

ISSN 2223-2001

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

СМИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Основана в 2009 году

выпуск 4

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ
В ЛИТЕРАТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КРИТИКЕ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Под редакцией Л. П. Саенковой

**МИНСК
БГУ
2013**

В сборнике анализируются жанровые структуры литературно-художественной критики, которые в XX–XXI вв. заметно изменились: появились новые группы жанров, к традиционным жанровым характеристикам добавились новые, а некоторые жанры исчезли со страниц как массовых, так и специализированных изданий. Рассматриваются особенности жанрово-модификационных процессов в разных видах литературно-художественной критики – литературной, музыкальной, театральной, кинокритике, критике изобразительного искусства.

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук *Л. П. Саенкова* (гл. ред.);

доктор филологических наук *Т. Д. Орлова* (зам. гл. ред.);

доктор философских наук *М. А. Можейко*;

доктор искусствоведения *Ю. М. Чурко*;

доктор филологических наук *Г. К. Тычко*;

доктор филологических наук *С. В. Ковалев*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н. Т. Фрольцова*;

доктор филологических наук *Г. К. Тычко*



ПРЕДИСЛОВИЕ

В четвертом выпуске сборника научных трудов в серии «СМИ и художественная культура» рассматривается одна из важнейших проблем современной литературно-художественной критики – жанровая трансформация. Процесс становления и модификации жанровых форм всегда был предметом внимания исследователей в области теории журналистики. Обобщенное определение жанра содержится в исследовании В. М. Горохова «Газетно-журнальные жанры»: «Жанр – типизированная форма журналистских выступлений»¹. На взаимообусловленность формы и содержания как основополагающих компонентов в журналистском жанре указывает известный российский исследователь в области теории жанров А. А. Тертычный: «Под журналистскими жанрами подразумеваются устойчивые типы публикаций, объединенных сходными содержательно-формальными признаками»². Белорусский критик Т. Д. Орлова определяет жанр через понятие «территория», на которой «объединены структура, логика и психология»³. У других авторов появились дополнительные определения и характеристики. Российский ученый Л. Кройчик заметил, что понятие «жанр» сегодня заметно потеснено понятием «текст», что объясняется изменением как социальной системы, так и организации СМИ, расширением коммуникационного пространства в связи с развитием новых информационных технологий, и как следствие – переоценкой «жанровых ценностей». Авторы исследования «Жанры журналистского творчества» Г. В. Лазутина и С. С. Распопова под по-

¹ *Горохов В. М.* Газетно-журнальные жанры. М., 1993. С. 8.

² *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати. М., 2011. С. 12

³ *Орлова Т. Д.* Театральная журналистика. Минск, 2002. С. 102

нятием «жанр» понимают не столько структурно-содержательную форму, сколько определенный род творчества, «отмеченный устойчивыми особенностями не только на уровне продукта творчества (текст), но и на уровне способа деятельности»¹. Исследователь диалогической природы публицистических текстов Л. Р. Дускаева считает, что классификация газетных жанров основывается на диалогической модели коммуникации. Л. В. Шибаева, следуя теории В. Шкловского, определяет жанр как устойчивую форму, посредством которой отражается «этикет порядка осмотра мира».

В теории журналистики сложилась традиционная система жанров. Чаще всего жанры разделяют на информационные, аналитические и художественно-публицистические (Стрельцов, Тертычный, Киселев, Шостак). Такая классификация предопределена предметом, функциональным назначением, методом познания, выразительно-стилистическими особенностями. Однако есть и другие подходы к распределению многообразного количества жанров в системные блоки. В теории журналистики сложились разные авторские концепции относительно жанровых групп. Например В. М. Горохов разделил газетно-журнальные жанры на репортажные, диалогические, аналитические, художественно-публицистические, эпистолярные. Некоторые авторы структурировали жанры по определенным типологическим характеристикам. Е. И. Пронин предложил многоуровневую систему, где первым уровнем является предмет отражения, вторым – оповещение, третьим – ориентирование, четвертым – коррекция, пятым – символизация осмысления. В данной типологической структуре насчитывается более 35 жанров. Среди них выделяются такие, которые традиционно рассматриваются в системе литературно-художественной критики, – анонс, аннотация, рецензия. Все три жанра имеют один предмет отображения, который у Е. И. Прониной определяется как «шедевры». Л. Е. Кройчик предложил свою классификационную систему, в которой все жанры делятся на группы – оперативно-новостные, оперативно-исследовательские, исследовательско-новостные,

¹ Лазутина Г. В., Распопова С. С. Жанры журналистского творчества. М., 2011. С. 8.

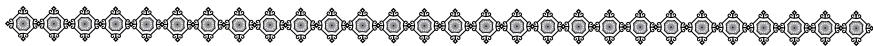
исследовательские, исследовательско-образные. Этот авторский подход предполагает наличие только двух жанров, имеющих отношение к литературно-художественной критике и располагающихся в исследовательско-новостной и исследовательской группах соответственно: рецензия, обозрение. Разное количество жанров у разных авторов, разные подходы к определению жанровых групп свидетельствуют о постоянно меняющемся процессе жанрообразования. О взаимоотношении, трансформации жанров говорила в свое время известный советский исследователь В. Ученова.

Жанры литературно-художественной критики всегда соотносились с журналистскими жанрами. В этом виде творческой деятельности существовала такая же система жанровых групп. Однако со временем исследователи предложили иное деление жанров. Одни исходили из предмета исследования – произведение, автор, процесс (Бочаров А., Бондарева Е.). Другие авторы выделяли иные группы, считая, что все материалы литературно-художественной критики в газете можно разделить на: 1) критика о критике; 2) постановочные статьи; 3) текущее рецензирование (Орлова Э.). Стоит признать, что в современной медиасфере жанровое разнообразие литературно-художественной критики заметно поубавилось. Практика этого вида творческой деятельности в контексте газетно-журнального пространства доказывает очевидность того, что жанровая классификация – понятие относительное, а сохранение четких формальных жанровых признаков сегодня практически невозможно.

Тематическое поле данного сборника весьма разнообразно. Авторы исследуют жанровую трансформацию литературной, театральной, художественной, музыкальной кинокритики. Жанры литературно-художественной критики в какой-то степени определяют эстетические особенности журналистики. Именно поэтому в контексте этого сборника закономерным фактом является статья «Эстетические принципы творчества журналиста».

В процессе подготовки этого сборника в Институте журналистики БГУ по инициативе преподавателей кафедры литературно-художественной критики состоялась творческая встреча с известным российским писателем, публицистом, филологом-исследователем

Анатолием Королёвым. Его размышления о сущности творчества, о различиях между писательством и беллетризированной журналистикой, о понятиях «воля», «талант», «судьба» в писательском труде имели важное профессиональное значение для студентов и преподавателей Института журналистики БГУ. Надо полагать, что мировоззренческий опыт, собственно литераторская практика этого автора будут интересны и для широкого круга читателей данного сборника. Именно поэтому в приложении опубликованы стенограмма встречи Анатолия Королёва со студентами Института журналистики БГУ и его лекция, суть которой – не только размышления о писательстве, но и в какой-то степени рекомендации для начинающих авторов.



Н. Т. Фрольцова

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСТВА ЖУРНАЛИСТА

Эстетическая деятельность в журналистике всегда рассматривалась как дополнительный компонент творческого процесса. Электронно-цифровые технологии кардинально изменяют структуру эстетических отношений журналиста с реальностью, формируя тип конвергентной эстетики, основанный на рецептивных ресурсах личности.

The aesthetic activity in journalism has always been considered as an optional component of the creative process. The digital technologies are changing radically a structure of the aesthetic relations between the journalist and the reality, and are forming a model of convergent aesthetics based on receptive personal resources.

Ключевые слова: творчество журналиста, конвергентная эстетика, диверсификация творческого субъекта, рецептивные ресурсы личности, семантика гипертекста.

Keywords: the creative process in journalism, convergent aesthetics, diversification of the creative subject, receptive personal resources, semantics of hypertext.

Журналистика в типологии творчества занимает особое место. С одной стороны, она относится к изоморфному типу деятельности, в рамках которой вырабатываются образы и смыслы, отражающие реальность в документированных – *верифицированных* формах. С другой, как и любое другое творчество, журналистика продуцирует *новые, никогда не бывшие ранее логически, предметно* и нередко даже *художественно* связанные объекты, качественно преобразующие состояние окружающей среды и самого человека. Поэтому, как и другие виды творчества, творчество журналиста неотъемлемо от *эстетической* (гр. *aisthetikos* – *чувственный*) деятельности. Выражая чувственную реакцию на реальность, такая деятельность всегда персонифицируется в мышлении и поступках творческого субъекта. Она способствует преобразению первичных представлений о *пространстве, времени и движении* в новую информацию или вещи, определяя механизмы

порождения новаций в науке, технике и искусстве, а в целом – культуре как «второй природе». Эстетические отношения с реальностью, организуя действия творческого субъекта по законам упорядочения, гармонии и красоты, влияют на воссоздание порядка из хаоса, оценку прекрасного и безобразного, отделение полезного от ненужного. Они мотивируют практическую направленность творческих устремлений – *интенцию* и превращают созданные вещественные или информационно-символические продукты в ценностную часть социальной действительности.

Проблемы эстетической деятельности издавна привлекали внимание исследователей. Учение об эстетике в том виде, в каком оно вошло в научное самосознание XX века, окончательно оформилось в эпоху просвещения и классицизма. Согласно его основоположнику А. Баумгартену, придумавшему и само название, были подвергнуты пересмотру выдвинутые еще в античности основные эстетические категории *poiesis* (*выразительные средства*), *mimesis* (*подражание*) и *techne* (*искусство, мастерство*). С тех пор в течение почти трех столетий постулировалось, что их триединство характеризует исключительно художественное творчество и распространяется только на «изящные искусства», доставляющие, по И. Канту, «незаинтересованное удовольствие». Это убеждение вознесло талант художника, олицетворяющего промысел высшего – абсолютного духа над прозой и нуждами повседневной жизни, оставив вне эстетического подхода другие виды творческой занятости, не менее важные, однако, с точки зрения накопления в обществе так называемого символического капитала.

У античных же греков *талант* означал *инженэ* и стоял в одном ряду с *технэ* – *искусствами*, которые Платоном классифицировались по принципу созидания либо предметов, либо убеждений, либо полезности для души или тела. Аристотель особо выделил прекрасное, считая его таким качеством созерцаемых в природе вещей или по ее подобию искусно создаваемых *демиургом* (*творцом*), которые должны быть соразмерны человеку, следуя тем самым за максимой софиста Протагора: человек есть мера всех вещей, существующих в том, что существует, и не существующих в том, что не существует. Помимо своей философичности, этот вывод вытекал из многовековой практики земледелия, мореплавания, зодчества, торговли и медицины, поскольку система мер и весов, ориентации в расстояниях и объемах сложилась с учетом затрат мускульных усилий при взаимодействии со средой обитания, а в мелком масштабе исходила из анатомических пропорций человеческого тела. Не случайно образ внешне обозримого, а потому умопостигаемого пространства-космоса с центральным местопребыванием в нем человека в античной картине мироздания играл решающую роль. Время же обладало цикличностью. Образ времени воспринимался дискретно, в приложении к месту свершения действия. В целом же, полагая под *искусствами* всяческие умения – от гимнастики, космогонии, геометрии

и арифметических исчислений до поэзии, риторики, театра и ваяния, – античные мыслители верно подметили, что искусное делание чего-либо всегда обусловлено стремлением к порядку, гармонии, красоте и полезности.

При всей своей простоте такая логика вполне оправдывала интуитивное разделение *технэ* на *пространственные* и *пространственно-временные*. Первые концентрировались вокруг умелого созидания вещей, будь то предметы обихода, морские суда или храмы. Вторые, говоря современным языком, – вокруг информационно-символических объектов. Придавая особое значение последним, влияющим на души (*психэ*) и поведение людей, Аристотель предпринял попытку теоретически систематизировать имеющиеся на этот счет опыт и знания, сделав акцент прежде всего на слове как наиболее емком средстве выражения мысли и чувства. В трактате «Поэтика» словесное творчество было разделено на роды и виды. За эпосом и драмой признавалась функция воссоздавать события соответственно «истинные» и «вымышленные», за лирикой – «улаживать чувства». В трактате «Риторика» слово рассматривалось как главный инструмент *искусства убеждения*, нужного свободно-рожденному гражданину, чтобы составлять и произносить речи в политической и судебной, ввиду отсутствия профессии адвоката, практике. Однако основным достижением античной мысли, намного опередившей свою эпоху, было понимание того, что сфера эстетического освоения мира гораздо шире ассоциированного с ней позже только искусства, охватывает множество отношений с реальностью и наделяет ценностными эстетическими свойствами то действительно новое, что наиболее полно выражает мироощущение человека и общества в процессе сменяемости форм исторического развития.

На рубеже XX–XXI вв. ценностный знак перехода к постиндустриальной цивилизации приобрели электронно-цифровые устройства и технологии, отличающиеся высоким уровнем *антропоморфизма*. Воспроизводя функции интеллекта и сенсорно-тактильных органов человека максимально близко к биологическому оригиналу, они формируют новый тип эстетической рефлексии, сходящейся в точке кардинального преломления – *конвергенции* (лат. *convergere* – *схождение*) – отношений с миром людей, вещей и символов. Для адекватного понимания сущности *конвергентной эстетики* важны все имеющиеся значения этой категории (в биол. – *приобретение в ходе эволюции сходного строения неродственных организмов*; в социол. и политол. – *стирание различий между социальными классами и формами политического устройства*). В эстетическом плане интенция переносится в искусственно созданную пространственно-временную среду, возникающую или исчезающую по «первому клику» пользователя. В социальном – формируется быстро растущее сообщество (*комьюнити*) пользователей, пополняясь за счет профессионалов и любителей, независимо от их имущественного, социально-демографического или национально-политического статуса. Вырабатывая инновационные знания, навыки и умения, этот, по сути, не фор-

мализованный социальный класс обеспечивает все большее влияние на реальную жизнь. Наиболее убедительно говорят об этом скандалы поистине глобальных масштабов вокруг всевозможных утечек секретной информации и самоорганизации протестных движений. Конспирологические проблемы, которые в общественно-политическом бытии существовали всегда, но решались латентно, тем самым подпитывая почву для расцвета научно-фантастических, детективно-приключенческих, новостных и криминально-расследовательских жанров в различных видах творчества, воспринимаются сегодня с гипертрофированным опасением, свидетельствуя о взломе новейшими технологиями привычных символических кодов, ранее маркировавших границу между «вещной» и «бестелесной» материей.

На этом фоне приобретает ускоренную динамику *структурная диверсификация творческой субъектности*. Эстетически аргументированным становится сам факт сознательного волеизъявления индивида к прямому участию в процессах различной информационно-символической сложности, вызывая, вопреки И. Канту, как раз заинтересованное удовольствие у каждого из рассеянной в реальности массы пользователей. Чем глубже профессионал или любитель вникает в тонкости работы с антропоморфной техникой, тем выше у него собственная самооценка и соблазн публичной демонстрации своей искусности, проявляется ли она посредством создания текстов, компьютерных программ, поисковых инструментов или имитационных игр. Интерактивность в режиме реального времени, на которой строится символическая конструкция любых коммуникаций в электронной среде, изначально завязана, таким образом, на *рецептивных ресурсах личности*.

Не последнюю роль при этом играет многопрофильность новейшей техники. Предыдущие техногенные средства рефлексии (фотография, телефonia, кинематограф, радио, телевидение), удобные каждое само по себе, имели тем не менее ограниченный рецептивный потенциал. Они базировались на несовпадающих способах обработки информации, а главное – на разных по скорости и спецификации каналах ее циркуляции в обществе. Чтобы позвонить, требовались телефонный аппарат, кабель и узел связи, чтобы получить снимок – фотокамера, пленка, фотобумага и химические вещества, а чтобы посмотреть фильм, надо было сначала построить кинотеатр или организовать проезд предварительно обученного киномеханика с кинопередвижкой и пленочным фильмом на место просмотра. Жилые дома и административные здания в городах и сельской местности оборудовались проводной радиосетью: ведь если война, населению вместо живого гонца достаточно голоса Ю. Левитана, но его звучание еще надо доставить к слушателю.

Отложенная во времени обратная связь между информационно-символическим производством и восприятием его результатов, несмотря на постоянное расширение того и другого в XX веке, обусловила громоздкую инфраструктуру коммуникаций, использование множества несовместимых

по функциям устройств и индустриально-конвейерный характер разделения труда со строгой иерархией творческих, промежуточных и вспомогательных видов занятости. Это хорошо видно по производству аудиовизуальной продукции, наиболее сложной по технологии и затратам труда. В мировой кинематографии уже более ста лет доля «творцов» (сценаристов, режиссеров, актеров, операторов, художников) имманентно составляет около 20 % от общего числа занятых. Примерно 30 % – на телевидении. Остальные специальности в экранной индустрии «примыкают» к ним на разных уровнях иерархической «пирамиды». Потребитель же находится вне этой системы, будучи на позиции пассивного наблюдателя, и основная задача производителей состоит в создании таких условий восприятия, которые бы постоянно стимулировали его внимание. «Новости – наша профессия!», – с гордостью заявляли о себе журналисты НТВ десять лет назад. Хотя в идеале предметом гордости является разработанный компанией CNN в 1980 г. эстетически цельный информационный *паттерн* (образец), позволивший насколько возможно в условиях телевещания минимизировать временной разрыв между производством новости и ее поступлением к зрителю.

Мультимедийные технологии намного облегчают выполнение этой задачи, избавляя сообщество пользователей от необходимости работать и жить среди разногабаритной аппаратуры и таких же вещественных носителей информации. Соединение множества функций в одном универсальном компактном мобильном приемно-передающем устройстве с его автоматизированным подключением к единой многоканальной сети синхронизирует существование коммуникатора и адресата, изменяя стиль организации рабочего и свободного времени. Производство и восприятие контента превращается в обоюдное дело обеих сторон. Это существенно повышает трансляционный потенциал любой информации и создает принципиально новые условия для получения оригинальной по эстетической форме продукции, что особенно важно для творческого процесса в журналистике.

Взять, например, события 19 марта 2013 г., когда на Минск обрушился снежный ураган Хавьер. Портал *Onliner.by*, опираясь на предупреждение МЧС, не мешкая, организовал работу своих корреспондентов, что называется, на местах. Журналистские «скрины», принимаемые в том числе и на мобильные устройства, вызвали настоящий «ураган» откликов у пользователей. Одни просили связаться с родными, потому что в дороге разрядились аккумуляторы, или кончился бензин, или питьевая вода, а в застрявшем автомобиле-автобусе-маршрутке – ребенок. Другие предлагали ночлег, тепло и пищу, положить деньги на мобильник, указывая свои домашние адреса, близкие по расстоянию к потерпевшим. Третьи, узнав точку нахождения застигнутых бураном людей и транспорта, выезжали группами, быстро договорившись на форумах с такими же добровольцами о взаимодействии. Особенно впечатлило одно сообщение. Автор кратко написал, что трезв,

имеет опыт спасателя, внедорожник, трос, медикаменты, и спрашивал, куда конкретно подъехать.

Этот многочасовой виртуальный репортаж получил продолжение на следующий день. Выяснилось, что рядом с благородством соседствуют корысть и стяжательство. Оправившись за ночь от потрясения, люди сообщали о некоторых таксистах, моментально взвинтивших цены. В свою очередь, руководство таксопарков просило назвать если не номера машин, то хотя бы запомнившиеся приметы водителя, чтобы принять меры. Правда, осталось неизвестно, удалось ли это дело довести до конца.

По сравнению с белорусскими телеканалами, где тема Хавьера, став словесным «гвоздем» вечерних новостных выпусков, только через сутки оформилась видеорядом, не говоря уже о газетах с их репортерами и фото-корреспондентами, виртуальная журналистика проявила себя с наиболее выигрышной стороны. Помимо передачи порою драматических моментов, пережитых множеством минчан, портал *Onliner.by*, осознавалось ли это его сотрудниками, а скорее всего нет, совместно с пользователями создал собирательный образ белорусского горожанина, сопоставимый по выразительности с художественной образностью.

Конечно, без соответствующей формы эстетического восприятия, привитого массовому потребителю в течение XX века информационно-символической индустрией в целом, вряд ли сегодня был бы возможен столь стремительный сдвиг заинтересованности электронно-цифровым времяпровождением. Как остроумно заметил один автор, гений кинематографии не может состояться в стране, где отродясь не видели фильма. Почти то же самое, но с точностью наоборот случилось с «гением» электронно-цифровых средств отображения жизни, переместивших ее со всеми радостями, увлечениями и разочарованиями в виртуальный формат.

Кстати, именно высокий уровень жизнеподобия вернул понятию *виртуальности* (лат. *virtualis* – *существующая при заданных условиях*) его положительную этимологию. Возникнув в Средние века в коннотации деятельной порождающей силы – *virtus* (лат. *доблесть, талант*), сводящей *возможное и действительное, потенциальное и актуальное* в процессах образования *сложного из простого*, оно определило и более позднее значение слова *virtuos* – *виртуоз* в качестве *мастера*, достигшего совершенства в каком-либо деле. О виртуальности, но с отрицательным знаком, заговорили за рубежом в конце 1970-х гг., когда обнаружилось, что персональные компьютеры первого поколения рассчитаны на куда большее, чем просто быть автоматизированным калькулятором и пишущей машинкой. Ученые резко разделились на два лагеря. Оптимисты с азартом писали об «искусственном интеллекте», до которого рукой подать. Пессимистов же оказалось намного больше. В русле критики постмодернизма они объявили борьбу против техногенного *китча* и фотообоев для ваннх комнат с изображением Моны Лизы (А. Моль), *симуляции и симулякров*, вытеснивших на потребу массовым

вкусам подлинное искусство (Ж. Бодрийар), *сциентизма и технократизации*, открывших доступ к манипуляции массовым сознанием (Р. Барт), и *смерти автора* (М. Фуко), погибшего в психоделической эстетике виртуального мира.

В разрез с этой борьбой поучительной представляется творческая биография американского художника и философа Родни «Пангойя» Чана, стоматолога по первому образованию. Увлеченный изобразительным искусством, но лишенный по разным причинам возможности выставлять свои произведения, он с 1979 г. занялся продвижением фрактальной (англ. *fractal* – *сеть*) живописи. Создавая картины с помощью компьютера, как обычно это делает художник с помощью кисти и красок на полотне, размещая их в виртуальных галереях, Чан в огромной степени поспособствовал творческой карьере своих сторонников по всему миру, которых, кстати, довольно много сейчас в России. Электронная живопись послужила импульсом к обновлению эстетики анимационного кино. Полнометражный мультфильм Рауля Дж. Рауля «Кто подставил кролика Роджера» (1988 г.), интегрировавший рисованные фигуры с образами в исполнении актеров, сразу занял верхние строчки прокатных рейтингов в разных странах, в том числе и в бывшем СССР. Одновременно анимационные технологии подняли объемы производства компьютерных игр, с простыми и понятными широкому потребителю сюжетами. Пока американская киноакадемия колебалась, допускать ли мультфильм, созданный с применением машинного «разума», к конкурсу киноискусств на статуэтку Оскара, решив этот вопрос только в 2001 г., в Белорусском университете информатики и электроники в 1999 г. провели первый компьютерный тест по русскому языку для абитуриентов. Выпускник одной из минских школ, не получавший выше «тройки» за грамотность, изумил учителей «отличным» баллом. На вопрос, как ему это удалось, парень бесхитростно ответил, что, играя в похожие на мультики «стрелялки», научился быстро двигать «мышкой», что и помогло ему за отведенные 45 минут выполнить 60 % заданий.

Сегодня очевидно, что смена эстетической парадигмы, начало которой было положено на рубеже XIX–XX вв., стала своеобразным ответом на вызовы научно-технического прогресса в перераспределении производительных сил по вектору накопления символического капитала. Это ускорило развитие глобального рынка потребительского разнообразия и обусловило рост производства информационно-символического контента, все больше влияющего на ценностные ориентации социума и подтолкнувшего движение масс к творческому самовыражению. Дух перемен первыми почувствовали представители художественного авангарда. «Я пишу предметы такими, как я их мыслю, а не такими, как я их вижу», – отвечал на жесткую критику своей манеры письма П. Пикассо. Наделенный многогранным талантом, В. Маяковский называл себя горланом и агитатором, параллельно с поэмами сочиняя рекламные слоганы, придумывая киносценарии, снимаясь в них же и выставляя авторские плакаты в окнах РОСТА. Архитектор В. Татлин, художники-графики А. Родченко и Л. Лисицкий с единомышленниками, оду-

хотворившись идеей «производственного искусства», основали конструкторские мастерские для работы над проектами заводов и фабрик, справедливо полагая, что рабочие не меньше ценителей прекрасного в музейных коллекциях нуждаются в красоте цеховых интерьеров, станков и инструментов. Высшим проявлением технической эстетики в первой половине XX века стали реализованные проекты гиперболоидной башни В. Шухова, плотины Днепрогэса, которые по уровню художественного решения до сих пор стоят в одном ряду с Эйфелевой башней, открывшей в 1889 г. красоту инженерного замысла, воплощенного в стальной конструкции.

В процесс эстетических перемен стремительно втянулась и журналистика. В гуще социально-политических и экономических потрясений, революций и войн как никогда раньше возросла потребность в совершенствовании институтов пропаганды, которую сегодня не ругает только ленивый. Ее доходчивый словесно-изобразительный «язык», переводя сложнейшие проблемы бытия личности в эстетически сильные символы, знаки и образы, веками шлифовался в канонических текстах, церковных проповедях, витражах, фресках и атрибутике храмовых ритуалов, в менявших ход истории речах политических деятелей и документах типа знаменитого Билля о свободе слова, принятого в США около 250 лет назад в самый разгар гражданской войны, когда, получается, только свободы высказываний и не хватало, – этот «язык» нуждался в обновленном, эффективном и быстродействующем проводнике. Взяв на себя эту функцию, средства массовой информации и коммуникации довели до абсолюта уникальную, не имеющую аналогов систему профессионально разработанных чувственно-смысловых контактов с массовой аудиторией, легко убедив прежде всего себя в том, что именно они представляют «четвертую власть» и «лидера» общественных мнений, вкусов и предпочтений. А «лидеру», как и «власти», дозволено все. Чего стоят сегодня, к примеру, выродившиеся до алогичности эксперименты с принципом «перевернутой пирамиды», «бьющие» по глазам газетно-журнальные заголовки и аляповатая пестрота полос, преобладание по-житейски приземленной тематики в прессе, радио- и телеэфире, небрежность и плохая орфоэпия письменной и звучащей речи, буквально, по классике, смешавшей «французское с нижегородским». Все это воспроизводит бытовое общение накоротке, с мелкими заботами чего бы купить, надеть и покушать и с кем бы покруче «зажечь» вечером, но в чем, кроме снисходительного высокомерия или фамильярного панибратства, нет уважительного отношения к воображаемому собеседнику. Неудивительно, что общепризнанная формула П. Лассуэлла «кто говорит, кому говорит, что говорит и с какой целью», действенная при отложенной обратной связи, тут же приобрела в онлайн неожиданной поворот.

В книге с многозначным названием «Мудрость толпы» Дж. Шуровецки как раз пишет о недооценке эстетического потенциала «масс», считавшихся ранее способными лишь на тупой «мимесис». Это неверное представление потворствовало снижению качества коммуникаций и упрощению

контента, производимого профессионалами. Прикладная теория *краудсорсинга* (англ. *crowd – толпа + sourcing – подбор ресурсов*) ставит своей задачей как можно полнее задействовать скрытые в потребителе креативно-рецептивные возможности. Иначе говоря, народ, вооруженный андроидными гаджетами, технологиями web 2.0, а сейчас уже web 3.0, и сутками напролет сидящий в сети, рассматривается не как живое «сырье» для воздействия, а как «неспециализированные трудовые ресурсы», неистощимые на инновационные идеи, творческие находки и оригинальные решения. И с этими хорошо подготовленными и конкурентными креативными силами профессионалам надо научиться работать.

В университетских аудиториях учат, что журналист XXI века – это универсальный журналист, и имеют в виду, что он должен, применяя цифровые устройства, одновременно писать, снимать и быть дизайнером-оформителем своих материалов. Хотя, безусловно, такой подход позволяет значительно сократить индивидуальное рабочее время и повысить производительность труда. Универсальность предполагает прежде всего тонкую *виртуозную* работу с *семантикой гипертекста*, открытость которого для каждого пользователя заставляет забыть о «целевом потребителе», навечно обитающем в «целевой нише» электронной среды. Но гипертекст со всеми блогами, форумами и справочными массивами вроде Википедии является вместилищем известной к моменту рецепции информации. Для журналиста же, работающего даже над маленькой заметкой, важно то *новое*, о чем он расскажет аудитории. Именно *новизна* придает эстетическую ценность любому контенту. Поэтому *диверсификация информации* по ее эстетическим свойствам, синхронизированным с рецепцией пользователей, становится непреложным принципом творчества журналиста. Как в первой половине XX века техническая эстетика предопределила новизну той или иной *вещи* посредством *слияния «разумной красоты» и функциональности*, так и онлайн-журналистике сегодня требуется такое же переосмысление структурной взаимозависимости новизны информации и ее эстетически оригинальной обработки.

Когда-то В. Шекспир сравнил искусство с зеркалом, которое оно держит перед природой. В его эпоху искусство действительно было единственно возможной формой эстетической рефлексии, с помощью которой мир становился управляемым, хотя бы на время спектакля превращаясь в театр, а люди – в актеров. Недаром и само помещение театра в Эдинбурге автор назвал «Глобусом». Пройдет всего несколько десятков лет, и наука, вооружившись физикой Ньютона, сделает отношения с природой настолько рациональными, что область эстетического познания реальности сократится наподобие шагреновой кожи. Но из жизни людей не исчезнет потребность в красоте, гармонии и упорядочивании тех или иных видов деятельности, чтобы ее результаты приносили не только практическую пользу, но и радость творчества. По крайней мере, в журналистике такая возможность не исключается.

Поступила в редакцию 20.06.2013.



Г. Б. Багданава

МАСТАК ВЫХОДЗІЦЬ З ЦЕНЮ. ТРАНСФАРМАЦЫЯ ЖАНРАЎ У ВЫЯЎЛЕНЧЫМ МАСТАЦТВЕ, АРТКРЫТЫЦЫ І АРТЖУРНАЛІСТЫЦЫ

У артыкуле разглядаецца трансфармацыя жанраў у выяўленчым мастацтве, арткрытыцы і артжурналістыцы, даецца гістарычны зрэз гэтай праблемы. На прыкладах канкрэтных твораў выяўленчага мастацтва паказаны працэс суб'ектывізацыі ў дачыненні выкарыстання традыцыйных жанраў. Трансфармацыя жанраў у арткрытыцы і артжурналістыцы на сучасным этапе разглядаецца на прыкладзе спецыялізаваных выданняў, такіх як часопіс «Мастацтва». Жанр застаецца з'явай аб'ектыўнай, а ўсялякая суб'ектывізацыя вядзе да трансфармацыі.

In this essay author considers transformation of genres in art, art criticism and art journalism and gives the historical cut of this issue. On the examples of concrete works of art the process of subjectivisation with respect to the use of traditional genres is demonstrated. Transformation of genres in art criticism and art journalism on the contemporary stage is considered on the example of specialized editions such as a journal «Art». Genre remains an objective phenomenon and any subjectivisation leads to transformation.

Ключавыя словы: жанравая класіфікацыя, візуальная і вербальная фіксацыя, постмадэрнізм, посттрадыцыя, аб'ектыўная з'ява, суб'ектывізацыя.

Keywords: genre classification, visual and verbal fixation, postmodernism, post-tradition, objective phenomenon, subjectivisation.

