямейнага турызму, падарожжаў з дзецьмі, у праграмах сцвярджалі: «Туриста не ждет ни обед, ни кровать, / Турист на себе все обязан таскать. / Ты хочешь комфорта в нелегком пути? / Бери всю семью и... заставь их нести»¹.

Характэрна, што шматлікія з гэтых каштоўнасцей (у першую чаргу нацыянальная гісторыя, Радзіма, сям’я і прырода) былі відавочна важнымі і для стваральнікаў тэлефільмаў пра вандроўкі, паўтараліся з выпуска ў выпуск праграмы «Спадчына», аднак фактарам аб’яд-

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 321. Арк. 148.

нання людзей яны тады не сталі, магчыма, гэта звязана з непрацяглым існаваннем у эфіры «Спадчыны». Можна сказаць, што быў рэалізаваны «жанравы ланцужок», калі ілюстраваныя апавяданні аб вандроўках за мяжу, выпускі «Спадчыны», тэлефільмы-падарожжы складалі трывалы падмурак для ўтварэння «Ветру вандраванняў» як творчай супольнасці і выключнай з’явы айчыннай аўдыявізуальнай культуры.

Падзяляючы ўзгаданія каштоўнасці, стваральнікі «Ветру вандраванняў» імкнуліся пашырыць іх сярод глядачоў, што, як мы ўжо ведаем, маглі станавіцца аўтарамі перадачы. «Выкарыстанне механізмаў прыцягнення часовых удзельнікаў, каб атрымаць інфармацыю і водгукі» амерыканскі прафесар Дж. Суэлз называе яшчэ адной з рыс «дыскурснай супольнасці» (*discourse community*)¹. Праца з рэдакцыйнай поштай была звычайнай практыкай для беларускага савецкага тэлебачання, на скрыню «Ветру вандраванняў» лістоў прыходзіла асабліва шмат. У іх глядачы прасілі паўтарыць выпуск, які ім спадабаўся, альбо расказаць пра пэўны маршрут. Пра тое, што стваральнікі перадачы ўважліва ставіліся да такіх просьбаў і заўсёды стараліся іх выканаць, сведчыць наступная цытата з перадачы, дзе вядучы звяртаецца да аўдыторыі: «Мне хочацца вам параіць, каб вашыя заяўкі былі больш дакладныя. Напрыклад, мы атрымліваем пісьмы, дзе вы просіце паўтарыць “Вецер вандраванняў”, – я зараз літаральна цытую ўрывак з пісьма. Пазней, калі мы пагаварылі з аўтарам па тэлефоне, высветлілася, які сюжэт і з якога менавіта выпуску цікавіць»². Акрамя таго, у межах перадачы ладзіліся спаборніцтвы, напрыклад на лепшы турыстычны маршрут, лепшы аматарскі відэасюжэт аб падарожжы ці на лепшы фотаздымак. Асаблівасцю «Ветру вандраванняў», якая набліжае гэтую перадачу да культуры постмадэрнізму, з’яўляецца гульнявы пачатак. У выпусках, пачынаючы з 1968 г., сталі выкарыстоўваць элементы шоу. Улічваючы, што большасць аўтараў праграмы (турыстаў-аматараў і выканаўцаў-бардаў) былі супрацоўнікамі ВНУ, даследчыкамі, яе стваральнікі апелывалі да навуковага дыскурсу. Удзельнікі выпускаў «абаранялі» свае турыстычныя маршруты перад Вышэйшай камісіяй, якая складалася з дасведчаных турыстаў-аматараў, і атрымлівалі званні «знаўца беларускіх ветраў вандраванняў» ці «асаблівы знаўца беларускіх ветраў вандраванняў». Адметна, што падобную практыку аўтары ўсім вядомага «Клуба путешественников»

¹ Swales J. Genre Analysis ... P. 26.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 325. Арк. 160.

увялі толькі ў 1988 г., на дваццаць гадоў пазней за стваральнікаў «Ветру вандраванняў»¹. Выкарыстанне спецыяльнай лексікі, згодна з метадалогіяй Дж. Суэлза, з’яўляецца яшчэ адной прыкметай дыскурснай супольнасці.

Стваральнікі «Ветру вандраванняў» як дыскурсная супольнасць мелі «ўнутраны механізм камунікацыі»². Характэрна, што падчас размовы ў студыі перадачы нярэдка захоўвалася тое ж размеркаванне роляў, што і паміж удзельнікамі групы турыстаў-аматараў, дзе быў старшыня, у якога за плячыма ўжо некалькі паходаў і якому з гэтай нагоды давяралі прымаць рашэнні, былі ўрач, аператар, самадзейны музыкант і інш. На здымачнай пляцоўцы перадачы слова давалі ў першую чаргу старшыні, які імкнуўся ў працэсе аповеду назваць імёны ўсіх удзельнікаў паходу, а таксама іх пасады ў групе. Сённяшняму глядачу такая інфармацыя можа паказацца празмернай, неабавязковай, аднак зразумела, што выступоўцы такім чынам выконвалі правілы ўнутранага турысцкага этыкету, якія былі добра вядомыя, зразумелыя і глядачам перадачы.

Важнай прыкметай дыскурснай супольнасці Дж. Суэлз называе тое, што яна «стварае новы жанр ці некалькі жанраў»³. Субжанр (разнавіднасць жанру) трэвел-перадачы, які сфарміраваўся ў межах «Ветру вандраванняў», можна назваць турыстычным тэлепадарожжам, айчынным варыянтам падарожжа турыста з заплечнікамі, якое М. С. Дамк’ер і А. М. Ваадэ адносяць да найбольш запатрабаваных субжанраў журналістыкі падарожжаў. Адметна, што стваральнікі беларускага турыстычнага тэлепадарожжа ішлі ў нагу з часам: перадачы такога кшталту, у англамоўных даследаваннях яны называюцца падарожжамі бэкпейкераў (*backpackers*), ці турыстаў з заплечнікамі, у 1960–70-я гг., гэта значыць паралельна з «Ветрам вандраванняў», з’явіліся на тэлеканалах Брытаніі і Злучаных Штатаў, напрыклад, «Вялікае падарожжа Джона Гантара» (*John Gunther’s High Road, Blue J. Productions, 1959–1960*), «Па Аўстраліі па шашы Эйр» (*Across Australia by Eyre Highway, West Australian Sound and Film Unit, 1962*), «Вакол свету за 80 дзён з Міхаэлем Пэйліным» (*Around the World in 80 Days with Michael Palin, BBC, 1989*). Больш падрабязна жанравыя асаблівасці беларускага турыстычнага падарожжа мы разгледзім далей.

¹ Сенкевич Ю. Клуб путешественников [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL2GC7qCDst1QzSo68ikVycQCvvh6G5OfR> (дата обращения: 25.01.2020).

² Swales J. Genre Analysis ... P. 25.

³ Тамсама.

Жанравыя асаблівасці «Ветру вандраванняў» як прадвесніка відэаблогу

Перадача «Вецер вандраванняў» нагадвае інтэрнэт-выпуск тым, што аўтар у ёй не проста з'яўляецца сцэнарыстам, а спалучае адразу некалькі роляў. Па-першае, тэрмін-неалагізм «*аўтар-апэратар*»¹, добра зразумелы нам сёння, з'явіўся ў мікрафонных папках «Ветру вандраванняў» яшчэ ў 1968 г. У прыватнасці, у перадачы нярэдка выкарыстоўвалі аўтарскія здымкі А. Чуланава, які засвоіў кінакамеру і ў сярэдзіне 1970-х гг. здаў нарматывы на катэгорыю кінаапэратара. У яго асабістай справе чытаем: «Чуланов хораша навучыўся снімаць фотокамерой і кінакамерой. Для всех своих передач кино- и фотосъемки А. Чуланов делает сам. Как правило, все эти съемки высокого качества. В настоящее время Чуланов осваивает киносъемки на цветной киноплёнке». У характарыстыцы супрацоўніка беларускага тэлебачання 1987 г. адзначаецца: «В совершенстве владеет фотоаппаратом и кинокамерой, что помогает ему в работе». Крыху пазней А. Чуланаў набыў на ўласныя грошы паўпрафесійную відэакамеру *Sony*, якой карыстаўся ў працы.

Па-другое, аўтар у «Ветры вандраванняў», які ў блогах, выконвае функцыі *прадзюсара*. Рэдактар «Ветру вандраванняў» А. Чуланаў рэалізаваў тое, што зараз назвалі б паспяховым стартапам: ён прыдумаў, як заахваціць аўтараў-выканаўцаў удзельнічаць у перадачы. Узгадаем, што канцэрты бардаў у Савецкім Саюзе забаранялі, ім не давалі магчымасці запісвацца ў прафесійных студыях, бо ў сваіх песнях яны іншасказальна, вобразна, але ўсё ж крытыкавалі лад жыцця ў краіне. У студыю «Ветру вандраванняў» барды прыходзілі нібы толькі для таго, каб расказаць пра свае падарожжы, а падчас аповеду выконвалі ўласныя песні, што склалі, як быццам натхнёныя вандроўкай. Кампазіцыю, якая аднойчы прагучала на беларускім тэлебачанні, цэнзары лічылі ідэалагічна правільнай і больш не забаранялі і на канцэртах. Акрамя таго, з цягам часу перадача набыла папулярнасць, яе выпускі сталі паказваць не толькі на беларускім, але і на цэнтральным тэлебачанні, якое знаходзілася ў Маскве, таму нядзіўна, што шматлікія таленавітыя выканаўцы імкнуліся паўдзельнічаць у «Ветры вандраванняў». Аўтар і кампазітар Барыс Вайханскі ўспамінае, што ім нават плацілі за гэтыя праграмы нейкія маленькія

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 221. Арк. 132.

грошы. Чуланаў спрабаваў за рэжысуру ім заплаціць, хоць ніякай рэжысуры яны не рабілі, проста пелі песню. Можна сказаць, што нават ва ўмовах савецкай рэчаіснасці А. Чуланаў здолеў стаць адным з першых беларускіх прадзюсараў не толькі таму, што ўмеў накіроўваць фінансавыя плыні, але і таму, што браў на сябе адказнасць за арганізацыю здымачнага працэсу – сам ажыццяўляў творчае праслухоўванне маладых аўтараў-выканаўцаў і вырашаў, каго з іх запрасіць у студыю перадачы, напрыклад Б. Вайханскаму спачатку адмовіў. Характэрна, што А. Чуланаў адным з першых на беларускім тэлебачанні яшчэ ў 1970-я гг. пачаў супрацоўнічаць з камерцыйнымі спонсарамі. У выпусках праграмы нават ёсць указанні на гэтую акалічнасць, напрыклад Мінскае бюро экскурсій і падарожжаў запрашала ў турыстычную вандроўку ў Літву¹, а ў відэазамалёўцы «По Гуцульшчыне» згадваецца, што яна знята па загадзе Цэнтральнага бюро рэалізацыі турысцка-экскурсійных пуцёвак. У перадачах з цыклу «Вецер вандраванняў» 1990-х гг. гасцямі ў студыі сталі прадстаўнікі турфірмаў, яны падтрымлівалі выпускі грашова, за што набывалі магчымасць адкрыта расказваць пра свае паслугі і называць адрасы.

Па-трэцяе, аўтар у «Ветры вандраванняў», як і ў большасці блогаў, гэта яшчэ і *лірычны герой*. Сітуацыі ў выпуску з'яўляюцца працягам тых падзей, якія адбываюцца ў рэальным жыцці аўтара, назіраецца тэндэнцыя, якую Ю. Лотман называў інтэграцыяй – пераўтварэннем кантэксту ў тэкст². Напрыклад, папулярныя блогеры Б. Кокс, Л. Коль, Вагабразэрз едуць не туды, куды накіравала іх рэдакцыя, а туды, куды самі хочучь (Б. Кокс наведвае гарады Еўропы, Л. Коль накіроўваецца ў экстрэмальныя падарожжы), у выпусках яны імкнуцца максімальна перадаць глядачам асабістыя ўражанні, думкі і пачуцці. Дакументальны авантурны пачатак вылучаецца ў «Ветры вандраванняў» гэтак жа, як і ў сучасных блогах. У ілюстраваных апавяданнях аб падарожжах авантура была штучнай: герой падкрэсліваў, як рызыкуюе, калі едзе ў чужую капіталістычную прастору, дзе варожа і небяспечна. Шчыра паверыць у такое было цяжка. І наадварот, глядачы «Ветру вандраванняў» усведамлялі, што герой перадачы сапраўды накіроўваецца ў экстрэмальныя прыродныя ўмовы, і гэта закранала ў падсвядомасці

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 325. Арк. 160.

² Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера : сб. ст. / сост. Ю. М. Лотман. СПб., 2000. С. 11.

аўдыторыі прыродны страх смерці, таму ўзмацняла цікавасць да перадачы. У імкненні стварыць трагіны матэрыял журналісты нярэдка ішлі на рызыку, ахвяравалі сабой. Рэдактар і аператар праграмы А. Чуланаў, які падчас прыземлення з парашутам на Паўночным полюсе раптам згубіў кіраванне, не выключыў камеру і калі падаў, і калі прыземліўся, атрымаўшы складаны пералом нагі. Пазней кінакадры ўвайшлі ў перадачу, дзе рэдактар «Ветру вандраванняў» распавядаў пра гэтае здарэнне. Адметна, што А. Чуланаў расчуліўся, калі расказваў пра доктара, што яго выратаваў, і гэты момант прымантажы быў уключаны ў выпуск.

Па-чацвёртае, у «Ветры вандраванняў», як і ў сучасных блогах, аўтар выступае ў ролі *эксперта*, які разважае з пазіцыі ўласнага досведу ў пэўнай галіне. Гэта звязана з тым, што ў інтэрнэце роля аўтара асноўная: калі гледачы тэлебачання чакаюць эфіру пэўнай перадачы, то інтэрнэт-аўдыторыя шукае матэрыял ад канкрэтнай асобы, што спецыялізуецца на пэўным шэрагу тэм, а назву перадачы гледачы, калі іх спытаць, могуць нават не ўзгадаць. Гэтай акалічнасцю абумоўлена разнастайнасць формаў падачы матэрыялу і структуры выпускаў, якія выходзяць пад агульнай назвай: у адной серыі аўтар-эксперт выконвае ролю вядучага, у другой – ён нібы госьць у студыі. Аўтар у прасторы перадачы, як і кожны чалавек у жыцці, выбірае тую ролю, якая дазваляе яму найбольш поўна перадаць свае думкі і рэалізаваць памкненні, пры гэтым у пераважнай большасці выпускаў аўтар відавочна дамінуе над іншымі ўдзельнікамі перадачы. Паказальнымі ў гэтым сэнсе з’яўляюцца выпускі «Ветру вандраванняў» канца 1980-х – 1990-х гг.: побач з А. Чуланавым у студыі знаходзіліся прадстаўнікі міністэрстваў і ведамстваў, у якіх падчас эфіру ён нярэдка запытваў больш, чым вядучы праграмы. Мабыць, кожны блогер імкнецца стварыць уласны брэнд. І гэта ў аўтараў «Ветру вандраванняў» атрымалася. Уладзімір Белакосяў, майстар спорту па мотатурызме, успамінае, што імем А. Чуланава ў Савецкім Саюзе карысталіся нібы візітоўкай: варта было сказаць «я ад Чуланава», каб усе ўспрымалі цябе як свайго.

Характарызуючы ролю аўтара «Ветру вандраванняў», важна адзначыць, што яго мэта практычна такая ж, як і мэта аўтара ілюстраваных апавяданняў, – паказаць перавагі сваёй прасторы перад чужой. Аднак сваё і чужое аўтар «Ветру вандраванняў» разумее па-новаму: супрацьпастаўляе не камуністычнае грамадства (СССР, Куба, часткова Балгарыя, Францыя) капіталістычнаму (большая

частка Заходняй Еўропы і ЗША), а сваю дыскурсную супольнасць астатняму савецкаму грамадству. Асноўны канфлікт перадачы аб падарожжы перамясціўся з вонкавай прасторы ва ўнутраны свет лірычнага героя, які пайшоў у горы, каб выпрабаваць сябе: «Я не альпініст. Я кінооператор. Приехал на Памир с группой белорусских альпинистов. Приехал наконец-то разобраться, зачем люди в горы ходят?»¹. Натуральна, што такому герою ўласціва самарэфлексія, якая паглыбляе псіхалагізм выпускаў: «Там впереди – пик Энгельса. Я должен туда подняться. Я, который никогда не поднимался выше двенадцатого этажа. Да и то на лифте»². У тэлепадарожжы бадай што ўпершыню паказана ўнутраная дынаміка псіхікі, характару асобы. На беларускім савецкім тэлебачанні герой перадачы быў ідэальным прыкладам для аўдыторыі, тут варта ўзгадаць ілюстраваныя апавяданні аб падарожжах. У выпусках «Ветру вандраванняў», як і ў сучасных блогах, ён з’яўляецца асобаю, чалавекам, больш блізкім і зразумелым такому ж чалавеку, толькі па іншы бок экрана. Напрыклад, герой караскаецца па схіле гары, а ў закадравым тэксце распавядае пра тое, як мяняюцца яго пачуцці: спачатку быў жах, потым – стомленасць («хай яны ідуць, а я тут пачакаю»), далей – парывы, ён усё ж ідзе на вярышню («ехал сюда с горами сражаться, сражаюсь с самим собой»³, «я всегда искренне завидовал тем, кто сумел хоть раз в жизни покорить свою вершину»⁴). Лірычны герой перадачы пазбавіўся надзеі знайсці паразуменне з грамадствам, у якім жыве, і ўцёк у горы, на Поўнач і інш. Гэтым ён падобны да лірычных герояў А. Грына, такіх як Асоль («Пунсовыя ветразі»), Фрэгі Грант («Бягучая па хвалях»), Друд («Яскравы свет»), якіх людзі навокал лічаць дзівакамі. «Рамантычны ўцёк» неабходны герою, каб, абстрагаваўшыся ад паўсядзённасці, зразумець сваю сутнасць: што ён значыць як асоба, на што здольны.

Яшчэ адной прыкметай, якая набліжае выпускі «Ветру вандраванняў» да блогаў, з’яўляецца шырокае выкарыстанне постамадэрнісцкай *інтэртэкстуальнасці*. Яна ўласціва інтэрнэт-выпускам, бо ў Глобальнай павуціне, дзе аўдыторыя значна шырэйшая

¹ Притяжение [Электронный ресурс] // Беларусьфильм, студия «Летопись», 1977. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gTDAY3c7fM8> (дата обращения: 29.01.2020).

² Тамсама.

³ Тамсама.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 50.