Ананімнасць першых твораў мастацтва абумоўлена не толькі і не столькі няўвагай і непашанай да іх аўтараў, колькі жаданнем надаць зафіксаваным вобразам большую значнасць. Рукой мастака, паводле веры нашых продкаў, кіравала неспазнаная нябесная сіла, якая пазней была названая рукой Бога. Можна быць, менавіта гэта паспрыяла захаванню першых узораў мастацтва. Адна справа, калі насценны роспіс зрабіў канкрэтны чалавек, у якога былі як прыхільнікі, так і зайздроснікі, і зусім іншая – калі твор з'яўляецца зямным увасабленнем нейкага паслання звышсілы.

Са складанага першапачатковага сінкрэтычнага комплексу мастацтва, якое нарадзілася, як толькі ў чалавека з'явілася патрэба пераўтвараць жыццё ў вобразы і сімвалы, прасторавае па сваёй сутнасці выяўленчае мастацтва ў адрозненні ад часавых, прасторава-часавых відаў (музыка, харэаграфія, тэатр) захавалася ў найбольш поўным аб'ёме. А калі быць больш дакладным, то менавіта знойдзеныя археолагамі ўзоры першабытных жывапісу і скульптуры даюць нам уяўленне пра вобразны свет нашых продкаў. У спасціжэнні гісторыі ўсіх астатніх відаў мастацтва даводзіцца звяртацца да этнографіі, якія займаюцца вывучэннем захаваных да сёння традыцыйных культур і праводзяць аналогіі з першабытнасцю.

Калі гаварыць пра марфалогію выяўленчага мастацтва, пра падзел на віды, роды і жанры, якія паступова складваліся на працягу ўсяго гістарычнага развіцця, то найперш варта нагадаць пра тое, што іх вобразная сістэма існуе ў двух вымярэннях – у прасторы і часе. І калі на першых этапах развіцця мастацтва было сінкрэтычным, то цяпер усё часцей мы сутыкаемся з сінтызаванымі, гэта значыць неаднароднымі відамі мастацтва (у якасці прыкладу можна прывесці хэпенінгі і іншыя падобныя дзействы, што сталі папулярнымі на мяжы XX–XXI стагоддзяў).

І хаця сам тэрмін «жанр і жанравая класіфікацыя» былі ўведзены толькі ў эстэтыцы французскага класіцызму, у XVII–XVIII стагоддзях, мы з пэўнай доляй умоўнасці можам гаварыць пра развіццё тых або іншых жанраў выяўленчага мастацтва з часоў першабытнасці. Напрыклад, згадаўшы выявы жывёл у пячоры Ляско (палеаліт), мы можам сказаць пра развіццё ў той час аніمالістычнага жанру.

Варта адразу зазначыць, што ўжо ў XIX стагоддзі падзел на жанры перастае адыгрываць вызначальную ролю, межы жанраў размываюцца. Але ў мастацтвазнаўстве падзел твораў па жанрах (паводле тэматыкі адлюстравання) і сёння ўжываецца ў дачыненні да ўсіх перыядаў развіцця. Адзінае, трэба памятаць, што жанравая дыферэнцыяцыя звязана найперш з пластычнымі выяўленчымі відамі мастацтва (графіка, скульптура, жывапіс). А ў пластычных невяўленчых відах (архітэктура, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, дызайн і іншыя), калі прадмет выявы вылучыць немагчыма, класіфікацыя па жанрах непрынятая.

У сучасным як сусветным, так і беларускім выяўленчым мастацтве паводле прадмета выявы можна вылучыць наступныя жанры:

- пейзаж (адлюстраванне дзікай і пераўтворанай чалавекам прыроды) (паджанры: марына (віды мора), відута (гарадскія віды), індустрыяльны пейзаж);
- нацюрморт (адлюстраванне прадметаў побыту, кветак);
- партрэт (адлюстраванне асобнага чалавека альбо групы людзей); (паджанры: у залежнасці ад колькасці герояў – групавы партрэт, двайны партрэт,

у залежнасці ад прызначэння – парадны, камерны, інтымны. У залежнасці ад ідэйна-ацэначнай пазіцыі мастака – шарж, карыкатура);

- побытавы жанр (адлюстраванне асобных побытавых сцэн);
- батальны жанр (адлюстраванне ваенных сцэн);
- гістарычны жанр (адлюстраванне гістарычных падзей);
- міфалагічны жанр (адлюстраванне міфалагічных сцэн).

Але ад самага пачатку існавання выяўленчага мастацтва жанравае падзяленне можна лічыць дастаткова ўмоўным. Для паўнаты і шчырасці выказвання мастак, як правіла, не задумваецца ў якім жанры працаваць, арыентуецца найперш на вобраз. А жанравыя рамкі могуць наадварот абмяжоўваць, стрымліваць яго. Больш за тое, чым больш вольна абыходзіцца той ці іншы мастак з жанрам, тым больш эмацыянальнымі ўспрымаюцца ягоныя творы.

Сёння паэты спрабуюць тварыць ва ўнісон з віртуальнаю прасторай (праекты Арцёма Кавалеўскага, Вольгі Чайкоўскай), мастакі ўключаюць у візуальны вобраз слова (Ганна Селівончык). Для многіх творчых з’яў яшчэ няма жанравых вызначэнняў. Мастацтвазнаўцы і тэарэтыкі мастацтва не паспяваюць асэнсоўваць хуткаплынны мастацкі працэс. Але арткрытыкам і артжурналістам даводзіцца фіксаваць ўсё, што яны бачаць, і пры гэтым прэзентаваць гэта на старонках самых розных выданняў.

Варта адразу звярнуць увагу на тое, што тэрмін «артжурналістыка» з’явіўся на мяжы XX–XXI стагоддзяў. У беларускай навуцы яго з лёгкай рукі доктара філалагічных навук Таццяны Арловай першымі пачалі выкарыстоўваць тэатразнаўцы. У дачыненні да беларускага мастацтвазнаўства, якое даследуе выяўленчае мастацтва, дзяленне на арткрытыкаў (тых, хто асэнсоўвае мастацкі працэс з тэарэтычнага і гістарычнага пункту гледжання) і артжурналістаў (галоўная місія якіх папулярызаваць мастацтва ў СМІ, а цяпер і Інтэрнет-прасторы) даволі ўмоўнае. Многія выступаюць адразу ў дзвюх іпастасях. Калі Барыс Крапак або Наталля Шаранговіч, якіх добра ведаюць, як найбольш яркіх артжурналістаў-прафесіяналаў, пішуць кнігі пра мастакоў, яны прэзентуюць сябе як арткрытыкі. Нагадаем, што ў другой палове XX стагоддзя пад эгідай Саюза мастакоў выходзілі невялікія, добра ілюстраваныя кнігі пра мастакоў, у якіх былі змешчаны, можна сказаць, творчыя партрэты герояў, напісаныя па ўсіх законах тагачаснай мастацкай крытыкі. Але сёння, паколькі вузка спецыялізаваных выданняў па мастацтву ў Беларусі няма, арткрытыкі бачаць сваім полем дзейнасці найперш галерэйную, выставачную, музейную працу. А калі справа даходзіць да публікацый, нават у часопісе «Мастацтва», арткрытыкі часцей імкнуцца стаць на пазіцыю артжурналіста. Так прасцей данесці да чытача сутнасць таго або іншага мастацкага вобраза і сваё ўласнае пра яго меркаванне.

А сучасны мастацкі працэс настолькі імклівы, што самі мастакі часам губляюцца ў ім.

Вядома, ёсць мастакі, якія працуюць пераважна ў жанры партрэта, нацюрморта або пейзажа. Але, як засведчылі выстаўкі апошніх гадоў, большасць мастакоў ідуць на смелыя эксперыменты і з матэрыялам, і з відамі, і з жанрамі мастацтва. Знакавым у гэтым плане можна лічыць твор Зоі Луцэвіч «Цяжарная» (змешаная тэхніка, 2012), змешчаны на першай старонцы вокладкі часопіса «Мастацтва» № 2 за 2013 год. Як тлумачыць сама мастачка: «Мастак і мадэль – гэтыя дзве іпастасі з’ядналіся ў вобразе галоўнага героя маёй работы. Мой аўтапартрэт і мая мадэль... Жанчына-мастачка цяжарная мастацтвам, пад сэрцам дзіця – на карціне гэта малюнак Жан-Мішэля Баскія, творцы, які з’яўляецца для мяне сімвалам свабоды, незалежнасці, разняволенасці» [1, с. 9].

Такім чынам, скарыстоўваючы тэрміналогію постмадэрнізму, аўтапартрэт уключае вобразны інтэртэкст – малюнак Жан-Мішэля Баскія, які разам з аўтарскімі словамі-сімваламі максімальна раскрывае ўнутранае мастакоўскае бачанне. Гэта аўтапартрэт не знешняга, а, хутчэй, унутранага свету аўтара. Прынамсі, такім ён бачыцца самай мастачцы.

Павышаную вобразную суб’ектывізацыю сёння можна заўважыць і ў іншых жанрах. Пейзажы часта ўключаюць неіснуючыя аб’екты (Р. Сітніца. «Спраба рэканструкцыі» (папера, аловак, 2012)). Нацюрморты з пераўтворанымі аўтарам прадметамі робяцца элементамі існуючай толькі ў аўтарскім уяўленні прасторы (С. Цімохаў. «Спас» (трыпціх) (алей, акрыл, 2008)). Мы згадалі ўсяго два творы з Беларускай біенале «Тастамент» (2012 год).

Само сабою, змены ў выяўленчым мастацтве не маглі не выклікаць новыя падыходы да адлюстравання яго ў арткрытыцы і артжурналістыцы. Суб’ектывізацыя мастацтва і звязаныя з ёю жанравыя трансфармацыі ў канцы XX – пачатку XXI стагоддзя правакавалі крытыкаў і журналістаў на выказванне суб’ектыўных уражанняў ад твораў. Але, як паказаў час, для прэзентацыі, папулярызаванні і, галоўнае, летапіснай фіксацыі твораў больш важная не ацэнка альбо ўражанне арткрытыка, артжурналіста, а канцэпцыя самога аўтара. Таму як спецыялізаваныя, так і неспецыялізаваныя выданні сёння ўсё часцей звяртаюцца да саміх мастакоў.

Дарэчы, прэзентуючы вышэйзгаданы твор «Цяжарная» Зоі Луцэвіч, рэдакцыя часопіса «Мастацтва» звяртаецца да тлумачэння самога аўтара. Такім чынам, аўтар як бы выходзіць з ценю, выступае, па сутнасці, яшчэ і сааўтарам арткрытыкаў і журналістаў. Здаецца, з’ява новая. Але звернемся да гісторыі.

Традыцыйна лічыцца, што мастацкая крытыка бярэ пачатак з «Жыццёпісанняў найбольш знакамітых жывапісцаў, скульптараў і дойлідў» (1550) Джорджа Вазары (эпоха Адраджэння). Хаця, калі быць абсалютна дакладным, большасць твораў антычнасці і нават старажытнасці, у тым ліку і славутыя сем цудаў свету, вядомыя нам якраз дзякуючы іх вербальнай

фіксацыі. Перачытваючы творы старажытных аўтараў, можна знайсці ў іх элементы інфармацыйных жанраў, рэцэнзіі (апісанне і ацэнка твораў) і нават творчага партрэта (калі гаворка ідзе пра аўтараў). У «Жыццяпісаннях...» Вазары таксама можна сустрэць і апісанне, ацэнку твораў, і фрагменты біяграфіі, у тым ліку творчай біяграфіі аўтараў. Цікава, што ўжо ў эпоху Адраджэння фіксаваліся ўражанні творцаў пра тыя або іншыя помнікі, напрыклад, антычнае мастацтва. Захаваліся словы выдатнага італьянскага скульптара Ларэнца Гіберці пра адну з антычных статуй: «Вышыня майстэрства тут была такою, што чалавечая мова бяссільная выказаць яе прыгажосць... Пашкоджанні не замянілі ўгадваць цуды, якія статуя адкрывала пагляду, калі была ў сваім першапачатковым выглядзе...» [2; с. 155–156].

Можна сказаць, што ўжо тады гісторыкі мастацтва выкарыстоўвалі элементы інтэрв'ю. Для сучаснікаў і нашчадкаў былі важнымі меркаванні мастака пра класічныя творы мастацтва.

XVIII стагоддзе – стагоддзе Асветы, і такія гісторыкі і тэарэтыкі мастацтва, як Г. Э. Лесінг або Дзені Дзідро, пачынаюць аналізаваць і асобныя творы мастацтва, і сам мастацкі працэс. Іх творы нагадваюць адначасова і эсэ, і навуковыя трактаты. Сваё суб'ектыўнае бачанне яны імкнуцца выдаваць за аб'ектыўную рэальнасць. Мастакі ў гэты час, як, напрыклад, Вільям Хогарт, самі імкнуцца зафіксаваць сваё бачанне мастацтва.

XIX стагоддзе ўносіць не толькі ў літаратуру, але і ў мастацтвазнаўства публіцыстычную ноту. Яркі прадстаўнік рамантызму Тэадор Жэрыко, практычна ўсе імпрэсіяністы, пасля – неаімпрэсіяністы, постімпрэсіяністы ў сваіх выступленнях часта вымушаны супрацьстаяць меркаванню крытыкаў, дзёрзкім водгукам якіх газеты з задавальненнем прадстаўляюць свае старонкі. У газетах і часопісах творы мастацтва і выстаўкі нават у невялікіх інфармацыйных нататках не толькі і не столькі прэзэнтуюцца, колькі адразу ацэньваюцца, прычым часцей у з'едлівай форме. Чаго вартыя дадзеныя тагачаснымі артжурналістамі зняважлівыя мянушкі – «імпрэсіяністы» (ад слова «ўражанне») і трохі пазней (пачатак XX стагоддзя) – «фавісты» (ад слова «дзікі»), якія зрэшты сталі назвамі папулярных плыняў. У Заходняй Еўропе другая палова XIX стагоддзя – гэта супрацьстаянне крытыкаў, журналістаў і імпрэсіяністаў, а таксама наступных за імі новых накірункаў. У Расіі прэса часта не прымала дзейнасць «перасоўнікаў». Зрэшты, для нас сёння значна большую каштоўнасць уяўляюць не водгукі прэсы, а старонкі дзённікаў, запісы выказванняў саміх мастакоў.

І сёння актуальныя для нас думкі Радэна, Бурдэля, Ван Гога, Пісаро, Крамскога і іншых. На Беларусі значнаю падзеяй у канцы XX стагоддзя стала публікацыя дзённікаў Язэпа Драздовіча і Фердынанда Рушчыца. Гэта варты памятаць усім, хто сёння спяшаецца выказаць сваё непрыманне новых плыняў або твораў, не фіксуючы аўтарскую задуму і канцэпцыю.

У XX стагоддзі арткрытыкі і артжурналісты, вывучаючы дзённікі мастакоў, спрабуюць аналізаваць псіхалогію творчасці (хто раскажа пра Сальвадора Далі лепш, чым ён сам?).

Як мы ўжо адзначалі, суб'ектывізацыя мастацтва справакавала суб'ектывізацыю і арткрытыкі, і артжурналістыкі. На Беларусі гэты працэс вельмі выразна акрэсліўся ў канцы XX стагоддзя. Такія спецыялізаваныя выданні, як «Звязда», «СБ. Беларусь сегодня», «Комсомольская правда в Белоруссии», спецыялізаваныя (газеты «Культура», «Літаратура і мастацтва», часопіс «Мастацтва»), пачалі публікаваць не сухія інфармацыйныя звесткі пра выстаўкі або новыя творы, а суб'ектыўныя каментарыі журналістаў і крытыкаў, часта з іх фотаздымкамі. Гэта была ўжо нататка не ў класічным разуменні гэтага слова, а суб'ектыўная нататка, мінісэ або (па аналогіі з аўтапартрэтамі) нават аўтаінтэрв'ю. Суб'ектыўны погляд, несумненна, прыцягваў увагу чытачоў. Але суб'ектыўнае ўспрыманне і ацэнка артжурналістаў і крытыкаў вельмі часта разыходзяцца з задумаю аўтара. І таму ўсё часцей арткрытыкі і асабліва артжурналісты пачалі звяртацца да аўтараў твораў, якія яны прэзентавалі. З класічных інфармацыйных жанраў «нататка», «рэпартаж», «інтэрв'ю» менавіта інтэрв'ю ў самых розных яго мадэфікацыях пачало набываць усё большую папулярнасць.

Што датычыцца аналітычных жанраў, якія традыцыйна ўжываліся для асвятлення праблем мастацтва ўвогуле і выяўленчага мастацтва ў прыватнасці, тут можна заўважыць наступную тэндэнцыю. Не толькі ў спецыялізаваных, але і спецыялізаваных выданнях (не толькі на Беларусі, але і на практычна ўсёй постсавецкай прасторы) не сустранеш рэцэнзій у класічным разуменні гэтага слова (як на асобныя мастацкія творы або выстаўкі, так і на кнігі па мастацтву). На Беларусі класічныя рэцэнзій сёння пішуць хіба што навучэнцы аддзялення мастацтвазнаўства Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Прэзентацыя як твораў, выставак, так і кніг максімальна суб'ектывізаваная, часта выкарыстоўваюцца элементы інтэрв'ю з аўтарам. Яшчэ больш суб'ектывізму з'явілася ў прысвечаных выяўленчаму мастацтву праблемных і гістарычных артыкулах. Тут аўтары выкарыстоўваюць не толькі інтэрв'ю, але і эсэстычныя адступленні. Усё гэта несумненна, мусіць прыцягнуць увагу, заінтрыгаваць чытача, але часам замінае дзейснасці публікацыі. Аргументы і факты, неабходныя для вырашэння той або іншай праблемы, патанаюць у суб'ектыўных лірычных адступленнях.

Сёння для вырашэння той або іншай праблемы больш рэальную сілу маюць «круглыя сталы», куды запрашаюць як саміх мастакоў-творцаў, так і чыноўнікаў, ад якіх залежыць вырашэнне праблемы. Артжурналіст і прафесіянал-арткрытык яму ў дапамогу ў такім выпадку выступаюць як праваднікі, «акумулятары» слухных думак і ідэй вырашэння праблемы.

Што датычыцца унікальнага, і, як нам здаецца, у многім ідэальнага для прэзентацыі мастака такога жанру, як творчы партрэт, ён сёння практычна

знікае са старонак не толькі неспецыялізаваных, але і спецыялізаваных выданняў, усё часцей саступаючы месца разгорнутаму інтэрв'ю-гутарцы. Выключэннем можна лічыць серыю публікацый Леаніда Екея ў «СБ. Беларусь сегодня».

Варта асобна сказаць пра такія маладзёжныя выданні, як «Першацвет» і «Маладосць», якія ў другой палове 1980-х – на пачатку 2000-х гг. у многім паўплывалі на якасць асвятлення пытанняў выяўленчага мастацтва як у неспецыялізаваных, так і ў спецыялізаваных беларускіх выданнях. У «Маладосці» была цудоўная традыцыя прадстаўляць на вокладцы і ўклейцы маладых аўтараў. У змешчаных у нумары творчых партрэтах (у класічным разуменні і ў мініфармаце), на наш погляд, гарманічна спалучаліся вобразны суб'ектыўзм, канкрэтныя факты, прэзентацыя мастака праз фрагменты інтэрв'ю. «Першацвет» у падобным фармаце творчых партрэтаў, разгорнутых інтэрв'ю, артыкулаў-эсэ прэзентаваў творы як сучаснага, так і класічнага мастацтва (рубрыкі «Кунсткамера. Гісторыя мастацтва ў вобразах», «Артподыум» і інш.).

Менавіта школу гэтых выданняў добра засвоілі аўтары, артжурналісты, якія сёння вольна сябе адчуваюць на старонках як неспецыялізаваных, так і спецыялізаваных выданняў. Гэта Вольга Чайкоўская, Алена Мальчэўская, Алена Каваленка, якія па сутнасці штораз самі выбіраюць, смела трансфармуючы класічныя жанры, у якой форме пра што і пра каго ім пісаць. Арыгінальнай у падачы інфармацыйнага матэрыялу ў газеце «Культура» была Алена Сабалеўская. Новы падыход да інтэрв'ю, якія па сутнасці сталіся двайнымі творчымі партрэтамі, дэманструе Кацярына Безмацэрных.

Для таго, каб больш выразна паказаць, якім чынам на мяжы ХХ–ХХІ ст. адбывалася трансфармацыя жанраў у арткрытыцы і артжурналістыцы, звернемся да гісторыі адзінага ў рэспубліцы спецыялізаванага выдання «Мастацтва» (да 1992 года «Мастацтва Беларусі»). Для большай яснасці мы прапануем найбольш выразныя прыклады публікацый у тых або іншых жанрах.

У 1980-я гг. (часопіс «Мастацтва Беларусі» пачаў выходзіць у 1983 годзе) рубрыкі «Хроніка мастацкага жыцця» і «Наш календар» змяшчалі класічныя прыклады інфармацыйных нататкаў. Калі-нікалі часопіс змяшчаў нават рэпартажы (фотарэпартажы) з адкрыцця выставак, інтэрв'ю. Але паколькі «Мастацтва Беларусі» адразу задумвалася як штотымесячны грамадска-палітычны і навукова-папулярны ілюстраваны часопіс, перавага аддавалася аналітычным жанрам. Гэта агляды выставак, гістарычныя, тэарэтычныя, зрэдку праблемныя артыкулы, «круглыя сталы», рэцэнзіі і нават творчыя партрэты, многія з якіх потым сталі асновай манаграфій пра творчасць мастакоў.

Класічным прыкладам агляду выстаўкі можна лічыць публікацыі ў № 9 за 1983 год пра Рэспубліканскую выстаўку «Маладосць рэспублікі». Цікава, што агляд робяць мастакі – Г. Вашчанка (Жывапіс), Л. Гумілеўскі (Скульптура), А. Лось (Графіка). У гістарычных артыкулах максімум аб'ектыўнай інфармацыі

і мінімум суб'ектыўных ацэнак («Крыжы-энкаліпёны» Л. Дучыц (№ 6 за 1983 г.), «Старадаўнія партрэты» Т. Карповіч (№ 3 за 1983 год)). Класічныя творы розных відаў выяўленчага мастацтва, архітэктуры, прафесійнага і народнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва прэзентаваліся ў жанры рэцэнзій у рубрыцы «У альбом калекцыянера». Для прэзентацыі новых выданняў існавала рубрыка «Рэцэнзій і анаталія на новыя кнігі». Што датычыцца творчых партрэтаў мастакоў і народных майстроў, якія з самага першага нумара змяшчаліся на старонках часопіса, тут выйгрышнымі былі тыя, дзе аўтар уключаў у кантэкст элементы інтэрв'ю з героем. Гэта найперш творчыя партрэты такіх майстроў выяўленчага мастацтва, як Барыс Крапак, і народных майстроў – Міхась Раманюк.

Канец 1980-х – пачатак 1990-х гг. прынеслі на старонкі «Мастацтва Беларусі» («Мастацтва») не толькі новыя тэмы, але і новыя, дакладней, трансфармаваныя жанры. Хроніка мастацкага жыцця спачатку робіцца больш аўтарскай. А ў 1999 г. пад рубрыкай «Падзеі, факты» інфармацыя сістэматызуецца (Прэміі, Конкурсы, Выстаўкі і г. д.) і падаецца, як і старонкі календару некалькі радкоў. Затое інтэрв'ю пераўтвараюцца ў гутаркі, стаяць на мяжы інфармацыі і аналітыкі (Раманюк Міхась – Трыгубовіч Валянціна. «Студэнт – як чуйная мембрана...» (№ 10 за 1993 год)). З'яўляецца шмат тэарэтычных артыкулаў (серыя публікацый Яўгена Шунейкі). Артыкулы даследчыкаў мінулага змяшчаюцца пад асобнаю рубрыкай «Гісторыя мастацтва». З'яўляюцца і праблемныя артыкулы. Менавіта ў 1990-я гг. навукоўцы, арткрытыкі і артжурналісты вельмі смела выказваюць свой суб'ектыўны погляд як на гісторыю, так і на сучаснасць. Пры гэтым праблемы часта падымаюць і самі мастакі.

Рэцэнзій на кнігі значна менш. Рэцэнзій на творы мастацтва, як і класічных аглядаў выставак, практычна няма. Напрыклад, пра выстаўку «Жыве Беларусь!» у № 12 за 1993 год гавораць самі ўдзельнікі. Серыя інтэрв'ю ўспрымаецца як праблемны артыкул (праблема фіксуецца нават у назве – «Надзеі не збыліся, аднак вера жывая»).

Найбольшую трансфармацыю перажыв'ю ў гэты час такія жанры, як творчы партрэт. З аднаго боку арткрытыкі і артжурналісты часам даволі майстэрскі ствараюць вобраз аўтара праз ягоныя творы («Эцюд па памяці» Валянціны Вайцяхоўскай у № 12 за 1993 год (пра Наталлю Залозную)). З другога, як мы ўжо адзначалі, некаторыя гутаркі даюць вобразнае ўяўленне пра героя і ягоную творчасць («Наша праца была недарэмнай» (гутарка Алесі Чарняўскай з Пётрам Драчовым, «Не магу маляваць войнаў і забойстваў» (гутарка Валянціны Трыгубовіч з Івонкай Сурвіла) (абодва ў № 1 за 1993 год)). У 1990-я гг. ў «Мастацтве» з'явілася рубрыка «Проза, паэзія, драматургія». Але праіснавала яна нядоўга. Хаця, несумненна, спалучэнне паэзіі, прозы з якаснымі ілюстрацыямі альбо мастацкімі творамі – гэта таксама адмысловая жанравая трансфармацыя.

У 2000-я часопіс «Мастацтва» урэшце зусім адмаўляецца ад «хронікі». Затое з'яўляюцца тэарэтычныя артыкулы. Напрыклад, у № 6 за 2003 год

Міхась Цыбульскі ў самой назве вызначае ці не галоўную праблему асэнсавання артпрасторы: «Сучасная мастацкая крытыка: радыкальны плюралізм думак ці рэцэптыўны суб'ектывізм?» Што датычыцца часопіса «Мастацтва», ён імкнўся трымацца залатой сярэдзіны, але ў 2000-я гг. перамагае «рэцэптыўны суб'ектывізм». Замест аб'ектывізаванай хронікі кожны з супрацоўнікаў часопіса штонумар публікуе свой цалкам суб'ектыўны «мастацкі дзённік», дзе фіксуе і дае ацэнку мастацкім падзеям (дарэчы, якраз у гэты час падобныя «аўтаінтэрв'ю» з'яўляюцца і ў спецыялізаваных выданнях).

Новыя рубрыкі («Суразмоўцы» (мініінтэрв'ю з мастакамі), «Маргіналіі» (цікавыя факты для роздуму)) таксама вымагалі ад аўтараў пэўнай трансфармацыі класічных інфармацыйных жанраў. У больш кампактнай, сціслай форме, змяшчаюцца агляды выставак, як персанальных, так і калектыўных («Чалавек – сутнасць і тэма» Фёдара Ястраба ў № 4 за 2007 год), рэцэнзій на асобныя творы (рубрыка «Рарытэт»). А вось творчыя партрэты ўсё часцей трансфармуюцца ў форму гутарак (рубрыка «Постаці» «Валянціна Маркавец-Бартлава. Шматгалосае гучанне ніцей» Наталлі Шаранговіч (№ 4 за 2007 год)).

2010-я гг. для часопіса «Мастацтва» – гэта пошукі свайго месца ў інфармацыйнай прасторы. І рэдакцыя імкнецца максімальна выкарыстоўваць свае магчымасці. Інфармацыйныя жанры набываюць глыбіню аналітычных, аналітычныя – мабільнасць інфармацыйных. Гутаркі Алены Каваленка і Алесі Белявец з лепшымі беларускімі мастакамі, аформленыя з цікавымі ілюстрацыямі, даюць тое ж уражанне пра герояў, што давалі творчыя партрэты ў той час, калі не было магчымасці змясціць столькі якасных рэпрадукцый.

Паколькі аб'ём часопіса значна зменшыўся, найбольшае значэнне надаецца трансфармаванню інфармацыйных жанраў. Так, пад рубрыкай «Артэфакты» ў № 1 за 2013 год можна ўбачыць і аўтаінтэрв'ю, і інтэрв'ю з чытачамі, і падрубрыку «Мастацтва для мастацтва» (пра твор, змешчаны на вокладцы), дзе апроч каментарыя арткрытыка ёсць і тлумачэнне канцэпцыі мастакамі. У яшчэ больш скарачанай форме падаюцца інтэрв'ю ў падрубрыках «Адным сказам», «Чаму?», «Над чым працуеце?». Да «артэфактаў» прымеркаваныя і кароткія, абавязкова з суб'ектыўнаю ацэнкай водгукі на выстаўкі альбо асобныя творы.

Максімальна суб'ектывізаваны і агляд выстаўкі «І Мінскае трыенале» «Парад планет» Алесі Белявец. Хаця ў тым самым № 1 за 2013 год змешчаны і творчы партрэт «Каардынаты твора» (жывапісныя вандроўкі Уладзіміра Сулкоўскага) Таццяны Гаранскай, у якім вобраз мастака аўтар стварае праз ягоныя творы і факты біяграфіі, не скарыстаўшы яго ўласных выказванняў. Аўтар імкнецца да максімальнай аб'ектывізацыі вобраза. Але без суб'ектыўнай, хай сабе і спрэчнай, ацэнкі, выказванняў самога мастака, ягоны вобраз не набывае той візуалізацыі, вастрыні, якія ёсць адзнака сённяшняй культуры. Тут варта сказаць пра тое, што суб'ектывізацыя падачы інфармацыі, трансфармацыя жанраў сёння працэс натуральны. Знікненне класічных інфармацыйных жанраў у многім абумоўлена пашырэннем інтэрнэт-прасторы, дзе можна знайсці любую

аб'ектыўную інфармацыю. У наш час друкавання і аўдыёвізуальныя СМІ, суб'ектывізуючы інфармацыю, імкнуцца заняць сваю інфармацыйную нішу.

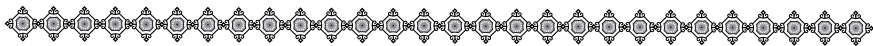
Прааналізаваўшы творы выяўленчага мастацтва і тое, як яны вербальна фіксаваліся і фіксуюцца ў друку, можна заўважыць, што жанр, як больш аб'ектыўнае паняцце, адлюстроўваў і адлюстроўвае аб'ектыўную рэальнасць, а трансфармацыя і звязаная з ёю эвалюцыя носяць суб'ектыўны характар. Трансфармацыя суб'ектызуе жанр. Але не варта гаварыць пра тое, што класічна акрэсленыя жанры ў выяўленчым мастацтве або ў арткрытыцы і артжурналістыцы знікаюць. Сёння мы можам канстатаваць толькі той факт, што аўтар сам мае магчымасць вызначаць жанр і трансфармаваць яго дзеля таго, каб больш дакладна данесці вобраз да гледача і чытача, з якім хоча весці дыялог. І сёння, калі, здавалася б, сінтэзаванасць відаў мастацтва робіць неактуальным пытанне жанравай прыналежнасці таго або іншага твора нават для крытыкаў, раптам высвятляецца, што маладыя і запатрабаваныя на артрынку мастакі выказваюць цікавасць да жанравай акрэсленасці і абумоўленасці твораў. Тут можна спаслацца на творчы партрэт маладой мастачкі Алесі Скарабагатай – «Рэчы на плоскасці», які быў напісаны Аленай Мальчэўскай («Звязда», 22 снежня 2011 года). Яе гераіня стварае вельмі сучасныя, але пры гэтым дакладна вытрыманыя ў пэўным жанры палотны – нацюрморты, партрэты – і прызнаецца: «Святло можа сыходзіць ад любога прадмета. Часта на гэта не звяртаюць увагі, а на маю думку – гэта галоўнае. Не толькі перадаць форму, а яшчэ і незаўважнае святло. Часам мне нават хочацца яго падкрэсліць, каб яно стала больш заўважным. Святло для мяне і ёсць адзін з крытэрыяў “смачнага” ў рэчах» [3]. Мяркуем, што і арткрытыкам, артжурналістам варта прыслухацца да мастакоў. Часам нават у межах класічных, нетрансфармаваных жанраў можна стварыць сучасны, зразумелы, глыбокі вобраз, які стане ключом да разумення і мастацкіх твораў і сучаснага мастацкага працэсу.

Так што, канстатуючы ўзмацненне суб'ектыўнага пачатку ў сучаснай артжурналістыцы і арткрытыцы, у тым ліку ў выбары і трансфармацыі жанраў, павышаную цікавасць да натуральнага ўключэння ў тэксты выказванняў саміх творцаў, не будзем адмаўляць у праве на існаванне і класічным жанравым формам. Гісторыя культуры часта нагадвае раку, што пасля веснавага разліву вяртаецца ў акрэсленыя самім жыццём берагі.

Бібліяграфічны спасылкі

1. *Луцэвіч З.* Мастак і мадэль... . Мастацтва. 2013. № 2. С. 20–25.
2. *Муратов П.* Образы Италии: в 2-х т. М.: Научное слово, 1912. Т. 1.
3. *Мальчэўская А.* Рэчы на плоскасці. Звязда. 2011. 22 снежня.

Паступіла 15.02.2013.



Н. Е. Бунцевич

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ ПУБЛИКАЦИЙ О МУЗЫКЕ

Статья посвящена жанровым особенностям современных белорусских публикаций о музыке. Автор констатирует не только синтез жанров, но и «превращения» одних жанров в другие, замену традиционных жанров новыми, а также исследует художественные, технологические, социальные и исторические причины этого процесса.

The article is devoted to the genre features of modern Belarusian publications about music. The author notes not only the synthesis of genres, but also the “transformation” of one genre to another, the replacement of the traditional genres of new, as well as explores the artistic, technological, social and historical reasons for this process.

Ключевые слова: жанр, синтез, интернет, документалистика.

Keywords: the genre, synthesis, Internet, documentary.

Белорусская музыкальная критика и журналистика переживают сегодня своеобразный переходный период. Начавшийся еще в 1990-е гг., сегодня он вступил в новую фазу своего развития, так и не придя пока к более или менее устоявшейся классической системе «новых правил». Особенности этого периода диктуются не только изменениями в социально-политических и экономических условиях нашей жизни, но и процессами, происходящими собственно в музыке – с одной стороны, и в «слове о культуре» (т. е. во всех сферах литературно-художественной критики и журналистики в целом) – с другой. Наиболее мобильной областью, мгновенно реагирующей на изменившиеся реалии, является, как правило, стилистика публикаций. Однако так называемый «почерк эпохи» включает в себя и жанровые изменения. С каждым годом они становятся все более очевидными, перерастают рамки простой модификации, не затрагивающей сущность жанров, и переходят в разряд трансформации, глубоко меняющей их характеристики.

Тенденции к слиянию жанров, размыванию границ между ними и другие процессы синтеза были свойственны музыкальным публикациям и раньше,

начиная уже с XIX в. Именно с этого времени общей тенденцией культуры стало стремление к индивидуализации, которое проявлялось на всех уровнях и привело к синтезу разнообразных формообразующих принципов, жанровых черт, композиционно-структурных элементов и драматургических приемов разных видов искусств. Эта же тенденция оказалась свойственна и музыкальной критике – тем более, что ее лидерами в это время выступали сами композиторы, склонные к авторским трансформациям привычных музыкальных форм и жанров. Действительно, уже в классической музыкальной критике довольно сложно (а в творчестве некоторых авторов и вовсе невозможно) найти публикации, строго выдержанные в одном жанре, без каких-либо «отклонений» и «модуляций» в другие. Этот процесс сочетания элементов разных жанров продолжился в XX в., но еще более разнообразно проявился в начале XXI в., приведя не только к синтетическим явлениям, но и к новому, не всегда адекватному пониманию жанров, подмене одних другими, часто при сохранении первоначальных названий.

Трансформацию жанров белорусских музыкальных публикаций последних лет можно представить схематически, указывая стрелками на «превращения» одного жанра в другой или же на частичную или полную замену жанра другими – как ранее известными, так и сформированными заново, в том числе по аналогии с явлениями, не имеющими прямого отношения к журналистике. Отметим также, что данная нами последовательность жанровых моделей обусловлена, на наш взгляд, степенью их распространенности в современной музыкальной критике и журналистике Беларуси:

- информационная заметка → анонс, аннотация, переписанный пресс-релиз;
- репортаж → фотоотчет (чаще – в интернет-ресурсах);
- интервью → текст в технике вербатим («буквенное» изложение устной речи, записанной на диктофон);
- рецензия → информационная заметка, отзыв (в том числе, непрофессиональный, в интернет-ресурсах), репортаж, фотоотчет, хит-парад, интернет-голосование, система выставления баллов (также через интернет);
- эссе → фельетон, «телега» (по Т. Орловой, «нечто среднее между репортажем, отчетом и эссе» [1, с. 68]), «поток подсознания», где непонятно, что же автор хотел сказать, но понятно, что хотел «себя показать»;
- аналитический очерк → публицистически оформленный «протокол постановления»;
- творческий портрет → интервью (со всеми присущими ему в последнее время тенденциями «документальности» и «сиюминутности»).

Приведенная выше схема, констатирующая сложившиеся тенденции, вряд ли требует пространных комментариев, уместными будут лишь некоторые пояснения, в основном к последним пунктам. Так, эссе, еще недавно

требовавшее поэтичности изложения, прекрасного литературного стиля, который сам по себе может быть ценностью, превратилось в саркастическое высмеивание того или иного явления, но под маской глубокомысленности и искренней обеспокоенности проблемами культуры. Примером такой трансформации жанра может быть цикл публикаций в газете «Советская Белоруссия» («СБ. Беларусь сегодня») под псевдонимом «Добрый зритель в 9-м ряду». Там затрагиваются не только музыкальные, но и другие культурные события, часто объединяются несколько тем из разных сфер. При этом оценка оказывается диаметрально противоположной истине, со странной аргументацией или вообще «без объяснения причин», с шокирующими противоречиями внутри самого текста. К примеру, публикация «Купюры вместо музыки» (№ 110 от 18.06.2013) начинается будто бы в защиту национальных композиторов, не получающих заказов на новые произведения, а заканчивается утверждением, что в их музыке «много архаики и статичности» и работают они «с душой о гонораре».

Аналитических материалов больше всего в газете «Культура», которая в последнее время вообще «специализируется» на выявлении «проблемных зон» национального культурного пространства во всех его проявлениях: от профессионального искусства до сельских дискотек и работы клубов. При всей неравноценности публикаций, аналитика и социальная проблематика явлений культуры часто проникает в этой газете даже на сугубо информационные полосы, в анонсы. Да и в количественном отношении предпочтение отдается аналитическим очеркам, а не репортажам и даже не рецензиям. Вместо репортажных зарисовок с конкурсов и фестивалей, а бывает, и вместо конкретных рецензий на несколько концертов или музыкальных спектаклей, появляются аналитические материалы, поднимающие связанные с этими событиями проблемы. При этом практически в каждом таком материале содержится не только анализ ситуации, но и конкретные предложения, направленные на ее улучшение, что и превращает публикацию, согласно приведенной выше схеме, в своеобразный «протокол постановления», только не в виде строгого официального документа, а в виде публицистики, при этом максимально «спокойной» по тону и убеждающей не эмоциями, а обоснованными аргументами.

На последнем месте таблицы оказался жанр творческого портрета. В количественном отношении таких публикаций становится все меньше. Если еще недавно их можно было встретить довольно часто, в том числе в газете «Культура», то сейчас – только на страницах журнала «Мастацтва». Газеты отходят от традиционных «юбилейных публикаций»: если и ведется разговор с виновником торжества, то преимущественно о текущих событиях – сценарии того же «празднования».

Приняв указанные выше жанровые трансформации как данность, попробуем выделить причины таких жанровых изменений в музыкальных публикациях последнего времени:

- изменение приоритетов, в том числе событийных и жанровых, в самой музыке;
- возможность развития негосударственной прессы, появление интернет-изданий;
- синтез искусств, возрастание роли авангардных направлений, что также требует от критиков нового для многих культурологического подхода и знаний, которыми они в полной мере не обладают;
- повышенная востребованность в музыкальных публикациях не только творческой, но и литературной индивидуальности автора, которая у профессиональных музыковедов часто нивелируется научной работой, требующей определенной унификации в изложении материала;
- уход литературно-художественной критики от связи с наукой ко все большей связи с журналистикой;
- проблемы образования, а именно:
 - все больший отрыв обучения, особенно среднего звена, от знаний, реально востребованных в жизни и будущей профессии;
 - развитие памяти (в первую очередь механической) вместо логики мышления, в том числе исторического;
- быстрое развитие интернета, приводящее к появлению новых форм публикаций;
- общее снижение профессионального и интеллектуального уровня «человека пишущего»;
- новые соотношения документалистики и художественности как в искусстве, так и в слове о нем.

Отметим, что избранная нами последовательность указанных причин отражает не их значимость и весомость, не логическую последовательность, где каждый следующий пункт вытекает из предыдущего, а всего лишь приблизительную хронологию.

Рассмотрим каждый из выше отмеченных пунктов более подробно.

Уже в 1990-е гг. стало понятно, что система культурных ценностей, сложившаяся в советское время и к 1970–80-м гг. пришедшая в состояние равновесия, резко изменилась. Вместе с ней *изменились и жанровые приоритеты в музыке*. Если раньше эстрада, при всей ее популярности, никогда не оценивалась выше оперно-ораториальных и симфонических произведений, то сейчас она оказалась на первом месте не только зрительских, но и государственных симпатий. В этом не было ничего сверхъестественного: любая смена политического и экономического строя в той или иной степени влечет за собой изменения эстетических пристрастий. В данном

случае поляризация музыкальных жанров, существовавшая и ранее, усугубилась, так как академическая музыка лишилась, частично или полностью, государственной поддержки и внимания, которые были направлены теперь на эстраду, и без того пользующуюся гораздо большим признанием широкой публики. Данная тенденция проявилась и в фестивальной политике государства, когда патронат Президента получили «Славянский базар в Витебске» и Национальный фестиваль белорусской песни и поэзии в Молодечно, а, к примеру, Международный фестиваль современной камерной музыки, проводившийся по инициативе Ассоциации современной музыки Белорусского союза композиторов, прекратил свое существование – из-за отсутствия финансирования. При этом самым сильным звеном музыкальной культуры Беларуси на тот момент, как и сейчас, была вовсе не эстрада, а академическое исполнительство, востребованное и признанное за рубежом – в отличие от эстрадного искусства, которое продолжает жить мечтами о «прорыве» на российское, европейское и мировое культурное пространство (исключения в виде Натальи Подольской, Дмитрия Колдуна, нашедших свое место в российском шоу-бизнесе, лишь подтверждают правило).

Акценты событийности сместились с академических премьер, которых становилось все меньше, на эстрадные, где информационным поводом может стать, к примеру, выход сингла, презентация пока единственной песни из будущего альбома, а также многочисленные внемузыкальные события, связанные с личной жизнью звезд – вовсе не обязательно белорусских.

Соответственно, для написания таких публикаций требовались уже не кандидаты искусствоведения, умеющие «слышать» партитуру не только ушами, но и глазами, читать нотный текст так же, как и литературный, а, в лучшем случае, «продвинутые» любители самых современных эстрадно-джазовых направлений. Такого рода специалисты не готовились на то время ни в одном учебном заведении страны, но именно такие публикации, невозможные в государственной прессе, и привели к *буму частных музыкальных изданий* (достаточно вспомнить «Музыкальную газету», тираж которой достигал 20 тыс. экз.), восполнявших в условиях отсутствия интернета возникший вакуум.

Соответственно, изменились жанры и характер публикаций. Если ранее от критика требовалась четкая оценка (пусть иногда и спущенная свыше, но в устах специалиста приобретающая весомые аргументы), то теперь начала преобладать описательность, соответствующая просветительскому характеру изданий. Оценочный же фактор оставался как бы «за скобками», фактором признания выступал уже сам факт публикации о том или ином явлении или персоналии. Впрочем, при всем обилии хроник и творческих портретов, жанр рецензии (особенно на новые альбомы) переживал в то время второе рождение, не скованный необходимостью соответствовать «нужной» точке зрения.

В среде профессиональных музыкальных критиков наметился кризис. От них требовались новые знания и умения, которые выходили за пределы классического искусства и могли быть приобретены лишь самообразованием. Однако доступность подобного «повышения квалификации» была в то время очень низкой, закрылся даже такой ранее финансово необременительный канал получения информации, как творческие связи с другими республиками.

Новых подходов к оценке произведений требовал и *синтез искусств*, охватывающий гораздо более широкую палитру стилей и техник письма в каждом из видов искусства. Музыковеды, приученные писать только о том, что хорошо знают, и не привыкшие к мобильным переключениям тематики своих публикаций, поневоле оставались «за бортом» критики. Не способствовала их интеграции в музыкально-критический процесс и воспитанная со студенческой скамьи ориентация на унифицированный научный стиль: новое время требовало максимальной *индивидуальности*, яркости, неординарности не только от самих произведений искусства, но и от публикаций о них. Все это и привело к тому, что музыкальной критикой стали заниматься не музыковеды, а преимущественно журналисты. Причем вначале это были люди, искренне интересующиеся искусством во всех его тонкостях, а позже – и просто те, кто не был скован «комплексом неполноценности» при встрече с абсолютно новыми и даже чуждыми для себя темами.

Отметим также, что в Беларуси этот переход *от музыкальной критики к журналистике* (а точнее, от профессиональной оценки к поверхностному «пересказу») во многом имел генетические корни. Белорусская музыкальная критика родилась как журналистика – в отличие от западноевропейской, которая изначально выросла из музыкальной науки и объединяла в своей среде множество профессиональных музыкантов, педагогов, мастеров по изготовлению музыкальных инструментов и, конечно же, композиторов. Именно композиторы, отличающиеся многогранностью таланта и яркостью творческих индивидуальностей, предопределили взлет европейской и русской музыкальной критики в эпоху романтизма.

В Беларуси значительно позже, чем во многих других странах, появилась периодическая печать и, соответственно, музыкальные публикации в ней. В эпоху частновладельческих театров и капелл, принадлежащих магнатам и не рассчитанных на широкую публику «по билетам», такого рода печатные материалы были не нужны. Они стали необходимы лишь в XIX в., привлекая внимание к тому или иному событию и освещая светскую жизнь общества, в которой традиционно много места занимало танцевально-музыкальное времяпровождение. Естественно, преобладали анонсы, информационные заметки, репортажи, иногда с небольшой долей рецензии, писавшиеся обыкновенными корреспондентами, а не профессиональными композиторами и музыкантами.

Жанры рецензии, проблемно-аналитического, публицистического очерка стали развиваться лишь в XX в. При этом первые такие публикации относятся еще к дореволюционному времени и связаны с национальной темой, белорусской песенностью, что тогда было наиболее актуальным. В полном объеме белорусская музыкальная критика складывается лишь в 1920–30-е гг. Но и до настоящего времени в ней нет примеров устойчивого сотрудничества композитора с печатными или интернет-изданиями в качестве рецензента, музыкального обозревателя. Известны лишь случаи работы композиторов на радио в разное время в качестве руководящих работников (Исаак Любан, Сергей Бельтюков, Валерий Иванов), редакторов, корреспондентов (Александр Литвиновский, Олег Залетнев, Виктор Кистень), штатных авторов постоянной программы (Галина Горелова), а также дирижеров и концертмейстеров, что никак не связано с журналистской деятельностью. Естественно, радио привлекает композиторов больше – уже самой возможностью продемонстрировать музыку в эфире, а также записать собственные произведения. Однако в последнее время участились обратные случаи, когда звукорежиссер, владеющий компьютерными технологиями, становится автором аранжировок, саунд треков к спектаклям и фильмам.

С 1932 г. начала выходить газета «Літаратура і мастацтва», которая до момента выпуска первого номера журнала «Мастацтва» (1983), называвшегося тогда «Мастацтва Беларусі», оставалась единственным специализированным изданием, наиболее полно, по сравнению с общеполитическими изданиями, освещавшим вопросы музыкальной культуры страны. При этом не только в указанных, но и во всех ведущих периодических изданиях наряду с другими музыкальными публикациями с завидным постоянством печатались профессиональные рецензии, которые заказывались самым известным музыковедам, преимущественно – членам Белорусского союза композиторов, а также профессиональным музыкантам других специальностей, преподававшим в Белорусской государственной консерватории.

Переход музыкальной критики от науки к журналистике, произошедший еще в 1990-е гг., ни в коей мере не может быть назван негативным. Его отрицательные последствия проявились в другом – повороте от профессионализма к его недостаточности, а порой и полному отсутствию. Естественно, это произошло далеко не мгновенно: достаточно сравнить разнообразные, часто очень острые, а то и вовсе полярные, затрагивающие массу актуальных проблем музыкальные публикации того времени, и сегодняшние информационные сообщения, в которых с некоторыми изменениями переписывается пресс-релиз или цитируются слова выступавших на пресс-конференции, при этом не всегда отражается даже суть события. Вероятно, это некоторое сгущение красок, и в ряде изданий – в той же газете «Звезда» – при внимательном анализе можно найти действительно серьезные публикации, даже в информационных жанрах, не говоря уже о рецензиях и аналитических очерках, но они попросту тонут в потоке поверхностных публикаций, к тому же изобилующих ошибками.

Крен в музыкальных публикациях, как и в целом в литературно-художественной критике, в сторону не оценочности, а информационности, который отразился на жанровой палитре, был предопределен многими факторами. Один из них коренится уже в самой *системе образования* и тех изменениях, которые были в нее внесены. На место сочинений и устных ответов, которые могли продемонстрировать не только уровень знаний, но и саму систему мышления экзаменуемого, пришло тестирование, требующее четких и абсолютно однозначных ответов. Логика и парадоксальность мышления, умение аргументированно высказать свою точку зрения, сопоставить различные явления, пытаясь найти закономерность, стали невостребованы на уровне среднего образования. Соответственно, изменился и контингент абитуриентов. А главное – еще в юности стала формироваться нацеленность на конечный результат в виде запоминания той или иной информации, а не ее самостоятельной оценки.

Не могло не повлиять на жанровую палитру и быстрое *развитие интернета*. Слово о музыке уже не нуждается в том, чтобы «рассказ» буквально «заменял» дальнейшее прослушивание произведения точностью его описания или «готовил» к нему слушателя (в свое время в Союзе композиторов бытовал анекдот: мол, вступительное слово лектора о музыке оказалось куда интересней ее самой). Этому способствует доступность музыкальной информации: возможности того же интернета позволяют разместить не только рецензию, но и то произведение или явление искусства (в аудио- или видеоформате, полностью или фрагментарно), которое и стало объектом обсуждения.

Однако основное число публикаций в сети имеют иной формат. На первое место выходит скорость размещения «горячей» информации. В поднятых проблемах заметно желание сделать из всего сенсацию, из-за чего иногда искажается реальный смысл события или высказываний. Аргументированные рецензии заменяются краткими отзывами самих пользователей, часто односложными, абсолютно не раскрывающими суть явления («классно!», «полный отстой»). Развивается такая форма оценочности, как интернет-голосование за понравившуюся песню или исполнителя. Ничего плохого в подобных хит-парадах нет, однако их результаты далеко не всегда соответствуют истине – особенно если о количестве голосов беспокоятся, как это чаще всего и бывает, сами участники проекта, чье творчество подвергается оценке. Простой подсчет голосов не учитывает аргументацию, за любимых исполнителей часто голосуют независимо от качества их выступления, наименьшее количество голосов часто получают далеко не худшие, а просто «нераскрученные» солисты и коллективы.

Кроме того, каждый интернет-ресурс имеет своих исполнителей, которых старается «продвигать», или своих рекламодателей, у которых тоже есть собственные музыкальные пристрастия. Это не может не отражаться на результатах тех же хит-парадов. Показателем подобного подхода стала Националь-

ная музыкальная премия в области эстрадного искусства. Задуманная Министерством культуры Беларуси для охвата всех жанров и разновидностей музыкального искусства, она была утверждена как эстрадная, что должно было еще более поднять престиж этой области музыки. Однако, выросшая из ежегодных премий «Столичного телевидения» и по-прежнему связанная с этим телеканалом, премия сохранила прежние эстетические позиции, отдавая предпочтение тем творческим силам, которые сотрудничают с СТВ.

На трансформацию жанров публикаций влияют и сами пользователи. Постоянный беглый просмотр интернет-новостей и особенно обсуждений на форумах приучают к поверхностному чтению, быстрому визуальному «схватыванию» информации без ее дальнейшего глубокого осмысления – тем более, что часто такие публикации уводят далеко в сторону от сути события, фиксируя внимание на каких-либо внешних деталях, способных «зацепить» большинство читателей.

Интернет-порталы стремятся привлечь в свои авторы студентов, готовых работать волонтерами. Редактирование их текстов ведется далеко не всегда, на сайты выкладываются материалы не только с фактологическими, но и со стилистическими, синтаксическими, грамматическими ошибками, что ведет к *снижению общего уровня* публикаций.

На жанровые трансформации того же интервью ощутимое влияние оказала такая общая тенденция современности, как *усиление роли документалистики*. Вспомним, еще в 1970–80-е гг. даже на радио, кроме традиционного монтажа, применялась особая технология «записи интервью». Она использовалась, в частности, при сдаче в фонд пленок, содержащих собственные композиторские высказывания об истории создания и авторской концепции их новых произведений крупных жанров. Вначале композитор приходил на «собеседование», где более или менее внятно излагал все, что хотел бы сказать. Потом редактор печатал его речь – в том виде, какой она должна быть «в идеале», учитывая не только логические и стилистические закономерности, но и, в первую очередь, идеологические «правила хорошего тона». И композитор «озвучивал» своим голосом этот «дистиллированный» рассказ о собственном творчестве. Еще чаще подобная «корректировка», содержащая порой целые дописанные фрагменты, возникала в периодической печати. Однако это требовало определенного мастерства от журналиста, который должен был сохранить особенности разговорной манеры выступающего – и при этом довести ее до уровня совершенного литературного текста, удобного для визуального восприятия. С 1990-х гг., отмеченных массовым приходом в журналистику менее опытных авторов, ситуация часто менялась с точностью до наоборот. Музыканты, способные к абсолютно внятному, вполне литературному изложению мыслей, с ужасом обнаруживали, что их ответы на вопросы состоят из односложных предложений, и на

свое недоумение по этому поводу слышали в ответ: «Читателю так понятнее». Поэтому сегодня многие предпочитают следующий вариант общения с журналистами: получают от них вопросы и сами отвечают на них (чаще – через своих пиар-менеджеров, которые красивым литературным слогом высказывают их мнение). Такие интервью нередко очень краткие и требуют хотя бы небольшого «расширения» за счет вводных слов, некоторых уточнений, способствующих приближению текста к разговорной речи.

Сегодня документалистика все более активно проникает даже в художественную литературу, драматургию, театр, кино, телевидение, приводя к «новой драме», реалити-шоу (правда, последние все чаще оказываются «художественными постановками», замаскированными под реальность) и другим ее проявлениям. И все же использование техники «вербатим» в интервью с музыкантами, которое будет выходить не в эфире, а в виде расшифрованного текста, чревато настоящим провалом. В театре такая документалистика, не избавляясь от обмолвок, слов-паразитов, постоянных недоговариваний, предполагает живую интонацию актера. В текстовом изложении, особенно из уст музыкантов, для которых всегда важна «тональность», темп речи, интонационные тонкости и прочие звуковые детали, такие монологи сильно проигрывают. Еще более опасно использовать модный нынче прием в материалах, посвященных академическим музыкантам, не привыкшим давать интервью. Дословная фиксация их ответов может служить лишь развенчиванию кумиров, показу их приземленности или, напротив, полного отрыва от реальности.

В целом, жанровые трансформации, присущие современным белорусским публикациям о музыке, имеют как позитивный, так и негативный характер. Само их наличие свидетельствует о дальнейшем развитии музыкальной критики и журналистики, об отсутствии застойных явлений в данном процессе. Да и сам вектор развития не всегда направлен, на наш взгляд, в нужную сторону, что зачастую превращает этот процесс в регресс.

В то же время ряд факторов свидетельствует о том, что сегодняшний «переходный период» можно считать этапом нового витка исторического развития белорусской музыкальной критики и журналистики. Поворот от тесной взаимосвязи критики с наукой к единству критики с журналистикой может привести не только к негативным последствиям, как это пока и происходит, но и ко все большей жанрово-стилевой индивидуализации авторов, которой практически не было ни на одном из этапов развития белорусской музыкально-критической мысли.

Библиографические ссылки

1. Орлова Т. Д. Музыкальная журналистика: учеб. пособие. Минск : Современные знания, 2007.

Поступила 25.06.2013.



А. М. Кавалеўскі

АД ЦЫДУЛКІ ДА МЕМУАРАЎ: ЭГА-ДАКУМЕНТЫ ЯК КРЫНІЦА ЎЗНАЎЛЕННЯ АСОБЫ

**(з вопыту арганізацыі і правядзення конкурсу
літаратурна-гістарычнага эсэ «Вацлаў Ластоўскі
і Лаздзіну Пяледа: крыўскія міфы і гістарычныя лёсы»)**

У апошнія гады значна пашырылася цікавасць да эга-дакументаў, новага тэрміна для айчынай культурнай прасторы, які ахоплівае ўсё новыя формы і варыянты аўтабіяграфічнага пісьма, даследаванне якога набывае полідысцыплінарны характар. Па-за гэтай полідысцыплінарнасцю, г. зн. суаднесенасцю з дасягненнямі сучаснай лінгвістыкі, псіхалогіі, філасофіі, сацыялогіі, культуралогіі і інш. дысцыплін, ужо цяжка ўявіць сабе разгляд любой значнай праблемы, у тым ліку і такой як мастацкасць і дакументальнасць у цэлым, эга-дакумент альбо мемуарыстыку ў прыватнасці.

In recent years the interest in egodocuments, a new term covering all forms of autobiographical writing, has expanded in history and other disciplines. This article addressing two overlapping and connected fields of study: cultural and social history based on egodocuments, and studies of the history of autobiographical writing within a cultural and social context. In some cases the subject may be an individual text or author, while in others the focus may be on collections of diaries, memoirs, and letters, or groups of authors.

Ключавыя словы: Уваскрэшэнне, рэчаіснасць, эпоха, свядомасць, здагадка, гіпотэза, уяўленне, ідэнтычнасць, чалавек, перажыванне, пазнанне, антрапалагічнасць, інтэрпрэтацыя, асоба, фетыш, міфалагізацыя, лёс, канструаванне, эга-дакумент, лісты, прашэнні, скаргі, пратаколы допытаў, дзённікі, сямейныя альбомы, дарожныя нататкі, мемуары, аўтабіяграфіі, завяшчання, самапазнанне.

Keywords: Resurrection, reality, epoch, history, consciousness, supposition, hypothesis, representation, identity, human, feeling, familiarization, convention, anthropology, interpretation, individual, fetish, mythology, fate, construction, egodocument, letter, petition, complaint, interrogation, diaries, memoires, autobiography.

Што ёсць агульнага паміж старадаўняй інкунабулай і цыратавым нататнікам нікому невядомага канторшчыка пачатку XX стагоддзя? Паміж мудрагелістымі пісьмёнамі каштоўнага старадруку і кранальным лаканізмам апошняй фразы з ліста закаханага жаўнера Другой сусветнай вайны? Паміж

сцёртай берасцяной граматай і самым бязглуздым у свеце SMSam? Адказаў, якія б сведчылі пра *аднолькавасць* (тоеснасць) вышэйназваных крыніц, можа быць безліч, як, зрэшты, і прычын, паводле якіх звесткі, знойдзеныя ў такіх крыніцах, робяцца для нас унікальным матэрыялам узнаўлення і – як вынік – спасціжэння пэўнага фрагмента рэчаіснасці, эпизода жыцця, уваскрашэння эпохі, знак якой – не важна нават у якой форме – калісьці быў пакінуты, занатаваны рукой чалавека.

Прынята лічыць, што гісторыя не ведае ўмоўнага ладу: граматычная катэгорыя дзеяслова не здольная змяніць і прымірыць паміж сабой дзеі сусветнага маштабу. Але што будзе, калі мы крыху зменім ракурс, вугал нашага бачання на шэраг падзей мінуўшчыны, успрымем «умоўнасць» не як уяўны, сімвалічны і неіснуючы парадокс, створаны нашай прагматычнай свядомасцю, але як анталагічную катэгорыю? Атрымаецца, што *ўласна гістарычнага* па-за катэгорыяй умоўнасці проста не існуе, а тое, што прэтэндуе на канстанту гістарычных ведаў, нам усяго толькі мроіцца, няясна вымалёўваецца ў нашай свядомасці з дапамогай вялікай ступені адноснасці матэрыялу тых крыніц, якіх, па сутнасці, і ёсць гісторыя. Яны стыхійна і досыць хаатычна фарміруюць яе поле як неабсяжны мазаічны прасцяг уяўленняў, здагадак, гіпотэз. Такім чынам, гістарычныя веды – гэта нішто іншае, як працэс глабальнага самазнаходжання і самаатаасамлівання Чалавека ў свеце Людзей, працэс канструавання ідэнтычнасці ў рамках карціны свету, сфарміраванай нашым абмежаваным і часам наўным уяўленнем. Парадокс гісторыі ў тым, што ўсё вонкавае, знешняе яна трансфармуе ў прыватнае і ўнутранае – тое, што надаецца для *ўжывання-пражывання-перажывання*. Строга кажучы, гістарычны матэрыял існуе ў межах пластычнай канфігурацыі пазнання, яго зменлівым фармальным ўвасабленні, а не ў трывалай строгай паслядоўнасці. Што гэта, як не ўмоўнасць?

Чалавек пра-жы-ва-е жыццё. Гэтым кароткім лапідарным выслоўем абумоўлены выключны антрапалагічны характар гістарычных «інгрэдыентаў» – бессістэмных метак, слядоў, адбіткаў *пражывання*, то бок артэфактаў; прычым, як зазначалася вышэй, артэфактаў спецыфічных – крыніц, якія самі па сабе маюць абсалютнае права голасу і, апавядаючы, дэшыфруюць пэўны ўзровень складанай структуры ўзаемаадносін чалавека з чалавекам, чалавека з людзьмі і, нарэшце, чалавека са светам паўсядзённасці. Даследчык не столькі інтэрпрэтуе гістарычныя артэфакты, колькі імкнецца скласці з іх палітру фарбаў і іх адценняў, здольных «расквеціць» той ці іншы эпизод жыцця далёкай ці блізкай мінуўшчыны.

Аналізуючы ролю *асобы* ў гістарычнай калатнечы падзей, мы часта рызыкуем памыліцца: перабольшыць альбо недасказаць, абвінаваціць альбо, наадварот, ідэалізаваць, узвесці «вялікага» чалавека на п’едэстал, надаўшы яму вечны статус свяшчэннай каровы, што прыводзіць да ўспрымання «легендарнай» постаці як пэўнага фетыша ў свядомасці цэлага пакалення ці нават пакаленняў. Верагоднасць памылкі павялічваецца асабліва тады, калі асоба,

абраная за аб'ект даследавання, ужо ўпісаная ў гістарычны кантэкст і займае ў рангу «падобных сабе» пэўную пазіцыю, але з тых ці іншых прычын мала вывучаная. Часам уклад такой персаналіі, а ўрэшце яна сама, непазбежна міфалагізуецца, вакол яе ствараецца арэол месіянаства і выключнай значнасці ўсяго таго, да чаго яна дачынілася. У гэтым выпадку персаналія перастае быць для нас асобай, г. зн. *канкрэтным чалавекам*, бо ўласна антрапалагічнае знікае з даследчыцкага поля зроку, саступаючы месца дамінуючай у нашай свядомасці неабсяжнай ілюзіі, якая паўстала ў выніку міфалагізацыі. Негатыўным наступствам такога падыходу часцей за ўсё з'яўляецца тое, што мы не набліжаемся да чалавека, а дыстанцыруем сябе ад яго, пазбаўляемся магчымасці перажываць і суперажываць, адчуваць чужы боль, як свой уласны.