за кола глядачоў нацыянальнага тэлебачання, гэта робіць выпускі зразумелымі і блізкімі для прадстаўнікоў розных краін і культур. Праяўленнем інтэртэкстуальнасці ў «Ветры вандраванняў» стала выкарыстанне прататыпаў вобраза героя. Можна вылучыць пяць асноўных. Тры з іх адносяцца да культурных архетыпаў: А. Грэй (персанаж А. Грына), Дон Кіхот (герой М. Сервантаса), Маленькі прынец (персанаж А. дэ Сент-Экзюперы). Дон Кіхот – «рыцар сумнага вобраза», часам недарэчны ў паводзінах: «Шлем, да панцёр, да седла... / Бинт, бальзам, примочка. / Есть такое ремесло – / Рыцарь-одиночка» (песня «Про рыцаря-одиночку», словы і музыка Ю. Кіма), яму ўласціва «и уезжать и по свету болтаться, / И с мельницами выходит на бой» (песня «Дальние страны», словы і музыка А. Крупа). Яшчэ адзін прататып – Маленькі прынец, герой аповесці А. дэ Сент-Экзюперы і песні аўтара-выканаўцы А. Дольскага. Таксама рамантык, касмапаліт (наведвае розныя планеты), гэты персанаж вольны ад стэрэатыпаў, захоўвае дзіцячую непасрэднасць ва ўспрыманні жыцця і таму бачыць няшчырасць, удаванне людзей. Адкрыты для новых ведаў, Маленькі прынец спрабуе змагацца з недасканаласцю глабальнага свету, у якім жыве. Герой «Ветру вандраванняў» – гэта дзейсны рамантык, як і Грэй А. Грына. Адметна, што ў перадачы былі створаны таксама ўласныя прататыпы. Напрыклад, вобраз рамантыка-барда і мужанага турыста А. Крупа, які быў сябрам А. Чуланова і нават удзельнікам першых выпускаў «Ветру вандраванняў», але ў 1971 г. трагічна загінуў у Саянах пры сыходзе лавіны: «...целое поколение белорусских туристов воспитано на песнях А. Крупа»¹. У перадачах згадвалі факты яго біяграфіі, выконвалі яго песні, гаворачы пра тое, як важна падчас экстрэмальнага падарожжа ўмець адысці, прыслухоўваючыся да навакольнага асяроддзя. Яшчэ адзін прататып вобраза героя, створаны ў «Ветры вандраванняў», – эдэльвейс. Пра яго мужнасць сведчыць тое, што ён расце на вяршынях самых высокіх гор. І разам з тым эдэльвейс захоўвае паразуменне з прыродай, з'яўляецца яе неадрыўнай часткай, яе сынам, таму самая лютая стыхія для яго нястрашная. У выпусках праграмы «Вечер вандраванняў» нярэдка выкарыстоўвалі прыём параўнальнага мантажу, калі ў кадры чаргаваліся бутоны эдэльвейсаў і твары людзей. Гэты матыў прасочваецца і ў бардаўскай песні: «Эдэльвейс с незапамятных пор / Называют жемчужиной гор» і «Жди меня,

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1862. Арк. 40.

я приду, Эдельвейс» (песня «Эдельвейс», музыка У. Мінаева, слова Л. Пушкаровой).

Каб стварыць яскравы і запамінальны вобраз аўтара ў сучаснай глабальнай прасторы, дзе вобразаў шмат, стваральнікі блогаў нярэдка ўжываюць постмадэрнісцкі *эпатаж*. У прыватнасці, вобраз аўтара замяняюць іншай выявай, напрыклад персанажам хатняй жывёлы. Усе разумеюць, што не жывёла піша і здымаецца ў блогу, але арыгінальнасць аўтарскага падыходу прыцягвае новых цікаўных гледачоў. Сярод папулярных вядучых блогаў Кот Гамільтан з вусамі, як у Эркуюля Пуаро, папугай Джэк, модны пёс, парасяты Прысцыла і Поплтан маюць сотні тысяч падпісчыкаў. Адметна, што А. Чуланаў амаль ва ўсе падарожжы браў з сабою малпу, якую яму падаравалі сябры. Малпа Чыкіта з'яўлялася ў кадры ў сюжэтах перадачы «Вечер вандраванняў» «Алтайская адысея» (1981), «Успаміны аб Катуні» (1981). У адным з выпускаў «Ветру вандраванняў» (1980) быў матэрыял «Малышка», дзе закадравы тэкст гучаў ад імя малпы. Малпа ўяўляе сабой зборны вобраз замежніка, які з цікаўнасцю і часам са здзіўленнем глядзіць на турыстаў-аматараў у прыватнасці і на жыццё ў Савецкім Саюзе ў цэлым.

Каб наладзіць кантакт са сваёй аўдыторыяй, стваральнікі «Ветру вандраванняў», як і блогеры, выкарыстоўваюць таксама іншыя сродкі. Да іх можна аднесці прыём *дыялагізаванага маналогу*, калі, каб стварыць атмасферу даверу, аўтары гутараць з гледачамі, як са старымі сябрамі. Напрыклад, Льюіс Коль у блогу, які мае амаль два мільёны падпісчыкаў, нярэдка выкарыстоўвае звароты тыпу «хлопцы, гляньце, якія зоркі на небе» ці «любіце жыццё і захапляйцеся вандроўкамі»; заслужаны журналіст Украіны А. Птушкін з выпуску ў выпуск паўтарае: «Падарожнічайце, яно таго варта». У блогах дыстанцыя паміж аўтарам і гледачом скарачаецца: камера нібы ўвасабляе гледача – да яе прыкладаюць навушнікі, быццам каб гледачы маглі паслухаць тую музыку, што падабаецца вядучаму, ці падносяць талерку з ежай, нібыта прапаноўваючы пакаштаваць яе разам з вядучым. Такого кшталту звароты да гледача, накіраваныя на тое, каб ён адчуў сябе ўдзельнікам падзей перадачы, гучаць і ў «Ветры вандраванняў»: «Глядя на кинокадры, вы уже, конечно, догадались, что самолет доставил в Арктику»; «Если, мои дорогие соотечественники, у вас есть марки, доллары или другая валюта, то вы тоже можете путешествовать вокруг полюса»; «Сразу же занялись прозаичной работой – возведением снежного туалета; не удивляйтесь, в Арктике это необ-

ходимо» («Вецер вандраванняў. Паўночны полюс». Дзяржтэлерадыё Рэспублікі Беларусь, 1992).

Рытарычныя пытанні, на якія кожны глядач нібы сам павінен даць адказ, атрымалі распаўсюджанне ў выпусках «Ветру вандраванняў» як сродак рэалізацыі прыёму дыялагізаванага маналогу асабліва ў канцы 1980-х – 1990-х гг. Рытарычныя пытанні ў гэты час набылі характар заклікаў, пабуджэнняў аўдыторыі да дзеяння. Напрыклад, маючы на ўвазе маёнтак Я. Купалы ў Акапах, казалі: «Ці не ўзяцца турыстам, калі Міністэрства культуры не знаходзіць часу, і паставіць нейкія, няхай самаробныя, паказальнікі?»¹; «Палац у Косаве чакае спонсараў. Хто на гэта адгукнецца?»². У выпусках «Ветру вандраванняў» часта выкарыстоўвалася тая форма падачы матэрыялу, якая ў інтэрнэт-прасторы становіцца ўсё больш запатрабаванай, калі блог з інтэрнэт-дзённіка падзей пераўтвараецца ў мультымедычную пляцоўку, дзе кожны можа далучыцца да абмеркавання хвалюючай тэмы ў рэжыме рэальнага часу (напрыклад, калі ідзе стрым з экспертамі, а гледачы пішуць каментарыі). Працягваючы традыцыю стваральнікаў цыкла «Спадчына», аўтары перадач не проста вылучалі праблемы, але і выступалі з канкрэтнымі абгрунтаванымі прапановамі іх вырашэння, напрыклад, гаварылі, якія гістарычныя назвы можна вярнуць вуліцам Мінска³, ці, расказваючы аб Празе, сцвярджалі: «Здесь расположена известная Золотая улочка. Как хорошо, если бы в Минске такой же улочкой могла стать старая Немига»⁴. З развіццём ідэй плюралізму ў канцы 1980-х – 1990-я гг. у аўтараў «Ветру вандраванняў» з’явілася магчымасць, якой у стваральнікаў «Спадчыны» не было. Яны звярталіся з прапановамі да мясцовых улад, запрашалі іх на «круглыя сталы» ў студыю. У імкненні ўдасканаліць жыццё на Радзіме аўтар беларускай трэвел-перадачы выступаў патрыётам. Пра жаданне стваральнікаў перадачы больш актыўна далучаць аўдыторыю да дыскусіі сведчыць той факт, што ў перадачах 1990-х гг., акрамя асноўнага канфлікту, вылучаецца яшчэ і прыхованы, калі аўтар вызначае праблему, але наўмысна не развівае яе, даючы магчымасць гледачу, якога лічыць сваім аднадумцам, зрабіць уласныя абагульненні: «Я вспоминаю, что и в Минске было здание первой минской аптеки, но его снесли при

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1860. Арк. 171.

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2022. Арк. 105.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2153. Арк. 103–120.

⁴ Тамсама. Арк. 103.

строительстве станции метро “Немига”»¹; «Камяністая сцяжынка прыводзіць экскурсантаў да невялікага збудавання над камянямі, дзе нібыта маліўся і адпачываў прарок. Праўда, збудаванне зусім новае. Старое было знішчана ў гады савецкай улады»². Намёк звычайна празрысты і выснова зразумелая. Аднак уражанне, што глядач здабыў інфармацыю самастойна, узмацняе давер да яе. Пачуццё адкрыцця выклікае моцныя перажыванні, дзякуючы якім звесткі адбіваюцца ў свядомасці, застаюцца ў памяці.

У тэлевізійнай практыцы склалася традыцыя, калі вядучыя з экрану нібы імкнуцца адукаваць гледачоў, гавораць павучальна, як настаўнікі з вучнямі. Гэта звязана з тым, што напачатку свайго развіцця тэлебачанне ў шматлікіх выпадках было амаль адзінай крыніцай інфармацыі для грамадзян. Практыка відэаблогаў прадугледжвае, што ў XXI ст., калі даступнай інфармацыі шмат, магчыма, блогер і яго глядач карыстаюцца рознымі крыніцамі і ацаніць, чые веды больш грунтоўныя, часам даволі складана. Таму блогеры заўсёды падкрэсліваюць, што яны выказваюць дыскусійныя меркаванні і заклікаюць пакідаць свае думкі ў каментарыях пад відэа на хостынг. Чым больш каментарыяў сабраў выпуск, тым больш паспяховым ён лічыцца. Характэрна, што ў серыях «Ветру вандраванняў» меркаванні аўтара не выглядалі бясспрэчнымі, як, напрыклад, у ілюстраваных апавяданнях; аўтар турыстычнага падарожжа падкрэсліваў, што выказвае асабістае меркаванне і дапускае існаванне іншых пунктаў гледжання. Выкарыстоўваліся выразы кшталту «я лічу», «мне здаецца», «на маю думку» і інш.: «Мне, напрыклад, *видятся* в его (Сцяпана Палубеса. – А. М.) изразцах цветы белорусского луга»³. Звяртаючыся да аўдыторыі, сцэнарысты ўпершыню падкрэслівалі яе права не пагадзіцца з выказаным у перадачы. Глядач стаў раўнапраўным суразмоўцам аўтара: «Отснятые кадры, на мой взгляд, могут показать все те барьеры, которые ожидают афанасьевых-никитиных XX века»⁴; «Вместо того чтобы посетить музеи Варшавы, Кракова, Познани, мои соотечественники вынуждены унижительно ходить по рынкам.

¹ Ветер странствий, № 230 [Электронный ресурс] // Национальная государственная телерадиокомпания (НГТРК) Респ. Беларусь. URL: https://youtu.be/VuCK4yVT_0 (дата обращения: 26.01.2020).

² Ветер странствий, № 238 [Электронный ресурс] // НГТРК Респ. Беларусь. URL: <https://youtu.be/Dq8LCvAe7J0> (дата обращения: 26.01.2020).

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2372. Арк. 33.

⁴ Ветер странствий, № 238 [Электронный ресурс] ...

Виновны ли люди в этом? Не знаю, на мой взгляд, нет. По-моему, кто-то другой виновен, что нам перекрыли глотку, нам запрещают дышать, нам запрещают сделать лишний шаг»¹. Рытарычныя пытанні ў гэтых прыкладах выкарыстоўваліся не з мэтай публіцыстычнага ўздзеяння на гледачоў, як гэта было ў ілюстраваных апавяданнях, а для таго, каб заахваціць аўдыторыю да філасофскага роздуму і паразважаць разам. Калі светапогляд аўтараў ілюстраваных апавяданняў быў публікаваны на ўяўленні аб тым, што ў свеце існуе абсалютная ісціна, то стваральнікі «Ветру вандраванняў» аспрэчваюць гэты факт, што, з аднаго боку, сведчыць аб арыентацыі на эрудыраваную і цікаўную аўдыторыю, а з іншага – насамрэч істотна ўзмацняе адукацыйную функцыю перадачы. Каб абгрунтаваць свае меркаванні, аўтары турботліва падарожжа вельмі часта выкарыстоўвалі дакументы і навуковыя крыніцы, да якіх глядач пры жаданні мог звярнуцца: напрыклад, неабходнасць рэстаўрацыі Мірскага замка аўтар сюжэта пацверджаў вынікамі працы прафесара Ю. Іадкоўскага («Вецер вандраванняў», № 34).

Стваральнікі «Ветру вандраванняў», як і сучасныя блогеры, імкнуліся будаваць камунікацыю з аўдыторыяй на падставе максімальнай адкрытасці, шчырасці, што, на наш погляд, звязана ў тым ліку з крытыкай савецкага ладу, які характарызаваўся значнымі абмежаваннямі свабоды слова. Яскравай праявай такой тэндэнцыі з’яўляецца жаданне аўтараў максімальна паглыбіць эффект прысутнасці: «Со стороны ледника, что навис под Пиком Коммунизма, действительно ползло огромное белое облако. Прямо на глазах приближаясь к поляне, оно становилось серым. И вдруг выплеснулось через гряды! В мгновение серая масса обволокла палатки. Нам показалось, что воздух стал густым – просто захлебнуться можно! – с острым запахом чистой родниковой воды...»². Каб гледачы маглі ўявіць сябе на месцы падзей перадачы, стваральнікі «Ветру вандраванняў» не толькі выкарыстоўвалі цяперашні час для аповеду пра падзеі мінулага, напрыклад «пахнет соснами и молодым ельником»³, але і працавалі з інтэршумамі. Напрыклад, у гукавой сцэне перадачы «Вецер вандраванняў» паказаны планы гор, на якія ўзнямаецца герой, і чутно,

¹ Ветер странствий, № 245 [Электронный ресурс] // НГТРК Респ. Беларусь. URL: <https://youtu.be/9NUEBZ1NmSg> (дата обращения: 26.01.2020).

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 51.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 800. Арк. 138.

як ён цяжка дыхае¹, грукат бурнай ракі з парогамі ствараў эффект прысутнасці². Актуальнасць такога прыёму ўзмацняецца з развіццём лічбавых тэхналогій відэазапісу, якія робяць карцінку на экране набліжанай да рэальнай.

Высокі тэхнічны ўзровень – камеры ў смартфонах, коптары для здымкаў з вышыні – дапамагаюць аўтару тэлепадарожжа ў XXI ст. зрабіць так, каб аўдыторыя ўбачыла мясцовасць, пра якую ён распавядае, нібы яго вачамі. Стваральнікам «Ветру вандраванняў» для гэтага прыходзілася шукаць адмысловыя сродкі мастацкай выразнасці. Напрыклад, А. Чуланаў адным з першых стаў выкарыстоўваць прыём, які цяпер называецца «сэлфі» – аўтапартрэт у люстэрку, часцей за ўсё зняты на месцы падзей, прыём дакументальнай ці жывой камеры. Камера станавілася нібы вачамі глядача, які адчыняў вароты і ўваходзіў на падворак, аглядаў будынкі, з-за галін дрэў назіраў за героямі паведамлення. Напрыклад, калі паказвалі, як спелеолагі спускаюцца ў пячору, на экране была адразу цемра – тое, што яны бачылі, потым запальвалася святло³. У мікрафонных папках выкарыстоўваліся характэрныя выразы: «камера бачыць»⁴, «кадры, подсмотренные камерой»⁵, «камера скользит по усадьбе»⁶. У створаных рэдактарам «Ветру вандраванняў» тэлепадарожжах пераважная большасць кадраў утрымлівае ўнутраную дынаміку – вертыкальныя і гарызантальныя панарамы, зум, дзякуючы якім камера, нібы чалавечыя вочы, назірае за тым, што адбываецца навокал, прыглядаецца да дэталей.

На наш погляд, падабенства выпускаў «Ветру вандраванняў» да сучасных відэаблогаў невыпадкова. Праграма, якая большую частку свайго жыцця выходзіла ў моладзевай рэдакцыі, адлюстравала стан аўлення новага філасофскага светапогляду ў асяроддзі беларускай інтэлігенцыі. Для яго, як і наогул для постмадэрнізму, уласціва ўжыванне *іроніі*. У беларускай падарожнай журналістыцы яна мае сваімі вытокамі друкаваныя творы У. Караткевіча, а яшчэ раней – Я. Купалы,

¹ В ритме весел [Электронный ресурс] // А. Чуланов, А. Пинигина. 1970. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xHkAACRrXyQ> (дата обращения: 26.01.2020).

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1748. Арк. 81.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 1028. Арк. 35.

⁴ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 417. Арк. 55.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 603. Арк. 44.

⁶ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 89–112.

Цёткі, Ядвігіна Ш. і інш., аднак на тэлебачанні да «Ветру вандраванняў» у трэвел-перадачах яна шырока не выкарыстоўвалася. «Вецер вандраванняў» аднавіў культурную пераемнасць. Героі перадачы з гумарам ставіліся да сваіх захапленняў: «Нурис Урумбаев, если верить паспортным данным, прописан в Москве. Коллеги утверждают, что постоянное место проживания – горы»¹; такім чынам аўтар параўноўвае ўзаемаадносіны людзей у гарах з тымі, што складаюцца ў звыклым для яго асяроддзі: «Никакой сутолоки. Никто ковров не выбивает»; «Хитрецы эти альпинисты: знают, где прятаться»². Права лірычнага героя на іранічны погляд было інстытутыялізавана: у перадачы з'явілася рубрыка «Турист смяецца» – шаржы з іранічнымі каментарыямі, дзе малюнкi рабіў канструктар бюро эстэтыкі Мінскага гадзіннікавага завода А. Зінчук, а тэксты складаў А. Чуланаў, напрыклад, «Алексей Зинчук изобразил сборщицу часового завода в момент, когда она витает выше облаков»³. Часам праз самаіронію адбывалася крытыка заганаў савецкага грамадства: напрыклад, аўтар падкрэсліваў сваё невуцтва і разам з тым рабіў відавочнай тэхнічную неўладкаванасць краіны. У выпуску распавядалася аб тым, што прадстаўнікі дэлегацыі, знаходзячыся ў Швецыі, не ведалі, як перайсці магістраль, пакуль не заўважылі: мясцовыя жыхары карыстаюцца спецыяльнай кнопкай, якая пераключае святлафор⁴. Асаблівасцю іроніі «Ветру вандраванняў» стала тое, што аўтары перадачы пачалі ўжываць распаўсюджаную на савецкім тэлебачанні лексіку ў іранічным кантэксце для крытыкі папярэдняга досведу: «Поистине “чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лайя”». Вся эта хромосомная характеристика империализма США вбивалась нам в головы ежедневно и ежечасно. Самобытные благоглупости наших идеологов косвенным образом сформировали почти у каждого “хомо советикуса” определенную озабоченность относительно благополучия рядового американца, особенно если он цветной»⁵. Пры дапамозе такой лексічнай гульні аўтары эпаціравалі аўдыторыю, таму іх думкі і высновы ярка адбіваліся ў яе свядомасці. Сцёртыя метафары савецкага часу ўжывалі ў кантэксце, у якім яны выклікалі сумную ўсмешку. Напрыклад, з пы-

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 795. Арк. 55.