Так званыя «цёмныя плямы» айчыннай гісторыі і гісторыі нашых суседзяў, звязаныя з канкрэтнымі падзеямі і персаналіямі, а таксама іх узаемаўплывам, сталіся нагодай правядзення конкурсу літаратурна-гістарычнага эсэ «Вацлаў Ластоўскі і Лаздзіну Пяледа: крыўскія міфы і гістарычныя лёсы».

Зварот да гэтых постацей беларуска-літоўскай гісторыі невыпадковы і прадыхаваны спецыфічнасцю іх удзелу ў справе нацыянальнага будаўніцтва, цэлым шэрагам акалічнасцей як прыватнага, так і агульнага характару, якія зблізілі і адначасова раз'ядналі такія, здавалася б, падобныя і ў чымсьці нават аднолькавыя чалавечыя лёсы, якія, аднойчы скрыжаваўшыся, разышліся, аднак, назаўсёды, як і лёсы Беларусі і Літвы таго часу. Нядоўгі, але надзвычай плённы эпизод супольнай творчай біяграфіі Вацлава Ластоўскага і Лаздзіну Пяледы (Марыі Ластаўскене)¹ уяўляе ўнікальны ў сваім родзе і мала даследаваны вопыт узаемага творчага *пражывання-перажывання*, перапляцення індывідуальных лёсаў, якія ў значнай ступені паўплывалі на спецыфіку гісторыка-літаратурнага працэсу Беларусі і Літвы. Але феномен грамадскай, літаратурнай і, безумоўна, палітычнай працы Вацлава Ластоўскага і Лаздзіну Пяледы заключаецца, перш за ўсё, у тым, што тая іх дзейнасць з'яўлялася адначасова і канструяваннем нацыянальнага, і непасрэдным яго ўвасабленнем, якое прымала пераважна форму міфатворчасці. Менавіта гэтая форма рэалізацыі асобных перакананняў і памкненняў ляжыць у аснове «загадкі» постацей Вацлава Ластоўскага і Лаздзіну Пяледы.

Ідэя правядзення конкурсу літаратурна-гістарычнага эсэ «Вацлаў Ластоўскі і Лаздзіну Пяледа: крыўскія міфы і гістарычныя лёсы» належыць Саюзу

¹ Лаздзіну Пяледа (*Lazdynų Pelėda*, бел. «Арэшнікаявая Сава») – агульны псеўданім дзвюх літоўскіх пісьменніц-сясцёр – Сафіі Іванаўскайтэ-Пшыбіляўскене (1867–1926) і Марыі Іванаўскайтэ-Ластаўскене (1872–1957), якім яны карысталіся ў перыяд з 1898 па 1926 гг. Марыя Іванаўскайтэ-Ластаўскене пэўны час была жонкай Вацлава Ластоўскага. Тэма конкурсу прадугледжвала разгляд і аналіз супольнай творчай біяграфіі гэтых двух постацей беларуска-літоўскае гісторыі. Таму, гаворачы пра Лаздзіну Пяледу, мы перш за ўсё згадваем асобу Марыі Іванаўскайтэ-Ластаўскене.

пісьменнікаў Літвы, Інстытуту гістарычных даследаванняў Беларусі у Вільні і асобным прадстаўнікам навуковай грамадскасці і творчай інтэлігенцыі Беларусі. Аўтарам канцэпцыі і старшынёй журы мерапрыемства быў аўтар гэтага артыкула. Нам падалося, што тэма конкурсу прыцягне ўвагу не толькі спецыялістаў-гісторыкаў, але і моладзі – студэнтаў розных гуманітарных спецыяльнасцей з Беларусі і Літвы – і заахвоціць яе да роздуму над пытаннем: хто ж ён такі, Вацлаў Ластоўскі, і чаму яго постаць дагэтуль выклікае столькі супярэчлівых меркаванняў сярод гісторыкаў, літаратуразнаўцаў, філосафаў і крытыкаў?

Перад канкурсантамі была пастаўлена даволі няпростая задача «вяртання» ўласна чалавека, актуалізацыя індыўдуальнага і суб’ектыўнага пачаткаў пры разглядзе асобаў Вацлава Ластоўскага і Лаздзіну Пяледы – канкрэтных людзей з індыўдуальнымі варыянтамі паводзінаў і адмысловым эмацыянальным складам. Важнымі момантамі рэфлексіі аўтараў павінны былі стаць антрапалагічнае вымярэнне гісторыі, лёс чалавека як акно ў свет «вялікай» гісторыі, месца і роля псіхалагічных і мікра-сацыяльных аспектаў у мадэляванні нацыянальнага праекта, а таксама ўплыў сферы прыватнага – сям’і, паўсядзённасці – на творчы патэнцыял асобы і яго рэалізацыю. У гэтым рэчышчы мэтазгодным бачыўся зварот да спецыяльных крыніцаў, здольных «уваскрэсіць» чалавека, да тых дакументаў, у якіх адлюстраваны жыццёвы вопыт асобы, які можа і павінен быць узноўлены. Умоўна такога кшталту матэрыял адпавядае тэрміну «эга-дакументы» (*«life writing texts»*) – крыніцы, у якіх мужчыны і жанчыны распавядаюць пра свае выключна прыватныя праблемы, клопаты і турботы. У гэтым сэнсе эга-дакументы выступаюць як своеасаблівыя аўтасведчанні асобы. Гэта могуць быць лісты, прашэнні, скаргі, пратаколы допытаў, дзённікі, сямейныя альбомы, дарожныя нататкі, мемуары, аўтабіяграфіі, заяшчанні.

Сучаснае літаратуразнаўства, а ў некаторых выпадках і літаратурная крытыка, накіроўваючы свае намаганні на разуменне чалавека ў яго разнастайных пачуццёва-мысленчых працэсах, выражаных у словеснабылі полідысцыплінарны характар. Па-за гэтай полідысцыплінарнасцю, г. зн. суаднесенасцю з дасягненнямі сучаснай лінгвістыкі, псіхалогіі, філасофіі, сацыялогіі, культуралогіі і інш. дысцыплін, ужо цяжка ўявіць сабе разгляд любой значнай праблемы, у тым ліку і такой, як мастацкасць і дакументальнасць у цэлым, эга-дакумент альбо мемуарыстыку ў прыватнасці.

Эга-дакумент мае спецыфічныя рысы і ўласцівасці, якія вызначаюцца ў роўнай ступені як паняццем *эга* (гаворка ідзе пра асобу, якая ўсведамляецца як Я і, знаходзячыся ў разнастайных кантактах і ўзаемаадносінах з навакольным светам і самой сабой, выяўляе ўсвядомленую саматоеснасць, што, безумоўна, не выключае суб’ектыўнасці ацэнак і характарыстык), так і паняццем дакумент (маецца на ўвазе зафіксаваная інфармацыя з пэўнымі рэквізітамі, якія дазваляюць яе ідэнтыфікаваць).

Разглядаючы творчасць таго ці іншага пісьменніка, даследчык непазбежна на сутыкаецца не толькі з праблемай разумення творчай індывідуальнасці як унікальнай з’явы, але і з выбарам спосабу рэканструкцыі пісьменніцкага вопыту. У гэтым рэчышчы вялікае значэнне мае выяўленне вытокаў і матываў творчасці пісьменніка, вывучэнне жыццёвай і літаратурнай біяграфіі творцы, што з’яўляецца асновай такіх крытычных жанраў, як літаратурная біяграфія, творчы партрэт, штрыхі да партрэта, эсэ, літаратурна-крытычны дыялог, нарыс творчасці пісьменніка. Перадумовай паспяховага вывучэння творчай індывідуальнасці з’яўляецца ўменне даследчыка выявіць прыроду мастацкага таленту пісьменніка, пранікнуць у яго светаадчуванне і светаразуменне, раскрыць сваеасаблівае стылю.

Тэрмін «эга-дакумент» («*egodocument*») быў уведзены галандскім гісторыкам Жакам Прэсэрам (*Jacques Presser*, 1899–1970) напрыканцы 50-х гг. XX ст. і першапачаткова ўжываўся ў нідэрландскай сацыяльнай гістарыяграфіі як вузкаспецыяльнае вызначэнне тэкстаў, аўтар якіх суб’ект, што піша і апісваецца адначасова.

Пазней нямецкі гісторык Вінфрыд Шульцэ (*Winfried Schulze*), які таксама з’яўляўся прыхільнікам тэрміна «эга-дакумент» і актыўна выкарыстоўваў яго ў сваіх даследаваннях, значна пашырыў (адаптаваў пад нямецкую гістарыяграфію) сэнс дадзенага паняцця. Ён узбуйніў групу крыніц, што адпавядаюць тэрміну «эга-дакументы», пад якімі ён разумеў не толькі аўтабіяграфіі, мемуары і лісты, але і судовыя, адміністрацыйныя і нават эканамічныя дакументы, якія змяшчаюць біяграфічную інфармацыю [1].

Іншым аўтарам, які развіў паняцце «эга-дакумента» ў сваіх доследах і спрычыніўся да яго распаўсюджвання ў еўрапейскай гістарыяграфіі, з’яўляецца галандскі гісторык Рудольф Дэкер (*Rudolf Dekker*), які выкладае гісторыю культуры ва Універсітэце імя Эразма Ратэрдамскага (*Erasmus University Rotterdam*). Яго галоўны даследчыцкі інтарэс – развіццё аўтабіяграфічнага пісьма ў яго сацыяльным кантэксце. У адрозненне ад В. Шульцэ, Р. Дэкер (услед за Ж. Прэсэрам, яго суайчыннікам) вызначае эга-дакументы збольшага як «прыватнае пісьмо». На сённяшні дзень яго дэфініцыя тэрміна з’яўляецца ўніверсальнай і шырока ўжыванай у еўрапейскіх штудыях, прысвечаных мікрагісторыі, сацыяльнай гісторыі, гісторыі паўсядзёнасці: «Тэрмін “эга-дакумент” – гэта абагульняючае паняцце для аўтабіяграфій, мемуараў, дзённікаў, фільмаў аб падарожжах, лістоў і іншых формаў “прыватнага тэксту”, якое сёння з’яўляецца інтэрнацыянальным у гісторыі ментальнасці, штудыях жыццяпісу, мікрагісторыі. “Лінгвістычны паварот” паспрыяў больш інтэнсіўнаму і дакладнаму даследаванню зыходнага матэрыялу гэтага тыпу. Аднак эга-дакументы выкарыстоўваюцца ў даследаваннях не толькі як крыніцы, абумоўленыя асноўнымі пазіцыямі і пытаннямі навуковай работы; усебаковае вывучэнне такіх крыніц дазваляе сфармуляваць новыя пытанні даследавання і акрэсліць у агульных рысах новыя моманты спасціжэння гістарычных пераўтварэнняў персанальнай ідэнтычнасці» [2].

Сёння тэрмін «эга-дакумент» – колішні неалагізм Ж. Прэсэра – з’яўляецца агульнапрынятым. Пра гэта сведчыць той факт, што дадзенае паняцце ўключана ў многія слоўнікі. Эга-дакументы, паводле шматлікіх еўрапейскіх тлумачальных слоўнікаў, – дакументы, якія датычаць прыватных падзей і жыццёвага вопыту.

Гаворачы пра багатую пісьмовую спадчыну Вацлава Ластоўскага і Лаздзіну Пяледы, амаль немагчыма пазбегнуць разважанняў аб спецыфіцы ўзаемадзеяння літаратурнага і гістарычнага працэсаў Беларусі і Літвы пачатку мінулага стагоддзя, калі этнаграфія і фальклор выступалі важным фактарам у генезісе нацыянальнай культуры і ў значнай ступені паўплывалі на фарміраванне нацыянальнай ідэнтычнасці беларусаў і літоўцаў. Зрэшты, зварот да ключавых момантаў агульнай гісторыі Беларусі і Літвы ўяўляецца надзвычай важным як у працэсе сучаснага дыялогу культур еўрапейскай супольнасці, так і сам па сабе, як вопыт самапазнання, самаразумення і, нарэшце, самаздабывання.

Варта падкрэсліць, што конкурс не з’яўляўся выключна навуковым, арыентаваным на студэнтаў гістарычных спецыяльнасцей, таму сярод аўтараў былі і філолагі, і журналісты, і культуралагі. Канкурсантам была прапанавана літаратурна-публіцыстычная форма будучых работ: жанр разгорнутага эсэ (на-рыса) прадугледжвае найбольш свабодную, разняволеную арганізацыю апрацаванага матэрыялу, а таксама шырокія магчымасці яго інтэрпрэтацыі, што дазваляе факталагічную канву і аналітычныя развагі падаваць у вобразнай, яскравай форме, не абмяжоўваючыся строгай дакладнасцю і сцісласцю даследчыцкага метаду. Разглядаючы аўтарскія работы, мы дапускалі наяўнасць у іх вялікай долі вымыслу / домыслу, што, на наш погляд, з’яўляецца цалкам натуральным для жанру літаратурнага эсэ на гістарычную тэму.

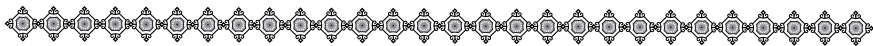
Па выніках конкурсу быў выдадзены зборнік на беларускай і літоўскай мовах, які складаецца з сямі эсэ, прысвечаных асобам Вацлава Ластоўскага і Лаздзіну Пяледы. Кожны з аўтараў, ствараючы свой тэкст, імкнуўся зрабіць крок насустрач не толькі да слынных постацей нашай гісторыі, але і да саміх сябе, бо гісторыя – гэта тое, з чаго ўсе мы складаемся і без чаго нашае жыццё будзе пазбаўлена *пражывання*.

P.S. На ўрачыстай цырымоніі ўзнагароджвання пераможцаў конкурсу ў Музеі літоўскай літаратуры ім. Майроніса ў Коўне гран-пры за эсэ «Last Day Lastoŭskix (гісторыя аднаго дня)» атрымаў выпускнік Інстытута журналістыкі БДУ, цяперашні карэспандэнт газеты «Аргументы и факты в Белоруссии», а тады яшчэ студэнт чацвёртага курса Антон Трафімовіч.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Winfried Schulze*. Ego-Dokumente. Annaeherung an den Menschen in der Geschichte. Berlin : Akademie Verlag, 1996.
2. *Rudolf Dekker*. Egodocuments and History: Autobiographical Writing in its Social Context since the Middle Ages. Hilversum : Verloren, 2002.

Паступіла ў рэдакцыю 20.05.2013.



В. А. Капцев

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СМЫСЛА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭССЕИСТИКЕ: «БЕЛАЯ АФРИКА» А. КОРОЛЁВА

В данной статье эссе писателя-постмодерниста Анатолия Королёва «Белая Африка» рассматривается как пример герменевтического переосмысления пьесы «Вишневый сад». Именно авторская интерпретация позволяет говорить об особом «внутреннем смысле» произведения А.Чехова, которое последовательно «расшифровывается» через обращение к культурным первоосновам – «коллективному бессознательному». Определяющим становится самовыражение индивидуального сознания в соотношении «родового бытия» и «тут-бытия», что позволяет соотнести в ключевых моментах концепцию А. Королёва с онтологией М. Хайдеггера. Мифологема «вишневого сада» выполняет символическую роль в контексте временности и предопределённости человеческого существования и непосредственно связана с архетипическим ритуалом смерти, который позволяет почувствовать «мифологическое подсознание текста».

In this article the postmodern writer A. Korolev's essay «White Africa» is considered as the example of hermeneutic reconsideration of A. Chekov's «The Cherry Orchard». It is precisely the author's interpretation allows to speak about the special «inner meaning» of A. Chekov's work which in series is being «deciphered» through appeal to cultural basic principles – «collective unconscious». Self-expression of the individual consciousness in the ratio of «patrimonial being» and «being-in-the world» is becoming defining. This allows to correlate A. Korolev's conception with M. Heidegger's ontology. The mythologem of «the cherry orchard» does the symbolic role in the context of temporariness and predeterminedness of human existence and is directly connected with the archetypical ritual of death which allows to feel «mythological subconsciousness of the text».

Ключевые слова: постмодернистская эссеистика, герменевтическая интерпретация, мир как текст, бытие, «тут-бытие», сознание, культурная память, коллективное бессознательное, архетипы и мифологемы.

Keywords: postmodern essayistic, hermeneutic interpretation, the world as a text, being, «being-in-the world», consciousness, cultural memory, collective unconscious, archetypes and mythologems.

Пьеса «Вишневый сад» считается своего рода чеховским завещанием, его неразгаданным произведением. Безусловны также влияние пьесы на развитие театрального искусства в XX в., ее символичность в изображении

судеб различных представителей русского общества, а также знаковость мифологемы «сада» в русской литературной и живописной традициях. Отметим, что именно А. Чехов задал тему уничтожения «сада» как «вырубку», которой активно искали альтернативу в реальной жизни, а В. Короленко осудил автора за «пагубное мифотворчество» [2, с. 190]. Во многом этим обусловлен интерес к произведению исследователей творчества А. Чехова, литературных и театральных критиков. Среди работ, вышедших за последнее десятилетие, выделим монографию Э. Полоцкой «Вишневый сад: Жизнь во времени» и сборник научных исследований, эссе, архивных публикаций «Звук лопнувшей струны», посвященный 100-летию пьесы.

Постмодернистская эссеистика способна не только создавать игровую модель восприятия литературного текста, но и двигаться в более сложном направлении интерпретации-переосмысления «мира как текста». Данный вариант предполагает контекст рассуждения непосредственно в рамках онтологии, основанный на взаимодействии таких концептов, как «бытие», «сознание», «культурная память», «коллективное бессознательное». Таким образом, постмодернистская эссеистика движется не в сторону самовыражения авторского «Я», а стремится к постижению внутреннего смысла реальности с точки зрения эволюции сознания, т. е. соотношения в нем коллективного и индивидуального в пространственно-временном контексте.

Данные принципы демонстрируют нам принципиально новый подход в авторском толковании, которое задает многоуровневость читательского восприятия как в целом новую, по сути постмодернистскую «онтологию текста». В осмыслении-интерпретации «мира как текста» постмодернист движется к осмыслению первооснов восприятия мира – архетипам. «Коллективное бессознательное» – это своего рода глобальная первооснова, синтез в определении первооснов бытия как объективной категории и сознания – как индивидуальной. По мнению А. Королева, ключ к постижению пьесы следует искать именно посредством разностороннего взаимодействия «бытия» и «сознания», которые образуют «герменевтический круг» восприятия художественного текста.

Движение по парадоксу становится своеобразным движением внутрь текста. Оно оказывается гораздо глубже, нежели, с одной стороны, следование культурной традиции о жизни усадебного мифа как утраченном рае и символическом воплощении гармонии русской жизни и русского помещичьего быта, а с другой стороны – литературного образа сада в классике XIX века и образе сада в художественном мире самого А. Чехова.

Перед нами пример, когда в постмодернистском эссе-интерпретации децентрализуется мифологема «сада» и последовательно выстраивается архетип «белой Африки». Для этого необходимо 2 эпиграфа: из «Дяди Вани» и «Степи», задающих контекст «белой Африки» для всего творчества А. Че-

хова. В данном соотношении любопытно порассуждать о том, что архетип как проявление «коллективного бессознательного» фундаментальнее мифологемы, несущей в себе осознанную «культурную память» и символическую традицию. Образно говоря, «сад как миф», то есть осознанное восприятие, обращается в «сад как мир», т. е. непосредственное бытие.

Таким образом, мифологема «сада» локализуется, но одновременно становится частью глобального целого. В коллективном бессознательном «белой Африки» «вишневый сад» «овеществляет» ритуал смерти. «Итак, смерть мальчика и могилы посреди вишневого сада переносят нас в мифологическое подсознание текста, который можно чувствовать не только как пьесу в координатах человеческого сюжета, а как комбинацию нечеловеческого и вне-человеческого смысла, как пребывание нашего внимания в том месте, где жизни отказано, т. е. в сфере смерти» [1, с. 421].

А. Королев последовательно убеждает нас, что «вишневый сад» – это неделимое символическое целое в концептуальном поиске утраченных смыслов. Соответственно, недосказанность самой пьесы – это парадокс ее интерпретации, когда конфликт становится настолько глобальным, что однозначно выходит за рамки общепринятой сопричастности, так называемого духа своего времени, ментальной и культурной традиций, и движется далее – к постижению индивидуальным сознанием первооснов бытия.

Таким образом, постмодернистский взгляд на пьесу – это взгляд «глазами дикаря», для которого сознание не только не индивидуализировано, но и не подверглось культурной ассимиляции. Он предлагает посмотреть сквозь призму «коллективного бессознательного», увидеть именно те знаки, которые современный «человек культуры» нового времени однозначно пропускает и осознанно относит в контекст культурной традиции, а не современной трансформации непосредственного бытия. Разгадывание знаков могло бы напоминать своего рода игру, если бы изначально не позиционировалось как разгадывание забытых смыслов, которые для «человека бессознательного», т. е. «дикаря», приравнивалось к сакральному знанию. Заметим, что ни о какой провокации изначально речи не идет. Перед нами пример постмодернистской интерпретации – герменевтического толкования, которое позволяет по-новому взглянуть на пьесу с точки зрения основ «коллективного бессознательного» и философской концепции М. Хайдеггера.

М. Хайдеггер выделяет 2 уровня: бытия сознания (родовое бытие) и бытия-в-мире (или тут-бытие). Главная временная характеристика человека – это временность «тут-бытия»: от реальности до смерти и главное – к смерти. Возникает экзистенциальный конфликт свободы: неразрешимость временности человеческого существования создает условия для исторической смертности, а «предпосылочность бытия образует судьбу» [4, с. 267]. Таким образом, смертность человека предопределяет его настоящее бытие как временность, которое лишено вечности, а, следовательно, и будущего.

На значимость роли Судьбы в пьесе исследователи уже обращали внимание. Так, говоря о «комедийности» пьесы Т. Шах-Азизова выделяет двойную иронию – автора, называющего своих героев «недотепами», и Судьбы, которая несет в себе уже метафизический характер: «Некая предопределенность пропитывает всю ткань его пьес, давая о себе знать в множестве мелочей, случайно оброненных репликах, в многозначительных паузах, в тех внезапных подвохах, которые Судьба поминутно устраивает его героям» [5, с. 272]. Данное мнение предельно близко к интерпретации А. Королева, основанной на «разгадывании» целого через «мелочи», реплики, детали-символы.

Таким образом, судьбоносность – это следующая стадия предопределенности «тут-бытия» в мире. Если «смерть» заключает человека в определенные рамки и предопределяет конечность его существования, то «судьба» демонстрирует всю эфемерность личной воли: топоры судьбы методично и неумолимо вырубят «вишневый сад». Любопытна, в свою очередь, «мифологема топора» в литературной традиции: от романтического эгоизма Печорина к философии «сверхчеловека» Раскольникова и ощущению экзистенциального небытия в пьесе А. Чехова. Если звук струны лопается «точно с неба», то непрерывный стук топоров символизирует в «мертвой» тишине метафизическую бездну-Ничто, перед которой воля человека бессильна.

А. Зотов, ссылаясь на немецкого философа, отмечает: «Поэтому Хайдеггер уверен, что гораздо больше сведений о смерти как экзистенциальном феномене, чем все исследования физиологии умирания, приносит изучение погребальных обрядов и обычаев разных народов и эпох и верований, связанных с покойниками (а также представления о том, что ждет нас после смерти). При этом “посюсторонняя онтологическая интерпретация смерти предшествует всякой онтически-потусторонней спекуляции”» [3, с. 322].

В пьесе нет символического ритуального очищения: вырубят «вишневый сад»-кладбище – и начнется новая жизнь, поскольку с точки зрения бытия сознания, утраты как родовой, так и культурной памяти, герои изначально выступают как «живые мертвецы». Все это наглядно объясняет, почему герои пьесы вынуждены жить в мире воспоминаний и постоянных обращений в собственное (не чужое) прошлое. Случайность их существования в том, что у них нет прошлого как коллективной памяти.

Оппозиция «живой» – «мертвой» – это не проблема конкретной эпохи, но проблема внутреннего самоопределения в человеке родовой и культурной памяти. Получается, что с точки зрения онтологии «мертвый человек» – это человек, утративший память до степени ее полной невосполнимости. Отсутствие родовой памяти – это отсутствие вневременной коммуникации, неспособность общаться с предками. Собственно, утрата забытых смыслов и в целом языка общения делают героев пьесы «чужими» или «пришельца-

ми» в мире «вишневого сада», т. е. актуализируется оппозиция «свой» – «чужой». Показательно, что герои пьесы воспринимают свой сакральный мир на уровне памяти-интуиции – это символические привязки к месту, воспоминания как кратковременные вспышки. Ограниченность места предопределяет необратимую судьбоносность времени: прошлое всецело доминирует над настоящим, вытесняет его и создает ощущение утраты будущего.

А. Королев ломает сложившиеся стереотипы и видит у Чехова «вишневый сад»-кладбище, по которому гуляют тени мертвых детей и тени прошлого.

Конфликт пьесы гораздо шире предложенных жизненных обстоятельств и ситуаций. Перед нами яркий пример декодировки смыслов, образов-символов, реплик, незначительных на первый взгляд деталей. Именно во всем этом он выделяет, раскрывает, но не придумывает скрытые смыслы, и последовательно выстраивает систему герменевтического истолкования пьесы.

Чтобы по-королевски рассуждать о смыслах «вишневого сада», необходимо выйти за рамки социокультурных стереотипов и ментальной парадигмы в интерпретации смыслов пьесы и взять за основу принцип «коллективного бессознательного» как особую символическую мистерию, осознавая ритуальность происходящего действия. Он интерпретирует случившееся в пьесе не как локальную комедию усадебной жизни, соотношенную с конкретным «временем и местом», а именно как метафизическую комедию судьбы, когда рушатся основы мироздания и смерть, в конечном итоге, неумолимо и последовательно вытесняет жизнь. Что может противопоставить этому человек, есть ли у героев экзистенциальная воля к свободе или только «болезнь к смерти»? Возникает вопрос: какие законы бытия были нарушены изначально и неумолимо привели к гибели мира-сада, сделав героев пьесы заложниками чужой вины, т. е. призраками из настоящего, встретившимися с призраками из прошлого, и в целом человеческого существования как нереализованной возможности здесь-и-сейчас, выразившееся в формуле: «жизнь прошла, словно и не жил».

Главная проблема героев пьесы в том, что их «тут-бытие» настолько индивидуализировано, что из вневременного родового бытия они способны вызвать только образ смерти, всячески его проговаривая и персонализируя. Говоря сакральным языком, они сами вызывают души умерших, но при этом не способны понять, что находятся на их земле, поскольку «вишневый сад», по А. Королеву, – это пространство мертвых. Получается, что герои обречены вдвойне, поскольку с точки зрения индивидуализации сознания их прошлое – это также мир мертвых воспоминаний без цели и смысла, т. е. без будущего.

Пространство героев пьесы, в которой ничего не происходит – это пространство их осознанного и бессознательного восприятия окружающего мира и себя в нем, где жизнь выступает именно как нереализовавшая себя возможность. «Вишневый сад» – это код жизни, которая могла себя реализовать

и одновременно не способна это сделать. Изумляет патологическая неспособность героев жить для живых, поскольку так или иначе они неосознанно обращаются к «своим умершим»: Раневскую волнует память об утонувшем сыне, а не забота о дочерях, Лопахин после покупки «вишневого сада» обращается к теням крепостных отца и деда.

Выделим еще один значимый аспект пьесы. Поскольку герои не способны различать «живое» и «мертвое», восстановить утраченную связь с предками, то неосознанно устраивают единственно возможное для себя карнавальное действо, восходящее к магическим ритуалам, где возможна подмена мертвого и живого. Парадокс, но прошлое оказывается все равно живее настоящего, а сами герои проходят через разные стадии комизма – от грустной иронии до жизненного абсурда, но однозначно не способны достичь результата.

Отметим, что индивидуализированное сознание героев не позволяет им объединиться в единую мистериальную сущность, поэтому карнавальность носит бутафорские черты, усугубляя неразрешенность их собственного будущего. Они интуитивно чувствуют, что только собственное комическое поведение способно «оживить» мир «вишневого сада», но реализуют все это в неосознанном шутовстве, в отдельных фразах-прозрениях и полумаеках. В целом в пьесе наблюдается полное отсутствие хотя бы попытки какого-либо коллективного действия. Поэтому карнавал напоминает декорированный перформанс «недотеп», среди которых скрывается «трикстер», посредник между миром мертвых и живых: новый владелец сада – чужого кладбища и одновременно разоритель коллективной памяти.

Эссе «Белая Африка» А. Королева примечательно прежде всего тем, что находит иные (не литературные) ситуации, «скрытые» общечеловеческие контексты в интерпретации смыслов литературной классики. Постмодернистская свобода и парадоксальность мироощущения позволяют нам говорить о становлении новых подходов в методологии анализа художественного текста, где первоначальная культурная структура в целом задает «внутреннее видение» конкретного текста. Именно фундаментальность и неизменность самой структуры позволяет воспринимать пространство культуры как единый текст с точки зрения как общечеловеческих смыслов бытия, так и единства культурной памяти. Перед нами уже не уровень игры со смыслом, а непосредственно герменевтическая интерпретация-переосмысление в онтологическом ключе «мира как текста», который не теряет накопленных скрытых взаимосвязей и одновременно динамически развивается по своим внутренним законам.

Библиографические ссылки

1. *Королев А. В.* Белая Африка // Чеховиана. Звук лопнувшей струны: к столетию пьесы «Вишневый сад». М. : Наука, 2005. С. 420–436.
2. *Дмитриева Е. Е., Купцова О. Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М. : О.Г.И., 2008.

3. Зотов А. Ф. М. Хайдеггер и феноменологическая онтология // Современная западная философия. М. : Канон +, 2011. С. 290–340.

4. Рюмина М. Т. Онтология человека у Хайдеггера // Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М. : КомКнига, 2006. С. 264–272.

5. Шах-Азизова Т. К. Линия Гамлета или герой драмы перед лицом Рока // Понятие судьбы в контексте разных культур / Науч. совет по истории мировой культуры. М. : Наука, I полугодие 1994. С. 268–277.

6. Хайдеггер М. Время и бытие. М. : Республика, 1995. С. 525.

Поступила 22.06.2013.



Т. В. Лук'янова

ПРАБЛЕМА ЖАНРУ Ў ФАЛЬКЛОРНАЙ НЯКАЗКАВАЙ ПРОЗЕ

У артыкуле разглядаецца праблема жанравай дыферэнцыяцыі твораў беларускай фальклорнай няказкавай прозы. Прыводзяцца меркаванні вядучых спецыялістаў у галіне тэорыі фальклору. Даюцца вызначэнні асобных няказкавых пражаных жанраў беларускага фальклору.

The problem of genre differentiation of Belarusian non-tale folk prose is considered in the article. The opinions of leading specialists in the theory of folklore and the definitions of some non-tale genres of Belarusian folk prose are given.

Ключавыя словы: жанр, жанравая сістэма, фальклорная проза, легенда, былічка, сказ, небыліца, анекдот.

Keywords: genre, the genre system, folk prose, legend, superstitious story, oral story, fable, anecdote.

Вучоныя-фалькларысты мяркуюць, што фальклорны тэкст немагчыма адэкватна прачытаць без уліку яго жанравай прыналежнасці. Адносіны тэкст – жанр з'яўляюцца вызначальнымі для разумення фальклорнага тэксту, таму што менавіта жанравая сістэма, як адзначае Б. Н. Пуцілаў, з'яўляецца тым горнам, у якім ствараецца тэкст. Здавалася б, што ў апошні час праблема жанру ў фалькларыстыцы страціла сваю вастрыню, што тыя напрацоўкі ў галіне жанравай тэорыі, якія сёння могуць прадставіць фалькларыстычная

і літаратуразнаўчая навукі, здольны задаволіць даследчыя запатрабаванні калі не цалкам, то ў значнай ступені. Але гэта ілюзія. Сапраўды, варта толькі звярнуцца да разгляду якога-небудзь канкрэтнага фальклорнага жанру, каб у поўнай меры адчуць хісткасць тэарэтычнай будовы. Відавочная патрэба ў добра распрацаванай тэорыі жанру.

Праблема жанру – адна з найбольш складаных і актуальных для фалькларыстыкі на працягу ўсяго амаль двухсотгадовага перыяду існавання гэтай навукі. Кожнае навуковае дасягненне адкрывае новыя аспекты вывучэння фальклорных жанраў, ставіць новыя пытанні, пашыраючы такім чынам праблемнае поле. Традыцыйныя пытанні часам пераасэнсоўваюцца і набываюць іншае гучанне. Фалькларыстычная навука не стаіць на месцы, яна імкнецца распрацоўваць тэорыю фальклору з улікам сучаснага развіцця культуралогіі, этналогіі, лінгвістыкі, літаратуразнаўства, псіхалогіі і іншых навук. У тым жа рэчышчы вядзецца праца і над праблемамі тэорыі жанру.

Паняцце жанру ў фалькларыстыцы. У айчынай фалькларыстыцы паняцце «жанр» выкарыстоўваецца ў двух асноўных значэннях: 1) як сукупнасць твораў (тэкстаў), якія аб'ядноўваюцца агульнасцю мастацкага зместу, паэтычнай сістэмы, функцый, асаблівасцей выканання, сувязей з невербальнымі мастацкімі формамі (музыка, танец, тэатр); 2) як сістэма змястоўных уласна паэтычных, функцыянальных і выканальніцкіх прыныцаў, норм, стэрэатыпаў, за якой стаяць уяўленні аб узаемаадносінах з рэчаіснасцю і якая рэалізуецца ў канкрэтных творах (у іх сукупнасці) [9, с. 36]. У самым агульным выгледзе жанр – гэта пэўная макрасістэма, якая аб'ядноўвае мікрасістэмы тэкстаў і валодае сваімі законамі, граматыкай, мовай.

Адной са спецыфічных жанравых функцый, якая раскрывае сінхронны зрэз жанравага складу фальклору, выступае ўнутры- і міжжанравая класіфікацыя твораў. У дыяхранічным плане фальклорны жанр уяўляе сабой вынік складаных гістарычных працэсаў эвалюцыі, трансфармацыі і пераасэнсавання традыцыі. Гэта адметным чынам структурызаваны ў пэўную сістэму шматвяковы вопыт. Як увасабленне мастацкага вопыту, фальклорны жанр мае яшчэ адзін, вертыкальны зрэз, які змяшчае ў сабе некалькі ўзроўняў. Найбольш канкрэтны і індывідуальны з іх – цэласная непаўторнасць мастацкага твора, за якой стаяць жанрава-відавныя прыкметы. Далей ідзе ўзровень родавых прыкмет мастацкага мыслення ў сферы слоўнага мастацтва, і, нарэшце, найбольш глыбокім і ўніверсальным слоём з'яўляюцца агульныя зыходныя законы архетыпічнай мастацкай свядомасці, гэтыя яе структурныя першаасновы, архетыпічныя асаблівасці слоўнага мастацтва.

Фальклорны жанр, як і любая «жывая» і самадастатковая сістэма, імкнецца да самазахавання. Пэўная гібкасць, «рухомасць» сістэмы жанру, яе здольнасць да мутацый, па словах Ю. М. Тынянава, дазваляе жанру адпавядаць патрабаванням грамадства на працягу многіх стагоддзяў. Вядома, жанр можа пе-

ражываць і крызіс. Страта «рухомасці», аслабленне «духоўнай актыўнасці» жанру можа прывесці да яго выхаду з жывой плыні і пераўтварэння ў фальклорна-гістарычны помнік [27, с. 256]. Жанру ўласціва не толькі зменлівасць, але і пэўная ўстойлівасць структуры, якая з'яўляецца залогам яго жыцця, асновай трываласці. Дзякуючы гэтаму жанр можа выступаць як адзінка класіфікацыі твораў, паказальнік іх устойлівых рыс. Адносная нязменнасць, «кансерватызм» жанравай структуры забяспечвае яе жыццяздольнасць. І ў гэтай сваёй якасці, паводле сцвярджэння навукоўцаў, жанр выступае як «памяць мастацтва». Па словах М. М. Бахціна, «жанр жыве цяперашнім, але заўсёды памятае сваё мінулае, свой пачатак» [тут і далей пераклад на бел. мову мой – *Т. Л.*, 8, с. 142].

Устойлівасць жанравай структуры – не адзіны фактар, які абумоўлівае трываласць фальклорнага жанру. Жанр – гэта яшчэ і адметная жанравая свядомасць носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі, галоўнай характарыстыкай якой з'яўляецца спецыфіка жанравага мыслення, што выступае тым назменным ядром, якое захоўваецца на працягу ўсяго жыцця жанру пад слоём разнастайных новаўтварэнняў. Менавіта жанравае мысленне, як сцвярджае А. М. Андрэеў, «з'яўляецца рэгулятарам жанравай пераемнасці» [5, с. 85]. Такім чынам, фальклорны жанр, узыходзячы да «калектыўнага несвядомага», маючы старажытныя архетыпічныя карані, захоўвае здольнасць да актуалізацыі, каб мець магчымасць выкарыстання ў новых эстэтычных сітуацыях на розных этапах гістарычнага развіцця.

У фальклоры, які не мае справы з індывідуальна-аўтарскай творчасцю, катэгорыя жанру набывае асабліва важнае значэнне. Фальклорны жанр – гэта сістэма, якая ўключае і свае законы стварэння і існавання мастацкага твора, і адметны код, які забяспечвае дэшыфраванне канкрэтнага тэксту, і пэўную мадэль адносінаў да рэчаіснасці, і адметную канцэпцыю свету.

Жанравыя прыкметы, якія дазваляюць вызначыць крытэрыі размежавання фальклорных жанраў, залежаць не толькі ад спецыфікі фальклорнай творчасці, у значнай ступені яны абумоўлены родавай прыналежнасцю. Таму зварот да пытання рода-відавой сістэматызацыі фальклору дапаможа лепшаму разуменню праблемнай сітуацыі, звязанай з жанравай дыферэнцыяцыяй.

Рода-відавы падзел фальклору. Падзел славеснага мастацтва на тры роды – эпас, лірыку і драму – бярэ свой пачатак яшчэ ў антычнасці. Як вядома, упершыню пра роды паэзіі разважае Сакрат у трэцяй кнізе трактата Платона «Дзяржава». Развівае яго думкі Арыстоцель у сваёй «Паэтыцы». Ён характарызуе роды паэзіі як адметныя тыпы адносінаў «носьбіта маўлення» да мастацкага цэлага: распавядаць пра падзею можна ці то «як аб нечым асобным ад сябе», ці то застаючыся самім сабой, «не змяняючы сваёй асобы», ці то паказваючы герояў апавядання як асоб «дзеючых і дзейных» [30, с. 294–295]. Падобнае разуменне родаў пашырана і ў літаратуразнаўстве. Хаця вядомы і

іншыя разуменні эпасу, лірыкі і драмы. Напрыклад, Ф. В. Шэлінг трактаваў іх у якасці тыпаў мастацкага зместу, адасабляючы такім чынам ад паэтыкі. Г. В. Ф. Гегель характарызаваў паэтычныя роды пры дапамозе катэгорый «аб'ект» і «суб'ект»: эпічная паэзія – аб'ектыўная, лірычная – суб'ектыўная, драматычная ж аб'ядноўвае гэтыя два пачаткі [30, с. 295]. Гегелеўскую канцэпцыю падзяляў і В. Р. Бялінскі. Свае разуменні паэтычных родаў ўнесла і XX ст., але антычная традыцыя працягвае жыць па сённяшні дзень.

Пераняты ў літаратуразнаўцаў падзел на эпас, лірыку і драму выкарыстоўваюць і ў дачыненні да фальклорнага матэрыялу. Меркаванні даследчыкаў-фалькларыстаў накіраваны на слухнасці такога падзелу фальклору неаднародныя. Адно лічаць, што такі падзел заканамерны (В. Я. Гусеў, В. В. Мітрафанава). Другія адзначаюць неадпаведнасць фальклорнага матэрыялу традыцыйнай родавай сістэматызацыі і карыстаюцца змененай (пашыранай) схемай (Дз. М. Балашоў). Трэція ўпэўнены, што родавы падзел непрымальны для фальклорнага матэрыялу, і прапануюць іншыя шляхі сістэматызацыі фальклору (Б. М. Пуцілаў).

Пры вылучэнні эпічнага, лірычнага і драматычнага родаў у фальклору В. Я. Гусеў прытрымліваецца гегелеўскай традыцыі і ў аснову кладзе суадносіны «калектыўна-аб'ектыўнага» і «калектыўна-суб'ектыўнага» пачаткаў, г. зн. перавагу ці то абагульнення аб'ектыўных з'яў рэчаіснасці (прыроды і грамадства), ці то выражэння псіхічнага жыцця народа, унутранага стану, думак, пачуццяў. Такім чынам, да эпічнага роду ён адносіць фальклорныя творы, у якіх пераважае тыпізацыя з'яў аб'ектыўнай рэчаіснасці над выражэннем адносін да яе (быліны, легенды); да лірычнага роду – творы, дзе пераважае тыпізацыя адносін калектыву да рэчаіснасці (неабрадавыя песні). А непадзельнае спалучэнне «аб'ектыўнага» і «суб'ектыўнага» ў разгортванні дзеяння, на яго думку, утварае драматычны род [11, с. 104–105]. В. Я. Гусеў адзначае, што падзел на роды з'яўляецца ў пэўнай ступені адносным і не выключае існаванне памежных, пераходных груп твораў.

Крытэрыі суадносін «аб'ектыўнага» і «суб'ектыўнага» пачаткаў нам уяўляецца больш прыдатным для аўтарскай, літаратурнай творчасці. У фальклору яшчэ няма ўсведамлення сябе як суб'екта творчасці, і ўнутранае жыццё народа, яго псіхічны стан, пачуцці не выступаюць прадметам спецыяльнага вывучэння. А так званая народная псіхалогія і адносіны да рэчаіснасці пранізваюць увесь фальклор і кожны яго жанр.

Дз. М. Балашоў сцвярджае, што ў дачыненні да фальклору падзел на эпас, лірыку і драму з'яўляецца няўдалым. Арыстоцель, піша ён, пад эпасам разумее толькі такія жанры апавядальнага характару, якія спяваюцца (гамераўскі эпас), таму адносіць да эпічнага роду праявічныя жанры не варта. Драмы ж у фальклору няма ўвогуле, ёсць абрад. Так званую народную драму ён залічвае да мастацтва прафесійнага, а не фальклорнага [7, с. 26].

Згодна з названымі заўвагамі, Дз. М. Балашоў вылучае чатыры родавыя групы: эпас (быліны, гістарычныя песні, духоўныя вершы), народную прозу (казкі, легенды, былічкі), лірыку (пазаабрадавая паэзія) і абрадавую паэзію (каляндарна-абрадавая, сямейна-абрадавая паэзія, замовы).

На нашу думку, арыстоцэлеўскае разуменне эпасу не прэрэчыць паэнейшаму, больш шырокаму яго трактаванню, а песеннасць/празаічнасць жанраў – недастатковы крытэрыі для родавага падзелу. Спрэчнай уяўляецца і заява наконт народнай драмы.

Б. М. Пуцілаў лічыць, што пераносіць літаратуразнаўчы падзел на роды і віды ў сферу фальклору немэтазгодна – занадта вялікая розніца паміж літаратурай і фальклорам. Услед за У. Я. Пропам ён прапановуе на месца паняцця «роду» як найбольш агульнага разраду класіфікацыі паставіць паняцце «вобласць». Крытэрыем вылучэння «абласцей» выступае «вызначальная форма функцыянавання» твораў [24, с. 160]. Такім чынам, фальклорныя творы падзяляюцца навукоўцам на пазаабрадавую прозу, пазаабрадавую паэзію, фальклор рытуалізаваных форм, уласна драматычныя творы і фальклор маўленчых сітуацый (малыя фальклорныя жанры).

Цяжка не пагадзіцца са слухнасцю прапановы Б. М. Пуцілава, але яна таксама мае шэраг недахопаў. Па сутнасці, яго размежаванне фальклору на «вобласці» шмат у чым дубліруе традыцыйны падзел на роды і віды, недастаткова абгрунтаваным падаецца аб'яднанне ў адну «вобласць пазаабрадавай паэзіі», скажам, такіх жанраў, як быліна і любоўная песня.

Суадносіны паняццяў «від» і «жанр» і фалькларыстамі, і тэарэтыкамі літаратуры разумеюцца па-рознаму. Некаторыя вучоныя лічаць від больш буйной за жанр адзінкай падзелу (В. В. Мітрафанав [18, с. 35]). Напрыклад, для У. Я. Пропа казка – гэта від, чарадзейная казка – жанр [23, с. 60]. Іншыя даследчыкі больш шырокае значэнне замацоўваюць за тэрмінам «жанр», а за тэрмінам «від» – больш вузкае. Напрыклад, у В. Я. Гусева казка – жанр, чарадзейная казка – від [11, с. 111]. Ёсць навукоўцы, якія паняцці «від» і «жанр» атаясамліваюць (Дз. М. Балашоў [7, с. 28]).

Мы схільны разглядаць катэгорыю віду як найбольш буйную адзінку класіфікацыі пасля роду. У фальклоры падзел на віды можа адбывацца па розных крытэрыях: сродкі мастацкага выяўлення і выразнасці дазваляюць вылучыць слоўна-мімічны (празаічны), слоўна-музычны (паэтычны) віды, наяўнасць або адсутнасць абрадавай функцыі падзяляе жанры на абрадавыя і пазаабрадавыя. Такія ж разрады, як чарадзейная казка або тапанімічная легенда, на нашу думку, мэтазгодна класіфікаваць як жанравую разнавіднасць.

Б. М. Пуцілаў няўдалым лічыць не толькі родавы падзел фальклору, але і выкарыстанне літаратуразнаўчага тэрміну «жанр» у дачыненні да тэорыі фальклору, таму што ён вядзе за сабой «мноства чыста літаратуразнаўчых

паняццяў, традыцый і забабонаў» [24, с. 155]. Аднак вучоны не робіць ніякіх прапаноў наконт замены дадзенага тэрміну.

Вядома, рода-відавы падзел фальклору недасканалы. Але дыфузнасць родава-жанравых меж, наяўнасць элементаў аднаго роду (від, жанру) у іншым, паміжродавыя і нават пазародавыя з’явы – уласцівасць не толькі фальклорнага мастацтва. Мастацтва шырэй за межы навуковых класіфікацый, і гэта нармальна. Любая класіфікацыя з’яўляецца ўмоўнай і адноснай, таму мы не бачым вострай неабходнасці адмаўляцца ні ад паняцця «род» і «від», ні ад агульнаэстэтычнага тэрміна «жанр» у дачыненні да фальклорных твораў. Названыя катэгорыі маюць сваю спецыфіку, адпаведна таму ці іншаму віду мастацтва, якую трэба агавораць. І фальклор тут не выключэнне. Ва ўсялякім выпадку пошукі новых тэрмінаў хутчэй за ўсё выклікаюць бурныя спрэчкі. Таму мы не прэтэндуюем на вынясенне нейкіх новых прапаноў у гэтай галіне і будзем карыстацца традыцыйнымі тэрмінамі, у прыватнасці паняццем «жанр».

Жанравы склад фальклорнай няказкавай прозы. Сутнасныя характарыстыкі і прыкметы жанру як фальклорна-мастацкай катэгорыі канкрэтызуюцца і рэалізуюцца ў пэўнай сістэме жанраў. Дз. М. Балашоў упэўнены, што падзел на жанры «не ёсць толькі прыдумка даследчыкаў, што яго асновы закладзены ў самой рэчаіснасці...» [7, с. 24]. Аднак фальклорныя жанры з цяжкасцю паддаюцца сістэматызацыі і класіфікацыі. Праблема ў тым, што яны не ўкладаюцца ў жорстка абмежаваныя, адасобленыя аб’яднанні, а ўяўляюць складаную сістэму ўзаемапрапанікальных і ўзаемазалежных жанравых груп. Асабліва складана сістэматызаваць матэрыял народнай прозы, таму што гэтая частка фальклору вызначаецца найбольшай рухомасцю, аморфнасцю і неаформленасцю жанравых меж. Задача міжжанравай класіфікацыі фальклору шчыльна звязана з выяўленнем жанравых прыкмет, якія вызначаюць аб’яднанне мастацкіх твораў у пэўную групу і яе адрозненне ад іншых груп. «Прыкметы жанру, – згодна з вызначэннем Б. В. Тамашэўскага, – дамінуючыя... прыёмы, неабходныя для стварэння мастацкага цэлага» [26, с. 207].

Навукоўцы даўно шукаюць адказ на пытанне аб крытэрыях размежавання жанраў. Адны мяркуюць, што ў аснове жанравага падзелу павінен знаходзіцца адзіны прынцып. Дз. М. Балашоў лічыць, што «ў аснову класіфікацыі фальклорных жанраў павінен быць пакладзены прынцып размежавання па эстэтычных катэгорыях», а дакладней, па фармальна-эстэтычных асаблівасцях [7, с. 24]. У. П. Анікін сцвярджае, што «паэтычную прыроду жанраў» народнай творчасці перш за ўсё вызначае іх «бытавое і ідэйна-эстэтычнае ўжыванне» [4, с. 28–29]. У. Я. Касцюхін гаворыць пра пэўную «сэнсавую дамінанту»: «У кожным жанры ёсць свая сэнсавая ўстаноўка: у адным выпадку гэта камічны эфект, у другім – павучанне, у трэцім – інфармацыя пра цікавы выпадак» [13, с. 80]. Такім чынам, на месца крытэрыя, які, на думку

навукоўцаў, здольны найбольш поўна выявіць асаблівасці жанру, прапаноўваліся змест (асноўная змястоўная дамінанта, а разам з тым адносіны да рэчаіснасці), паэтыка (ці тып структурнай арганізацыі), функцыі (бытавое прызначэнне), форма выканання, адносіны да музыкі і інш.

Іншыя даследчыкі, услед за У. Я. Пропам, сцвярджаюць, што адзінага прынцыпу вызначэння жанру няма і толькі сукупнасць гэтых і іншых прыкмет дазваляе выявіць спецыфіку жанру і вылучыць яго з шэрагу іншых (Б. М. Пуцілаў, В. Я. Гусеў, Э. В. Памяранцава). Але У. Я. Проп далей адзначае, што не ў кожным выпадку для вылучэння жанру патрэбны ўсе названыя аспекты. Выкарыстанне ўсіх крытэрыяў абавязкова толькі для вызначэння паэтычных жанраў. Для іншых гэта неабавязкова. Напрыклад, крытэрыі «адносіны да музыкі» неабавязковы для жанраў, творы якіх не спяваюцца. Крытэрыі «бытавое ўжыванне», піша У. Я. Проп, толькі для некаторых жанраў з'яўляецца вызначальным, як і «форма выканання». Адзінай істотнай і абавязковай для ўсіх жанраў застаецца прыкмета формы – «сукупнасць паэтычнай сістэмы», інакш кажучы, «паэтыкі», пад якой вучоны разумее «сукупнасць прыёмаў для выражэння мастацкіх мэт і эмацыянальнага і разумавага свету, ці карацей – вывучэнне формы ў сувязі з яе канкрэтным, фабульным і ідэйным, зместам» [21, с. 218]. Такім чынам, У. Я. Проп вяртаецца да таго, што галоўным крытэрыем размежавання жанраў з'яўляюцца іх фармальныя асаблівасці. Тым не менш сярод айчынных навукоўцаў найбольш шырока замацавалася менавіта прапаўскае разуменне жанру як «сукупнасці твораў, аб'яднаных агульнасцю паэтычнай сістэмы, бытавога прызначэння, форм выканання і музычнага ладу» [24, с. 75]. В. В. Мітрафанав уяўляе, што гэта вызначэнне неабходна пашырыць. «Творы аднаго жанру аб'ядноўваюць не толькі паказаныя прыкметы, – піша яна, – але і ідэйна-тэматычнае адзінства, агульнасць сюжэтаў і сітуацый». «Кожны жанр народнай творчасці адлюстроўвае вызначанае кола гістарычнай дзейнасці людзей, мае свае сюжэты і сітуацыі, паказвае іх згодна з асабістымі, толькі яму ўласцівымі законамі», таму, на яе думку, ідэйна-тэматычныя асаблівасці варта ўлічваць і пры выяўленні твораў, якія адносяцца да пэўнага жанру [18, с. 36].

В. Я. Гусеў заўважае, што задачу вызначэння жанраў ускладняе і тое, што яны маюць нацыянальную спецыфіку [7, с. 108]. Агульнасць назвы «казка» ў розных народаў паказвае толькі на тыпалагічнае падабенства жанраў, якія, аднак, могуць значна адрознівацца ў сваіх канкрэтных прыкметах. З другога боку, даследчыкі падкрэсліваюць, што «жанр – не аўтаномная, раз і назаўсёды закласіфіцыраваная велічыня», і яго вызначэнне мае заўсёды ўмоўны характар [11, с. 13].

Пытанне аб адзіных крытэрыях размежавання фальклорных жанраў, па сутнасці, застаецца адкрытым. Тым не менш большасць айчынных фалькларыстаў гаворыць пра наступныя праявы жанры эпічнага роду:

казкі, легенды, паданні, прымхліцы, сказы або вусныя апавяданні, анекдоты (С. М. Азбелеў [2], Э. В. Памяранцава [20], К. В. Чыстоў [32], В. К. Сакалова [25], К. П. Кабашнікаў [12]). Некаторыя даследчыкі далучаюць да іх яшчэ міфічныя казанні (міфы) (У. М. Краўцоў [14, с. 83]), прытчы (В. Я. Гусеў [11, с. 112]), этыялагічныя апавяданні (Н. А. Крынічная [15, с. 76]), небыліцы (А. М. Левіна [16, с. 7]).

Гэтыя жанры, у сваю чаргу, падзяляюць на казкавыя і няказкавыя. Падставы для такога падзелу, на думку Э. В. Памяранцавай, дае дамінантная функцыя жанраў: эстэтычная для казкавых жанраў і інфармацыйная для няказкавых [20, с. 75]. Дадзены крытэрыі, аднак, не пазбегнуў крытычных заўваг. Паказвалася, што эстэтычная функцыя ўласціва ўсім фальклорным жанрам, як і фальклору ў цэлым, і што пэўную інфармацыю нясе кожны фальклорны тэкст, яму, як любому паведамленню, ўласціва і «семантычная інфармацыя», і «эстэтычная», таму суадносіны гэтых дзвюх функцый з'яўляюцца не вельмі ўдалым крытэрыем падзелу.

Э. В. Памяранцава прапаноўвае іншы крытэрыі размежавання – адносіны апавядальніка ці аўдыторыі да таго, аб чым расказваецца. Для няказкавых жанраў характэрна ўстаноўка на факталагічнасць, праўдзівасць апавядання, незалежна ад яго зместу. Самай неверагоднай можа быць падзея, пра якую расказваецца ў легендзе, зусім непадобным на праўду можа здавацца апавяданне пра жыццё і цуды святых ці гаворка пра лесавікоў, русалак у былічках, але апавядальнік падае гэта як выпадак, падзею, якія мелі месца, сведкай якіх з'яўляецца ён сам, яго родзіч ці знаёмы. Апавядальнік звычайна падкрэслівае сапраўднасць свайго паведамлення. Казкавыя жанры не маюць устаноўкі на верагоднасць. Яны ўсведамляюцца і апавядальнікам, і слухачамі як паэтычная выдумка.

В. Я. Гусеў лічыць, што ўспрыняцце твораў як выдумкі ці праўды з'яўляецца прынцыпам, па-першае, суб'ектыўным, па-другое, не істотным, і, па-трэцяе, вельмі няўстойлівым і няпэўным. «Жанравая структура фальклорнага твору, – піша ён, – уласцівыя яму прыкметы зместу і формы не змяняюцца кожны раз у залежнасці ад успрыняцця іх той ці іншай аўдыторыяй» [11, с. 114]. Падобнага меркавання прытрымліваецца У. М. Краўцоў, які сцвярджае, што «творчая выдумка ўласціва ўсім відам мастацтва, а таму яна не можа служыць вызначальнай прыкметай казкі...» [14, с. 74]. Сапраўды, фалькларысты лічаць недастатковым размяжоўваць казкавыя і няказкавыя жанры (а разам з тым і вызначаць жанр казкі) толькі праз устаноўку на выдумку або верагоднасць і перавагу эстэтычнай або інфарматыўнай функцыі. Аднак імкненні знайсці больш дакладныя жанравыя крытэрыі станоўчых вынікаў пакуль не далі.

Лічыцца, што няказкавая проза прадстаўлена перш за ўсё жанрамі легенды, падання, былічкі, сказа (вуснага апавядання), небыліцы, анекдота.

Кожны з гэтых жанраў мае сваё кола тэм, сюжэтаў, сваю структуру, сваю сістэму вобразаў. Асноўным жа іх адрозненнем з'яўляецца характар інфармацыі, функцыянальныя асаблівасці і прынцыповыя суадносіны з рэчаіснасцю. Н. А. Крынічная сфармулявала наступныя крытэрыі іх адрознення: 1) час узнікнення; 2) адлюстраванне пэўных аспектаў чалавечага быцця; 3) структурна-тэматычныя кампаненты.

Нягледзячы на тое, што крытэрыі вылучэння і размежавання няказкавых жанраў недастаткова ўстойлівыя, вызначэнне жанраў былічкі і сказа не выклікае ў навукоўцаў асаблівых праблем. Вывучэннем былічак займалася Э. В. Памяранцава. Можна пагадзіцца з яе вызначэннем былічак як прымхлівых апавяданняў пра звышнатуральных істот і з'явы. Гэтыя апавяданні звязаны з так званай ніжэйшай міфалогіяй – народнымі павер'ямі. У былічках распавядаецца пра сутыкненні чалавека з чымсьці незвычайным і жудасным, што быццам бы мела месца на самай справе (апавяданні пра нячыстую сілу, прывіды, мерцвякоў, ведзьмакоў). Сярод жанравых разнавіднасцей былічкі Э. В. Памяранцава вылучае мемараты (уласна былічкі) і фабулаты (бывальшчыны). Калі апавяданне вядзецца ад першай асобы – гэта мемарат, калі ад трэцяй – фабулат. Акрамя таго, былічка адрозніваецца ад бывальшчыны сваёй, умоўна кажучы, бясформеннасцю, адзінкавасцю, неабагуленасцю. Бывальшчыны – сюжэтна аформленыя, фабульныя апавяданні [19, с. 175].

Пад словам часцей за ўсё разумеюць вуснае апавяданне ад першай або трэцяй асобы пра падзеі, якія адбываюцца зараз ці мелі месца ў нядаўнім мінулым і маюць статус верагоднасці. Выканаўцы сказаў нярэдка з'яўляюцца сведкамі ці непасрэднымі ўдзельнікамі таго, пра што яны распавядаюць. Вусныя апавяданні (сказы) не ствараюць агульнанародных, шырока распаўсюджаных варыянтаў. Яны расказваюцца сведкамі, часам пераказваюцца слухачамі, але шырокага народнага хаджэння не атрымліваюць. І. З. Ярнеўскі вылучае наступныя разнавіднасці сказа: 1) гістарычны (пра выдатных палітычных і дзяржаўных дзеячаў, гістарычныя падзеі); 2) аўтабіяграфічны (пра падзеі асабістага характару); 3) наwelістычны (пра тыповыя падзеі і выпадкі ў жыцці людзей) [35, с. 138].

Сістэматызацыя і класіфікацыя легенд і паданняў з'яўляюцца аднымі з найбольш складаных пытанняў фалькларыстычнай навукі. Крытэрыі, якія дапамагаюць у вызначэнні іншых фальклорных жанраў, у дадзеным выпадку не прыдатныя. На працягу дзесяцігоддзяў даследчыкі імкнуцца знайсці дакладнае азначэнне паняццяў «легенда» і «паданне», вызначыць крытэрыі іх размежавання, выявіць жанравую спецыфіку твораў. Яны паспяхова спраўляюцца з гэтай задачай, але толькі ў межах уласнай канцэпцыі. Агульная ж карціна складаецца з самых розных поглядаў і меркаванняў, часам супярэчлівых. Такая сітуацыя абумоўлена перш за ўсё самім фальклорным матэрыялам, які не ўкладваецца цалкам у межы ніводнай з тэорый. Іншымі

словамі, вопыт вучоных паказвае, што немагчыма дакладна размежаваць канкрэтныя тэксты ўсяго комплексу дадзеных фальклорных твораў на жанры легенды і падання, вызначыць крытэрыі іх адрознення. Вядома, знаходзяцца тэксты, якія цалкам адпавядаюць тэорыі таго ці іншага даследчыка, але гэта толькі нязначная частка, большасць жа застаецца па-за яе межамі.

Задачу навукоўцам ускладняе і тэксталагічны стан дадзенай часткі фальклорнай прозы. К. В. Чыстоў заўважае, што значная частка запісаў у тэксталагічных адносінах неверагодная [33]. Часцей за ўсё гэта пераказы, створаныя імкненнем дапоўніць, развіць і атрымаць лагічны апавядальны тэкст. Зразумела, зараз ёсць ужо некаторая колькасць сучасных навуковых запісаў. Яны дапамагаюць зразумець сапраўдныя формы бытавання праявітых жанраў, але далёка не заўсёды кампенсуюць недахопы старых запісаў. Акрамя таго, выканаўцы і іх асяроддзе, як правіла, не лічылі легенды і паданні мастацкімі творамі і ўвогуле творамі, тэксты якіх трэба захоўваць і перадаваць па нейкіх вызначаных правілах, як, напрыклад, казкі. Галоўнае было тое, *што* яны перадавалі, а не тое, *як* гэта рабілі.

У 1983 г. Акадэмія навук выдала спецыяльны том з серыі «Беларуская народная творчасць», прысвечаны легендам і паданням [17]. Азнаямленне са зместам паказвае, што там змешчаны не толькі легенды і паданні, але і казкі («Чаму кот мыецца» [с. 58], «Вужава карона» [с. 186]), і міфы («Нёман і Лоша» [с. 373]), і народныя вераванні («Пра гром і маланку» [с. 46], «Пекла» [с. 209], «Пералёт-трава» [с. 76]), і прымхліцы, якія ў кнізе пазначаны як «страхі» («Пра Мару» [с. 172], «Ваўкалак» [с. 173], «Ведзьма-жаба» [с. 217]). Прычым усё гэта не размежавана, і непадрыхтаванаму чытачу было б вельмі цяжка разабрацца, што чым з'яўляецца ў зборніку. Але дадзены факт зусім не сведчыць аб некампетэнтнасці складальнікаў, наадварот, ён якраз-такі адлюстроўвае сучасны стан вывучэння легенд і паданняў у фалькларыстыцы. Балгарскія даследчыкі таксама адзначаюць, што «...рознiца памiж легендай i паданнем на практыцы аказваецца цяжка вызначальнай; таму часта, асаблiва ў зборнiках, гэтыя дзве групы тэкстаў прадстаўлены неразмежаванымi» [6, с. 9].

У сучаснай навуцы назіраецца блытанiна ў вызначэннi тэрмiнаў «легенда» і «паданне». Аналагiчныя тэксты могуць класiфікавацца як казка, легенда, паданне, гiстарычная казка, легендарнае паданне, гiстарычная легенда, казанне і iнш. Розныя дэфiнiцыi жанраў «легенда» і «паданне» абумоўлiваюць і розныя падыходы да iх размежавання.

У. Я. Проп легендамі лічыць толькі творы з хрысціянскай тэматыкай (дзе распавядаецца пра бога, святых, грэшнікаў, д'ябла). Усё астатняе – паданні [22, с. 378]. Такім чынам, калі бог пераўтварае няўдачлівага жартаўніка ў мядзведзя – гэта легенда, а калі тое ж самае робіць чараўнік – то гэта ўжо паданне («Адкуль мядзведзь», «Мядзведзь» [17, с. 54]).