² Притяжение [Электронный ресурс] ...

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 221. Арк. 134.

⁴ Тамсама. Арк. 125.

⁵ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2153. Арк. 115.

таннем «Як там справы на *загніваючым Захадзе?*»¹ вядучы праграмы «Вецер вандраванняў» звяртаўся да госьця ў студыі, што прыехаў з падарожжа па ФРГ і Даніі. «Я прапачаю с пачомьцю вядеокамеры праехаць па маршруту, который совершил *дважды герой*» – так аўтар называў сябе ў перадачы, дзе расказваў пра савецкі рэкет («Вецер вандраванняў», № 245). Іранізуючы, не абміналі нават важную ў СССР тэму вайны: «Здесь война прошла? Нет. Туристы?»². Каб вызначыць супярэчнасці, якія выклікаюць сумную ўсмешку, выкарыстоўвалі высокую лексіку ў выказваннях з адмоўным сэнсам: «Может, кто-то тоже установит такие указатели, а может, кто-то ломает. Все возможно в нашем *отечестве*» («Вецер вандраванняў», № 245); «Вас *приветствует* советский рэкет» («Вецер вандраванняў», № 224). Такія выразы апелявалі не толькі да думак, але і да эмоцый аўдыторыі, таму моцна ўздзейнічалі на свядомасць глядачоў. З цягам часу пашыралася выкарыстанне аўтарамі перадач прыёму іроніі для крытыкі грамадскіх працэсаў: «Я лично присутствовал, когда одна женщина продала водку за два доллара полякам. Вот такая здесь своя рыночная экономика» («Вецер вандраванняў», № 224); «...магілы тых, хто пры жыцці вырашаў, дзе, у якім пакоі нам жыць, якую нам займаць пасаду, якую атрымліваць зарплату. Яны нават вырашылі, дзе быць пахаванымі, на якіх могілках, на якім месцы. І мёртвыя яны засталіся ў першых радах...»³; «У первого в мире социалистического государства рабочих и крестьян к исходу 73 года существования внезапно не оказалось валюты»⁴.

Такім чынам, перадача беларускага тэлебачання «Вецер вандраванняў» апярэдзіла свой час, бо набліжаецца да відэаблогу ў ключавых жанравых адметнасцях. Да іх можна аднесці спалучэнне ў вобразе аўтара адначасова некалькіх роляў (сцэнарыст, аператар, прадзюсар, лірычны герой і эксперт), ролю глядача як раўнапраўнага суразмоўцы, камунікацыя з якім будзеца на падставе выкарыстання ўласцівых для твораў постмадэрнізму прыёмаў (інтэртэкстуальнасць, эпатаж, дыялагізаваны маналог, іронія, глыбокі дакументалізм, авантурны пачатак і інш.).

Можна зрабіць выснову, што пад уплывам сацыяльнага (закрытасць краіны, развіццё ўнутранага аматарскага турызму і аўтарскай

¹ Ветер странствий, № 238 [Электронный ресурс] ...

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 241. Арк. 90.

³ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2153. Арк. 110.

⁴ Тамсама. Арк. 111.

песні пераважна ў асяроддзі савецкай навукова-тэхнічнай інтэлігенцыі) і тэхніка-тэхналагічнага (пашырэнне тэлебачання і распаўсюджанне кінааматарства) фактараў у перадачы «Вецер вандраванняў» адбылося фарміраванне самастойнай дыскурснай супольнасці. Развіваючы сістэму каштоўнасцей, якія вызначыліся ў ілюстраваных апавяданнях аб падарожжах, былі сфармуляваны ў тэлефільмах-падарожжах і асабліва ў гісторыка-культурнай перадачы «Спадчына» (сяброўства, прырода, нацыянальная гісторыя, сям'я, Радзіма), дыскурсная супольнасць «Ветру вандраванняў» вынайшла ўласны механізм камунікацыі і спосабы прыцягнення ўдзельнікаў, стварыла новы жанр – беларускае рамантычнае турыстычнае тэлепадарожжа, якое мае істотныя перспектывы ў канвергентных медыя XXI ст.

РАЗВІЦЦЁ ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНЫХ ЖАНРАВЫХ ФОРМАЎ АЎДЫЯВІЗУАЛЬнай ЖУРНАЛІСТЫКІ ПАДАРОЖЖАЎ НА РЫНКУ ТЭЛЕПАСЛУГ

Ва ўмовах развіцця інтэрнэту як прасторы для глабальнай камунікацыі прынцыпова мяняецца склад аўдыторыі тэлебачання. Калі раней перадачы былі разлічаны пераважна на жыхароў адной дзяржавы, то зараз выпуск, які трапіў у Сетку, можа паглядзець жыхар практычна любой краіны свету. З аднаго боку, гэта становіцца падставай для творчага пераймання. На беларускім тэлебачанні XXI ст. прадстаўлена большасць запатрабаваных у свеце субжанраў трэвел-выпускаў, найбольш распаўсюджаных з якіх травелог (*travelogue*, напрыклад, «Падарожжа дылетанта», «Блог Деніса Дудінскаго» (НДТРК)), навукова-папулярная тэлеперадача (*popular science*, напрыклад, «Тэра інкогніта» (НДТРК)) і падарожжа турыста з заплечнікам (*backpackers*, у прыватнасці, «С міру по нитке» (МТРК «Мир»). З іншага боку, ва ўмовах шырокай даступнасці інфармацыі асабліва запатрабаванымі становяцца ўнікальныя рашэнні, што звязаныя з нацыянальнай спецыфікай жанру як гістарычна сфарміраванага спосабу асэнсавання жыцця. Каб зразумець, ці дастаткова нацыянальная спецыфіка адлюстравана ў тэлепадарожжах беларускага тэлебачання, разгледзім найбольш папулярныя з іх.

Травелог. Травелог – субжанр трэвел-выпуску, які вылучаецца яркім лірычным пачаткам: уласным досведам і ўражаннямі з шырокай і разнастайнай аўдыторыяй дзеліцца харызматычны аўтар, які захапляецца вандроўкамі ў паўсядзённым жыцці і становіцца нібы сэнсавым цэнтрам паведамлення. Травелог, мы памятаем, гэта ілюстраваная лекцыя, падчас якой аўтар нібы постфактум распавядае пра тую мясцовасць, якую ён ужо даследаваў і ўяўленне пра якую сфарміраваў. Важна, што аўтар паўстае ў першую чаргу як самастойная асоба, грамадзянін сваёй краіны, факт яго прыналежнасці да пэўнай субкультуры не мае істотнага значэння для зместу перадачы, што з’яўляецца прынцыповым адрозненнем травелогу ад падарожжа турыста з заплечнікам. Найбольш яркімі прыкладамі травелогу на беларускім тэлебачанні ў XXI ст. можна назваць «Падарожжа дылетанта» («Лад», СТБ, YouTube, з 2001 г.) і рубрыку

праграмы «Добрай раніцы, Беларусь!» «Блог Деніса Дудінскаго» («Беларусь 1», 2016–2017).

Важнай рысай травелогу з’яўляецца тое, што ён выступае нібы працягам паўсядзённага жыцця аўтара, які пераважна сам піша тэксты для выпускаў, імкнецца перадаць у іх свае погляды, думкі і ўражанні. Вельмі часта аўтар травелогу становіцца яшчэ і апэратарам (як у «Блоге Деніса Дудінскаго») ці часткова перадае гэтыя функцыі групе спецыялістаў, якую знаходзіць і арганізуе сам (як у «Падарожжы з Жыгамонтам»), выступаючы яшчэ і ідэйным кіраўніком перадачы. У любым выпадку аўтарскі характар з’яўляецца вызначальнай рысай травелогу, таму падкрэсліваецца ў назве, напрыклад «Гімалаі з Міхаэлем Пэйліным», «80 сусветных скарбаў з Дэнам Круікшанкам» (*Around the World in 80 Treasures with Dan Cruickshank, BBC*), «Блог Деніса Дудінскаго», «Падарожжа дылетанта» (з 2019 г. выходзіць пад назвай «Падарожжа з Жыгамонтам»). Гэта ілюструе імкненне тэлетворцаў зрабіць вобраз вядучага брэндам, запатрабаваным на рынку.

Вобраз вядучага ў «Падарожжы дылетанта» («Падарожжы з Жыгамонтам»), у адрозненне ад цэнтральнага персанажа «Блога Деніса Дудінскаго», рознабакова распрацаваны, мае ўласны характар. Гэта чалавек нібы з беларускага мінулага: ён апрануты ў старое, але даволі элегантнае паліто, носіць капялюш, што сведчыць аб яго няпростым, магчыма шляхецкім, паходжанні. Гэта не гісторык, але цікаўны і кемлівы кніжнік. У руцэ ён звычайна трымае вялікі партфель для папер, у якім, верагодна, месціцца нямала тамоў рэдкіх выданняў. Ён носіць акулеры, мабыць, сапсаваў зрок пастаянным чытаннем.

Відавочная семантычная блізкасць назваў перадач «Падарожжа дылетанта» і «Непутевыя заметкі» (АТ «Телекомпания ВИД», ААТ «Путевые советы», Расійская Федэрацыя, з 1996 г.), на наш погляд, адлюстроўвае характар лірычнага героя травелогу: гэта не проста неэксперт, але чалавек, які здольны прызнаць, што ён не эксперт, а значыць, асоба, схільная да самарэфлексіі. Пацверджаннем гэтага тэзіса з’яўляецца характар ужывання прыёму інтэртэкстуальнасці ў «Непутевых заметках». Вядучы праграмы называе сябе Д. К., што з’яўляецца алюзіяй на стужку С. Салаўёва «Выбраныя», дзе галоўны герой інтэлектуал і эрудыт барон Б. К. у выкананні Л. Філатава – немец, які, паводле сюжэта, у 1944 падпісаў дамову з нацыстамі, каб атрымаць магчымасць выехаць з Германіі. Назва перадачы «Падарожжа дылетанта», хутчэй за ўсё, з’яўляецца тонкай алюзіяй на іншы літаратурны твор, а менавіта на раман вядомага аўтара-выканаўцы Б. Акуджавы «Падарожжа дылетантаў», падзеі якога разгортваюцца ў сярэдзіне ХХІ ст. у Расійскай імперыі. Лірычны герой «Падарожжа

дылетанта» падобны да лірычнага героя твора Б. Акуджавы рамантызмам поглядаў. На кантэкстуальную сінанімію лексем «дылетант» і «рамантык» паказвае вядомы расійскі пісьменнік Д. Быкаў, тлумаччы назву рамана вядомага барда: «Дылетант – той, хто спадзяецца збегчы ад дзяржаўнага прыгнёту ў каўказскі гай, у асабістае шчасце, у маёнтак, наогул, дылетант – той, хто спадзяецца. Бо прафесіяналу зразумела, што спадзявацца няма на што»¹. На наш погляд, назва вельмі трапная і адлюстроўвае гістарычную пераемнасць «Падарожжам дылетанта» традыцый «Ветру вандраванняў», дзе сцэнарыстамі былі пераважна выканаўцы-барды, якія нібы запрашалі глядачоў у сваё ідэальнае грамадства, пабудаванае паводле законаў маралі.

Безумоўна, уводзячы тонкія алюзіі, стваральнікі «Падарожжа дылетанта» разлічваюць на эрудыраваных глядачоў, людзей са сфарміраваным светапоглядам, важнае месца ў якім займае ўсведамленне каштоўнасці нацыянальнай культуры і мовы. Выкарыстанне вядучым «Падарожжа дылетанта» лексем, узятых з дыялектаў беларускай мовы, стала працягам традыцыі, закладзенай сцэнарыстам «Спадчыны» У. Караткевічам: «Калі дом Кастравіцкіх *шашаль* набіў, дык яны пабудавалі гэты палац»; «Стэфан Кастравіцкі грошы *маў* у *кішэньцы*; «*Скуль* яны ўзяліся?» («Новыя падарожжы дылетанта. Вялікія Навасёлкі», 2020); «Дзічыну *перлі* сюды» («Падарожжа дылетанта. Відзы»)². Аўтар «Падарожжа дылетанта» Ю. Жыгамонт сапраўды захапляецца творчасцю У. Караткевіча, падзяляе яго ідэі і погляды, імкнецца развіваць іх у сваім травелогу. Ужыванне слоў і выразаў абмежаванага распаўсюджання дапамагае аўтару стварыць моўны партрэт аўдыторыі – беларусаў, тых, хто большую частку дзяцінства правёў у вёсцы ў бабулі і гэтую лексіку захоўвае ў падсвядомасці. Да яе апелюе вядучы, выкарыстоўваючы дыялектныя словы ў непасрэднай размове, не робячы на іх акцэнт. Яны нібы ствараюць кодавую мову, якую ведаюць толькі вядучы і глядачы праграмы, і гэта спрыяе ўстанаўленню прыязнасці, а таксама даверу аўдыторыі да выпускаў. Характэрна, што, працягваючы традыцыі аўтараў перадач «Вецер вандраванняў» і «Спадчына», стваральнікі беларускіх травелогаў у XXI ст. стараюцца не вяртацца і пераконваць аўдыторыю, а камунікаваць, думаць разам з ёю. Напрыклад, разважаючы аб тым, адкуль манахі-бenedыктынцы даведаліся пра вёску Гарадзішча,

¹ *Окуджав* Б. Путешествие дилетанта [Электронный ресурс] / предисл. Д. Быкова URL: <https://ru-bykov.livejournal.com./3939500.html> (дата обращения: 01.02.2022).

² НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 78.

Ю. Жыгамонт кажа: «*Я, шаноўнае панства, думаю, што гэта, відаць, каралева Бона*» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Гарадзішча»), альбо ў іншых прыкладах: «Зараз гарадзішча няма, бо яго раскапалі. І я тых, хто гэтае гарадзішча распахваў, *вельмі добра разумею, шаноўнае панства*» («Новыя падарожжы дылетанта. Ваўкавыск»); «*Я не думаю, што гэтая назва захавалася з ледніковага перыяду*»; «*На маю думку, шаноўнае панства, назова гэтая – Лёднікі – магла пайсці ад паграбоў такіх, sklepaў, якія называлі лёднікамі*» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Лёднікі»). Параўнаем: «Мне, напрыклад, видяцца з яго (Сцяпана Палубеса. – А. М.) изразцах цветы белорусского луга»¹.

У травелогах выкарыстоўваецца ўласцівы падарожнаму жанру прыём дыялагізаванага маналогу – ілюзіі жывой і непасрэднай размовы з аўдыторыяй. У «Блоге Деніса Дудінскага» для яго рэалізацыі па традыцыі, якая пайшла ад ілюстраваных апавяданняў і «Ветру вандраванняў», ужываецца займеннік «ты» ў абагульненым значэнні, напрыклад «*ты платишь за вход и сиди себе в этих термальных источниках сколько угодно*», «сидишь *ты* себе в плюс сорок пять, где-то сверху идет мокрый снег, а *тебе* прекрасно» («Блог Деніса Дудінскага. Ісландыя»). У «Падарожжы дылетанта» прыём дыялагізаванага маналогу набывае спецыфіку: вядучы характарызуе тую аўдыторыю, на якую накіравана яго паведамленне, выкарыстоўваючы словы і выразы «шаноўныя», «паважанае панства», «панове». Хутчэй за ўсё, сваімі гледачамі стваральнікі перадачы лічаць тых, хто цікавіцца гісторыяй Беларусі, магчыма, звязвае ўласнае паходжанне са шляхтай Вялікага Княства Літоўскага. Дыялагізаваны маналог рэалізуецца ў травелогах таксама пры дапамозе выразу «мы з вамі», у «Падарожжы дылетанта» вызначылася тэндэнцыя, якая паглыбілася ў «Падарожжы з Жыгамонтам»: гэты выраз абазначае не проста вядучага і гледачоў, а народ – беларусаў. Паказальна, што такая лексічная адзінка ўжываецца ў адносінах не толькі да сучаснасці, але і да мінулага, чым падкрэсліваецца доўгі гістарычны шлях народа, пераемнасць традыцый, светапогляду, ладу жыцця: «*У нас на Беларусі некалькі шведскіх гор*» («Новыя падарожжы дылетанта. Ваўкавыск»); «*Мы не змаглі ў цяжкіх бітвах адстаяць Смаленшчыну*» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Вярэйкі»); «*Наш з вамі вялікі князь...*»; «*...апынуліся ў нас у Вялікім Княстве Літоўскім*» («Падарожжа з Жыгамонтам. Відзы»); «*У нас на Бацькаўшчыне – у Вялікім Княстве Літоўскім*» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Каханавічы»); «Калі пачалося ў *нас* нацыянальна-вызваленчае паўстанне ў 1863 годзе...»

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 2372. Арк. 33.

(«Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Лыцавічы»). Імкненне лірычнага героя зацвердзіць сваю нацыянальную ідэнтычнасць з'яўляецца вельмі істотнай рысай беларускага травелогу. У «Блоге Деніса Дудінскаго» яно відавочна становіцца падставай для вандроўкі: распавядаючы аб традыцыях невялікіх народаў розных краін свету, аўтар імкнецца зразумець, чым мы, беларусы, ад іх адрозніваемся, і стварыць сталае ўяўленне аб нацыянальным характары.

Рэалізацыі гэтай задачы спрыяе выкарыстанне ў выпусках іроніі, якая часта датычыцца нацыянальных традыцый і стэрэатыпаў, напрыклад: «Когда такой человек с автоматом Калашникова подходит к тебе и что-то просит, трудно ему в этом чем-то отказать» («Блог Деніса Дудінскаго. Племя хамер»). Распавядаючы аб тым, што доўгачаканы госьць павінен выпіць свежай крыві разам са старэйшым племені хамер, Д. Дудзінскі падкрэслівае: «Вождь внимательно смотрит, чтобы тебе досталось побольше» («Блог Деніса Дудінскаго. Племя хамер»). Выкарыстанне іроніі адпавядае прыродзе ілюстраванай лекцыі, якой, па сутнасці, з'яўляецца травелог, бо дапамагае абудзіць увагу гледачоў да інфармацыі, якая выкладаецца ў выпуску. Напрыклад, Ю. Жыгамонт распавядае аб тым, што, згодна з паданнем, бібліятэку ў в. Глыбоцкае збудаваў, каб мясцовыя жыхары менш захапляліся спіртнымі напоямі, а потым адзначае: «Кажуць, што народ усё роўна засядаў у карчме. Я думаю, што яны там проста абмяркоўвалі прачытаныя кнігі» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Глыбоцкае»). Стоячы ля знака з назвай вёскі Лёднікі, вядучы сцвярджае: «Кажуць, ідзе глабальнае пацяпленне, і лёднікі паўсюль растуць, але нашыя, беларускія, Лёднікі, яны стабільныя» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Лёднікі»). Такі прыём аднаўляе літаратурную пераемнасць: інтэлектуальная іронія была ўласціва друкаваным падарожным нарысам выдатных беларускіх пісьменнікаў Я. Купалы, Цёткі, Ядвігіна Ш., У. Караткевіча і інш., аднак гістарычныя ўмовы не дазвалялі належным чынам уасобіць яе ў перадачах савецкага тэлебачання.

Варта меркаваць, што вельмі абмежаваны хранаметраж «Блога Деніса Дудінскаго» (выходзіў як рубрыка ў перадачы «Добрай раніцы, Беларусь!» і меў працягласць не больш за 5 хвілін) не дазволіў аўтару нават пры вялікім жаданні рэалізаваць культурна-выхаваўчы патэнцыял беларускага травелогу. Больш грунтоўна гэтая функцыя прасочваецца ў выпусках «Падарожжа дылетанта» («Падарожжа з Жыгамонтам»), якія выходзяць у інтэрнэце ў выглядзе поўнафарматных серый (каля 15 хвілін). «Падарожжа дылетанта» («Падарожжа з Жыгамонтам») працягвае тую тэндэнцыю, якая вызначылася ў перадачах «Спадчына» і «Вецер вандраванняў»: у якасці прадмета

адлюстравання аўтар выбірае не замежжа, а гарады і мястэчкі Беларусі, хоча падкрэсліць іх сувязь з еўрапейскай гісторыяй. Як і аўтары «Спадчыны», сучасныя тэлетворцы маюць на мэце паказаць, што «белорусская земля “поставляла” другим народам великих людей»¹, таму героямі выпускаў з’яўляюцца асобы, якія паходзілі з Беларусі ў яе гістарычных межах і зрабілі ўнёсак у еўрапейскую культуру. З выпускаў перадачы У. Караткевіча многія савецкія глядачы ўпершыню даведваліся пра мясціны, дзе жылі і працавалі знакамітыя ўраджэнцы Беларусі. Перадачы «Падарожжа дылетанта» і «Падарожжа з Жыгамонтам» працягваюць рэалізоўваць адукацыйную функцыю падарожжа – распаўсюджваюць новыя звесткі і ствараюць разуменне важнасці гуманітарных ведаў, адкрываючы малавядомыя імёны пісьменнікаў, філосафаў, навукоўцаў, што былі прадстаўнікамі княжацкіх родаў і жылі ў тых мясцінах, якія сёння з’яўляюцца невялікімі населенымі пунктамі нашай краіны.

У «Падарожжы дылетанта», як і ў «Спадчыне», прасочваецца жаданне аўтара паказаць выдатных гістарычных асоб не паўміфічнымі гераічнымі постацямі, а звычайнымі людзьмі са сваімі клопатамі, высветліць прычыны іх учынкаў, што стварае псіхалагізм паведамлення: «Кастравіцкія, панове, не толькі ваявалі на сваіх конях, яны і да сяброў сваіх на конях ездзілі» («Падарожжа з Жыгамонтам. Відзы»); «Усе гэтыя землі сталі ўласнасцю немцаў. Радзівілы нават у страшным сне такога ўявіць не маглі»; «Мясцовы жыхар, Карп Лявонавіч Люцкоў, зарабіўшы грошай, не закапаў іх у гаршчкун пад печку, а зрабіў богаўгодную справу – пабудаваў царкоўку...» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Лёднікі»). Параўнаем з «пасялілася ў гэтай галубніцы. Спешчаная князеўна (Ефрасіння Полацкая. – А. М.). Не ведаю, мабыць, ніхто з нас не згадзіўся б жыць так»².

У травелогах пераважна не ўжываюцца гістарычныя рэканструкцыі падзей, якія патрабуюць шмат здымачнага часу (перыядычнасць травелогу звычайна раз на тыдзень) і вялікага бюджэту, якога самастойны аўтар часцей за ўсё не мае. Характэрна, што, каб расказаць пра падзеі мінулага, не губляючы дынамікі аповеду і цікавасці аўдыторыі да выпуску, аўтары сучасных травелогаў выкарыстоўваюць той жа мастацкі сродак, што і стваральнікі «Спадчыны», – цяперашні час дзеясловаў у значэнні прошлага: «У 1402 годзе ўладар Відзаў Ян Ганусовіч двор Відзы *перадае* віленскаму біскупу Табару»; «У 1504 годзе частку мястэчка *набывае* сабе Альбрэхт Гаштольд» («Падарожжа з Жы-

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 66.

² Тамсама. Арк. 74.

гамонтам. Відзы»); «Уладар Пукава Наркевіч-Ёдка старэнькую гэтую царкоўку *разбірае* і на яе месцы *будуе* новую мураваную цагляную царкоўку» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Глыбоцкае»). Параўнаем: «Беларускіх паэтаў лічаныя адзінкі, *друкавацца яны не могуць*. Вершы іхнія *ходзяць* перапісаныя ад рукі»; «Праз год Ігнат Буйніцкі са сваёй трупай зноў *наведвае* Пецяярбург і *выступае* на этнаграфічным вечары».

Для ілюстрацыі падзей мінулага ў «Падарожжы дылетанта» («Падарожжы з Жыгамонтам») часам ужываецца мастацкі сімвалізм, што працягвае традыцыі «Спадчыны». Напрыклад, аповед пра бойку Радзівілаў з Нойбергамі праілюстраваны гербамі гэтых родаў, якія з'яўляюцца на экране адзін насупраць другога («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Камсамольскае (Пукава)»). Філасофская насычанасць такіх вобразаў-сімвалаў паглыбляецца, калі распавядаюць пра разгром паўстання 1863 г. і гібель людзей, у кадры паказаны выцвілы восеньскі ліст, што ляжыць сярод галін рабіны; калі вядучы гаворыць пра людзей, якія загінулі падчас Першай сусветнай вайны, у кадры ўзнікаюць доўгія парасткі чароту, якія гойдаюцца пад ветрам («Падарожжа з Жыгамонтам. Відзы»). Яны нібы ўвасабляюць людзей, безабаронных перад лёсам. Узмацняецца ўласцівы падарожнаму жанру матыў сінкрэтызму – еднасці і ўзаемазалежнасці чалавека і прыроды. Такі прыём, распаўсюджаны і ў навукова-папулярных фільмах *BBC*, надае перадачы глыбіні, шматпланавасці, робіць яе цікавай для глядачоў. На жаль, у травелогах беларускага тэлебачання пакуль можна вызначыць толькі адзінкавыя прыклады выкарыстання мастацкага сімвалізму.

Каб зрабіць падзеі мінулага больш зразумелымі сучаснай аўдыторыі, аўтары «Падарожжа з Жыгамонтам» выкарыстоўваюць паняцці з сучаснага кантэксту, напрыклад пра каханне дачкі Кастравіцкіх вядучы кажа: «Прыязджаў сюды Саман Худад з Самарканду і зайшоў у тагачаснае *сяльцо...*» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Глыбоцкае»); «Гэты хлопец пачаў хадзіць да Ангелікі ў госці, казаць, што *ты мая зайка, я твае вушкі, хвосцік, лапкі...*» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вялікія Навасёлкі»), згадваючы папулярную ў часых выхаду праграмы песню А. Пугачовай і П. Кіркорава; альбо «А што было, шаноўнае панства, рабіць у Вільні доўгімі зімовымі вечарамі? Гэта ж не тое што сёння – узяў коцікаў, выклаў у інтэрнэце і збірай сабе паціху *лайкі!*» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Вярэйкі»). Параўнаем: «Князь кіеўскі Уладзімір сватаўся да яе (Рагнеды. – А. М.) і атрымаў, як кажуць, *гарбуза*, бо полацкія князі лічыліся вышэйшым родам»¹. Такая

¹ НАРБ. Ф. 871. Воп. 8. Спр. 755. Арк. 72.

падача гістарычнага матэрыялу дазваляе выклікаць спачуванне сучаснай аўдыторыі да лёсаў гістарычных асоб і разам з тым абудзіць цікавасць да перадачы.

Своеасаблівы характар у травелогу набыла ўласцівая культуры постмадэрнізму інтэртэкстуальнасць. У «Падарожжы з Жыгамонтам» тэкставыя аплікацыі спрыяюць раскрыццю тэмы Радзімы: прыводзяцца цытаты пераважна тых пісьменнікаў, літаратурных крытыкаў, якія вывучалі беларускую гісторыю і фальклор, у прыватнасці У. Сыракомлі, І. Храпавіцкага, С. Панізніка, этнографа Е. Раманава і інш. Тэма Радзімы ў травелогу паглыбляецца: калі ў «Падарожжы дылетанта» часам гучалі папулярныя мелодыі, то ў «Падарожжы з Жыгамонтам» выкарыстоўваюцца выключна кампазіцыі тых гуртоў і выканаўцаў, якія звяртаюцца ў сваёй творчасці да беларускай народнай музыкі, – гэта «Песняры», «Стары Ольса», У. Кур’ян, М. Радзівіл, Р. Яраш, «Паазер’е», *Litvakus*, «Нельга забыць», «Напалеон Орда», Дз. Смольскі і інш. На наш погляд, такі сродак мастацкай выразнасці з’яўляецца перспектыўным ва ўмовах імклівага тэхнічнага прагрэсу, стваральнікам беларускага травелогу неабходна, працягваючы традыцыі аўтараў «Спадчыны» і «Ветру вандраванняў», часцей звяртацца да гістарычных набыткаў айчыннага музычнага мастацтва, выкарыстоўваць для цытацыі творы пісьменнікаў нацыянальнага адраджэння.

Характэрнае раскрыццё ў травелогу атрымаў філасофскі складнік жанру падарожжа. Роздум аб узаемадзеянні чалавека, грамадства і прыроды адлюстраваны новымі аўдыявізуальнымі сродкамі, у прыватнасці пры дапамозе ўжывання тэхналогіі аэраздымкаў. У «Падарожжы з Жыгамонтам» тэхналогія аэраздымкаў спрыяе рэалізацыі сінкрэтызму паведамлення: лейтматывам у перадачы праходзіць вобраз магутнай Прыроды, якая доўгі час застаецца нязменнай, а таму здольная звязаць мінулае і будучыню. У гэтым вызначаецца творчая пераемнасць: падобная думка была ўвасоблена ў праграме «Спадчына» пры дапамозе дэкарацыі – магутнага дуба, вобраза, узятага з публіцыстыкі У. Караткевіча. Разам з тым у беларускім травелогу практычна не закранаецца гістарычна ўласцівая айчыннаму тэлепадарожжы экалагічная праблематыка.

У «Падарожжы дылетанта», як і ў «Блоге Деніса Дудінскаго», публіцыстычны складнік паведамлення аслаблены. У «Падарожжы дылетанта» вядучы – прафесійны акцёр толькі паказвае на пэўныя супярэчнасці або праблемныя пытанні, якія звязаны пераважна з аховай гісторыка-культурнай спадчыны, і робіць гэта адметным шляхам – у асноўным пры дапамозе мімікі, жэстаў, інтанацыі. Напрыклад, расказваючы аб тым, што ў касцёле ў Відзах у савецкі час

была спартзала, Ю. Жыгамонт уздыхае і ківае галавою («Падарожжа з Жыгамонтам. Відзы»). У «Падарожжы з Жыгамонтам», якое выходзіць толькі ў інтэрнэце, вызначаецца паглыбленне публіцыстычнага складніка травелогу. У першых серыях перадачы вядучы выразна падкрэслівае супярэчнасці, але не дае ацэнак, пакідаючы магчымасць глядачам зрабіць гэта самім. Вызначыць патрэбныя акцэнты дапамагае сэнсава паўтор, напрыклад: «Касцёл *быў* пашкоджаны, і яго разабралі, разабралі нават званіцу, якая *не была* пашкоджаная» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Глыбоцкае»); «За савецкім часам жвір бралі з таго месца, дзе *былі* пахаваныя паўстанцы, дзе *была* магіла» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Лыцавічы»). У больш позніх выпусках вядучы часам адкрыта выказвае свае меркаванні, напрыклад: «Я вам хачу сказаць, шанюнае панства, што ў нас вельмі мала храмаў, асвечаных у гонар беларускіх святых, а хто ж, як не беларускія святыя, просіць перад Богам за Беларусь і за нас грэшных?» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Вярэйкі»); «Калі прыйшлі Саветы, то яны чамусьці вырашылі могілкі старажытных знесці і на месцы старажытных могілак збудаваць школу для дзетак. Можна сказаць, што школу тут збудаваць на касцях» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Гарадзішча»).

Пра тое, што ўзмоцнены публіцыстычны складнік уласцівы травелогу, сведчыць, у прыватнасці, досвед перадачы «Свет Уікера» (*Whicker's World, BBC, 1968–1992*), якая стала адной з найбольш папулярных за ўсю гісторыю *BBC*. А. Уікер паведамляў пра такія падзеі, як ваенная дыктатура, брытанскія эмігранты, феміністычны рух 1970-х гг., рух за правы чалавека. У травелогу беларускага тэлебачання публіцыстычны складнік набыў адметнасць: больш выразна прасочваецца тэма павагі да роднай мовы і асаблівай важнасці яе захавання. У выпусках «Падарожжа дылетанта» эпізадычна, а ў серыях «Падарожжа з Жыгамонтам» пастаянна тлумачыцца этымалогія геаграфічных назваў, прозвішчаў і імёнаў, што бытуюць у пэўнай мясцовасці. Часам Ю. Жыгамонт падкрэслівае невідавочныя адрозненні паміж рускай і беларускай мовамі, напрыклад, «пукаць» па-руску – «псаваць паветра», а па-беларуску – «іграць на скрыпцы» («Падарожжа з Жыгамонтам. Вёска Камсамольскае (Пукава)»).

Станоўчай тэндэнцыяй з'яўляецца тое, што ў асобных выпусках перадачы вызначаюцца рысы расследавання: аўтары прыводзяць пэўныя даты, спасылкі на манаграфіі, цытаты з летапісаў. Такая акалічнасць набліжае «Падарожжа дылетанта» і «Падарожжа з Жыгамонтам» да перадачы «Вецер вандраванняў», паказвае арыентацыю аўтараў сучаснага травелогу на эрудыраваных і ўдумлівых глядачоў, а таксама дэманструе іх павагу да аўдыторыі.

Такім чынам, беларускі травелог, асабліва «Падарожжа дылетанта» («Падарожжа з Жыгамонтам»), працягвае традыцыі цыклавых перадач сярэдзіны 1960-х – сярэдзіны 1980-х гг., у прыватнасці «Спадчыны» У. Караткевіча. Аўтары імкнуцца паказаць важную ролю гарадоў і мястэчак Беларусі ў еўрапейскай гісторыі, што спрыяе фарміраванню ў аўдыторыі пачуцця патрыятызму. У айчынным травелогу вылучаецца шэраг прыёмаў і сродкаў мастацкай выразнасці, якія, з аднаго боку, запатрабаваныя ў сучаснай аўдыявізуальнай прасторы, а з іншага – маюць грунтоўны досвед развіцця на айчынным тэлебачанні. Сярод такіх прыёмаў вобраз вядучага – інтэлігента і інтэлектуала, які стараецца не «вяшчаць», а камунікаваць з глядачамі; лексічны партрэт аўдыторыі, псіхалагізм персанажаў, матывы сінкрэтызму, публіцыстычнасць (тэмы захавання гісторыка-культурных каштоўнасцей і роднай мовы). Да перспектыўных сродкаў мастацкай выразнасці можна аднесці дыялектызмы і жарганізмы, час дзеясловаў у пераносным сэнсе, займеннікі першай і другой асобы, прамыя звароты да глядачоў, суб'ектыўна-ацэначныя выразы, рытарычныя пытанні. Гістарычна ўласцівы беларускай трэвел-перадачы публіцыстычны складнік амаль забыты на тэлебачанні, але адраджаецца ў інтэрнэт-выпусках. Гэтыя набыткі неабходна выкарыстоўваць пры стварэнні ўнікальных айчынных фарматаў перадач для міжнароднага распаўсюджвання. Больш грунтоўнай распрацоўкі ў травелогу патрабуюць экалагічная праблематыка, а таксама інтэртэкстуальнасць і мастацкі сімвалізм, якія вызначаюць важную ролю перадач у захаванні і развіцці каштоўнасцей беларускай культуры.

Навукова-папулярнае тэлепадарожжа. Выпускі, якія ў англамоўных даследаваннях характарызуюцца тэрмінам «навукова-папулярнае тэлепадарожжа» (*popular science*), на беларускім тэлебачанні называлі тэлефільмамі ці перадачамі. З таго часу калі ТА «Тэлефільм» як самастойная адзінка ў структуры беларускага тэлебачання перастала існаваць, гэта значыць з 2001 г., слова «тэлефільм» таксама пачало значна радзей ужывацца тэлевізійнымі практыкамі. Часцей за ўсё вялікія тэлевізійныя творы (26 хвілін і болей) называюць перадачамі, часам выкарыстоўваюць размежаванне, пабудаванае на ўяўленні аб тым, што тэлевізійны твор спалучае ў сабе факты і вобразы. Задача перадачы – данесці да аўдыторыі факты, а каб зрабіць гэта найбольш трапна і зразумела, могуць выкарыстоўвацца мастацкія вобразы. Першаасновай фільма з'яўляецца мастацкі вобраз (ці сістэма вобразаў), для стварэння якіх могуць ужывацца факты. Улічваючы тое, што такі падзел з'яўляецца даволі ўмоўным і часам можа мець суб'ектыўны характар, тэлефільмы і перадачы аб падарожжах мы разгледзім разам,

выкарыстоўваючы для іх агульнага наймення ўслед за англамоўнымі калегамі тэрмін «навукова-папулярныя тэлепадарожжы». Бо прынцыпова важным для зместу такіх выпускаў з'яўляецца імкненне аўтараў параўнаць звычайнае асяроддзе з незвычайным, куды трапляе лірычны герой (гэта можа быць замежжа ці іншыя мясціны Беларусі), прыцягваючы ўжо назапашаныя ў навуковых (гістарычных, літаратурных і іншых) крыніцах звесткі.

Навукова-папулярнае падарожжа больш набліжаецца да эпічнага наратыву, чым, напрыклад, травелог ці падарожжа турыста з заплечнікам. Навукова-папулярныя фільмы-падарожжы болей адпавядаюць прыродзе тэлебачання, чым інтэрнэту, бо часта яны ствараюцца з выкарыстаннем разнастайнай складанай аўдыявізуальнай тэхнікі і са значна большым бюджэтам, чым травелог ці падарожжа турыста з заплечнікам. Вытворчасцю навукова-папулярнага тэлепадарожжа звычайна займаецца арганізаваная па прынцыпе мануфактуры каманда тэлепрафесіяналаў, дзе абавязкі даволі строга размяркоўваюцца паміж сцэнарыстам, апэратарам, вядучым і інш. У сувязі з гэтым вядучы такога выпуску з'яўляецца прапісаным сцэнарыстам вобразам, які часам можа быць звязаны з добра вядомай аўдыторыі персонай і мець біяграфічныя рысы. Напрыклад, у стужках «Мой Мінск» (рэжысёр У. Басаў, 1996) і «Здесь осталась моя душа» (рэжысёр У. Гуровіч, 2001) карэнныя мінчане, адпаведна акцёр і педагог І. Курган і музыкант Л. Барткевіч, падарожнічаюць па горадзе і расказваюць пра важныя для іх месцы.