С. М. Азбелеў лічыць, што легенды немэтазгодна звязваць толькі з хрысціянствам. Сюды ён адносіць усе апавяданні, якія адлюстроўваюць якія-небудзь вераванні. Адрозненне паміж легендай і паданнем даследчык бачыць у тым, што легенда – твор цалкам выдуманы, а ў аснове падання ляжаць рэальныя падзеі [1, с. 9]. Але ці можна з упэўненасцю сцвярджаць, было тое, пра што распавядаецца ў творы, на самой справе, ці не было? Напрыклад, ці жыла некалі дзяўчына Нара, у гонар якой назвалі возера Нарач, ці яна толькі плён народнай фантазіі («Пра возера Нарач» [17, с. 389])?

К. В. Чыстоў розніцу паміж легендамі і паданнямі бачыць у тым, што легенда больш фантастычная па змесце, чым паданне [31, с. 4]. Зноў-такі, што значыць больш фантастычнае ці менш фантастычнае? Як можна ўзважыць гэтую фантастыку, каб аднесці твор да легенды ці падання? Атрымліваецца, што ў творы, які распавядае пра тое, як татары рабавалі царкву і бог пакараў іх за гэта слепатой, больш фантастыкі, і яго трэба назваць легендай, а ў творы, дзе па загадзе хана яго воіны-татары шапкамі насыпалі курган, фантастыкі менш, і гэта ўжо паданне («Пра татарскія магілы» [17, с. 232]).

М. Я. Грынблат слухна заўважае, што фантастыка не можа быць крытэрыем размежавання легенд і паданняў. Ён, у сваю чаргу, да паданняў адносіць апавяданні пра гістарычныя падзеі і гістарычных дзеячаў, а таксама апавяданні, прымеркаваныя да канкрэтных мясцовасцей (іх узнікнення і гісторыі). Усё астатняе даследчык адносіць да легенд [17, с. 18]. Але якія падзеі і якіх асоб лічыць гістарычнымі? У адным з твораў распавядаецца пра князя Барыса, які будаваў у Полацку царкву. Для гэтай справы ён запазычыў грошы ў каго мог, але іх усё роўна не хапіла. Тады князь Барыс пайшоў да чорта і папрасіў грошы ў яго, сказаўшы, што патрэбны на вайну. Чорт пазычыў. Князь Барыс – гістарычная асоба, атрымліваецца, што гэты твор – паданне («Князь Барыс і чорт» [17, с. 230]).

Паняцце «гісторыя», на нашу думку, у дачыненні да фальклорных твораў трэба ўжываць вельмі асцярожна, са шматлікімі агаворкамі. У легенд і паданняў свая, «фальклорная» гісторыя, якая мае няшмат агульнага з гісторыяй у навуковым разуменні. Фальклорная гісторыя – уяўленні народа аб сваім мінулым. Гэта мастацкая гісторыя, створаная фальклорам рэальнасць, якая замяшчае сапраўдную ў свядомасці носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі. Неверагоднасць жа падзей, як піша Б. М. Пуцілаў, тлумачыцца іх аддаленасцю ў мінулым. У фальклоры «гістарычнымі» з’яўляюцца не асобы і падзеі, а адносіны народа да іх, ацэнка, народная псіхалогія і ідэалогія, увасобленыя ў фальклорных творах. Гэта звязана з асаблівасцямі народнай памяці і адказам на пытанне, у якой ступені калектыўная памяць здольна захоўваць успаміны пра «гістарычныя» падзеі. Сярод псіхолагаў (П. Жанэ, Ф. Бартлет) існуе думка, што самі працэсы запамінання і ўзнаўлення носяць не

рэпрадуктыўны, а канструктыўны характар. На думку М. Эліадэ гісторыя падлягае міфалагізацыі і нядоўга супрацьстаіць яе каразійнаму ўздзеянню: «Гістарычная падзея сама па сабе, якой бы важнай яна ні была, не ўтрымліваецца ў народнай памяці. Успаміны аб ёй закранаюць пэўныя ўяўленне толькі ў той ступені, у якой гэта падзея набліжана да міфалагічнай мадэлі» [34, с. 59].

Працэс міфалагізацыі пачынаецца адразу, як толькі адбылася тая ці іншая падзея. Некаторыя даследчыкі (М. Эліадэ) сцвярджаюць, што ўспаміны аб якой-небудзь гістарычнай падзеі ці аб гістарычнай асобе захоўваюцца ў народнай памяці не больш за два-тры стагоддзі, у некаторых выпадках яшчэ менш. Гэта тлумачыцца тым, што народная памяць з цяжкасцю ўтрымлівае «індывідуальныя падзеі» і «сапраўдных» асоб. У сваім функцыянаванні яна абапіраецца на адрозныя ад гісторыі структуры: выкарыстоўвае катэгорыі замест падзей, архетыпы замест гістарычных персанажаў [34, с. 59–60]. Гістарычная асоба асімілюецца са сваёй міфічнай мадэллю (напрыклад, героем), а падзея інтэгруецца ў катэгорыю міфічных дзеянняў (напрыклад, барацьба з цёмнымі сіламі). Падобныя заўвагі знаходзім у А. М. Афанасьева: гістарычнае жыццё закранае толькі імёны і абставіны ў фальклорных творах, а не сам змест: «Замест міфалагічных герояў пастаўлены гістарычныя асобы ці святыя ўгоднікі, замест дэманічных сіл – назвы варожых народаў, ды ў некаторых месцах дададзены больш познія побытавыя рысы» [6, с. 118]. Асноўная ж міфалагічная мадэль, па якой будуюцца фальклорнае апавяданне (легенда ці паданне), застаецца нязменнай. Калі ў некаторых творах і захавалася так званая гістарычная праўда, то звычайна яна праўдзівая толькі ў дачыненні да сацыяльных інстытутаў, звычаяў, пейзажаў і амаль ніколі – да вызначаных персанажаў і падзей. Народная памяць антыгістарычная. Яна можа ўтрымаць падзеі і гістарычных асоб толькі прыпадабніўшы іх да пэўнага стэрэатыпу, а гэта значыць – ануляваўшы ўсе «гістарычныя» і «асобасныя» рысы.

Возьмем, напрыклад, катэгорыю «барацьба са злом, з цёмнымі сіламі». Паводле арыентаванай на яе мадэлі будуюцца апавяданні і пра князя Радара, які змагаецца са змеем Крагавеем, і пра вайну з ляхамі, потым з татарамі, шведамі, напалеонаўскай арміяй. Розніца паміж гэтымі творамі толькі ў ступені міфалагізацыі. Згодна з мадэллю, арыентаванай на катэгорыю «засваенне новых мясцін», «стварэнне новай культурнай прасторы», будуюцца апавяданні пра палешукоў і палевікоў, пра братоў Радзіма і Вятку, якія прыходзяць і селяцца на новых месцах, дзе потым жывуць іх нашчадкі, і так званыя тапанімічныя паданні пра першапасяленцаў. Прыпадабненне да тыпу «героя» стварае вобраз царыцы Кацярыны II у выглядзе асілка Кацярыны, якая «ўзяла елку, перавярнула карэннем уверх ды да палавіны й уціснула ў зямлю», а потым з рускім войскам разбіла польскую раць Батуры («Пра

паходжанне Бяздзедавіцкіх і Вусцяньскіх курганоў» [17, с. 234]). Калі ж які-небудзь пан Кошчыц ці Оштрап падпалі пад тып «адмоўнага героя», то зусім неабавязкова, што яны сапраўды здзяйснялі ўсе тыя злачынствы і здзекі, пра якія распавядаецца ў легендах. У адпаведнасці з традыцыйнай народнай фантазіяй сама «дамалое» і прыпіша ім усе магчымыя і немагчымыя «грахі» («Пра пана Кошчыца» [17, с. 260], «Пра пана Оштрапа» [17, с. 259]). Па сутнасці, для фальклорнай свядомасці не істотна, існаваў такі чалавек як гістарычная асоба ці ён выдуман, была такая падзея на самай справе ці не. Гісторыя міфалагізуецца. З таго моманту, як міф надае гісторыі сваё больш глыбокае і багатае гучанне, ён становіцца больш верагодным за рэчаіснасць. Таму і волаты, і князь Рагвалод, і святы Пётра, і дзяўчына Нара – аднолькава рэальныя асобы для носбітаў фальклору. І бітва са шведамі, і затапленне горада, і цуды, створаныя іконай – аднолькава сапраўдныя падзеі.

Цяжкасці размежавання навукоўцамі легенд і паданняў, а таксама ўласныя назіранні за гэтай часткай фальклору прывялі нас да думкі, што вырашэнне дадзенай праблемы магчыма адваротным шляхам. У якасці прыватнага меркавання мы дапускаем, што легенды і паданні не з’яўляюцца асобнымі жанрамі, і даследуем іх творы ў працы пад агульнай назвай «легенда», выбар якой абумоўлены міжнародным статусам тэрміна. Такім чынам, легенду мы вызначаем як вусны праявіны твор, які мае ўстаноўку на верагоднасць і шырока выкарыстоўвае міфалагічныя, рэлігійныя, гістарычныя і побытавыя матывы.

Класіфікацыя легенд – справа не менш складаная за вызначэнне тэрміна. Будапешцкай міжнароднай нарадай, наладжанай Міжнародным таварыствам па даследаванні народных апавяданняў у 1963 г., быў выпрацаваны праект схемы агульнаеўрапейскага каталога легенд і паданняў. Паводле яе ўсе легенды і паданні падзяляюцца на чатыры раздзелы: 1) этыялагічныя і эсхаталагічныя; 2) гістарычныя і культурна-гістарычныя; 3) звышпрыродныя істоты і сілы; 4) міфы пра багоў і герояў [3, с. 182]. Гэтая схема, на нашу думку, вельмі агульная, акрамя таго, уключае ў сябе забабонныя апавяданні пра міфічных істот, якія мы лічым асобным жанрам – былічкамі, а некаторыя віды легенд не закранае ўвогуле.

Слоўнік навуковай і народнай тэрміналогіі «Усходнеславянскі фальклор» вылучае наступныя віды легенд: 1) касмаганічныя; 2) тапанімічныя; 3) этыялагічныя; 4) этнаганічныя; 5) зааганічныя; 6) рэлігійныя; 7) гістарычныя; 8) сацыяльна-ўтапічныя і інш. Сярод паданняў выдзяляюцца 1) гістарычныя; 2) мясцовыя; 3) міфалагічныя; 4) аб засяленні і асваенні краю; 5) аб скарбах [9].

М. Я. Грынблат падзяляе легенды на: 1) этыялагічныя, або касмаганічныя (пра паходжанне сусвету, нябесных свяціл, зямлі, чалавека, жывёл, раслін і іншых з’яў прыроды); 2) этнасацыяльныя, або гісторыка-культурныя (пра паходжанне плямён, народаў, класаў і розных сацыяльных і культурных з’яў); 3) духоўна-этычныя (пра Бога, святых, паходжанне свят, пра розныя вераванні). Сярод паданняў вылучае творы: 1) пра гістарычныя падзеі (войны, барацьбу народа з іншаземнымі нашэсцямі, пра эпідэміі і моры і інш.) і гістарычных асоб; 2) тапанімічныя (пра паходжанне гарадоў, вёсак, урочышчаў, рэк, азёр, каменяў, пра ўзнікненне прозвішчаў); 3) пра закліятыя скарбы [17, с. 22].

Калі ўлічваць навуковыя распрацоўкі айчынных і замежных даследчыкаў, а таксама мець на ўвазе спецыфіку беларускага фальклорнага матэрыялу і прытрымлівацца функцыянальна-тэматычнага прынцыпу, то класіфікацыя беларускіх легенд, на наш погляд, можа выглядаць наступным чынам:

1) касмаганічна-этыялагічныя (пра стварэнне свету, зямлі, чалавека, пра паходжанне жывёл, раслін – аб’ектаў і з’яў прыроды);

2) рэлігійна-этычныя (пра веру, Бога, святых, святы і абрады, пра грэшнікаў і інш.);

3) этнасацыяльныя (пра плямёны, народы, разнастайныя сацыяльныя з’явы);

4) гістарычныя (пра гістарычныя падзеі і гістарычных дзеячаў, пра войны і барацьбу народа з іншаземнымі захопнікамі, пра эпідэміі, голад і інш.);

5) тапанімічныя (пра паходжанне гарадоў, вёсак, урочышчаў, курганоў і іх назваў);

6) сацыяльна-побывавыя (пра гаспадарчую дзейнасць, сямейныя адносіны і інш.).

Даволі складанай фалькларыстычнай праблемай з’яўляецца вызначэнне небыліцы. Па-першае, не ўсе даследчыкі вылучаюць небыліцу ў самастойны жанр, разглядаючы яе ў якасці разнавіднасці казак, жартоўных песень. Па-другое, нават у тых даследаваннях, дзе небыліца разглядаецца як асобны жанр, яе вызначэнні не дасканалыя (напрыклад, у працы А. М. Левінай: небыліцы – гэта творы неверагодныя, вядомыя ў вершаванай і празічнай формах, якія маюць мэтай стварэнне камічнага эфекту шляхам «пераверзці» звычайных паняццяў і ўяўленняў [16, с. 7], у Э. В. Памяранцавай – творы з «наўмысным адмаўленнем асэнсаванай інфармацыі» [20, с. 76]). У нашай працы небыліцы разам з анекдотамі разглядаюцца ў якасці жанраў няказкавай фальклорнай прозы.

Анекдот у айчыннай фалькларыстыцы вызначаецца як «мастацкі твор з нескладанай структурай, кароткім сатырыка-гумарыстычным зместам, дасціпнай неспадзяванай камічнай канцоўкай» [29, с. 9].

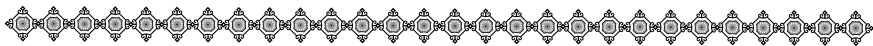
Такім чынам, канцэптуальнае поле фалькларыстычнай навукі складаецца з даволі разнародных элементаў. На сучасным этапе тэорыя фальклору (у тым ліку і фальклорнага жанру) уяўляе сабой набор розных даследчыцкіх пазіцый, падыходаў і меркаванняў, якія цяжка звесці ў адзінае рэчышча. Складанасці распрацоўкі жанравай тэорыі могуць быць пераадолены з пераходам фалькларыстычнай навукі на прынцыпова іншы тэарэтычны ўзровень – феноменалагічны, які вывучае глыбінныя структуры мастацкай фальклорнай свядомасці. Такі аспект разгляду няказкавых жанраў беларускага фальклору мае на ўвазе перш за ўсё асэнсаванне пытанняў, звязаных з прыродай фальклорнай творчасці, асаблівасцямі функцыянавання фальклорнай свядомасці носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі, спецыфікай іх жанравага мыслення, жанравага ўспрымання рэчаіснасці, жанравых карцін свету. Асвятленне гэтых пытанняў дазволіць з іншых пазіцый паглядзець на праблемы жанравай тэорыі, дапаможа ў пошуку новых шляхоў іх вырашэння, а таксама ў выпрацоўцы фалькларыстычнай навукай несупярэчлівай тэорыі фальклорнага жанру.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Азбелев С. Н.* Отношение преданий, легенд и сказок к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. М. : Наука, 1965.
2. *Азбелев С. Н.* Отражение действительности в преданиях, легендах, сказаниях // Прозаические жанры фольклора народов СССР : тезисы докладов. Минск, 1974.
3. *Азбелев С. Н.* Проблемы международной систематизации преданий и легенд // Русский фольклор. М.; Л. : Наука, 1966. Т. 10.
4. *Аникин В. П.* Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) // Русский фольклор. М.; Л. : Наука, 1966. Т. 10.
5. *Андреев А. Н.* Целостный анализ литературного произведения. Минск : НМ Центр, 1995.
6. *Афанасьев А. Н.* Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. М., 1986.
7. *Балашов Д. М.* О родовой и видовой систематизации фольклор // Русский фольклор. Л. : Наука, 1977. Т. 17.
8. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М. : Сов. писатель, 1963.
9. Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. Минск : Навука і тэхніка, 1993.
10. *Георгиева А.* Етиологичните легенди в българския фолклор. София : Унив. изд-во Климент Охридски, 1990.
11. *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л. : Наука, 1967.
12. *Кабашиников К. П.* Прозаические жанры белорусского фольклора // Прозаические жанры фольклора народов СССР : тезисы докладов. Минск, 1974.

13. Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М. : Наука, 1987.
14. Кравцов В. М. Проблемы теории фольклора // Проблемы фольклора. М. : Наука, 1975.
15. Криничная Н. А. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л. : Наука, 1987.
16. Левина Е. М. Русская фольклорная небылица : автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.09. Академия Наук Белорусской ССР : Институт искусствоведения, этнографии и фольклора. Минск, 1983.
17. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. Мінск : Навука і тэхніка, 1983.
18. Митрофанова В. В. К вопросу о нарушении единства в некоторых жанрах фольклора // Русский фольклор. Л. : Наука, 1977. Т. 17.
19. Померанцева Э. В. О русском фольклоре. М. : Наука, 1977.
20. Померанцева Э. В. Соотношение эстетической и информативной функции в разных жанрах устной прозы // Проблемы фольклора. М. : Наука, 1975.
21. Пропп В. Я. Поэтика фольклора. М. : Лабиринт, 1998.
22. Пропп В. Я. Русское народное поэтическое творчество. М.; Л. : Наука, 1955; Т. 2. кн. 1.
23. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М. : Наука, 1976.
24. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб. : Наука, 1994.
25. Соколова В. К. Изображение действительности в разных фольклорных жанрах (на примере соотношения преданий с историческими песнями и быличками) // Русский фольклор. Л. : Наука, 1981. Т. 20.
26. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие. М. : Аспект Пресс, 2002.
27. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977.
28. Фойт В. Семиотика и фольклор // Семиотика и художественное творчество. М. : Наука, 1977.
29. Фядосік А. С. Сатырыка-гумарыстычныя жанры (анекдот, жарт, досціп) // Жарты, анекдоты, гумарэскі. Мінск : Бел. навука, 2005.
30. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. пособие. М. : Высш. шк., 1999.
31. Чистов К. В. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. М., 1964.
32. Чистов К. В. Прозаические жанры в системе фольклора // Прозаические жанры фольклора народов СССР : тезисы докладов. Минск, 1974.
33. Чистов К. В. Реконструкция текста и проблема текстологии преданий // Текстология славянских литератур. Л. : Наука, 1973.
34. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб. : Алетейя, 1998.
35. Ярневский И. З. Устный рассказ как жанр фольклора. Улан-Удэ, 1969.

Паступіла 15.05.2013.



Е. А. Мальчевская

СИНТЕЗ ЖАНРОВ ЖУРНАЛИСТИКИ И ТЕАТРА: ОТ «СИНЕЙ БЛУЗЫ» К ТЕАТРУ.DOC

В статье рассматривается история документального театра в СССР, Германии, Англии; его связь с публицистикой, состояние документального театра в современной Беларуси. Анализируются тексты и методы работы некоторых авторов. Исследуется техника написания современных пьес «вербатим».

The article is dedicated to the history of the documentary theatre in USSR, Germany, England; its relationship with journalism, the current state of documentary theatre in Belarus. The texts and methods of some authors, as well as the «verbatim» technique of modern playwriting are analysed in the article.

Ключевые слова: трансформация жанров, синтез театра и журналистики, агитационный театр, живая газета, «Синяя блуза», политический театр, документальный театр, вербатим.

Keywords: transformation of genres, synthesis of the theatre and journalism, Agitation Propaganda Theatre, Living Newspaper, «The Blue Blouses», political theatre, documentary theatre, verbatim.

О том, что система журналистских жанров утратила такое качество, как нормативность, сегодня написано немало. Журналистский текст уже совсем нелегко охарактеризовать с помощью привычной трехуровневой схемы (информационные, аналитические и художественно-публицистические жанры) [8, с. 17]. Тексты приобретают родовые признаки той или иной группы не под диктатом системы жанров, а из-за целей, задач, которые ставит перед собой журналист, и необходимого изданию объема. Следовательно, отнести их к какой-нибудь из групп становится все сложнее. У современных исследователей существуют различные подходы к жанровой классификации. Например, в своей книге «Основы творческой деятельности журналиста» Е. В. Черникова кроме трехуровневой приводит и пятиуровневую модель классификации: *оперативно-новостные* (заметка во всех ее разновидностях), *оперативно-исследовательские* (интервью, репортажи, отчеты), *исследовательски-новостные* (корреспонденция, комментарий и колонка, рецензия),

исследовательские (статья, письмо, обозрение), *исследовательско-образные, или художественно-публицистические* (очерк, эссе, фельетон, памфлет)» [15, с. 82]. Эта модель, безусловно, в большей степени учитывает современную гибридизацию жанров и позволяет более точно классифицировать тексты. Однако самой популярной в белорусской журналистике, как и ранее, остается классификация по группам.

Проблема трансформации жанров не ограничивается только областью журналистики. Инструментарий СМИ (как методы, так и жанры) сегодня используется, например, в сфере искусства, что позволяет рассматривать проблему синтеза журналистских жанров в более широком ракурсе.

Подобные процессы синтеза театра и СМИ уже имели место в истории. Они появились почти одновременно в начале XX в. в России и Германии. Во время гражданской войны в России зародилась и стала популярной такая форма искусства, как массовые революционные представления (так же их называли «инсценировками» или «массовыми действиями» [13, с. 11]). Тематически они представляли собой историю восстаний, движений, революций: «...восстание рабов под руководством Спартака, и Жакерия, и Парижская Коммуна, а из русской истории – движение Болотникова, восстания Разина, Пугачева, заговор декабристов, революция 1905 года. Естественно, что наибольшее место в этих инсценировках занимали события 1917 года, венчавшиеся Октябрьской революцией» [13, с. 11]. Масштаб диктовал особенные условия – действие охватывало значительный исторический период и разыгрывалось тысячами перед тысячами (в одной из самых известных инсценировок «Взятие Зимнего Дворца», устроенной на Дворцовой площади 7 ноября 1920 года, было занято около десяти тысяч исполнителей, а смотрели ее порядка ста тысяч зрителей [14, с. 14]), характеризовалось обобщенностью и аллегоричностью. Однако со временем массовые действия, стремясь к правдоподобию, приобретают все больше признаков документальности. Примерно в это же время появилась еще одна популярная форма театра: агитационные суды – представления, которые стремились точно воспроизвести картину судебного процесса [13, с. 13]. Агитационные суды проводились как над метафорическими героями (Капитал, Дезертир), так и над вполне реальными историческими персонажами (Врангель). Частично принципы этих массовых действ и стали основой для появления и развития «живой газеты» и «Синей блузы».

Еще одним краеугольным камнем в фундаменте «Синей блузы» стал опыт легендарного Витебского театра революционной сатиры. Этот театр работал на протяжении 1919–1920 гг. Инициировал его появление руководитель местного отделения «Окон РОСТА» поэт Михаил Пустынин. Режиссерами театра стали Михаил Разумный и Александр Сумароков, сценогра-

фом – Марк Шагал [11, с. 215]. В репертуаре театра были программы, которые включали в себя одноактные агитпьесы, сатирические сценки на международные темы, политсатиры, пародии, куплеты, частушки, декламации, танцы, хоровые выступления, показы с Петрушкой и другими куклами, а так же тантамарески (инсценированные плакаты «Окон РОСТА») [11, с. 216]. Последний жанр особенно интересен: технически тантамареска представлял собой следующее: актеры находились за ширмой, на которой были нарисованы герои, вместо лица и рук у героев в ширме делались прорезы, и в эти прорезы вставляли свои лица и руки актеры, которые произносили текст. Позднее тантамарески станут активно использовать в своих представлениях «синеблужники».

Витебский театр революционной сатиры стал первым подобным театром в стране. Вскоре теревсаты, созданные по его примеру, появились во многих городах СССР. А после гастролей в Москве в апреле 1920 года театр был переведен в Москву, где он превратился в Театр Революции, создателем и руководителем которого был Всеволод Мейерхольд (теперь Московский академический театр им. Владимира Маяковского). На смену теревсатам пришла «живая газета». Именно на базе «живой газеты» в 1920-х гг. в Московском институте журналистики возник театр «Синяя блуза».

Изначально «живая газета» представляла собой «тэатралізаваны паказ, заснаваны на палітычным газетным матэрыяле ці на мясцовых надзённых фактах жыцця» [10, с. 414]. Газетный материал читал вслух один или несколько человек, затем к чтению добавились простейшие формы театрализации и вскоре «живая газета» превратилась в театр. «Синяя блуза» – «тэатр малых форм; від агітацыйнай эстрады <...> у паказах спалучаліся героіка і патэтыка, сатыра і гумар» [10, с. 348].

Каковы же были особенности этого «периодического издания» и какие процессы трансформации жанров происходили «на его страницах»? Номер «живой газеты» строился в соответствии с обычным газетным планом: «В начале “политическая” передовая, дающая общую постановку и характеристику основного вопроса, затем следуют “телеграммы”, приносящие фактические сведения, статьи по отдельным практическим, конкретным вопросам, фельетоны, стихи, хроника местной жизни и проч.» [7, с. 4]. Хотя часто пользовались и его более упрощенными вариантами, с меньшим количеством «рубрик». В сценографии создатели «Синей блузы» стремились к нарочитой простоте, осуждая попытки буквального оформления «живой газеты»: «Особенно опасны попытки создать известную внешнюю иллюзию настоящей газеты <...> Некоторые организаторы создают для “Живой газеты” постоянную декорацию – некую вертикальную установку, представляющую из себя ничто иное, как развернутый лист газеты настоящей, с ее непременно-

ми столбцами, распределяют эти столбцы между основными, раз навсегда намеченным отделами. Все относящееся к тому или иному отделу преподносится аудитории через соответствующие окошечки, вделанные в декорацию в центре каждого столбца. <...> Нечего и говорить, что это в лучшем случае “громкая читальня”, но никак не “Живая газета”» [7, с. 5].

При схожести тематического наполнения «живой» и печатной газет (злободневность, обязательное использование местного материала в информационных), главным отличием этих двух периодических изданий стало то, что «живая газета» «использует формы театра, действует не только на рассудок, как чтение или слово оратора, но, используя чувство и впечатление, помогает наиболее яркому закреплению мысли театральными образами» [7, с. 5].

Что касается театральных форм, то живая газета использовала все виды и формы театрально-зрелищного воздействия – пение, танец, декламацию, драматическую постановку [2, с. 4], а по форме театральный текст имел шесть четких разновидностей: парад-антре, передовица, фельетон, частушки, реклама и сценарий-каркас (отделы местной жизни, раек) [5, с. 4]. Эти разновидности – яркий пример синтеза жанров из различных видов искусства и журналистики, необходимого для достижения определенной театральной выразительности и воздействия на зрителей. Парад-антре – это цирковой жанр, передовица и фельетон – газетные, частушка – фольклорный. Однако для достижения необходимого эффекта создатели «Синей блузы» объединили их в одном представлении, обогатив газетные жанры эстрадой и театром.

Нужно заметить, что «живая газета» на основе программ, выпущенных «Синей блузой», стала очень популярной театрально-агитационной формой в СССР и достаточно быстро распространилась по всей территории страны, подобные явления существовали и на территории Беларуси.

В 1920-х гг. интерес к документальному театру возникает и в Европе. В 1925 году основатель «Пролетарского театра» немецкий режиссер Эрвин Пискатор поставил первый документальный спектакль «Несмотря ни на что», посвященный революционным событиям в Германии [4]. Постановка представляла собой монтаж речей, листовок, газетных статей, лозунгов и пр. Эксперименты Пискатора в области документального театра стали началом традиции немецкого документального театра, а также частично нашли продолжение в эпическом театре Бертольта Брехта, для которого характерен повествовательный (в некоторой степени документальный) стиль игры.

Английский и американский документальный театр появились гораздо позже немецкого. Исследователи ведут его историю с появления драматургии поколения рассерженных, которые не создавали документальных текстов для театра, но, тем не менее, их пьесы, в которых явственно был заметен протест героя против окружающей его традиции, смогли повлиять на фор-

мирование англоязычного течения театральной документалистики [4]. Английский театр «Роял-Корт» стал одним из самых известных театров, работающих в этом направлении. И именно роялкортские семинары, которые прошли в 1999 г. в России, оказали влияние на развитие новой драмы и документального театра в странах постсоветского пространства.

В отличие от непрерывных немецкоязычной и англоязычной традиций театральной документалистики, русскоязычная существовала пунктирно. После активных творческих поисков агитационного театра в начале XX в., документальный театр на территории СССР зачастую был представлен единичными точечными постановками. Например, «Десять дней, которые потрясли мир» по Дж. Риду в московском Театре на Таганке (режиссер Юрий Любимов; 1965), или «Правда! Ничего кроме правды!!!» по Д. Алю в Белорусском государственном академическом театре имени Янки Купалы (режиссер Валерий Раевский; 1970), или поставленный там же «Человек из легенды» по Е. Шабану (режиссер Валерий Раевский; 1978).

Подобный агиттеатру по активности и значимости всплеск взаимодействия журналистики и театра произошел практически через сто лет, в начале XXI в., когда на постсоветском пространстве начало развиваться театральное движение «новая драма» (составляющей которого также явился и документальный театр). В этот раз объединить публицистику и театр понадобилось для того, чтобы зафиксировать и осмыслить на сцене театра современность (задача сходная с основной задачей публицистики), положение которой в то время в театральном процессе было кризисным – современные, маргинальные герои на сцене почти не появлялись.

В 1999 г. в Москве и Новосибирске прошли семинары лондонского театра «Ройял-Корт», известного своей активной работой в области театральной документалистики. На семинарах драматурги освоили новую технику работы над пьесой – вербатим. Связующим звеном между журналистикой и театром стало интервью.

Вербатим (от лат. «дословно») – этот термин ранее обозначал технику, основанную на принципе документальности: «пьеса делается из интервью актеров с реальными людьми, дословно расшифрованных драматургом и точно воспроизведенных на сцене». Со временем слово «вербатим» стало многозначным: «1) технологически продвинутое произведение зрелищного искусства, связанное с новой драматургией, содержащее шокирующие элементы, касающиеся социально окрашенной реальности, отражающее нестандартный синтаксис разговорной речи (...); 2) яркий бытовой случай или необычная жизненная история; 3) разговор или ситуация, в которых прослеживается интересный опыт; 4) оригинальное выражение, услышанное в

обыденной речи; 5) что-то настоящее, реальное, то, что нарочно не придумаешь» [6].

Драматурги-документалисты пользуются инструментарием литературы и журналистики, однако в их деятельности существуют принципиальные отличия. В интервью телеканалу «Культура» российский драматург и директор Театр. ДОС, о котором будет сказано ниже, Елена Гремина отметила, что для российской театральной документалистики не характерны принципы литературного монтажа, а отличает ее серьезная, обстоятельная разработка темы. Российский театральный деятель и художественный руководитель Театра. ДОС Михаил Угаров точно отметил разницу между журналистским интервью и интервью в технике вербатим: «... журналистское интервью достает информацию из человека, а интервью в вербатиме достает из человека все: его психическое состояние, настроение» [12].

В России самые активные процессы работы в области театральной документалистики связаны с Театром. ДОС, открытым в 2002 году в Москве. Театр. ДОС – независимый, негосударственный, некоммерческий коллективный проект, который успешно действует и сегодня. Большая часть репертуара этого театра – спектакли, основанные «на подлинных текстах, интервью и судьбах реальных людей» – является особым жанром, существующим на стыке искусства и злободневного социального анализа. «Творческие группы театра создают спектакли на основе встреч с реальными людьми, на самые актуальные и своевременные темы окружающей действительности» [9].

В Беларуси документальный театр сегодня распространен нешироко. Самая активная работа в этом направлении идет в Центре белорусской драматургии, который создан при Республиканском театре белорусской драматургии и по сути является единственной лабораторией, работающей и экспериментирующей с современным текстом в белорусском театральном процессе. В той или иной степени технику вербатим сегодня активно используют драматурги Павел Пряжко, Дмитрий Богославский.