Характар камунікацыі аўтара фільма-падарожжа беларускага тэлебачання XXI ст. з гледачамі набліжаецца да таго, што быў уласцівы ілюстраваным апавяданням аб вандроўках сярэдзіны 1950-х – 1960-х гг., якія, нагадаем, выходзілі ў Галоўнай рэдакцыі грамадска-палітычных перадач: аўтар відавочна імкнецца ахапіць як мага больш шырокую аўдыторыю. Прыёмам імгненнага ўздзеяння на сярэдняга чалавека становіцца інтрыга, напрыклад, гэтак жа як і ў жанры інфармацыі (у выпусках навін), імя і прозвішча героя спачатку не раскрываюцца, найбольш цікавыя звесткі аб ім уведзены пры дапамозе займенніка: «Их именами называют острова и перевалы. Они первыми были там, где не ступала нога человека. И до сих пор история не назвала их белорусами»; «Это самый широкий город. Обводнение считается одним из самых лучших в Европе. Минск оставляет неизгладимое впечатление»¹. Адметна, што з развіццём тэхнікі, калі стала магчымым

¹ Белорусская Арктика [Электронный ресурс] // Архив НГТРК Респ. Беларусь. URL: <http://archive.tvr.by/Search/Material/416167?str=Белорусская%20арктика> (дата обращения: 25.01.2020).

падрабязна і рэалістычна паказваць працэс вандроўкі, каб стварыць інтрыгу, упершыню сталі выкарыстоўваць не толькі цяперашні час у значэнні прошлага («Васямнаццаце стагоддзе. Горад крыху будзе, крыху *гандлюе*, *рубіцца* шаблямі на сейміках ці *збіраецца* ў п'яныя гвалтоўныя шляхецкія наезды» («Мсціслаў», рэжысёр У. Арлоў, 2000), але і будучы час у значэнні прошлага, нібы разважаючы пра свае намеры: «А пока мы *отправимся* в Смоленичи»¹. Аднак уздзеянне прыёму інтрыгі на глядача часам змяншаецца ў выніку лагічных памылак, якія робяць аўтары перадач. Напрыклад, пра Кубу кажуць: «Эта страна вдохновила Хемингуэя на “Старика и море”, а Кобзона – на признание в вечной любви» («Куба. Время перемен», НДТРК Рэсп. Беларусь, 2016). Два творцы, адзін – лаўрэат Нобелеўскай прэміі па літаратуры, а другі – папулярны ў Расіі спявак – не выглядаюць як раўнавалічныя ў свядомасці аўдыторыі. Глядачы задумваюцца ў першую чаргу аб гэтым несупадзенні, асноўны сэнс, закладзены ў паведамленні, не ўспрымаецца належным чынам.

Аб імкненні аўтараў навукова-папулярных падарожжаў беларускага тэлебачання ахапіць як мага больш шырокую аўдыторыю сведчыць выкарыстанне і іншых прыёмаў, уласцівых для жанру грамадска-палітычнай інфармацыі. Да прыкладу, рэпартажны зварот да дэталі. Ён уведзіцца ў тэкст пры дапамозе паказальных займеннікаў кшталту «такія», «гэты», «гэтулькі»: «Сапраўдныя майстры і гэтую царкву будавалі. Без адзінага цвіка» («Земля белорусская. Мстиславский путь», НДТРК Рэсп. Беларусь, 2013); «Вот *это* здание Воложинского лесничества» («*Terra incognita*. Налибокская пуца», НДТРК Рэсп. Беларусь, 2020). У тэлефільмах пачатку ХХІ ст., акрамя таго, сталі выкарыстоўваць выразы, характэрныя для прамога рэпартажу, напрыклад, «сейчас вы видите», «за моей спиной». Такім шляхам ствараецца ілюзія прамога эфіру, напрыклад, «за *моей спиной* вы можете увидеть самый большой спортивный комплекс Беларуси» («С миру по нитке. Грузия глазами туристов», МТРК «Мир», 2020). Развіццё светамоцнай оптыкі дазваляе аўтарам паказваць у кадры артэфакты і звязваць з імі паведамленне, напрыклад, вядучы дэманструе сваё пасведчанне – дазвол заязджаць у зону Палескага радыяцыйнага запаведніка².

¹ Белорусская Арктика [Электронный ресурс] ...

² Тридцатая весна. Специальный репортаж [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0YbVe8GboHk&t=4s> (дата обращения: 25.01.2020).

Яшчэ адной рысай, якая набліжае навукова-папулярныя падарожжы беларускага тэлебачання да жанру інфармацыі, з'яўляецца тое, што аўтар часта не выказвае свае думкі і меркаванні ў закадравым тэксце. Калі параўнаць цытаты з фільмаў пачатку XXI ст. і 2018 г., бачна, як зніжаецца сэнсавое напаяўненне ачэчнай лексікі: «Па прыкладзе Скарыны Пётр Мсціславец ды Іван Фёдараў хацелі перакласці ўсё на простую мову, каб “наученіе людям шырылася”. Гэта не атрымалася, а *шкада*. Многіх крывавых і дзікіх выхадак гісторыі можна было б пазбегнуць ці хаця б не так глыбока патануць у іх, каб больш шырока была распаўсюджана асвета, якая рыхтуе душы пад пасеў цярпімасці»; «*Вельмі шкада*, але ад чатырнаццацістага стагоддзя ў Пустынскім манастыры нічога не засталася. Людзі, час і прырода зрабілі сваю справу. Цяпер тут руіны («Мсціслаў», рэжысёр У. Арлоў, 2000); «Тышкевичи – одни из самых крупных землевладельцев в Налибокской пушце, так что, *как нам кажется*, без путешествия в их угодия поиск исторической правды, тем более родины кроманьонцев, будет неполным»¹. У апошнім прыкладзе ўслед за выразам «как нам кажется» не прыводзяцца ўласныя меркаванні, ён выкарыстоўваецца пераважна для таго, каб апраўдаць прысутнасць вядучага ў кадры.

Гэтак жа як і аўтары інфармацыйных выпускаў, стваральнікі сучасных навукова-папулярных перадач аб падарожжах пазбягаюць прамога дыялогу з аўдыторыяй, яны выказваюць свае меркаванні ўскосна, у асноўным праз сінхронныя паведамленні персанажаў. Гэтаму спрыяе тэхнічнае ўдасканаленне тэлебачання, дзякуючы якому запіс гуку можна весці нават з вялікай адлегласці. Напрыклад, на думку супрацоўніка музея-запаведніка «Нясвіж» С. Чысцякова, Нясвіжскую крыпту ніколі не разбуралі таму, што М. Радзівіл Сіротка загадаў хаваць усіх нашчадкаў у сціпрых трунах, без зброі і ўпрыгажэнняў, каб ніхто не спакусіўся на іх багацце². Палярнікі У. Драбо, У. Хачырашвілі закранаюць уласцівую падарожжнаму жанру тэму аховы гісторыка-культурнай спадчыны, кажуць аб тым, што трэба вывучаць досвед беларускіх даследаванняў Поўначы, таму што «чело-

¹ Terra incognita. Налибокская пушта [Электронный ресурс] // Архив НГТРК Респ. Беларусь. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Dx8qKrOS_qw (дата обращения: 25.01.2020).

² Эпоха. Радзивиллы. Несвижские владения [Электронный ресурс] // Архив НГТРК Респ. Беларусь. URL: <http://archive.tvr.by/Search/Material/338988?str=Эпоха%20-%20Радивиллы.%20Несвижские%20владения> (дата обращения: 25.01.2020).

век, который не знает своей истории, не имеет будущего», на гэтым можна «свою гордость строить»¹.

З імкненнем аўтараў павялічыць аб'ектыўнасць паведамлення звязана таксама адметная рэалізацыя філасофскага складніка перадач. Роздум аб праблемах чалавека, грамадства і іх узаемадзеяння ў працэсе агульнага развіцця ў тэлефільмах мяжы ХХ–ХХІ стст. выказваўся ў закадравым тэксце: «Няма вялікіх і малых працаўнікоў у чалавецтва, бо кожны, хто прыносіць яму карысць, заслугоўвае нашу павагу і памяць» («Мсціслаў», рэжысёр У. Арлоў, 2000); «Беларусы ствараюць чылійскую навуку, твораць палітыку Гавайскіх астравоў, робяцца лепшымі ў свеце знаўцамі арабскіх рукапісаў. Шкада, што за Антычнай Грэцыяй не хапіла ў Кутаргаў увагі да сваіх уласных малых Мсціслава ды Чэрыкава. А, можа, за гэта акупіцца нам вялізная колькасць нашых грахоў, бо павінна ж калісьці адгукнуцца народу жаданне служыць не толькі сабе, але і ўсяму роду чалавечаму?» («Мсціслаў», рэжысёр У. Арлоў, 2000). З цягам часу філасофскія развагі ўсё часцей сталі выказваць выключна вуснамі герояў перадачы: палярнік У. Драбо разважае пра жыццё чалавека ва ўмовах Поўначы: «Суровые условия – это много ограничений, которые мы не ценим в нашей повседневной жизни. Это возможность полноценного отдыха. Это горячая пища. Это комфортная температура. И начинаешь задумываться: а как же было раньше?»².

Па аналогіі з жанрам інфармацыі, уяўляючы сваю аўдыторыю максімальна шырокай, стваральнікі навукова-папулярных падарожжаў выкарыстоўваюць зразумелыя большасці людзей вобразы масавай культуры. Таму інтэртэкст у выпусках не заўсёды бывае трапным. Напрыклад, цыкл перадач «История одного города» (НДТРК Рэсп. Беларусь, 2008), а таксама спецыяльны рэпартаж «История одной тюрьмы»³ адсылаюць глядачоў да рамана М. Салтыкова-Шчадрына. Аднак у выпусках няма асноўнага, што вылучае гэты літаратурны твор, – сатырычнага адлюстравання рэчаіснасці.

Параўнанне стужак мяжы ХХ–ХХІ стст. і 2010-х гг. паказвае, што ад постмадэрнісцкай інтэртэкстуальнасці, імкнення глыбока асэнсаваць айчынную гісторыю з пазіцыі грамадзяніна глабальнага свету тэлетворцы паступова вяртаюцца да ідэй мадэрнізму. У прыватна-

¹ Белорусская Арктика [Электронный ресурс] ...

² Тамсама.

³ История одной тюрьмы [Электронный ресурс] //Архив НДТРК Респ. Беларусь. URL: <http://archive.tvr.by/Search/Material/409329?str=История%20одной%20тюрьмы> (дата обращения: 25.01.2020).

сці, панарамы знізу наверх, статычныя планы і панарамы, знятыя з верхняга пункта, як і ў фільмах 1970-х гг., паказваюць веліч і моц краіны. Дзякуючы выкарыстанню гелікоптару і сучаснай тэхналогіі стабілізацыі карцінкі здымкі гэтыя больш дасканалыя і ўражваюць мацней, чым раней. Як і ў ілюстраваных апавяданнях 1970–80-х гг., бачна імкненне аўтараў падкрэсліць тэхнічную моц дзяржавы, прагрэс звязваецца пераважна з развіццём тэхнікі. Каб увасобіць гэтую ідэю, выкарыстоўваецца графічнае афармленне перадач, у якім прысутнічаюць смартфоны, экран камп'ютара, ілюзія пошуку ў інтэрнэце. Вельмі падобныя паміж сабой графічныя шапкі праграм «Города Беларуси» («Беларусь 24», з 2019 г.), «Маршрут построен» («Беларусь 24», з 2019 г.), «Экспедиция» («Лад», 2008–2010). Тая ж думка адлюстравана ў назвах, напрыклад «Маршрут построен» – стандартны выраз, які гучыць з мабільнага навігатора. Практычна не вылучаецца тэма Радзімы, якая была яскрава ўвасоблена ў цыклах перадач «Спадчына» і «Вецер вандраванняў». Замест яе гучыць матыў глабальнага грамадства, які падкрэсліваецца ў назвах перадач: «*Terra incognita*. Беларусь неведомая» («Беларусь 24», 2015–2018).

Каб рэалізаваць уласцівы трэвел-перадачы гістарызм, шырока выкарыстоўваюцца сродкі мантажу і графікі, якія атрымалі значнае развіццё ў XXI ст.: ужываецца прыём стылізацыі сучасных планаў пад архіўнае відэа, кантраст чорна-белага і каляровага, калі мінулае паказана чорна-белым. Каб зрабіць аповед пра гістарычныя падзеі блізкім і зразумелым глядачам з розным узроўнем адукацыі, стваральнікі тэлепадарожжаў, як і іх папярэднікі, у прыватнасці аўтары перадач «Спадчына» і «Вецер вандраванняў», ужываюць сучасную лексіку для наймення з'явы ці падзеі мінулага. Аднак нярэдка няведанне гістарычнага кантэксту прыводзіць творцаў да сэнсавых памылак. Напрыклад, «Слова пра паход Ігаравы» называюць «средневековым бестселлером»¹. Аднак, як вядома, бестселер – тое, што лепш за ўсё прадаецца, а ў часы, калі было напісана «Слова пра паход Ігаравы», яшчэ не існавала кнігадрукавання, а значыць, і кнігапродажу. Паскевічаў называюць інвестарамі ў культуру Гомеля², аднак інвестар – той, хто ўкладае грошы з мэтай атрымаць прыбытак. Паскевічы рабілі гэта бескарысліва, таму іх правільна назваць мецэнатамі. Такая лексічная неахайнасць мае ў асноўным два адмоўныя вынікі: па-першае, зні-

¹ Города Беларуси. Гомель [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UsP7CmIBCHw> (дата обращения: 25.01.2020).

² Тамсама.

жаецца ўласцівая падарожнаму выпуску выхаваўчая і адукацыйная функцыя, па-другое, гэта часам не дазваляе рэалізаваць характэрны для жанру эффект прысутнасці: адукаваныя глядачы звяртаюць увагу на сэнсавыя памылкі і не ўспрымаюць асноўны змест паведамлення.

Своеасаблівае развіццё атрымаў мастацкі складнік тэлепадарожжа. Аўтары фільмаў мяжы XX–XXI стст., працягваючы справу стваральнікаў праграмы «Спадчына», для рэалізацыі гістарызму ўжывалі даволі танны і трапны прыём працы з мастацкімі сімваламі. Напрыклад, расказваючы легенду пра князя, што захварэў на вочы, паказвалі ў кадры абразы, па якіх блукае прамень святла, потым робіцца цёмна («Мсціслаў», рэжысёр У. Арлоў, 2000). Сёння ж паступова адбываецца вяртанне да нярэдка неапраўдана дарагіх пастано-вак з артыстамі. Аўтары імкнуцца літаральна рэканструяваць падзеі на экране, замест таго каб выкарыстоўваць мову мастацкіх вобразаў (напрыклад, у стужцы «Светлы горад» (рэжысёр Ю. Ганчар, 2012)). Акрамя таго, пры стварэнні вобразаў прасочваецца шаблоннасць, часам аўтары паўтараюць тыя з іх, якія былі ўвасоблены ў стужках савецкага часу, напрыклад фільмы 1979 і 2012 гг. рэжысёраў У. Басава і Ю. Ганчар, прысвечаныя Светлагорску, называюцца «Светлы горад», іх стваральнікі сцвярджаюць, што «светлы ён і ад людзей, што з'еха-ліся сюды з розных старонак Беларусі» («Светлы горад», рэжысёр Ю. Ганчар, 2012).

Можна прыйсці да высновы, што аўтары навукова-папулярных тэлепадарожжаў канца XX – пачатку XXI ст., разлічваючы на максі-мальна шырокую аўдыторыю, якая ўключае людзей з рознымі ціка-васцямі, поглядамі, досведам, вяртаюцца да практыкі ілюстраваных апавяданняў сярэдзіны 1950-х – 1960-х гг. У выпусках вылучаюцца рысы грамадска-палітычнай інфармацыі: назіраецца імкненне аўта-раў да аб'ектыўнасці выкладу падзей, шырока выкарыстоўваюцца інтрыга і зварот да дэталі, аўтар пазбягае прамога дыялогу са сва-ёй аўдыторыяй, філасофскія развагі і публіцыстычныя меркаван-ні гучаць пераважна вуснамі персанажаў. Акрамя таго, назіраецца вяртанне да ідэй і вобразаў мадэрнізму (глабальны свет, тэхнічны прагрэс), для рэалізацыі якіх ужываюцца верхнія ракурсы, адмыс-ловыя сродкі камп'ютарнай графікі і мантажу. У тэкстах перадач узрастае колькасць лексічных памылак, звязаных з недастатковым паглыбленнем у гістарычны кантэкст, што не дазваляе рэалізава-ць інтэртэкстуальнасць паведамлення. Каб павысіць прафесійны ўзровень выпускаў, аўтарам неабходна больш дакладна вызначыць патэнцыяльную аўдыторыю. Карысным можа стаць досвед перадач

беларускага тэлебачання «Спадчына» і «Вецер вандраванняў», разлічаных на прадстаўнікоў нацыянальнай навуковай інтэлігенцыі.

Эксперыментальныя жанравыя формы трэвел-перадачы: калектыўнае тэлепадарожжа, вандроўка эмігранта і падарожжа са зменай ролі. У сувязі з адсутнасцю грунтоўных практыка-арыентаваных рэтраспектыўных даследаванняў аўдыторыі перадач (нагадаем, што на савецкім тэлебачанні да 1980-х гг. падобныя даследаванні не праводзіліся) беларускія тэлтворцы апынуліся ў даволі складаных умовах, калі сродкі і прыёмы выразнасці, якія могуць гарантавана забяспечыць поспех выпускаў, яны вымушаны шукаць у замежным досведзе. У прыватнасці, да айчынных рэалій спрабуюць адаптаваць такія субжанры, як калектыўнае падарожжа (напрыклад, «Беларусь без межаў», Камунікацыйнае агенцтва *NEF/TBWA* – АНТ, 2016; канал «Едзем» Арцёма Рындзевіча), падарожжа эмігранта і вандроўка са зменай ролі (у прыватнасці, «Турыст» («Беларусь 2», 2014–2015)). У параўнанні з травелогам і навукова-папулярным фільмам-падарожжам яны больш набліжаюцца да забаўляльнага жанру, бо звычайна распавядаюць пра вандроўку, якая разгортваецца нібы ў рэальным часе перад вачамі аўдыторыі.

У калектыўных тэлепадарожжах, у адрозненне ад іншых субжанраў трэвел-выпускаў, распрацоўваецца дадатковая сюжэтная лінія – узаемаадносінны ўнутры групы людзей, якія вандруюць разам. Часцей за ўсё гэтыя асобы і ў паўсядзённым жыцці з’яўляюцца калегамі, напрыклад належаць да аднаго музычнага гурта, тады патэнцыйная аўдыторыя перадачы складаецца з яго прыхільнікаў і людзей, блізкіх да іх. Такі прыём робіць перадачу насычанай, цікавай, дапамагае знайсці мастацкае рашэнне ў выпадку, калі бракуе візуальнага шэрагу (напрыклад, помнікі архітэктуры не захаваліся), а часам нават дазваляе пашыраць рэальную аўдыторыю перадач, бо кожны глядач можа атаясамліваць сябе з кімсьці з вядучых.

З тэхнічным развіццём тэлебачання звязаны той факт, што для тэлепадарожжаў XXI ст. уласціва алітаратурванне здымачнай групы, калі не толькі вядучы, але і апэратар, а часам таксама сцэнарыст, рэжысёр становяцца нібы героямі паведамлення, яны альбо з’яўляюцца ў кадры на агульных планах, як, напрыклад, у выпусках «*Terra incognita. Беларусь невядомая*» («Беларусь 24», 2015–2018), «Турыст» («Беларусь 2», 2014–2015), ці аўтар размаўляе з імі, звяртаецца да іх з пытаннямі і прапановамі, у якасці прыкладу можна прывесці папулярную перадачу ўкраінскага тэлебачання «Арол і рэшка» («Інтэр», з 2011 г.). У калектыўным тэлепадарожжы гэты прыём праяўляецца асабліва яскрава, бо ўдзельнікі здымачнай групы ў ім на працягу пе-

радачы дзейнічаюць у кадры, што патрабуе істотнага рэжысёрскага майстэрства ў распрацоўцы кожнага вобраза і прадуманай драматургіі, у прыватнасці структуры ўзаемаадносін паміж персанажамі.

Можна меркаваць, што прадстаўнікі, напрыклад, музычнага гурта «Без білета» («Беларусь без межаў», Камунікацыйнае агенцтва *NEF/TBWA* – АНТ, 2016) ці ансамбля «Бяседа» («Падарожжа з “Бяседай”», «Беларусь 3», 2015–2016) маюць ужо наладжаны механізм камунікацыі паміж сабою. Разам з тым у аўтараў выпускаў бадай што не атрымліваецца яго адлюстравачь: у кадры не ствараецца ілюзія спантаннай размовы, вядучыя не ўзаемадзейнічаюць адно з адным. Яны толькі агучваюць інфарматыўныя тэксты стэндапаў, іх характары ў перадачы не раскрываюцца. Калі адного з фронтменаў у наступным выпуску не будзе, ці яго заменяць іншым выступаўцам, ці з’явіцца яшчэ адзін, аўдыторыя, хутчэй за ўсё, не заўважыць адрознення. У выпускі шырока ўводзяцца дакументальныя гукавыя сцэны, у якіх удзельнічаюць вядучыя, аднак нават такі прыём не спрыяе развіццю іх вобразаў, бо характары персанажаў не прапісаны рэжысёрам загадзя. Магчыма, стваральнікі перадачы лічаць удзельнікаў гурта «Без білета» яркімі індывідуальнасцямі, здольнымі стварыць запамінальныя вобразы, імправізуючы на экране. Пра цяжкасці ў рэалізацыі гэтай задачы сведчаць дакументальныя гукавыя сцэны, зманціраваныя пад папулярную музычную кампазіцыю, без інтэршуму як сродку дакументальнага адлюстравання, дзе вядучыя дапамагаюць валанцёрам збіраць грошы на дабрачыннасць, выступаюць на пляцы, адведзеным для вулічных музыкантаў, і інш. У такіх тэлепадарожжах ствараецца эфект прысутнасці, уласцівы для жанру інфармацыі, аднак няма падзеі, якая б разгортвалася перад вачамі аўдыторыі; рэалізуюцца забаўляльныя і рэкрэацыйная функцыі тэлебачання, аднак няма драматызму і псіхалагізму, элементаў рэаліці-шоу, якія вылучаюць калектыўнае тэлепадарожжа. Гэта звужае аўдыторыю выпускаў да невялікай колькасці самых адданных прыхільнікаў дадзенага музычнага гурта, ва ўяўленні якіх ужо склаліся вобразы яго ўдзельнікаў.

Станоўчай якасцю перадачы з’яўляецца імкненне яе аўтараў засвоіць новы прагрэсіўны досвед, увасобіць субжанры, папулярныя ў свеце, але дагэтуль не прадстаўленыя на беларускім тэлебачанні. Выпускі спалучаюць рысы калектыўнага падарожжа і падарожжа эмігранта, што сведчыць аб актыўным пошуку аўтарамі ўнікальнага айчыннага фармату. У іншых краінах вядучыя сустракаюцца з беларусамі, якія пераехалі туды на сталае жыхарства, яны паказваюць тыя месцы, дзе прывыклі бавіць час (кафэ, паркі), запрашаюць да сябе дадому. Гэтыя героі адказваюць на пытанні, аднак не бяруць

на сябе ініцыятыву вядучых, што было б характэрным для падарожжа эмігранта. Як вынік, практычна адсутнічае эмацыянальны кантакт гледача з героем-эмігрантам, суперажыванне, якое прымушае глядзець выпускі далей.

Разам з тым варта падкрэсліць, што шматлікія ідэі, якія аўтары імкнуцца закласці ў выпускі, сугучныя з часам. Так, напрыклад, матыў глабальнага свету, у якім асабліва важным становіцца пачуццё Радзімы, захаванне чалавекам разумення сваёй культурнай прыналежнасці, дзе б ён ні знаходзіўся, рэалізаваны пры дапамозе вобраза-сімвала памежнага слупа. Макет выкананы з лёгкіх матэрыялаў, вядучыя возяць яго з сабой і могуць паставіць у любым месцы. Трапна абіраючы назву праграмы «Беларусь без межаў», аўтары нібы даюць гледачам, якіх уяўляюць патрыётамі, абяцанне, што пакажуць, як эмігранты ў іншым культурным асяроддзі захоўваюць у сабе, транслююць беларускі светапогляд (традыцыі, святы, звычкі, прыкметы, вобраз мыслення) і як да гэтага ставяцца іх новыя сябры – прадстаўнікі іншых культур. Аднак спадзяванні аўдыторыі не спраўджваюцца: у выпусках няма ні згадкі пра беларускі характар, заяўлены ў назве. Праграма «Беларусь без межаў» відавочна вылучаецца шырынёй географічнага ахопу, гэта магло б уразіць гледачоў у 1990-я гг., а ў XXI ст. уздзеінічае толькі на тых людзей, якія не карыстаюцца інтэрнэтам і не ведаюць пра яго глабальныя мультымедычныя сэрвісы.

Нават большага псіхалагізму, паглыблення ва ўнутраны свет герояў, чым калектыўнае падарожжа, патрабуе падарожжа са зменай ролі. У гэтым субжанры ўласцівы падарожжаму выпуску авантурны пачатак праяўляецца асабліва моцна: аўтар не проста перамяшчаецца ў нязвыклай для яго прасторы, а мяняе месца ў сацыяльнай структуры ці іерархіі. Можна сказаць, што фабула падарожжа са зменай ролі нагадвае фабулу рамана М. Твэна «Прынц і жабрак» з тым удакладненнем, што змена можа адбывацца і паміж адносна раўнапраўнымі ролямі. Найбольш яскрава рысы субжанру прасочваюцца ў выпусках праграмы «Турыст», дзе беларускі вядучы Д. Дудзінскі падарожнічае па Грузіі, а грузінскі журналіст Б. Чэбурданідзе ездзіць па Беларусі. Актуальны і драматургічна цікавы ход не рэалізаваны ў поўнай меры: у якасці вядучых выбраны людзі, блізкія ўзростам, прафесійным досведам, магчыма поглядамі, адзінае відавочнае адрозненне паміж імі – яны належаць да розных нацый, аднак менавіта факта пагружэння асобы ў незнаёмую культуру ў перадачы няма. Напрыклад, Бесо падняўся на Курган Славы, праслухаў экскурсію ў Нацыянальнай бібліятэцы, пакаштаваў драпікі. Варта меркаваць, што, называючы

перадачу «Турыст», аўтары мелі на ўвазе не тое, што іх героі будуць аглядаць краіну павярхоўна, наведваць выключна месцы, якія паказваюць турыстычным групам. У частцы Д. Дудзінскага, якая змястоўна з'яўляецца больш насычанай, чым частка Б. Чэбурданідзэ, прасочваюцца асаблівасці рамантычнага турыстычнага падарожжа, якое развівалася ў перадачы «Вецер вандраванняў». Аўтар звяртаецца да назіральнага, удумлівага, свабоднага ад штампаў мыслення гледача, гледача-філосафа, калі, напрыклад, параўновае жыццё старога дрэва з жыццём некалькіх пакаленняў адной сям'і. Ідэя аб тым, што людзям, каб мець энтузіязм, імкненне да стваральнай працы, не губляць арыенціраў у жыцці, неабходна памятаць пра сваю сувязь з традыцыямі продкаў, бо яны, як галіны дрэва, жывуць, пакуль трымаюцца за магутны камель, сугучна з ідэямі і вобразамі праграмы «Спадчына», а таксама друкаваных эсэ-нарысаў У. Караткевіча.

Характэрна, што канкурэнтнае спаборніцтва з трэвел-блогерамі вымушае тэлевізійшчыкаў да няспыннага творчага пошуку, у якім аўтары трэвел-перадач імкнуцца адаптаваць да тэлебачання субжанры з выразнымі элементамі шоу, напрыклад падарожжа эмігранта і падарожжа са зменай ролі, што адпавядае гульнявой прыродзе культуры постмадэрнізму. Аднак ставячы перад сабою складаныя задачы, творцы нярэдка абмяжоўваюцца простымі прыёмамі і сродкамі, пераважна характэрнымі для жанру інфармацыі. Варта параіць аўтарам больш дасціпна распрацоўваць драматургію перадач, вобразы герояў, аўдыторыі, што будзе спрыяць адкрыццю неардынарных і перспектывных рытарычных стратэгий.

Турыстычнае тэлепадарожжа. Турыстычнае тэлепадарожжа адрозніваецца ад іншых субжанраў трэвел-выпускаў тым, што яго стваральнікі і гледачы адносяць сябе да субкультуры турыстаў-аматараў (вельмі часта бюджэтных турыстаў, якія падарожнічаюць з заплечнікам, адсюль і пайшла распаўсюджаная ў англамоўных краінах назва такіх перадач *backpackers*). Форма падачы матэрыялу ў турыстычным тэлепадарожжы бліжэй да формы навукова-папулярнага тэлепадарожжа (дзеянне можа разгортвацца нібы ў рэальным часе), чым да формы ілюстраванай лекцыі-травелогу, дзе пра ваяж распавядаецца звычайна постфактум. Характэрна, што турыстычнае падарожжа ў 1960-я гг. развівалася адначасова ў розных краінах, і беларускае тэлебачанне, дзе ў гэты час з'явіўся і набіраў папулярнасць «Вецер вандраванняў», знаходзілася ў рэчышчы актуальных тэндэнцый. З распаўсюджаннем таных авіяперавозчыкаў і сама-

стойнага турызму па ўсім свеце падарожжа турыста з заплечнікам стала адным з самых запатрабаваных субжанраў тэлепадарожжа, пра што сведчаць, у прыватнасці, даследчыкі М. С. Дамк’ер і А. М. Ваадэ¹.

Беларускае турыстычнае падарожжа гістарычна адзначаецца рамантычным характарам, у ім увасоблены вобраз свабоднай творчай асобы, эмацыянальны кантакт якой з аўдыторыяй будзецца на падставе ўсведамлення такіх агульных каштоўнасцей, як сяброўства, прырода, гісторыя, Радзіма. Беларускае турыстычнае падарожжа ў XXI ст. прадстаўлена на тэлебачанні перадачамі «Я хочу это увидеть» («Беларусь 24», з 2018 г.), «Маршрут построен» («Беларусь 1», 2020), «С миру по нитке» (МТРК «Мир», з 2015 г.), «Экспедиция» («Лад», 2009–2010) і інш., у інтэрнэце – выпускамі «Хочу домой» Л. Пашкоўскага. Іх параўнальны аналіз паміж сабой і з перадачай «Вецер вандраванняў» дазваляе высветліць адметнасці і шляхі развіцця гэтага субжанру.

Вядучы падарожжа турыста з заплечнікам імкнецца быць максімальна бліжкім глядачам, у ідэальным варыянце яны павінны ставіцца да яго як да добрага знаёмага ці сябра. Калі, напрыклад, фронтмен беларускага травелогу – чалавек з мінулага, то ў падарожжы турыста з заплечнікам гэта вельмі сучасны вобраз. Такая адметнасць дасягаецца візуальнымі сродкамі дзякуючы працы касцюмера. Вядучыя «С миру по нитке», як і вядучыя, напрыклад, перадачы «Орел и решка», адзетыя згодна з апошнімі моднымі тэндэнцыямі. Такі прыём неабходны, каб увайсці ў давер да глядачоў: з сучаснікам прасцей гутарыць, яго лягчэй зразумець. У адпаведнасці з такой задачай вядучы «Я хочу это увидеть» У. Богдан выкарыстоўвае гутарковыя словы і выразы пераважна з моладзевага сленгу, напрыклад «на минуточку», «крутой», «о’кей», «скоро стукнет сто лет, как собирается экспозиция Туровского музея». Гэта сведчыць аб пераважнай арыентацыі перадачы на моладзь, студэнцтва. Важна падкрэсліць, што вобраз вядучага «Я хочу это увидеть» мае шмат агульнага з вобразам лірычнага героя перадачы «Доўгі шлях уніз» (*Long Way Down*, BBC-2, 2007). У. Богдан адносіць сябе да субкультуры байкераў, пра што сведчыць яго выгляд. Ён выбірае ўніверсальнае адзенне – скураную куртку і джынсы, кажа пра сабе: «Я в вещах человек неприхотливый. Минимальный набор одежды мотоциклиста-путешественника – и достаточно» («Я хочу это увидеть. Свислочь и окрестности»). У перадачы «Доўгі шлях уніз» вобраз байкера

¹ Damkojer M. S., Waade A. M. Armchair Tourism ... P. 48.

дазваляе аўтарам увасобіць уласцівы тэлепадарожжу культ сяброўства¹ – вядучыя Э. МакГрэгар і Ч. Бурман падчас вандроўкі знаёмяцца з аматарамі матацыклаў з іншых краін. Аўтары падкрэсліваюць, што працягваюць традыцыі амерыканскіх байкераў 1950-х гг. У беларускай трэвел-перадачы такі вобраз аўтара з’яўляецца неапраўданым фармальным прыёмам, што не знаходзіць падмацавання ў тэматыцы выпускаў і не спрыяе стварэнню дыкурснай супольнасці аўтараў і гледачоў. І гэта натуральна, бо ў нашай краіне субкультура байкераў развіваецца толькі ў апошнія гады, ідэі, закладзеныя ў яе, цалкам запазычаны з-за мяжы і не адпавядаюць светаўяўленям пераважнай часткі беларусаў. Больш трапным рашэннем, на наш погляд, было б звязаць вобраз вядучага з рухам турыстаў-аматараў, які мае глыбокія карані ў свядомасці народа, працягваючы такім чынам традыцыі перадачы «Вецер вандраванняў».

Уласцівае трэвел-перадачы алітаратурванне аўтарскай асобы ў падарожжы турыста з заплечнікам праяўляецца яскрава: у прыватнасці, для Л. Пашкоўскага («Хочу домой») турызм з’яўляецца хобі, справай, якая захапляе яго ў паўсядзённым жыцці. Калі ў ілюстраваных апавяданнях аб падарожжах суб’ектывізм быў абумоўлены тэхнічнай недасканаласцю тэлебачання, то сёння ён вызначаецца сацыяльным фактарам: у сучасным глабальным свеце інфармацыю пра гарады і мясціны няцяжка знайсці ў інтэрнэце, таму аўтар імкнецца як мага больш поўна перадаць гледачам свой унікальны досвед. Развіццё партатыўнай відэатэхнікі – камер у смартфонне – вядзе да ўзмацнення гэтага кірунку. Разам з тым стваральнікі выпускаў працягваюць справу аўтараў перадачы «Вецер вандраванняў», якія ў большасці з’яўляліся кінааматарамі. Аўтабіяграфічнасць вобраза героя мае тэндэнцыю ўзмацняцца з цягам часу. У якасці прыкладу можна прывесці перадачу «С миру по нитке», вядучымі апошніх выпускаў якой стала пара маладых, увага на гэту звяртаецца ў шапцы перадачы. Атрымлівае развіццё ўласцівае рамантычнаму турыстычнаму падарожжы тэма сям’і. Вядучыя перадачы «С миру по нитке» нават паказваюць фотаздымкі са свайго вяселля. У аўдыторыі ствараецца ўражанне, што з ёй дзеляцца патаемным, глыбока асабістым, гэта ўзмацняе давер і павялічвае прыязнасць да паведамлення.

У вандроўцы турыста з заплечнікам часцей, чым у іншых субжанрах трэвел-выпускаў, выкарыстоўваецца прыём дыялагізаванага маналогу. Ён рэалізуецца пры дапамозе рытарычных пытанняў-зва-

¹ *Роботи Т. Литература путешествий ... С. 48.*

ротаў да глядачоў, напрыклад «Почему же Азербайджан – страна огней?» («С миру по нитке. Азербайджан», МТРК «Мир», 2020). Стварыць ілюзію сяброўскай размовы з глядачамі дапамагаюць займеннікі «вы» і «ты», якія аб'ядноўваюць аўтара і глядача як аднадумцаў: «Вот по такой дороге сто километров еще ехать, чтобы *вы* понимали, в каком месте находится мой пункт назначения»; «*Ты* не сможешь отклониться от маршрута, *за тобой* всегда будет следовать гид, *за тобой* всегда будут следить»¹; «Даже пешком если идешь, *ты* все равно встречаешь в какую-нибудь толпу, которая не двигается практически»; «Если *ты* попал в Бангладеш, то *ты* обязательно должен сходить в местный кинотеатр»²; «Вот *вам* очередное доказательство, что в Грузии живут добрые и гостеприимные люди»³. Характэрна, што ў «Ветры вандраванняў», выкарыстоўваючы займеннікі «ты», «вы», «мы», аўтар падкрэсліваў сваю прыналежнасць да супольнасці турыстаў-аматараў і нібы запрашаў глядачоў далучыцца да яе. У сучасных перадачах такая адметнасць страчана, і хоць самастойны турызм развіваецца па ўсім свеце, ён пакуль не спрыяе яднанню людзей.

Для турыстычных падарожжаў у XXI ст., як і для «Ветру вандраванняў», уласцівы дакументальны авантуры пачатак: аўтар едзе ў чужую краіну самастойна, нярэдка ведаючы, што ў мясцінах, куды ён накіроўваецца, можа быць небяспечна. Часам стваральнікі выпускаў, як, напрыклад, Л. Пашкоўскі («Хочу домой»), свядома выбіраюць нетурыстычныя маршруты, у плынь паведамлення абавязкова ўключаюцца экстрэмальныя выпрабаванні вядучых: спуск па рацэ з парогамі, пад'ём у горы, палёт на параплане. Дынаміку перадачы забяспечвае таксама выкарыстанне прыёму анонсу, які прапанаваў рабіць І. Мележ у «Падарожжы вакол Еўропы». У сучасных падарожжах турыстаў з заплечнікам анонс узмацняецца візуальнымі сродкамі, калі паказваюць найбольш трапныя кадры з тых, што аўдыторыя змога ўбачыць у перадачы. Прыём набыў папулярнасць у сучаснай аўдыявізуальнай прасторы: у перадачах выкарыстоўваецца анонс не толькі бягучай, але і наступнай серыі. Гэта стала магчымым дзя-

¹ Хочу домой. Тибет [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BbSdri9pGUQ&t=1795s> (дата обращения: 25.01.2020).

² Хочу домой. Бангладеш [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l8AKgcIF7uc> (дата обращения: 26.01.2020).

³ С миру по нитке. Грузия глазами туристов [Электронный ресурс] // МТРК «Мир». URL: https://www.youtube.com/watch?v=_SgpBWRoMCU (дата обращения: 26.01.2020).