Синтез жанров в произведениях искусства, кстати, влияет и на произведения о произведениях искусства. Во-первых, гибридизация жанров в искусстве вынужденно изменяет критерии и систему оценок эксперта. Во-вторых, иногда определяет выбор формы текста рецензентом. Так, например, молодые критики Надежда Стоева и Ольга Каммари написали о новодрамной пьесе Ивана Вырыпаева «Кислород», превращенной драматургом и режиссером еще и в фильм, разделив текст рецензии на куплеты и припевы, спародировав структуру фильма [3]. А демонстрация пьесы Павла Пряжко «Я свободен», которая состоит из 535 фотографий и 13 реплик, скорее всего спровоцирует журналиста на выбор жанра фотоотчета для рассказа об этом событии (пример: материал Алены Иванюшенко «Впечатления: демон-

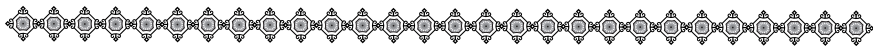
страция пьесы Павла Пряжко «Я свободен» для альманаха театрального движения «Двери»» [1]).

Таким образом, для решения определенных художественных задач и достижения необходимого художественного эффекта театр может прибегать к синтезу с другими видами искусства и творчества, что в принципе обусловлено его природой. С момента своего появления театр – это синтетическое искусство, объединяющее литературу, живопись, архитектуру, музыку, танец. В XX в. в этот список вошла и журналистика, тем самым переместив процессы жанровых трансформаций в области СМИ на новый уровень.

Библиографические ссылки

1. *Иванюшенко А.* Впечатление: демонстрация пьесы Павла Пряжко «Я свободен» [Электронный ресурс]. URL : <http://dverifest.livejournal.com/65299.html>. Дата доступа: 20.02.2013.
2. Как составляется газета «Синяя блуза» // Синяя блуза. 1925. Вып. 7. С. 3–5.
3. *Каммари О., Стоева Н.* Кислород-2 // Петербургский театральный журнал. 2009. № 3. С. 160–170.
4. *Мамадназарбекова К.* История факта: истоки и вехи документального театра [Электронный ресурс]. URL : <http://oteatre.info/istorija-fakta-istoki-i-vehi-dokumentalnogo-teatra/>. Дата доступа: 20.02.2013.
5. Наш текст // Синяя блуза. 1925. Вып. 5. С. 4.
6. *Родионов А.* «Вербатим» – реальный диалог на подмостках [Электронный ресурс]. URL : <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim-realnyu-dialog-na-podmostkah>. Дата доступа: 25.08.2012.
7. *Серебрянников Г.* «Живая газета» в работе клуба // Синяя блуза. 1924. Вып. 1. С. 3–7.
8. *Стрельцов Б. В.* Основы публицистики. Жанры : учеб. пособие. Минск: Университетское, 1990.
9. TEATP.DOC [Электронный ресурс]. URL : <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about>. Дата доступа : 25.08.2012.
10. Театральная Беларусь: Энциклапедыя : у 2 т. Минск : БелЭн, 2002. Т. 1.
11. Театральная Беларусь: Энциклапедыя : у 2 т. Минск: БелЭн, 2002. Т. 2.
12. *Угаров М.* Что такое verbatim [Электронный ресурс]. URL : <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand/>. Дата доступа: 30.08.2012.
13. *Хайченко Г. А.* Советский театр. Пути развития. М. : Знание, 1982.
14. *Хайченко Г. А.* Страницы истории советского театра. М. : Искусство, 1983.
15. *Черникова Е. В.* Основы творческой деятельности журналиста : учеб. пособие. М. : Гардарики, 2005.

Поступила 24.04.2013.



Т. Д. Орлова

ОТОБРАЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА В ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ

Исследуются философские, метафизические и жанровые особенности материалов о театре в современной журналистике. Анализируется процесс перехода от театральной критики к театральной журналистике, а также язык театра и метасемантика спектакля, которые оказывают влияние на создание текста о спектакле. Рассматриваются особенности текстов театральной журналистики.

The article is dedicated to researching philosophical, metafisical, genercal material about the theatre. It represents the analysis of transition from the theatrical critics to the theatrical journalism, as well as the language of the theater and the metasemantics of the performance, both of which influence creating texts about the theater. The article discusses the features of the texts in the sphere of theatrical journalism.

Ключевые слова: театральная критика, театральная журналистика, постмодернизм, метасемантика спектакля, рецензия, текст, эссе, жанровые характеристики.

Keywords: theatre criticism, theatre journalism, postmodernism, performance metasemantics, review, text, essay, review genre.

Приступая к анализу заявленной проблемы, необходимо оговорить постоянное переплетение театральной критики и театральной журналистики. Автор данной статьи во множестве своих работ достаточно полно изложила причины превращения традиционной театральной критики в театральную журналистику [11]. Следует лишь напомнить основные особенности современного анализа театральной продукции в СМИ. Это прежде всего изменившиеся условия функционирования журналистики на бумагоносителях.

Преимущество, которое отдается газетному или журнальному материалу, все еще основывается на возможности печатных выступлений помочь создателям художественного произведения – спектакля – расставить дополнительные акценты в смысловой трактовке, режиссуре, игре актеров, сценографии, музыкальном оформлении. После премьеры при разумном рецен-

зировании спектакля можно вносить изменения и уточнения, совершенствуя зрелище от постановки к постановке. Известный белорусский режиссер театра кукол О. Жюгжда всегда тщательно анализирует выступления прессы по поводу своих работ и признается, что вносит в них дельные коррективы. Спектакль по-настоящему начинает жить намного позже первого показа. Режиссер В. Мейерхольд вообще считал, что полноценным он становится через 50 показов. Это подтверждает судьба знаковых произведений белорусского театра: «Павлинка» в театре им. Янки Купалы, «Нестерка» в театре им. Якуба Коласа, «Единственный наследник» в Русском театре им. М. Горького.

То, как и что именно критик зафиксировал на бумагоносителе, является судьбоносным для истории и жизни театрального произведения, так как этот вид искусства живет очень мало.

Казалось бы, развитие технических средств – телевидения и кино – может помочь фиксации театрального спектакля. Однако это не так. Спектакль, записанный на пленку, является лишь невыразительной тенью спектакля театрального, – или автоматически становится произведением иного вида искусства: кинематографического, телевизионного. Камера способна фиксировать спектакль с определенной точки, в ракурсе, заданном режиссером и оператором. Это, несомненно, существенно искажает (или меняет) смысловые и эмоциональные оттенки, общую атмосферу, детали мизансцен.

Только зритель – свидетель живого спектакля, показанного в театре, может стать его соавтором, во многом определяющим его смысловую и эмоциональную направленность и по-своему им управлять. Зрителю-критику это надо делать быстро. Не остается времени на повторный просмотр, обдумывание и подготовку к процессу написания. Нет времени, чтобы успеть переварить свои впечатления. Справиться с этой задачей может только журналист с быстрой реакцией и развитой культурой восприятия. Профессиональному театроведу понадобится много времени. Оперативный отклик в Интернете не обладает признаками анализа и не может быть учтен как объективный материал, если спектаклю понадобятся серьезные рекомендации (например, для выдвижения на премию, участия в фестивале). Только театральный журналист способен быстро и качественно оценить свежую премьеру театра.

Мощный информационный поток требует значительного места на газетной полосе. Происходит неотвратимое сокращение объемов текста. Материалы о театре не считаются высокорейтинговыми. Им отводится площадь, не превышающая 5000 знаков. По этой причине короткий текст должен быть предельно информационнонасыщенным. Автор вынужден отсекал многие структурные компоненты анализа, которые, между тем, необходимы для серьезной театральной критики и театроведения.

Превращение театральной критики в театральную журналистику связано также с необходимостью избегать театроведческих терминов и насыщать материал так называемой «читабельностью» – легкой иронией, остроумными пассажами, парадоксальными умозаключениями и деталями, всем тем, что может привлечь внимание читателя.

И, наконец, качество театральной журналистики во многом связано с авторством, известным, зарекомендовавшим себя именем и персонификацией высказывания, что вовсе необязательно для критического или театроведческого выступления.

Философское осмысление литературно-художественной критической деятельности

Ролан Барт в своей работе «Что такое критика» так подходит к пониманию критики: «Критика – это нечто иное, нежели вынесение верных суждений во имя “истинных” принципов» [3, с. 271], «... мир существует, писатель пишет – вот что такое литература. У критики же предмет совсем иной – не “мир”, а слово, слово другого; критика – это слово о слове, это вторичный язык, или метаязык, который накладывается на язык первичный» [3, с. 272]. Цель критики Барт определяет как чисто формальную – «приладить ... язык, данный нам нашей эпохой, к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой» [3, с. 273].

В научной литературе советского периода (тогда она появлялась значительно чаще, чем сейчас) художественная критика наделялась как собственной эстетическими, так и воспитательными, идеологическими, этическими и прочими функциями, связанными воздействием на общественное сознание и конкретную публику. Сегодня цель критики существенно изменилась. Критический текст не так жестко регламентирован. Он нацелен в целом на изучение отраженной действительности и, согласно Р. Барту, активно приспосабливается к требованиям сегодняшнего времени.

Российский исследователь Л. Кройчик видит смысл критической деятельности в том, чтобы «... оперативно откликнуться на появление конкретного произведения искусства и создать образ рецензируемого произведения, объяснить читателю или слушателю, как связаны между собой эстетически оформленный мир, фантазия творца и виртуальный мир искусства» [12, с. 153].

По его мнению, критик должен всего лишь ориентировать аудиторию в тех проблемах, о которых говорят создатели книги, спектакля или живописного полотна, помогать в выработке самостоятельных оценок. Критик про-

сто «предлагает свою интерпретацию произведения (постижение замысла художника), ее трактовку (выяснение идейно-философского или философско-нравственного содержания произведения), дает истолкование (разбор сложных мест, зашифрованных образов и символов), предлагает прочтение вещи (осмысление всех компонентов произведения в их взаимосвязи)» [12, с. 154].

Переложение увиденного, услышанного и прочувствованного произведения искусства на язык журналистики дает возможность широкого диалога – одного из важнейших и труднейших завоеваний культуры, что справедливо отмечал Ю. Лотман в статье «Искусство как язык»:

«... словесное искусство хотя и основывается на естественном языке, но лишь с тем, чтобы преобразовать его в свой – вторичный – язык, язык искусства. А сам этот язык искусства – сложная иерархия языков, взаимно соотносенных, но не одинаковых. С этим связана принципиальная множественность возможных прочтений художественного текста. Обладая способностью концентрировать огромную информацию, художественный текст имеет еще одну особенность: он выдает разным читателям разную информацию – каждому в меру его понимания...» [1, с. 35].

С конца 60-х гг. XX в. в практике театра сначала за рубежом и значительно позже – в отечественном пространстве обозначились признаки постмодернизма, которые серьезно повлияли на характер театральной критики от резкого возмущения и осуждения до попытки разобраться и понять.

Характерная для постмодернистских произведений метасемантика стала активно проявляться в театральных постановках. «Впрочем, все эти средства можно обозначить всего лишь одним словом – игра... С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая бы то ни была однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предшествующей реальностью» [4, с. 8]

«По сути дела, единый текст спектакля складывается, по крайней мере, из трех достаточно самостоятельных субтекстов: словесного текста пьесы, игрового текста, создаваемого актером и режиссером, и текста живописно-музыкального и светового оформления. В каждом звене создания текста – от автора, режиссера, ведущего актера до статиста и осветителя – осуществляется двойное поведение. С одной стороны, несвобода: автор не свободен по отношению к традиции, вкусам публики, идеям эпохи, режиссер связан замыслом автора, и так далее по нисходящей. Но с другой стороны, в каждом звене подразумевается не только исполнительство, но и партнерство, сотрудничество, то есть свобода» [1, с. 597].

Почему же вообще возникают разные прочтения одного и того же художественного текста, в частности театрального?

Метасемантика спектакля

Каждый вид искусства, встречаясь с теми, кому предназначен, имеет ряд особенностей, символов, условностей, разговаривает своим особым языком.

Любой художественный текст напоминает мозаику, сложенную из эпизодов, которые ты уже где-то видел, слышал, наблюдал... Каждый элемент такой мозаики условен и требует расшифровки. Это должен сделать критик.

В книге Ильи Ильина «Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа» говорится следующее: «Последние сорок лет фактически все гуманитарные науки развивались в условиях подавляющего господства лингвистических моделей теоретической рефлексии. Результатом этого лингвистического переворота явилось то, что все стало мыслиться как текст, дискурс, повествование: вся человеческая культура – как сумма текстов, или как культурный текст, то есть интертекст, сознание как текст, бессознательное как текст, «Я» как текст, – текст, который можно прочесть по соответствующим правилам грамматики, специфичным, разумеется, для каждого вида текста, но построенным по аналогии с грамматикой естественного языка» [4, с. 186].

Язык театра необычайно многообразен. «Театр использует все языки: язык жеста, звука, слова, огня, крика, – не укладываясь ни в один из них; он рождается как раз в тот миг, когда наш дух испытывает потребность в языке, чтобы выразить себя вовне» [6, с. 103]. Любая пьеса – это готовое художественное произведение, читая которое человек получает от писателя информацию «из рук в руки». Но стоит начать превращать пьесу в спектакль – оказывается, что «она содержит множество потенциальных интерпретаций, что она еще как бы не закончена и ее предстоит увенчать некоторым воплощением. Воплощение это снимает множественность интерпретаций, существующих для читателя, не конкретизирующего Гамлета или Хлестакова в каком-либо персональном образе, и одновременно создает новую множественность – возможность различного толкования режиссерского решения и актерской игры» [6, с. 606].

Зная язык театра, зритель «читает» спектакль, не забывая о специфике игры, которая подразумевает, с одной стороны, реальность, с другой – условность. В момент, когда поднимается занавес, предполагается, что все, существующее вне сцены, для зрителя исчезает.

Сценическое пространство, которое отличается высокой знаковой насыщенностью, особым образом трансформирует смысл всего, что попадает на сцену, обогащает новыми значениями. «Сценическое действие как единство актеров, действующих и совершающих поступки, словесных текстов, ими произносимых, декораций и реквизита, звукового и светового оформления представляет собой текст значительной сложности, использующий

знаки разного типа и разной степени условности. Знак по своей сути противоречив: он всегда иллюзорен. Иллюзорность знака в том, что он всегда кажется, то есть обозначает нечто иное, чем его внешность» [1, с. 591].

Ю. Лотман в своей работе «Язык искусства» писал, что «разница в толковании произведений искусства – явление повседневное и, вопреки часто встречающемуся мнению, проистекает не из каких-либо привходящих и легко устранимых причин, а органически свойственно искусству» [1, с. 36].

«Морализаторская субъективность современника, охваченного вихрем разнообразных страстей, более чем раздражает – она, будучи слепой, сама способна ослепить» [2, с. 572]. Эти слова Ионеско свидетельствуют, что надо оставить зрителю, и в том числе зрителю-критику, право на выбор своей версии из числа возможных. Тогда итог зрелища он будет расценивать как свою собственную находку, как результат собственного творчества. При этом работа театрального критика усложняется многоуровневым анализом постановки. Спектакль – результат трудов целого творческого коллектива – драматурга, режиссера, актеров, сценографа, композитора, хореографа. Упуская одно из звеньев, критик может оставить открытым для читателя тот или иной вопрос относительно спектакля, предоставив ему возможность самостоятельно продумать упущенное.

Таким образом, ученые приходят к выводу, что в процессе создания текста критиком следует выделить следующие этапы:

1. восприятие произведения – непосредственно-эмоциональный акт коммуникативного общения с произведением;
2. размышление над прочитанным, увиденным, услышанным;
3. «разъятие гармонии» (по В. Г. Белинскому) – практическое осуществление анализа, то есть определение темы и идеи произведения, системы образов, выражающих замысел художника, структурно-композиционных особенностей произведения, характера конфликта как его движущей силы, своеобразие языка и стиля;
4. собственно написание текста.

И, наконец, обобщая практику литературно-художественной критики, в частности театральной журналистики сегодня, мы приходим к следующим выводам:

- текст театральной журналистики не может дать всесторонний разбор составляющих сценического произведения и неизбежно ограничивается анализом определенной структурной части спектакля;
- театральный критик, зная предмет, произвольно избирает любую структурную часть;
- текущий театральный процесс допускает публицистическую пристрастность журналиста-критика, ибо у каждого из них своя система профессионально-ценностных ориентиров;

- системно-структурный анализ спектакля не имеет сколько-нибудь устойчивой традиции, допускается сводное чтение театральной структуры критиком, выступающим на страницах СМИ.

Тексты театральной журналистики

На рубеже 80-х – 90-х гг. XX в. в нашей стране происходит коренной перелом многих традиционных взглядов людей на общественную и культурную жизнь. Процесс демократизации, а также экономический кризис повлекли за собой многочисленные изменения и в сфере театральной жизни. С переходом Беларуси от плановой к рыночной экономике стали появляться такие понятия, как антреприза, коммерческий успех (ранее и близко со словом «театр» не стоявшее), театр стал активно рекламироваться по телевидению, в газетах. Появилось много наружной рекламы спектаклей.

Конечно, в это время театр во многом изменил подход к подбору репертуара, обратился к произведениям зарубежных и отечественных авторов, никогда до этого не ставившихся на сцене. Появилось много произведений современной драматургии, так называемой «новой драмы». Спектакли спешат поразить воображение зрителя сложной сценографией, увлекательным сюжетом, обилием актерских эмоций. С изменениями в театральной жизни страны увеличилось число людей, которые стали писать о театре.

Вовсе необязательно иметь образование театрального критика. Достаточно обладать элементарной грамотностью, чтобы писать информационные заметки-анонсы о театре. Можно придумать несколько вопросов и сделать интервью с известным актером, режиссером, драматургом. Здесь даже информационный повод часто не нужен. При этом фактически происходит подмена предмета анализа, когда критика переносится с произведения искусства на личность человека, имеющего хоть какое-то отношение к его созданию.

Когда человек, который совершенно не разбирается в театральном процессе, пишет с претензией на компетентность, он часто, высказывая критические замечания, использует модные приемы ерничания. Как следствие, остро встает проблема качества публикаций, проблема профессионализма. Большинство газетных текстов, посвященных театральной тематике, грешат поверхностностью, отсутствием аргументации.

О современной театральной журналистике можно услышать такое мнение: «На жаль, у публікаціях сённяшніх крытыкаў вельмі часта заўважаеш не толькі ўбоства думкі, але і адкрыты снабізм, прыхільнасць да скандальнай эпатажнасці і калятэатральных плётак» [7, с. 75].

И если в советские времена критики иногда высказывались шаблонно и при знакомстве с «массивом» рядовых рецензий в журналах и газетах

трудно было «отделаться от ощущения, будто написаны они одним и тем же автором – настолько похожи их построение и язык» [8, с. 147], то сегодня, наверное, каждый журналист стремится поразить читателя оригинальностью мысли и еще более – оригинальностью слога.

Много читающий и очень чувствительный к театральной критике белорусский режиссер Рид Талипов когда-то высказался так: «... должны существовать две категории людей, любящих и знающих театр. Журналисты, которые умеют рассказать о спектакле, чтобы зритель мог найти свой спектакль, и критики, которые умеют читать спектакль и помочь не только зрителю, но и театру понять себя в общем театральном процессе, возможно, в контексте мирового театрального искусства» [9, с. 265].

Наверное, отсутствие системности в освещении белорусскими СМИ театральной тематики кроется не только в том, что театром в журналистике часто занимаются случайные люди. Некоторые редакции четко не определились, какое место в газете должна занимать тема искусства. «Кому это надо? Кто дочитает и кто вообще возьмется читать материал о театре?» – такое не раз приходится слышать в кабинете редактора многим журналистам, рискнувшим «замахнуться» на часть газетной полосы. Перед театральной мыслью стоит много вопросов о судьбе театра, о самом смысле присутствия сценического искусства в современном обществе, о путях его развития и формах выражения. Сегодня театральные критики, к сожалению, воспринимаются в роли обслуживающего персонала, когда написанное выступает в качестве игры в одни ворота, от материалов о театре ждут лишь восторженных отзывов или смакования скандальных историй и коммерческих проектов.

Жанровые разновидности театральной рецензии и ее зависимость от типа СМИ

В этой ситуации наиболее весомым свидетельством течения конкретного спектакля по-прежнему остается рецензия. Конечно, вряд ли и здесь можно говорить о полностью объективной и всеобъемлющей картине спектакля: восприятие рецензента, как и каждого зрителя, субъективно. И все же именно здесь, в рецензиях и критических статьях, воспроизводится картина живого театрального процесса, сохраняется история театра – спектакли, роли, режиссерские работы.

Рецензия – наиболее мобильный и злободневный жанр театральной критики и театральной журналистики, в отличие от проблемных и обобщающих статей. Однако сегодня текст театральной журналистики не может дать всесторонний разбор всех составляющих сценического произведения и неизбежно ограничивается анализом определенной структурной части спектакля.

Зная предмет, театральный критик произвольно избирает эту структурную часть. Текущий театральный процесс допускает публицистическую пристрастность журналистов-критиков, ибо у каждого из них своя система профессионально-ценностных ориентиров. Поэтому, вероятно, системно-структурный анализ спектакля не имеет сколько-нибудь устойчивой традиции. Допускается свободное чтение театральной структуры критиком, выступающим на страницах СМИ.

Ученый Л. Кройчик считает, что в театральной журналистике понятие «жанр» заметно потеснено понятием «текст» и фактически сегодняшняя рецензия – жанр исключительно просветительский. «Говоря упрощенно, рецензент отвечает на вопрос – ”Про что все это?” При этом он предлагает свою интерпретацию вещи (постижение замысла художника), ее трактовку (описание идейно-философического содержания произведения), дает истолкование (разбор сложных мест, зашифрованных образов и символов), предлагает прочтение вещи (осмысление всех компонентов произведения в их взаимосвязи). Здесь даже не ставится вопрос о всесторонней оценке специфических профессиональных выразительных средств театрального произведения». На что в данном случае опираются ученые?

Детальный профессиональный разбор часто бывает неинтересен и непонятен широкой публике. А разбор произведения, ориентированный на широкую публику, может оказаться слишком поверхностным для создателя произведения. Умение писать просто о сложном, интересно для широкой аудитории, для критиков, для авторов анализируемых произведений приобретается только на базе глубоких специальных знаний и опыта критико-пулизаторской работы рецензента.

Перед театральным критиком стоит трудная задача – совместить целенаправленный анализ авторского и режиссерского замысла с характеристикой творческого воплощения. Дело усложняется еще больше, когда автор рецензии ставит своей задачей сравнить литературный первоисточник с уже имеющимися экранизацией или театральной инсценировкой. Согласовать все три или даже четыре «слоя» такой рецензии (первоисточник, пьесу по нему, режиссерскую интерпретацию пьесы, воплощенную в спектакле, авторское исполнение) бывает очень непросто. Создание хорошей рецензии на произведения синтетических жанров (театра, кино, исполнительного искусства) всегда определяется профессиональным умением критика оценить все стороны работы.

Выход остается один, и он закономерен для современной журналистики. Большинство журналистов сегодня выбирает самовыражение. Кажется, не так страшно, если бы не некоторые ощутимые недостатки. Часто, увлекаясь собственным «я», собственными переживаниями по поводу спектакля, автор не может сориентировать читателя, дать информацию, которая ему нужна.

Тогда смысл появления публикации в СМИ просто теряется. В этой ситуации журналист выступает в роли рядового зрителя, который просто умеет красиво изложить свое мнение.

Еще один недостаток, связанный с непрофессионализмом театральной журналистики: часто авторы, стремясь захватить внимание читателя, пишут не о самом спектакле, а об околотеатральных слухах, отношениях, пытаясь создать событие на пустом месте. Произведение искусства в этом случае остается в стороне и служит просто фоном или дополнительной деталью «сенсационного» материала. Вряд ли какая-то подобная театральная рецензия может решить судьбу спектакля и обеспечить ему большой успех или неуспех.

Вышесказанное позволяет сделать вывод, что собственное мнение журналиста, персонификация текста становится главными не только во всей современной журналистике, но и в театральной. Приветствуются такие разновидности, как рецензия-диалог, рецензия-фельетон, рецензия-эссе и даже рецензия-PR-текст.

Правда, рецензия как форма пиар-деятельности тесно связана с заказом, что стало естественно в условиях рыночных отношений и имеет мало общего с серьезной профессиональной критической деятельностью.

В новейшей научной работе московских исследователей Г. Лазутиной и С. Распоповой «Жанры журналистского творчества» содержится очень важное умозаключение. «В рамках творческой деятельности журналиста стал формироваться такой ее вид, который взял на себя обязанность “перевода” важнейших компонентов культурного слоя общественной жизни на язык массовой аудитории и выявления их смысла. Вот с этим видом, существующим сегодня как целая группа жанров, да к тому же представленных большим числом вариантов, нам и предстоит познакомиться в данной главе. Понятие “культурно-просветительская журналистика”, употребляемое при этом, обретает, таким образом, значение несколько более широкое, чем значение понятия “просветительство”, с которым сложившаяся языковая традиция связывает деятельность по распространению знаний» [10, с. 200]. И далее: «Любой новый продукт духовного творчества в момент “внедрения в действительность” сталкивается с сопротивлением среды. Проявляется такое сопротивление как неоднозначность восприятия артефакта общественной мыслью. Ситуация знакомства общества с новыми продуктами духовного творчества – по определению ситуация дискуссионная, вызывающая плюрализм оценок и создающая тем самым возможность рассмотреть «новинку» с разных сторон, с разных точек зрения, с разных позиций. В этом – большой смысл. Дискуссионность, сопутствующая появлению новых продуктов творчества в обществе, – своего рода его страховочный пояс. Он предостерегает общественную систему от потери ориентации во времени и пространстве, которую могут спровоцировать творения человека, если они

окажутся результатом произвольного, превышенного вмешательства субъекта деятельности в объективные процессы развития» [10, с. 208].

Думается, что для театральной журналистики из всех разновидностей рецензии более всего подходит рецензия-эссе как материал небольшого объема, свободной композиции, индивидуального мнения, не претендующего на исчерпывающую трактовку. Оно допускает ассоциативный характер мотивировок, вопросительные и восклицательные конструкции, парадоксальность, афористичность и приглашение к соразмышлению. Именно журналистское соразмышление оказывается таким близким театральному сопереживанию.

Эссе – один из самых демократических жанров. Нынешнее поколение все больше и больше стремится к свободе слова, свободе мысли, свободе самовыражения. Возможность субъективного отражения действительности притягивает большую часть авторов к работе в жанре эссе. Ведь на первом плане личность автора, его мысли, чувства, отношение к миру. Это главная установка эссе. Однако надо помнить, что, несмотря на свободу творчества, писать в жанре эссе нелегко, так как надо найти оригинальную идею, нестандартный взгляд на проблему.

К тому же это прекрасный способ выявить настоящих интеллектуалов и будущих лидеров, возможность донести свое сообщение до аудитории. Эссе не зря считается, сегодня одним из наиболее эффективных методов письменного убеждения.

Таким образом, жанровая палитра современных материалов о театре в СМИ позволяет определить следующие главные составляющие.

1. Аудитория. Театральная рецензия сегодня – это чаще всего свободный рассказ о спектакле, адресат которого в общественно-политических изданиях – широкая аудитория неспециалистов, в культурологических – профессионалы и любители. Отсюда доступность и понятность современных публикаций о театре.

2. Жанровые характеристики. Нестрогое соблюдение жанровых рамок: например, театральная рецензия включает в себя элементы других жанров.

3. Структура. Автор сам выбирает, на что обратить внимание читателя, а что опустить. Приветствуется построение статьи в свободной авторской манере. Большое внимание уделяется сюжету и самым ярким моментам спектакля.

4. Оперативность. Более оперативными оказываются те издания, в которых освещение театральной тематики системно. Большое значение имеет, конечно, периодичность выхода СМИ.

5. Автор. Самовыражение автора в рецензии, интервью, обзорной статье часто ставится на первое место. К сожалению, иногда профессиональная критика подменяется непрофессиональными беседами о том, что понравилось или не понравилось автору. Авторское видение спектакля, его субъективные переживания становятся главными.

6. Локальность. Большинство рецензий на страницах республиканских изданий составлено на спектакли столичных театров. Мало публикаций о работах периферийных и гастролирующих театров.

7. Стиль. Широкое использование просторечной, эмоционально окрашенной лексики.

Существуют типовые отличия. Каждое издание само регулирует характер материалов о театре. В общеполитических газетах, они, конечно, имеют свои особенности по сравнению с публикациями в специализированной газетной и журнальной прессе. Во-первых, у общеполитической газеты свой адресат – широкая публика, люди с разными социальными установками, разным уровнем образования, в то время как читательская аудитория специализированных культурологических изданий чаще всего хорошо ориентирована в вопросах искусства. Во-вторых, «... рецензия в общеполитической газете, как правило, не стремится к всестороннему анализу произведения, сосредоточена на одной проблеме, поскольку для газеты важно выявить общее значение данного явления в жизни общества или в художественном процессе, привлечь к нему внимание» [12, с. 154]. Для специализированных СМИ вопрос о всестороннем профессиональном анализе произведений стоит на первом месте.

В особом сегменте СМИ – глянцевых журналах – тоже начинают появляться материалы о театре. Но рецензии здесь редкость. Чаще это интервью, портреты, множество фотографий. Все это отмечено налетом благополучия и буржуазности, рассчитано, как и вся глянцевая продукция, на богатые офисы и клубную публику.

Таким образом, театральная журналистика в структуре средств массовой информации остается вполне закономерным и современным явлением, связанным с потребностями общества и производством особого типа текстов, не претендующих на абсолютную ценность.

Библиографические ссылки

1. *Лотман Ю.* Об искусстве. СПб. : Искусство-СПб, 2000.
2. *Ионеско Э.* Собрание сочинений. Носорог: Пьесы. Проза. Эссе. СПб.: Симпозиум, 1999.
3. *Барт Р.* Избранные пьесы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, Универс, 1994.
4. *Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1998.
5. Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / сост. С. Исаев. М., 1992.
6. *Арто А.* Театр и его двойник. СПб. : Симпозиум, 2000.
7. *Гаробчанка Т. Я.* Беларуская тэатральная крытыка // Беларускаяе сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: Праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей: Зборнік

матэрыялаў навуковай канферэнцыі (Мінск, 15–16 красавіка 1998 года). Мінск.: Арты-фэкс, 1998.

8. *Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. А.* Литературно-художественная критика: учеб. пособие для фак-тов и отд-ний журналистики. М. : Высшая школа, 1982.

9. *Талипов Р. С.* Иметь свою позицию // Беларускае сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: Праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей: Зборнік матэрыялаў навуковай канферэнцыі (Мінск, 15–16 красавіка 1998 года). Мінск : Арты-фэкс, 1998.

10. *Лазутина Г. В., Распопова С. С.* Жанры журналистского творчества: учеб. пособие для студентов вузов. М. : Аспект Пресс, 2011.

11. *Орлова Т. Д.* Театральная журналистика. Теория и практика: в 2-х частях. Минск : БГУ, 2002.

12. *Кройчик Л. Е.* Система журналистских жанров // Основы творческой деятельности журналиста. СПб. : Об-во «Знание», 2000. С. 125–168.

Поступила 20.03.2013.



А. П. Саенкова

ЖАНРОВАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ В БЕЛОРУССКОЙ ГАЗЕТНО-ЖУРНАЛЬНОЙ КИНОКРИТИКЕ

В статье исследуются жанры белорусской кинокритики, сложившиеся в течение XX–XXI вв., анализируются процессы трансформации жанровых структур в газетно-журнальной практике, предлагается авторская точка зрения на классификацию жанров.

This article deals with genres of belarusian cinema critic during XX–XXI s. The transformation of genres structures in the literature-art critic and cinema critic creativity is issued. The author proposes personal system of the classification of genres in the cinema critic.

Ключевые слова: жанр, журналистика, литературно-художественная критика, кинокритическое творчество, группы жанров, трансформация жанров, взаимопроникновение жанров.

Keywords: genre, journalistic, literature-art critic, cinema critic creativity, groups of genres, transformation of genres, interaction of genres.