куючы развіццю лічбавых тэхналогій і распаўсюджанню відэазапісу. Як і ў першых падарожжах беларускага тэлебачання 1960–70-х гг., ужываецца прыём інтрыгі, што сведчыць аб імкненні аўтараў ахапіць як мага больш шырокую аўдыторыю. Інтрыга ў падарожжах турыста з заплечнікам ствараецца лексічнымі сродкамі пры дапамозе мікраанонсу: «Сегодня мы отправляемся в Эйчмиадин, а через пару дней поедем на курорт, в Джерму, но об этом чуть позже»¹. Стварыць інтрыгу дапамагаюць таксама словы і выразы са значэннем найвышэйшай ступені якасці, якія ўзмацняюць цікавасць і ўвагу глядачоў да паведамлення: «Кафедральный собор находится всего в тридцати километрах. А это крупнейший очаг христианства в Армении»².

Усё часцей лексічныя і аўдыявізуальныя сродкі стварэння інтрыгі выкарыстоўваюцца ў спалучэнні, напрыклад, пасля слоў вядучага «вы, наверное, подумали, что мы приехали в обычный грузинский город где-то в горах» прыводзіцца нарэзка планаў мясцовасці, музычная адбіўка з кампазіцыяй, у якой гучаць ударныя інструменты, што стварае хвалюючы фон паведамлення. У закадравым тэксце інтрыга ўзмацняецца, дасягае кульмінацыі: «Нет. Это не обычный город, его нет ни в одном путеводителе». У наступнай падводцы інтрыга раскрываецца: «Он находится между двух холмов. Между ними река. Оптимальный вид транспорта здесь – это канатная дорога. В советское время их количество достигало пятнадцати штук»³.

Рэпартажнасць, якая адсутнічала ў першых ілюстраваных апавяданнях аб вандроўках, у сучасных турыстычных тэлепадарожжах праяўляецца ў найвышэйшай ступені. Напрыклад, аўтару-апавядальніку набіваюць татуіроўку, робяць чыстку вушэй проста на вуліцы⁴ і нават прадаюць наркатыкі⁵. Сучасным падарожжам турыста з заплечнікам, таксама як і выпускам перадачы «Вечер вандраванняў», уласціва імкненне да глыбокага дакументалізму паведамлення. Часам гэтая адметнасць падкрэсліваецца ў тэксце: «Съемочная группа телеканала “Лад” решила заново открыть свою страну и людей. Это

¹ С миру по нитке. Армения [Электронный ресурс] // МТПК «Мир». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qdeCioKazAg> (дата обращения: 26.01.2020).

² Тамсама.

³ С миру по нитке. Грузия глазами туристов [Электронный ресурс] ...

⁴ Хочу домой. Жизнь тайских монахов [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UP5DTmIzPU> (дата обращения: 26.01.2020).

⁵ Хочу домой. Варанаси [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iTtzW_BDoN8 (дата обращения: 26.01.2020).

не путеводитель. Это жизнь» («Экспедиция», телеканал «Лад», 2010). У інтэрнэт-падарожжы «Хочу домой» такая адметнасць узмацняецца дзякуючы асаблівай структуры выпускаў: у перадачы амаль адсутнічае закадравы тэкст, аповед складаецца са стэндапаў вядучага і дакументальных гукавых сцэн, дзе Л. Пашкоўскі, напрыклад, пытае ў мясцовых жыхароў, як яму даехаць да пэўнага горада, а потым сядзе ў іх машыну¹. Гэта паглыбляе эффект прысутнасці, павялічвае цікавасць да перадачы, робіць яе нібы часткай паўсядзённага жыцця аўдыторыі, прымушае глядзець кожную наступную серыю.

Узмацненню дынамікі паведамлення спрыяе развіццё камп'ютарных тэхналогій, бо пры дапамозе лічбавых шаблонаў можна хутка і даволі танна ствараць графіку для афармлення выпуску. Праграмы падзяляюцца на рубрыкі, сярод якіх вылучаецца, напрыклад, гістарычная даведка, што аформлена як тэкст на экране смартфона. Пры дапамозе графічных плашак рэалізуецца накіраванасць перадач на спажыўца. Такім шляхам візуалізавана, у прыватнасці, працягласць маршрутаў, інфармацыя аб тым, як зручней дабірацца ў пэўныя гарады і мясціны, кошты, умовы выдачы віз, кароткія карысныя парады падарожнікам (так званыя лайфхакі) і інш. Варта адзначыць, што звесткі такога кшталту абавязкова ўключалі і ў выпускі «Ветру вандраванняў». Аднак, калі ў «Ветры вандраванняў» такі прыём сведчыў аб даволі дакладнай арыентацыі аўтараў на сваю патэнцыйную аўдыторыю (турыстаў-аматараў), то ў сучасных падарожжах турыста з запlechнікам гэта стратэгія часцей за ўсё выкарыстоўваецца як звыклая. На сучасным узроўні развіцця тэхналогій запісу гуку і карцінкі аўдыторыя выкарыстоўвае тэлевандроўкі пераважна як замену рэальнага досведу. Адметна, што такая сітуацыя склалася задоўга да пандэміі COVID-19. Звяртаючы на гэта ўвагу, М. С. Дамк'ер і А. М. Ваадэ пішуць пра існаванне «турызма ў крэсле» (*armchair tourism*)² у Даніі; Л. Пашкоўскі даў свайму блогу «Хочу домой» падзагаловак «Падарожжы, у якія вы не паедзеце»; у тым, што яго гледачы ў рэальным жыцці практычна не вандруюць, упэўнены заслужаны журналіст Украіны папулярны травелогер А. Птушкін.

Нягледзячы на жаданне аўтараў даваць набліжаную да аб'ектыўнай інфармацыю як мага больш шырокаму колу гледачоў, у падарожжах турыста з запlechнікам усё ж прасочваецца імкненне да філасофскага асэнсавання жыцця, што адпавядае, з аднаго боку, задачам

¹ Хочу домой. Тибет [Электронный ресурс] ...

² Damkojer, M. S., Waade A. M. Armchair Tourism ... P. 39–60.

аўтара, які з уласнай ініцыятывы накіроўваецца ў вандроўку, а з іншага – суадносіцца з чаканнямі глядачоў трэвел-выпускаў. Працягваючы традыцыі стваральнікаў перадачы «Вецер вандраванняў», аўтары сучасных турыстычных падарожжаў выкарыстоўваюць прыём іроніі, аднак яго трапнаму ўздзеянню на глядача часам перашкаджаюць сэнсавыя памылкі, якія робяць аўтары. У прыватнасці, у наступным выказванні сцэнарысты імкнуліся стварыць іронію пры дапамозе антанімічнай пары: «Сейчас здесь ни одного рыбака. То ли лед хрупкий. То ли так проходит слава людская, ну а здесь прошла рыбная» («Экспедиция», тэлеканал «Лад», 2010). Аднак знакамітае выказванне філосафа-містыка XV ст. Ф. Кемпійскага гучыць як *Sic transit gloria mundi*, што значыць «хутка праходзіць слава мірская». Таму антанімія, а значыць іронія, у тым выглядзе, у якім яна дадзена ў перадачы, немагчымая. Характэрна, што ў «Я хочу это увидеть» іронія не заўсёды бывае трапнай, напрыклад «как образцовый турист я первым делом отправился в краеведческий музей»¹. У Богдан падкрэслівае, што не адносіць сябе да турыстаў, якія ходзяць у музеі, гэта сумны занятка, але ён павінен выконваць абавязкі вядучага. На наш погляд, такім чынам стваральнікі перадачы стараюцца ўвайсці ў давер да не самай адукаванай і цікаўнай часткі аўдыторыі, іх падыход не садзейнічае распаўсюджанню каштоўнасцей адукацыі і культуры, што гістарычна з’яўляецца адной з задач падарожнага жанру.

Паказаць развагі аўтараў аб прыродзе, чалавеку, грамадстве, іх узаемаадносінах у тэлепадарожжах дапамагае таксама інтэртэкстуальнасць. Напрыклад, назва перадачы «С миру по нитке» – частка вядомай прымаўкі «с миру по нитке – голому рубашка». У гэтым выпадку ствараюцца два пераносныя сэнсы: з аднаго боку, падкрэсліваецца жанравая прыналежнасць перадачы – вандроўка турыста з заплечнікам, разлічаная на тых, хто хоча атрымаць яркія ўражанні за невялікія грошы; з іншага – вызначаецца, што перадача з’яўляецца прадуктам тэлеканала «Мир». Акрамя таго, вядучыя праграмы «С миру по нитке» падкрэсліваюць, што іх завуць так, як удзельнікаў беларускага камедыйнага дуэта «Саша і Сірожа». Аднак у беларускім варыянце гэта двое мужчын, у перадачы МТРК «Мир» – мужчына і жанчына, што стварае іранічны кантэкст. Аднак філасофскі сэнс губляецца таму, што беларускі дуэт высмейваў загану грамадскага жыцця, а ў названай перадачы пераважна падаецца інфармацыя для турыстаў.

¹ Я хочу это увидеть. Лунинец [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=K0Qm94woizk> (дата обращения: 25.01.2020).

Тэндэнцыяй развіцця інтэртэкстуальнасці сучасных падарожжаў турыста з заплечнікамі з’яўляецца тое, што іх стваральнікі цытуюць пераважна творы, якія ў свядомасці глядачоў звязаныя з масавай культурай, а таму не пабуджаюць да філасофскіх разваг. Напрыклад, вядучы, знаходзячыся ў турме, што стала часткай музея Гальшанскага замка, цытуе вядомыя радкі А. Пушкіна: «Сіжу за решёткой в темнице сырой...», ці, глядзячы на панараму Нясвяжа, прыводзіць выказванне Івана Васільевіча з вядомага фільма: «Лепота-то какая...»¹; пра кабінку канатнай дарогі кажуць, што яна нагадвае пепелац з фільма «Кін-дза-дза», і паказваюць адпаведны стоп-кадр². Стваральнікі «Я хочу это увидеть», згодна з арыентацыяй на масавую аўдыторыю, каб засяродзіць увагу глядачоў на сваім паведамленні, выкарыстоўваюць экспліцытную рэмінісцэнцыю, у прыватнасці псеўдацытацыю – згадваюць агульнавядомыя словы і выразы з гутарковай мовы: «Назвался спасателем – дальше не отвертисься»³.

Стваральнікі сучасных беларускіх трэвел-выпускаў адыходзяць ад каштоўнага досведу журналістаў «Ветру вандраванняў» і «Спадчыны», што вызначалі свой свет як краіну Беларусь. Важным недахопам сучасных турыстычных падарожжаў з’яўляецца тое, што аўтары ў іх не маюць пэўнага ўсведамлення сваёй этнічнай прыналежнасці. Для тэлепадарожжа, якое заўсёды мае на мэце параўнанне роднага, блізкага свету з чужым, гэты момант з’яўляецца прынцыповым. Аўтары сучасных беларускіх турыстычных падарожжаў у якасці чужога выбіраюць геаграфічна вельмі далёкае, культурна каардынальна іншае (Афрыка, Непал, Індыя, Кітай), бо ім цяжка дакладна вызначыць блізкае, сваё, яны, хутчэй за ўсё, адносяць сябе да ідэальнай еўрапейскай супольнасці, якую кожны разумее па-рознаму, але звычайна даволі рамантычна. Поруч з гэтым, напрыклад, у перадачы «Я хочу это увидеть» прасочваецца ўласцівы першым перадачам аб падарожжах матыў глабальнага свету, грамадзянамі якога лічаць сябе аўтары перадач. Для рэалізацыі гэтага матыву выкарыстоўваюцца планы з вышыні, а таксама згадкі пра сусветныя культурныя каштоўнасці ў закадравым тэксце, напрыклад: «Волковысский волк не хуже римской волчицы»; «Побывать в Волковыске и не подняться на Шведскую гору – это всё равно что побывать в Париже и не увидеть Эйфелеву

¹ Маршрут построен. Несвиж [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Pb5SfJcMfOM> (дата обращения: 26.01.2020).

² С миру по нитке. Грузия глазами туристов [Электронный ресурс] ...

³ Я хочу это увидеть. Дятлово [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m-IZJX37asc> (дата обращения: 26.01.2020).

башню. Не упущу этот шанс»¹; «В 2017 году фото службы из Дятлово было напечатано на страницах одной из самых влиятельных мировых газет – *The Wall Street Journal*»². Варта параіць аўтарам выпускаў накіраваць свой пошук глыбей у нацыянальную гісторыю, а таксама звярнуцца да твораў беларускіх пісьменнікаў, у якія закладзены глыбокія і ґрунтоўныя думкі пра лёс Беларусі. На наш погляд, гэта верне тэлепадарожжу адукацыйную функцыю, дазволіць павысіць культурны ўзровень глядачоў, дапаможа ўзмацніць пачуццё іх гістарычнай і геаграфічнай прыналежнасці, што будзе спрыяць больш дакладнай арыентацыі ў сучасным глабальным свеце.

Асабліваасцю публіцыстычнага складніка падарожжа турыста з заплечнікам з’яўляецца тое, што аўтары радзей звяртаюцца да праблем, якія існуюць у роднай краіне. Пытанні міграцыі і заняпаду вёскі, аховы гісторыка-культурнай спадчыны закраліся ў праграме «Экспедиция» («Лад», 2009–2010), што працягвала традыцыі стваральнікаў тэлефільмаў аб вандроўках 1980–90-х гг: «Слава деревни Сколки тоже в прошлом. За несколько часов пребывания в ней мы не встретили ни одного человека. Такое ощущение, что деревня оживает только летом»; «Чтобы попасть на кладбище, нам пришлось пробираться через плантации борщевика и разочароваться. Кладбище пришло в запустение всего за семь лет. Пару лет назад его привели в порядок американские студенты. Сегодня их усилия почти не видны» («Экспедиция», тэлеканал «Лад», 2010).

Адметна, што стваральнікі сучасных перадач закранаюць пераважна тья праблемы і супярэчнасці, якія існуюць за мяжой: «Тиатура – относительно новый индустриальный город. Здесь добывают марганец. А молодежи здесь делать вовсе нечего»³. Пра паездку на канатнай дарозе ў Грузіі гавораць: «Шесть минут не сказать что в комфорте и безопасности»⁴. Тэлепадарожжам, што размяшчаюцца на відэахостынгах у інтэрнэце, таксама не хапае айчыннай, блізкай і зразумелай глядачам праблематыкі. Аўтары ў асноўным разважаюць пра тья супярэчнасці, якія відавочныя ў жыцці іншых краін. Гэта, у прыватнасці, сацыяльная няроўнасць у Бангладэш («Когда я еду на рикше, я чувствую себя, как какой-то убудочный помещик. Это

¹ Я хочу это увидеть. Волковыск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RktRjvjPIGc> (дата обращения: 31.01.2020).

² Я хочу это увидеть. Дятлово [Электронный ресурс] ...

³ С миру по нитке. Грузия глазами туристов [Электронный ресурс] ...

⁴ Тамсама.

ненормальна, когда тебя, маладога и красывога, везет шестидесятилетний дед»¹), наркатрафік у Індыі², кітайская іміграцыя ў Тыбет³. Аўтар звяртаецца да пытанняў такога кшталту як да лакальных, не выходзіць на абагульненні, не гаворыць аб тым, што закранае айчынную паўсядзённасць.

Абагульняючы звесткі аб турыстычным падарожжы, неабходна падкрэсліць, што яно запатрабаванае ў свеце і ў беларускіх канвергентных медыя. Сярод тэндэнцый развіцця гэтага субжанру ў нацыянальнай аўдыявізуальнай прасторы XXI ст. можна вызначыць наступныя. На драматургічным узроўні вылучаецца роля вядучага – сучаснага і прагрэсіўнага чалавека. На тэматычным узроўні, нягледзячы на этнаграфічную скіраванасць некаторых выпускаў, вызначаецца зварот не да айчынай, а да глабальнай праблематыкі. З адмысловых прыёмаў мастацкай выразнасці выкарыстоўваюцца распрацаваныя ў папярэдні час дыялагізаваны маналог, авантура, інтрыга, іронія, анонс. Адметнымі сродкамі мастацкай выразнасці сталі словы са значэннем найвышэйшай ступені якасці, займеннікі «ты» і «вы», рытарычныя пытанні, дакументальныя авантурныя пачатак, рэпартажны метады выкладу падзей. Каб павысіць мастацкую і грамадска-палітычную вартасць выпускаў, неабходна шырока выкарыстоўваць выпрацаваныя досведам беларускага тэлепадарожжа мультымедыянасць, прыёмы (інтэртэкстуальнасць, мастацкі сімвалізм) і сродкі (увод вершаў і песень у паведамленне) мастацкай выразнасці. Трэба аднавіць сувязь трэвел-перадачы з навуковым дыскурсам, а таксама адрадыць яе рамантычную скіраванасць, звязаную з разуменнем сяброўства, Радзімы, сям'і, прыроды як каштоўнасцей, што адпавядае актуальным ідэям устойлівага развіцця.

Можна зрабіць выснову, што такія папулярныя ў канвергентных медыя XXI ст. субжанры трэвел-перадачы, як травелог, падарожжа турыста з заплечнікам і навукова-папулярны фільм-падарожжа, маюць адметны самастойны шлях развіцця на беларускім тэлебачанні, пачынаючы з сярэдзіны 1960-х гг. Акрамя таго, канкурэнтнае спаборніцтва з трэвел-блогерамі вымушае тэлевізійшчыкаў да няспыннага творчага пошуку, у якім аўтары імкнуцца адаптаваць да тэлебачання субжанры з выразнымі элементамі шоу, напрыклад

¹ Хочу домой. Бангладеш [Электронный ресурс] ...

² Хочу домой. Варанаси [Электронный ресурс] ...

³ Хочу домой. Жизнь тайских монахов [Электронный ресурс] ...

падарожжа эмігранта і падарожжа са зменай ролі, што адпавядае гульнявой прыродзе культуры постмадэрнізму.

З усіх разнавіднасцей трэвел-перадачы, прадстаўленых у Беларусі ў XXI ст., травелог вылучаецца найбольшай самастойнасцю, што звязана з уласцівымі для яго роляй вядучага – інтэлігента і інтэлектуала, лексічным партрэтам аўдыторыі, матывамі сінкрэтызму, публіцыстычнасцю (перавагай тэм захавання гісторыка-культурных каштоўнасцей і роднай мовы), у значна большай ступені ўласцівай для інтэрнэт-выпускаў, чым для тэлевізійных серый. Працягваючы традыцыі цыклавых перадач сярэдзіны 1960-х – сярэдзіны 1980-х гг., асабліва «Спадчыны» У. Караткевіча, стваральнікі айчынных травелогаў, а менавіта «Падарожжа дылетанта», імкнуцца паказаць важную ролю гарадоў і мястэчак Беларусі ў еўрапейскай гісторыі, што з’яўляецца станоўчай і перспектыўнай тэндэнцыяй, бо спрыяе фарміраванню ў аўдыторыі пачуцця патрыятызму. Разам з тым субжанры навукова-папулярнага тэлепадарожжа і падарожжа турыста з заплечнікам паступова губляюць гістарычна ўласцівы беларускай трэвел-перадачы змест, набліжаюцца да грамадска-палітычнай інфармацыі, што адлюстравана ў імкненні аўтараў да аб’ектыўнага неперадзутага выкладу падзей, у вяртанні да практыкі ілюстраваных апавяданняў аб падарожжах выдатных грамадзян за мяжу сярэдзіны 1950-х – 1960-х гг., звязанай з намерам пазбягаць праблемнасці і філасофскіх разваг, аднаўленнем матываў мадэрнізму (глабальны свет, тэхнічны прагрэс і інш.). Аўтары на тэлебачанні і ў інтэрнэце пакуль недастаткова выкарыстоўваюць патэнцыял субжанру падарожжа турыста з заплечнікам, які мае ґрунтоўны досвед развіцця ў Беларусі ў перадачы «Вецер вандраванняў».

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Актуальныя для айчыннага грамадства тэмы, а таксама асабліва запатрабаваныя ва ўмовах імклівага развіцця канвергентных медыя XXI ст. наватарскія неардынарныя сродкі і прыёмы мастацкай выразнасці гістарычна сфарміраваліся і захоўваюцца ў жанравай сістэме беларускай тэлевізійнай журналістыкі падарожжаў. Аналіз кантэнтну мікрафонных папак і параўнальна-гістарычнае даследаванне выпускаў ад даты заснавання беларускага тэлебачання (1956) і да нашых дзён з перавагай дыскурс-аналізу і суэлізіянскай мадэлі дазваляюць гаварыць аб эвалюцыі гібрыднага жанру трэвел-перадачы па прынцыпе жанравага ланцужку, калі папярэдняя жанравая форма паступова губляе галоўную ролю ў развіцці падарожнай журналістыкі і стварае аснову для больш тэхнічна дасканалай і змястоўна разнастайнай. Пры гэтым захоўваюцца асноўныя для трэвел-перадачы мэты (паказаць перавагі той прасторы для жыцця, якую аўтар лічыць сваёй) і вобраз аўтара (інтэлігента і інтэлектуала з творчым поглядам на жыццё), які з'яўляецца адначасова лірычным героем паведамлення.

Люстраванае апавяданне аб падарожжы выдатнага савецкага грамадзяніна за мяжу з сярэдзіны 1950-х гг. сфарміравалася як жанр грамадска-палітычнай інфармацыі, вызначалася сэнсавай дамінантай аўтара-вядучага ў вобразе маральнага ідэала для максімальна шырокай аўдыторыі. Для больш трапнай рэалізацыі гэтай задачы ў выпускі ўводзілі сродкі дакументальнага кіно, у прыватнасці кіна- і фотахроніку, індывідуальна-аўтарскія рытарычныя стратэгіі. У гісторыка-культурнай перадачы аб падарожжы з 1970-х гг. прасочваецца змяшчэнне сэнсавага цэнтру паведамлення з аўтара-апавядальніка на герояў – жыхароў пэўнай мясцовасці, паглыбляецца псіхалагізм персанажаў, выпускі набываюць устойлівыя рысы драмы. У гэтым працэсе вылучаюцца наступныя тэндэнцыі: па-першае, змест паняцця «свой свет» мяняецца ад калектыўнага (камуністычнае грамадства) да індывідуальнага (самасвядомасць лірычнага героя) і новага калектыўнага (супольнасць аднадумцаў), чым абумоўлены другая і трэцяя тэндэнцыі, а менавіта паступовае ўзмацненне публіцыстычнага складніка жанру, звязанага з тэмамі экалогіі, аховы гісторыка-культурных каштоўнасцей (1970–80-я гг.), сацыяльнай праблематыкай (сярэдзіна 1980-х – 1990-я гг.), а таксама эвалюцыя адносін да замеж-

нага жыцця і да гісторыі – з варажага і нават часам небяспечнага яно пераўтвараецца для лірычнага героя ў крыніцу досведу. Публіцыстычны вектар у драматургіі выпускаў паступова робіць глядача сэнсавым цэнтрам і вельмі часта аўтарам паведамлення, што прыводзіць да фарміравання вакол моладзевай перадачы «Вецер вандраванняў» самастойнай дыскурснай супольнасці, сеткі камунікацыі людзей новых поглядаў. Яднальныя для яе тэмы (Радзіма, прырода, сям'я, сяброўства, гісторыя) былі ўвасоблены ў новай і актуальнай аўдыявізуальнай форме падарожжа турыста з заплечнікам, што прывяло да станаўлення выключнай з'явы айчыннай аўдыявізуальнай культуры – рамантычнага турыстычнага тэлепадарожжа.

У канцы XX – пачатку XXI ст. ва ўмовах глабалізацыі і ўніфікацыі ў аўдыявізуальнай прасторы (на тэлебачанні і ў інтэрнэце) прадстаўлены ўсе тыя разнавіднасці трэвел-перадачы, якія развіваліся ў Беларусі з сярэдзіны 1950-х гг., у тым ліку травелог, навукова-папулярны фільм-падарожжа і падарожжа турыста з заплечнікам, а таксама выкарыстоўваюцца запазычаныя з англамоўных медыя эксперыментальныя формы, у тым ліку калектыўная вандроўка, падарожжа са зменай ролі, вандроўка эмігранта. Назіраецца істотнае пашырэнне сістэмы фармальных сродкаў і прыёмаў: захоўваюцца асноўныя для трэвел-серый алітаратурванне аўтарскай асобы, анонс, інтрыга, прамы зварот да аўдыторыі, рытарычныя пытанні, кантраст і інш., вызначаюцца наватарскія тэхнічна дасканалыя прыёмы, у тым ліку ўвод героя-маскі, кантраст вобразаў герояў, прыём жывой камеры, макрапланы і інш. Разам з тым у тэматычным нападзенні выпускаў назіраецца вяртанне да практык 1960-х гг., якое выражаецца ва ўзмацненні рыс жанру інфармацыі (імкненне да аб'ектыўнасці ў выкладзе падзей, жаданне пазбегнуць праблемнасці і філасофскіх разваг), аднаўленні матываў мадэрнізму, такіх як глабальны свет, тэхнічны прагрэс і інш.

Запатрабаваны на сусветным рынку ў XXI ст. унікальны беларускі фармат трэвел-перадачы можа быць створаны на падставе рамантычнага турыстычнага падарожжа як мультымедыйнай пляцоўкі, дзе кантэнт ствараюць аматары з розных краін, а структурна арганізуюць паведамленні дасведчаныя журналісты. Такая мажлівасць звязана з тым, што беларускае падарожжа турыста з заплечнікам набліжаецца да відэаблогу ў ключавых жанравых адметнасцях, сярод якіх спалучэнне ў вобразе аўтара адначасова некалькіх роляў (сцэнарыст, апэратар, прадзюсар, лірычны герой і эксперт), роля

гледача як раўнапраўнага суразмоўцы аўтара, камунікацыя з якім будзеца на падставе выкарыстання ўласцівых для твораў постмадэрнізму рытарычных стратэгий (інтэртэкстуальнасць, эпатаж, дыялагізаваны маналог, іронія, глыбокі дакументалізм у адлюстраванні з’яў і падзей, а таксама эфект прысутнасці, элементы рэаліці-шоу і гульні і інш.).

Перспектыўнай у сучаснай аўдыявізуальнай журналістыцы падарожжаў з’яўляецца яе гістарычна сфарміраваная сувязь з жанрам літаратурнага падарожнага нарыса, якая выражаецца не толькі ў яркім суб’ектывізме, але і ў філасофскай скіраванасці, публіцыстычным гучанні выпускаў, выкарыстанні ў іх метафар і мастацкіх вобразаў, што ўздзейнічаюць не толькі на ментальную, але і на эмацыянальную сферу гледачоў. Асабліва яскравымі гэтыя адметнасці становяцца ў інтэрнэт-выпусках аб падарожжах на відэахостынгах, дзе важнай крыніцай інфармацыі з’яўляецца не толькі аўдыявізуальны мантажны шэраг, але і літаратурны тэкст.

СПІС ЛІТАРАТУРЫ

Асноўны

Бабенко, В. А. Эволюция жанра путевой очерк в документальной телепублицистике / В. А. Бабенко // Междунар. науч.-исслед. журн. – 2018. – Ч. 4, № 1(67). – С. 94–98.

Баландинский, Н. Географические проекты российского ТВ: кто есть кто и что есть что? [Электронный ресурс] / Н. Баландинский. – Режим доступа : <http://www.geografia.ru/npprogr.html>. – Дата доступа: 20.01.2020.

Булейко, Н. А. Телеочерки: история и эволюция / Н. А. Булейко // Вестн. Чеченского гос. ун-та. – 2014. – № 2. – С. 131–135.

Гаранін, С. Л. Жанр хаджэнняў у беларускай літаратуры XIV–XVI стст. : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / С. Л. Гаранін. – Мінск, 1997. – 126 л.

Гегелова, Н. С. Трэвел-журналистика на российском телевидении / Н. С. Гегелова // Вестн. РУДН. Серия Литературоведение. Журналистика. – 2016. – № 2. – С. 128–132.

Гуминский, В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / В. М. Гуминский ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1979. – 24 с.

Журбина, Е. И. Теория и практика художественно-публицистических жанров (Очерк. Фельетон) / Е. И. Журбина. – М. : Мысль, 1969. – 399 с.

Капцев, В. А. Трансформация жанра путевой прозы в современную эпоху / В. А. Капцев // Журналистыка-2013: стан, праблемы і перспектывы: матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 5–6 снеж. 2013 г. / Беларус. дзярж. ун-т ; рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 373–377.

Кривцов, Н. В. Трэвел-журналистика: специфика направления и его проблемы / Н. В. Кривцов // Вопр. теории и практики журналистики. – 2017. – Т. 6, № 3. – С. 347–365.

Кузьмінава, А. Ю. Трэвел-журналістыка ў сучасным тэлеэфіры: дапаможнік / А. Ю. Кузьмінава, Д. С. Сяліцкі. – Мінск : БДУ, 2020. – 110 с.

Лавреневская, А. С. Объективное и субъективное в очерке (К теории жанра) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / А. С. Лавреневская. – М., 1989. – 175 л.

Майга, А. А. Африка во французских и русских травелогах (А. Жид и Н. Гумилев) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 и 10.01.01 / А. А. Майга ; С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2016. – 21 с.

Марозава, А. І. Падарожны нарыс на беларускім тэлебачанні: эвалюцыя жанру : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.10 / А. І. Марозава. – Мінск, 2020. – 142 л.

Маслова, Н. М. Путешествие как жанр публицистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Н. М. Маслова ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1973. – 21 с.

Муха, А. В. Содержательная и жанровая специфика трэвел-журналистики в зависимости от видов СМИ / А. В. Муха, Н. И. Федосеева // Огарев-онлайн. – 2015. – № 19(60). – С. 1–8.

Никулина, Г. Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Г. Ю. Никулина. – М., 1975. – 194 л.

Панцерев, К. А. Путевой очерк: эволюция и художественно-публицистические особенности жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / К. А. Панцерев ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2004. – 24 с.

Показаньева, И. В. Тревел-журналистика как явление современного медиапространства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.geografia.ru/travelj.html>. – Дата доступа: 20.01.2020.

Ревенко, А. А. Тематическая направленность и целевое назначение программ о путешествиях и туризме на отечественном телевидении / А. А. Ревенко // Таврич. науч. обозреватель. – 2016. – № 4(9). – С. 169–176.

Роботи, Т. Литература путешествий // Русская проза : сб. ст. / Отдел словесных искусств Гос. ин-та истории искусств ; под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. – Л., 1926. – С. 42–74.

Сергеева, Е. С. Тревел-журналистика на отечественном телевидении: этапы становления / Е. С. Сергеева, Н. М. Фролова // Медиаисследования. – 2017. – № 1–4. – С. 166–172.

Черепанова, Н. В. Путешествие как феномен культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Н. В. Черепанова ; Томский гос. пед. ун-т. – Томск, 2006. – 19 с.

Шумов, М. В. Тревел-проекты в контексте жанров тележурналистики [Электронный ресурс] / М. В. Шумов. – Режим доступа: [http://nf-innovate.com/content/files/psn/psn%202015/psn%207\(15\)-15/psn1\(9\)-15/psn2\(10\)-15/psn3\(11\)-15/psn4\(12\)-15/ncr%205\(13\)-15/%D0%A8%D0%A3%D0%9C%D0%9E%D0%92.pdf](http://nf-innovate.com/content/files/psn/psn%202015/psn%207(15)-15/psn1(9)-15/psn2(10)-15/psn3(11)-15/psn4(12)-15/ncr%205(13)-15/%D0%A8%D0%A3%D0%9C%D0%9E%D0%92.pdf). – Дата доступа: 20.01.2020.

Damkojer, M. S. Armchair Tourism: The Travel Series as a Hybrid Genre / M. S. Damkojer, A. M. Waade // Travel Journalism. Exploring Production, Impact and Culture / ed.: F. Hanusch, E. Fürsich. – New York, 2014. – P. 39–60.

Дадатковы

Багиров, Э. Г. Основы телевизионной журналистики / Э. Г. Багиров, Р. А. Борецкий, А. Я. Юровский. – М. : МГУ, 1987. – 238 с.

Багиров, Э. Г. Телевидение XX века / Э. Г. Багиров, И. Г. Кацев. – М. : Искусство, 1968. – 303 с.

Багиров, Э. Г. Телевизионная журналистика. Проблемы теории и методология исследования : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 / Э. Г. Багиров ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1976. – 48 с.

Голдовская, М. Е. Взаимодействие идейно-художественных задач и технических средств экранной публицистики : автореф. дис. ... д-ра искусствоведа : 17.00.03 / М. Е. Голдовская ; Всесоюз. гос. ордена Трудового Красного Знамени ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – М., 1987. – 52 с.

Голдовская, М. Е. Творчество и техника / М. Е. Голдовская – М. : Искусство, 1986. – 189 с.

Жанры телевидения / Э. Г. Багиров [и др.]; под. ред. Э. Г. Багирова. – М. : Ком. по радиовещанию и телевидению, 1967. – 251 с.

Жаўняровіч, П. П. Публіцыстычны дыскурс У. Караткевіча [Электронны рэсурс] / П. П. Жаўняровіч. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=24446. – Дата доступу: 19.04.2019.

Ильин, Р. Н. Кинолюбитель – корреспондент телевидения / Р. Н. Ильин. – М. : Гос. ком. Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению, 1963. – 104 с.

Ильин, Р. Н. Телевизионное изображение / Р. Н. Ильин. – М. : Искусство, 1964. – 151 с.

Ильченко, С. Н. Трансформация жанровой структуры современного отечественного телеконтента: актуализация игровой природы телевидения : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / С. Н. Ильченко ; Акад. медиаиндустрии. – М., 2012. – 47 с.

Мясникова, М. А. Форматы и жанры как категории телевизионной морфологии / М. А. Мясникова // Вестн. НГУ. Серия История. Филология. – 2011. – Т. 10, вып. 6. Журналистика. – С. 29–35.

Нечай, О. Ф. Развитие белорусского телевидения / О. Ф. Нечай. – М. : Общество «Знание», 1982. – 22 с.

Орлова, Т. Д. Феномен развития жанров в контексте нашего времени / Т. Д. Орлова // Мультимедийная журналистика : сб. науч. тр. Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 1–2 марта 2018 г. / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: В. П. Воробьев (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 2018. – С. 28–39.

Пархоменко, И. В. Очерк в жанровой системе печатных и электронных средств массовой информации : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / И. В. Пархоменко. – Воронеж, 2016. – 211 л.

Пархоменко, И. В. Очерковый компонент телевизионного эфира / И. В. Пархоменко // Ученые записки Казан. ун-та. – 2015. – Т. 157, кн. 4. – С. 112–117.

Стежко, Н. Г. Развитие жанрово-стилевых форм телевизионного документального кино (на материале ТО «Телефильм» НГТРК РБ) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Н. Г. Стежко. – Минск, 2006. – 156 л.

Стежко, Н. Г. Роль ТО «Телефильм» в развитии национальной телевизионной культуры [Электронный ресурс] / Н. Г. Стежко. – Режим доступа: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/25815/1/Stezhko.pdf>. – Дата доступа: 24.01.2020.

Стральцоў, Б. В. Асноўныя творчыя метады ў журналістыцы / Б. В. Стральцоў. – Мінск : БДУ, 2000. – 71 с.

Телевизионный сценарий / Г. В. Кузнецов [и др.]; под ред. Э. Г. Багирова. – М. : МГУ, 1975. – 172 с.

Чуланов, А. М. В пути и на привале : сб. авторской песни / А. М. Чуланов. – Минск : Польша, 1989. – 207 с.

Шилова, Л. Ф. В поисках своего облика / Л. Ф. Шилова // Очерк на экране : сб. ст. / Е. Л. Бондарева, Л. Ф. Шилова. – Минск : БГУ, 1969. – С. 62–115.

Шилова, Л. Ф. Некоторые проблемы ТВ-публицистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Л. Ф. Шилова; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1968. – 17 с.

ЗМЕСТ

Уводзіны	3
Г л а в а 1. Спалучэнне лірычнага і сацыяльнага ў ілюстраваных апавяданнях аб падарожжах выдатных савецкіх грамадзян БССР за мяжу 1956 г. – сярэдзіны 1970-х гг.	12
Г л а в а 2. Рысы драмы ў гісторыка-культурнай перадачы «Спадчына» Уладзіміра Караткевіча сярэдзіны 1970-х – 1980-х гг.	30
Г л а в а 3. Факт як аснова мастацкага вобраза месца. Дакументальныя фільмы-падарожжы творчага аб'яднання «Тэлефільм»	42
Г л а в а 4. Феномен «Ветру вандраванняў» (1966–1994) – турыстычнага тэлепадарожжа беларускай навуковай інтэлігенцыі, прадвесніка айчыннага трэвел-блогу	53
Г л а в а 5. Развіццё эксперыментальных жанравых формаў аўдыявізуальнай журналістыкі падарожжаў на рынку тэлепаслуг	79
Заклучэнне	109
Спіс літаратуры	112

На першай і чацвёртай старонках вокладкі
выкарыстаны фотакалаж А. І. Марозавай

Вучэбнае выданне

Марозава Алена Ігараўна

**БЕЛАРУСКАЯ АЎДЫЯВІЗУАЛЬНАЯ
ЖУРНАЛІСТЫКА ПАДАРОЖЖАЎ:
АД ІЛЮСТРАВАНАГА АПАВЯДАННЯ
ДА СЕТКІ КАМУНІКАЦЫІ**

Дапаможнік

Рэдактар *В. У. Лыскавец*
Мастак вокладкі *Т. Ю. Таран*
Тэхнічны рэдактар *В. П. Явуз*
Камп'ютарная вёрстка *Д. А. Бабенка*

Падпісана да друку 16.02.2022. Фармат 60×84/16. Папера афсетная.
Друк лічбавы. Ум. друк. арк. 6,74. Ул.-выд. арк. 6,97.
Тыраж 45 экз. Заказ 73.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт.
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальнік друкаваных выданняў № 1/270 ад 03.04.2014.
Пр. Незалежнасці, 4, 220030, Мінск.

Рэспубліканскае ўнітарнае прадпрыемства
«Выдавецкі цэнтр Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта».
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 2/63 ад 19.03.2014.
Вул. Чырвонаармейская, 6, 220030, Мінск.