Жанры существуют как оптимальные формы для решения творческих задач. Будучи мобильными и зависимыми от времени, эти типизированные формы журналистских выступлений имеют особенность трансформироваться, видоизменяться, «покидать» газетно-журнальную площадь и вновь «возвращаться» в обновленном виде. На эту особенность в разные годы обращали внимание ученые. В. М. Горохов считал, что на процессы жанрообразования в большей степени влияет «гуманизация массовых информационных процессов» [3, с. 160]. В. В. Ученова причины жанровой модификации и ассимиляции видела «в расширении диапазона задач», которые определяют общество, в «стремлении увеличить аудиторию и меру своего воздействия на нее» [19, с. 17]. Влияние времени и социокультурного контекста на развитие жанров подчеркивал и автор учебного пособия по жанрам литературно-художественной критики А. Г. Бочаров: «Время влияет на жанры, делая престижными одни и непопулярными другие, заставляя отмирать одни и обретать новые импульсы другие» [2, с. 5]. О взаимопроникновении жанров в публицистике, театральной и кинокритике говорили белорусские ученые Б. В. Стрельцов [17], Е. Л. Бондарева [1] и Т. Д. Орлова [12]. Процесс жанровой трансформации активизировался в 90-х гг. XX в. Именно с этого времени, времени активных общественных и культурных изменений, некоторые жанры перестали определяться либо только как информационные, либо только как аналитические. Произошла очевидная переоценка жанровых систем, а с ними и «жанровых ценностей» (Л. Кройчик).

В литературно-художественной критике общепризнанным считается деление жанров на три группы так же, как это принято в теории журналистики и публицистики: информационные, аналитические, художественно-публицистические (или художественно-образные). Как было сказано выше, в каждой из этих групп в разное время исчезали и возникали новые жанры. Однако и сами классификационные группы тоже были подвержены изменениям. Некоторые исследователи в области теории журналистики выделяли классы репортажных, диалогических, эпистолярных жанров (Горохов), другие считали, что жанры, группируясь по методам сбора и обработки информации, являются основой либо «репортерской», либо «расследовательской», либо «комментирующей» журналистики (Ким). В литературно-художественной критике тоже были предложены другие варианты жанровой классификации. Один из основателей теории литературно-художественной критики А. Г. Бочаров в свое время заметил: «Принимая за основу жанровой системы литературно-художественной критики публицистические жанры, нельзя безоговорочно переносить сюда деление на три типа» [2, с. 5]. В любом виде критики доминирует аналитическое начало. Критика как часть журналистской практики основывается на информации, но по природе своей не является

информационной. Некоторые критики предложили деление жанров исходя из предмета исследования – произведение, автор, процесс (Бочаров). Другие авторы выделяли иные три группы, считая, что «все материалы литературно-художественной критики в газете можно разделить на ... 1) “критика о критике”, т. е. проблемы собственно литературно-художественной критики в газете; 2) постановочные статьи; 3) “текущее рецензирование” [13]. Современная практика литературно-художественной критики в контексте газетно-журнального пространства доказывает очевидность того, что жанровая классификация – понятие весьма относительное, а сохранение четких формальных жанровых признаков сегодня практически невозможно. Не случайно в начале нынешнего века эта тенденция была обозначена как само собой разумеющееся явление: «Деление на жанры становится номинальным, превращается в условность, ведь по большому счету есть один-единственный жанр – эпистолярный. Мы пишем письма, адресаты которых нам неизвестны...» [15, с. 177].

В течение всей истории развития белорусской кинокритики были апробированы разные жанры, среди которых одни в определенные периоды были наиболее заметны, степень активности появления на страницах печатных СМИ других была минимальной. Все жанры, сложившиеся и трансформировавшиеся в кинокритическом творчестве в течение XX–XXI вв., могут быть разделены на следующие группы:

- 1) группа событийно-новостных жанров (анонс, аннотация, репортаж);
- 2) группа информационно-презентационных жанров (информационное интервью, корреспонденция, монтаж, авторская колонка);
- 3) группа проблемно-аналитических жанров (кинорецензия, аналитическое интервью, диалог, кинообозрение, статья);
- 4) группа художественно-аналитических жанров (творческий портрет, эссе).

Событийно-новостные жанры

Группу событийно-новостных жанров в литературно-художественной критике объединяет с жанрами новостной журналистики понятие «новость», которое имеет «вполне определенный онтологический смысл: то, что возникло, произошло, то, чего не было, а теперь есть, – результат изменений, случившихся в жизни» [8, с. 28]. Будучи особым феноменом действительности, новость являет собою факт, который добавляет новое знание о реальности, который свидетельствует об изменении привычного положения дел. В то же время событийно-новостные жанры, используемые как в кинокри-

тике, так и в других видах литературно-художественной критики, отличаются от группы информационных жанров в журналистике как по предмету отражения, так и по степени авторской рефлексии. Публикации в жанрах анонса, аннотации, репортажа предполагают оперативное представление новых фактов в мире кино (или других видов искусства), которые выбираются и определяются как событие, как художественное явление либо значительный факт, имеющие культурно-эстетическую ценность. Считается, что анонсы и аннотации как жанры, имеющие в большей степени отношение к событиям культурной жизни, чаще всего публикуются в специализированной прессе. Специализированная пресса представляет больше возможностей, как для качества текстового оформления жанров, так и для количества появления на страницах изданий. В массовой прессе публикации подобных жанров детерминируются, как правило, значимостью событий и целями самих изданий.

Анонс. Белорусская кинокритика начиналась с киноанонсов. Этот жанр предполагает краткий текст, предназначенный исключительно для того, чтобы объявить, оповестить о важном событии. В начале XX в. в белорусских газетах, как и в газетах российских, европейских, публиковалось большое количество анонсов, извещающих о новом зрелище, о необыкновенной технической новинке, которую «посмотреть стоит каждому». Как правило, фактологической основой в анонсах чаще всего была превентивная информация. Первые киноанонсы возвещали об открытии новых кинотеатров, о новых фильмах, о новых киноустановках, о событиях, которые фиксировали первые документалисты. В этих текстах всегда был запечатлен эффект абсолютно-го знания и понимания того предмета, о котором идет речь, и обязательно эффект зазывания, приглашения познакомиться с новинками.

В киноанонсах всегда были заложены рекламные и коммерческие цели. Постепенно анонсы трансформировались в объявления рекламного плана. По качеству оформления информации киноанонс в том виде, в каком он сложился в практике белорусских печатных СМИ, можно отнести к такому жанру, который занимает некое пограничное положение между «жесткой» и «мягкой» новостью. Если «жесткая» новость предполагает четкое и оперативное изложение сути того, что должно произойти (как это происходило с киноанонсом в 20–30-х гг.), то «мягкая» предполагает установку на то, чтобы максимально заинтересовать читателя. Анонсы, оформленные в «мягком» варианте (киноанонсы 10-х, 90-х гг. XX в., начала нынешнего столетия) написаны эмоционально, с подчеркнутой степенью авторского отношения, с использованием экспрессивно окрашенной лексики, деталей, а иногда и интригующего начала, придающего тексту определенную долю занимательности. С течением времени киноанонсы трансформировались в рекламные объявления, которые чрезвычайно редко, но все же появляются на страницах специализированных изданий.

Аннотация. Аннотация в кинокритике предполагает представление нового факта, имеющего культурно-ценностное значение, – фильма, фестиваля, книги о кино, киновыставки – в печатных средствах массовой информации с целью привлечения читательского (зрительского) внимания. Представление события в газетно-журнальной аннотации предполагает не только четкую информацию о существенных характеристиках происходящего, но и более свободное критическое отношение, которое может выражаться в разъяснении, описании, выделении особо важных частей, доминантных акцентов. Аналитичность в аннотации проявляется скорее не в анализе произведения, а в приведении некоторых авторских доводов, в системном изложении аргументов в поддержку нового явления.

Уже в первых киноаннотациях в белорусской прессе оценочность была заметна в том, на какие детали обращали внимание авторы. Например, в газете «Звезда» (6 августа 1926 г.) под рубрикой «Кино» за подписью «М. П.» была опубликована аннотация на американский фильм «Потомки пиратов»: «Ценность этой картины – не только прекрасная и четкая игра артистов и остроумный сценарий; общественная ценность картины в том, что она является прекрасной сатирой на американские трюковые фильмы. Чего тут только нет! И старинный замок, в которой живет придурковатый лорд, потомок средневековых пиратов, и запряженный его предком пиратов в тайнике клад, и “таинственная незнакомка”, и средневековые пираты (в духе исторических фильмов с участием Дугласа Фербенкса), и головокружные трюки... Словом все атрибуты хорошей трюковой картины. И во всем – тонкая ирония над мелким буржуа, ищущим после обеда и после обеденного сна “сильных ощущений”. Эта картина именно тем и ценна, что она осмеивает увлечение трюковыми фильмами. Картина эта мне кажется подойдет и для рабочих клубов» [11]. Автор газетного текста, чья личность указана только двумя буквами, выделил ту особенность, которая, по его мнению, будет самой привлекательной для зрителя – трюковые сцены. Именно через перечисление нескольких трюковых эпизодов он создал рекламно-застывной эффект. Для расширения культурного фона как фильма, так и публикации, дается небольшая ссылка-упоминание имени известного американского актера, который в то время был суперзвездой немого экрана. В аннотации есть нюанс, который обозначает некое авторское раздвоение. С одной стороны, видно по всему, что симпатии автора на стороне фильмов подобного жанра и стиля («хорошая трюковая картина»). С другой стороны, заметно, что автор должен поддержать те «правильные» критерии, которые постепенно становились нормой в создании и оценках произведений искусства («ирония над мелким буржуа»).

Киноаннотации менялись вместе со временем, зрителями, фильмами. Их трансформация свидетельствовала об изменении ценностных смыслов и

установок в восприятии фильмов. Постепенно аннотации на фильмы стали гораздо длиннее и многословнее. За броскими заголовками, многострочными текстами, некоторыми подробно описываемыми нюансами по поводу актеров, сюжетов, прогнозируемого проката угадывается желание внести наиболее выгодные развлекательные элементы для читателей-зрителей.

Репортаж. Репортаж в журналистике синонимичен понятиям «оперативность», «наглядность», «динамичность», «очевидность», «эффект присутствия». Этот жанр всегда находился в группе информационных жанров. С середины XX в. в этом жанре стало проявляться аналитическое начало, основы которого были заложены известными советскими журналистами М. Кольцовым, Л. Рейснер. О постепенном переходе репортажа в группу аналитических жанров говорила в 70-х гг. известный исследователь в области теории журналистики В. В. Ученова [19].

К репортажу в кинокритическом творчестве сегодня обращаются нечасто. Особое внимание к этой жанровой форме было у критиков и журналистов в советские годы, когда само киноискусство представляло явление динамично развивающееся, а все происходящие события вызывали неизменный интерес у массовой аудитории. Как правило, к репортажу прибегали тогда, когда необходимо было (в разных видах средств массовой информации, но чаще в аудиовизуальных) передать новости со съемочных площадок. Именно этот жанр помогал наглядно передать событийность новости, а читателям-зрителям – почувствовать атмосферу события, осмыслить новость в наглядном представлении, в развитии. Начиная с 90-х гг. к репортажу как наиболее приемлемой форме для передачи события в конкретном времени-пространстве стали чаще обращаться не профессиональные критики, не обозреватели специализированной прессы, а журналисты массовых изданий. В печатных средствах массовой информации, когда в республике активизировался кинофестивальный процесс, все чаще стали появляться репортажи с открытых фестивалей. 1990-е гг. – начало 10-х гг. нового столетия были отмечены в журналистике как время не только расширившегося тематического диапазона, но и усиления тенденций массовой культуры. В это время в прессе стали появляться репортажи, где журналистское внимание было смещено с центра на периферию, важным было не само событие, а те нюансы и подробности «закулисья», которые отвечают не столько информационным потребностям, сколько обывательским запросам массовой аудитории. Поскольку в репортаже атрибуция и подробности всегда способствуют передаче достоверности факта, авторы публикаций больше внимания уделяли внешнему виду приехавших актеров, особенностям их поведения и нюансам их времяпрепровождения, иногда публиковались репортажи с застольных мероприятий. Такие публикации способствовали процессу маргинализации

журналистики. В контексте такого направления сформировался и особый тип журналистской деятельности, который, по словам российских ученых Г. Лазутиной и С. Распоповой, «взял на себя обязанность “перевода” важнейших компонентов культурного слоя общественной жизни на язык массовой аудитории и выявления их смысла» [8, с. 200].

В современной кинокритике публикации в жанре репортажа появляются чрезвычайно редко. Чаще всего этот жанр заменяется корреспонденцией либо авторскими комментариями.

Информационно-презентационные жанры

Цель публикаций в этих жанровых формах – не только дать информацию о событиях, явлениях, фактах, но и обязательно представить определенные ценностные качества предмета внимания критика или журналиста. Несмотря на то, что в этих жанрах заметны аналитические элементы, высокая степень авторского осмысления того, о чем (или о ком) идет речь, доминирующей основой в них является все-таки не анализ, а информация. Анализ в данном случае является не самоцелью, а «естественно возникающим итогом воспроектируемого события или его комментирования» [7, с. 142].

Информационное интервью. Типологические особенности жанра интервью в кинокритике те же, что и в публицистическом творчестве. Различия заметны на уровне подготовки к интервью и в процессе осмысления предмета разговора. Уровень информационно-аналитической подготовки к реализации этого жанра в кинокритике не зависит от предполагаемого объекта либо субъекта, темы и предмета беседы. Интервью по поводу события или с творческой личностью требует не только предварительной подготовки, но и обязательно понимания контекста, которое дается пребыванием в художественной среде, постоянным вниманием к процессу развития кинематографии и киноискусства.

Интервью относится к разряду тех жанровых форм, которые, по аналогии с фильмом, можно назвать киносценарными. До встречи с интервьюируемым человеком оно сочиняется критиком (или журналистом) по законам драматургии, где особенно продумывается траектория движения, развития основной темы. В таком интервью есть завязка, фабульное развитие, кульминация, развязка. В этом жанре всегда важно создать эффект свободного разговора, непринужденной беседы. Профессионализм интервьюера состоит в том, что каждый момент интервью им тщательно контролируется.

Популярность интервью не всегда предопределена только социальными изменениями. Скорее всего, активность функционирования этого жанра в

медиа сфере находится в прямой зависимости от создания определенного диалогического поля, в пространство которого вовлечены члены общества. Киноинтервью не было популярным жанром ни в двадцатые, ни в тридцатые, ни в пятидесятые годы. Оно стало заметным в шестидесятые, а наиболее популярным – в девяностые годы двадцатого века. В зависимости от цели и предмета, интервью в кинокритике бывают событийные, портретные, монотематические. С течением времени тезис о принадлежности интервью только к группе информационных жанров стал подвергаться сомнению [19, с. 3; 18, с. 5]. В кинокритике тенденция трансформации интервью в аналитический жанр стала очевидной с конца 90-х гг. Аналитическим оно становилось в зависимости от степени авторского осмысления темы, проблемы, от уровня диалога с интервьюируемым, от количества и качества вложенного труда при подготовке интервью к публикации. В этом случае стоит говорить об «однокорневом», но вполне самостоятельном жанре – диалоге. Кинокритический опыт конца XX в. дает основания рассматривать диалог как жанровую форму, обладающую своими особенностями.

Корреспонденция. В теории журналистики корреспонденция определяется и как информационный жанр, и как аналитический. В кинокритике корреспонденция представляет жанровый симбиоз, в котором элементы репортажа, отчета, аннотации синтезируются в новую содержательно-формальную структуру. Однако запечатление любого акта не является в корреспонденции самоцелью. Этот жанр, используемый для освещения событий в кинокультуре, всегда предполагает проявление отношения к событию, обозначение непосредственного авторского присутствия и участия. В кинокритике отношение-присутствие автора выражается в виде авторских ремарок, заключений, прогнозов, отзыва. В этом жанре нет подробного анализа, сопоставления или авторского исследования. Вследствие определенной формы выражения авторского отношения к тому, о чем идет речь в корреспонденции, этот жанр в кинокритическом творчестве трудно отнести к аналитическим. О корреспонденции в кинокритике стоит говорить как об информационном жанре.

В 1990-е годы предметом внимания авторов корреспонденций стали заметные события в киножизни. Одним из таких событий стал Минский международный кинофестиваль «Лістапад». Как правило, большое количество корреспонденций появлялось в день открытия и в день закрытия фестиваля. Несмотря на достаточно большое место, которое занимали публикации в массовых общественно-политических изданиях, в них отчетливо проявлялись функции информационно-презентационного жанра. В разных газетах, отличающихся степенью специализации, читательской аудиторией, тематическим наполнением, общественным статусом, подходы к освещению фестиваля «Лістапад» оставались одни и те же. Это заметно даже по заго-

ловкам: «Лістапад» открыт!!!» [«Предпринимательская газета», 26 ноября, 2002], «Все золото «Лістапада», [«СБ. Беларусь сегодня», 30 ноября, 2002], «Лістапад» раздал призы» [«Вечерний Минск», 16 ноября, 2010], «Лістапад» расставил акценты» [«Белгазета», 26 ноября, 2007], «Щедрая пора «Лістапада» [«Рэспубліка», 3 декабря, 2002]. Творческий уровень авторского осмысления, предполагающий ярко выраженную индивидуальную точку зрения, непотворимость стиля, снижается.

Монтаж. В отечественной печатной журналистике жанр монтажа стал активно применяться с 90-х гг. XX в. Монтаж как отдельный журналистский жанр означает «соединение отрывков текстов, взятых из разных источников без значительных изменений стиля» [4]. В разных вариантах он используется как в газетах, так и в журналах. Особенно популярным этот жанр стал в глянцевого и городских журналах.

В белорусской кинокритике этот жанр стал востребованным в первом десятилетии XXI в. Закономерность применения этого жанра для освещения разных фактов киноискусства обусловлена особенностями времени: информационной насыщенностью, определенной ритмической заданностью, ассоциативностью как доминирующей чертой мышления, влиянием фактора «мозаичности» культуры, в которой «нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью (опорные идеи, ключевые слова и т. п.)» [9, с. 45]. В кинокритическом творчестве возможности этого жанра расширились. Он означает не просто профессионально оформленный синтез аутентичных текстов, «взятых из разных источников», главным образом, не столько из информационных агентств, сколько из специализированной прессы. Монтаж, подготовленный авторами для печатных средств массовой информации, стал представлять принципиально авторский текст, который оформляется в соответствии со стилем издания, запросами конкретной читательской аудитории и с индивидуальными особенностями авторских взглядов и предпочтений. По сути, это приобретенное для отечественных газет и журналов своеобразное текстовое оформление было скорее синтезом жанров, хорошо известных по зарубежной прессе: монтажа и муатюра. Муатюр (с фр. *moiture* – «помол») предполагает тот же организационно-информационный подход, что и при монтаже, только с условием, что текст перерабатывается в соответствии со стилем издания, автора и предпочтениями читательской аудитории. Активному использованию в прессе жанра монтажа, несомненно, способствует интернет.

Монтаж как самостоятельный жанр кинокритики часто применяется в таких газетах, как «СБ. Беларусь сегодня», «Комсомольская правда в Беларуси», «Аргументы и факты в Беларуси», журналах «На экранах», «Большой». Для монтажа как жанра кинокритики характерны следующие черты: синтез информации, почерпнутой из разных источников и объединенной общей

темой (фильм, автор, событие, киножанр, киностиль, киношкола); определенная степень детализации содержательно-тематического контента; авторская обработка информационного материала, заключающаяся в отборе отдельных элементов и придании им в результате объединения характеристик единого целого; целостность текста, которая обеспечивается целостностью позиции автора.

Авторская колонка. Традиции авторской колонки восходят к некогда постоянному жанру в советской журналистике – передовой статье. Передовая статья как исключительно директивный и дидактический жанр уступила место более «мягкому», диалогическому жанру – авторская колонка. Поначалу это было обозначение рубрики, а впоследствии в текстах, появляющихся в таких рубриках, обозначились специфические жанровые особенности. Колумнистика – явление, известное в американской и европейской журналистике с конца XIX в., в белорусской журналистике обозначилось с конца 90-х гг. XX в. В белорусском кинокритическом творчестве авторская колонка как отдельный жанр оформилась сравнительно недавно – в начале XXI в. Постоянную прописку авторская колонка получила на страницах единственного в стране специализированного издания по кино журнала «На экранах». Ежемесячно каждый номер журнала предварялся «Страницей редактора» (для колонки важное значение имеет постоянство места, времени и автора). За несколько лет существования «Страница...» оформилась в самостоятельный жанр авторской колонки, который, по сути, является первым и пока единственным опытом в белорусской кинокритике.

Проблемно-аналитические жанры

Кинорецензия. Кинорецензия – принципиально аналитический жанр, в котором важна не столько оценочность, сколько авторское размышление, способствующее раскрытию сущностного содержательно-художественного смысла произведения. Рецензия как никакой другой жанр в литературно-художественной критике вообще и в кинокритике в частности предполагает не столько представление определенной информации, сколько запечатление процесса аналитического осмысления произведения искусства, в котором главным является встреча с автором. Посредством рецензии читатель не только узнает о выходе нового творения, не только знакомится со смыслом кинопроизведения, но и расширяет границы понимания эстетического целого через раскрытие авторских мировоззренческих установок, выявление ценностно-художественных параметров, культурного контекста. Рецензия, как правило, вызывает особый интерес у подготовленного читателя.

В разные исторические периоды функциональные особенности рецензии были обусловлены как разными авторскими установками, так и социокультурным контекстом. В 1910 гг. первые кинокритики носили популяризаторско-просветительский характер, когда фильмы надо было представлять как новое явление, активно входящее в жизнь. В 20-х гг. в контексте авангардного искусства, предполагающего открытое представление авторского «я», в кинокритике преобладал манифестационно-агитационный характер. В 1930–40-х гг. в рецензиях внимание было обращено на идейную направленность и воспитательный эффект. На этом этапе представления фильма в прессе преобладало социально-идеологическое начало. В конце 50-х – начале 60-х гг. XX в. на советский экран вышли фильмы («Летят журавли», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Судьба человека», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Листопад», «Андрей Рублев», «Иваново детство», «Я родом из детства»), заметно обогатившие понимание времени, истории и человека, доказывавшие значимость и нравственную высоту человеческой личности как в период эпических событий, так и в бытовых, порой неоднозначных обстоятельствах. Эти произведения вызывали на столь же неоднозначный и подробный разговор вокруг важных смыслов человеческого бытия. В кинокритике того времени доминировал публицистическо-нравственный акцент. В 1960-х–70-х гг. в рецензировании проявился интерес к художественной целостности кинопроизведений, к собственно эстетической природе фильма. В 90-х гг. в рецензировании стал преобладать рекламный подход, когда через характеристики фильма как товара косвенно или открыто стали постулироваться ценности иной эпохи, иной общественной формации, в которой, по замечанию исследователей, многое уподоблялось «грандиозной рекламной кампании» [14, с. 83] и в которой было положено «начало нравственно-социально-политического переворота в искусстве» [20, с. 374].

Постепенно кинокритика стала трансформироваться в иные жанровые образования, в которых вместо категории «автор – человек социальный» все более заметной становилась категория «автор – человек частный» [16, с. 76], а авторская рефлексия уступила место авторской интимизации. В начале 2000-х гг. в журналистике определенным образом стали запечатлеваться дискурсивные практики массовой культуры и постмодернизма, которые проявились не только в активизации гедонистических и рекреационных функций, но и в реализации идентификационно-адаптационных стратегий. В области освещения искусства в печатных изданиях это означало, что любой продукт творческой деятельности стал представляться не как художественное явление, а как товар, предназначенный для массового потребления, «так как в массовом обществе любой артефакт становится ценностью, если он является продуктом массового потребления» [6, с. 18–19]. Рецензии на новые фильмы

в некоторых массовых изданиях более всего стали походить на «кажимости, не обладающие никакими референтами» [14, с. 83]. Анализ художественной целостности кинопроизведения был подменен авторским выделением тех фрагментов, которые обеспечивали удобство потребления. В текстах, написанных разными авторами, среди которых критики, журналисты, доминировал принцип унификации и стандартизации.

Аналитическое интервью. В аналитическом интервью темы для разговора носят проблемно-эстетический или проблемно-просветительский характер. Именно поэтому вопросы формулируются так, что они предполагают не односложные либо просто информативные ответы, а осмысление важных моментов того или иного события, явления, ситуации, процесса. В ходе такого интервью выявляются причинно-следственные связи обсуждаемых ситуаций, предлагаются доказательства в виде аргументированных рассуждений. Сам текст такого интервью является анализом определенной сферы действительности.

Диалог. Диалог – разновидность аналитического интервью, но не идентичен ему. В интервью критик или журналист ставит вопросы, однако ход беседы регламентируется ответами. Интервьюируемый, по сути, является тем, кто формирует основное содержание интервью. В диалогах, как правило, диапазон беседы представлен более проблемно и многопланово; вопросы интервьюера превращаются в размышления, которые логично и последовательно связаны с размышлениями интервьюируемого. Диалог как форма общения становится главным механизмом смысло- и текstopорождения.

Самое важное в диалоге – способность слушать собеседника и готовность услышать и развить темы, возникающие в ходе диалога, которые могут быть интересны для читателя. В этом жанре особенно важна высокая степень общекультурного бэкграунда, фона, способствующего проявлению тех интеллектуальных, психологических, эстетических ресурсов, которые необходимы для создания полноценной коммуникации в ходе межличностного общения. Диалог лишен однозначности и одномерности, он способствует познанию новой реальности и приобщения к новому уровню осмысления явлений, тем, проблем.

Кинообозрение. Предметом кинообозрения являются, как правило, несколько фильмов, объединенных по разным принципам: тематическому, хронологическому, событийному, проблемному, эстетическому (например, общий художественный стиль, жанр, направление). Кинообозрение как жанр кинокритики стал оформляться с 60-х гг. В белорусской печати жанр кинообозрения начал активно использоваться в 70–80-х гг. минувшего столетия. Кинообозрениям, сложившимся в системе белорусской прессы, был свойственен эффект итоговости: с их помощью подводился итог определен-

ного периода развития национального киноискусства. Однако с годами эта тенденция изменилась. С распадом системы советского многонационального киноискусства поменялась ситуация на национальных киностудиях. Количество и художественное качество создаваемых фильмов не соответствовало понятию «национальное киноискусство». Кинообозрения как жанровая форма, предполагающая итоговый анализ отечественной кинопродукции, постепенно стала трансформироваться в проблемно-философские обзоры фильмов, проводимых в республике кинофестивалей.

Функциональное предназначение кинообозрения заключается в том, чтобы: 1) фиксировать принципиально важные события в кинокультуре в максимально полном объеме; 2) представить тенденции развития кинопроцесса, которые являются определяющими в конкретном историческом периоде; 3) определить явление киноискусства во внешних и сущностных характеристиках; 4) расширить границы понимания киноискусства как развивающейся по определенным законам системы; 5) выявить аксиологически-художественные характеристики произведений киноискусства, способствующих формированию эстетических «личных стратегий» (А. Тertyчный) читателей. Структурообразующими элементами кинообозрения являются как определенные факты (в данном случае – фильмы), так и рассуждения и аргументы критика. В композиции кинообозрения авторская мысль, соединяющая факты в тему, эпизоды в систему, является и формальной, и содержательной доминантной этого жанра. Л. Е. Кройчик определил принцип композиционной организации обзора как «цепочно-эпизодический» [7].

Статья. В белорусской кинокритике статья как аналитический жанр чаще всего появлялась на страницах массовых и специализированных изданий в 70-х гг. прошлого столетия. Социальные проблемы, ценности времени, ритмы новой эпохи изменили жанрово-содержательный ландшафт журналистики в целом и литературно-художественной критики в частности. Аналитическая кинокритическая статья перестала быть востребованным жанром в отечественных средствах массовой информации. В начале XXI века статья изредка стала появляться на страницах специализированных изданий (журнал «На экранах», еженедельник «Літаратура і мастацтва»). Чаще всего понятие «статья» употребляется с уточняющим эпитетом «проблемная». Это объясняет функциональную особенность жанра: раскрыть, исследовать, анализировать, прогнозировать пути решения определенной проблемы. Текст статьи всегда включает систему доказательств, основанных на выявлении причинно-следственных связей между фактами, ситуациями. Не случайно научность считают не только непременным свойством статьи, но и «структурообразующим качеством этого жанра» [2, с. 28], предполагающего использование как дедуктивного, так и индуктивного методов для решения исследовательской задачи. Пространственно-временные границы статьи

определяются не столько фактами, сколько масштабностью авторского осмысления, умением сопоставлять и находить закономерности возникновения и развития проблемы.

Сверхзадача статьи – создание общественного мнения, возможность вызвать общественный резонанс, побудить читателя к размышлениям, к пониманию необходимости изменения ситуации, а общественно-административные силы – к принятию конкретных решений. В советские годы случалось, что по итогам публикации статей (в том числе и кинокритических) издавались указы и постановления.

В современной проблемно-аналитической статье как жанре кинокритики в специализированных печатных средствах массовой информации все более синтезируются элементы других жанров: обзора, эссе, корреспонденции, интервью, репортажа. Если ранее в статьях особенно подчеркивалась «объективная позиция автора», обнаруживалось явное обращение к научному стилю, логико-понятийному аппарату, то сегодня в этом жанре все более открыто проявляется субъективно-личностное авторское начало, более заметным становится эмоциональный тон, обращение к образам-понятиям, образам-тезисам.

Художественно-аналитические жанры

В начале XXI в. система классификации журналистских жанров была переосмыслена. Вместо «художественно-публицистических» жанров появилась группа «исследовательско-образных» жанров (Кройчик), стали рассматриваться «жанровые модели культурно-просветительских текстов» (Лазутина, Распопова). Классификация жанров в литературно-художественной критике в основном совпадала с системой жанров в журналистике. Однако сейчас система жанров в журналистике абсолютно не релевантна системе жанров в литературно-художественной критике. Художественная публицистичность в журналистике не идентична художественному методу воссоздания реальности в критике. Эту группу жанров литературно-художественной критики предпочтительнее определить как «художественно-аналитическую». Особенно заметно это проявилось в практике кинокритического творчества. В течение всей истории развития отечественной кинокритики наиболее востребованными были два жанра – творческий портрет и эссе.

Творческий портрет. Расцвет жанра творческого портрета в кинокритике пришелся на 60–70-е гг. XX в. Это свидетельствовало как о максимальном внимании к личностям создателей художественных ценностей, так и о максимальной востребованности жанра в читательской аудитории. В лучших образцах творческих кинопортретов советского времени нерасторжимое

единство представляли несколько элементов: личность художника, созданные им произведения, биография, за которой виделась судьба человека на фоне определенного времени, и личность автора текста, которая была заметна во всех деталях, начиная с отбора фактов, анализа произведений и заканчивая стилистическим оформлением.

«Портретный очерк в журналистике» и «творческий портрет в литературно-художественной критике» – жанры не идентичные, хотя в одном и другом жанре личность человека раскрывается через процесс и результат его действий. В творческом портрете герой раскрывается через созданные им артефакты, в которых в той или иной степени отражаются характер, принципы, взгляды, а иногда – линии жизни и судьбы этой личности. Если в портретном очерке в большей степени представляется результат, достижения, путь к ним, то в творческом портрете важно представить сущностные характеристики творчества, в котором отражается процесс познания реальности творческой личностью. Очерк в большей степени – жанр монологичный и дидактичный, в то время как диалогичность и открытость – жанрообразующие признаки творческого портрета. В массовых общественно-политических изданиях творческий портрет иногда заменялся портретной зарисовкой, в которой важно было смоделировать «крупный план» ситуации или «ситуацию-фокус» (Г. В. Лазутина). Функциональная принадлежность творческих кинопортретов заключалась в том, чтобы дать аудитории знание о личности, внесшей вклад в развитие киноискусства, обогатившей отечественную культуру художественно значимыми творениями в области кино.

Начиная с 1980-х гг. кинокритический жанр творческого портрета постепенно стал исчезать со страниц массовых печатных изданий. Необходимость быстрого восприятия информации предопределила трансформацию жанра творческого портрета в жанр «творческой биографии», когда публикуемые тексты чаще всего приурочиваются к юбилеям, знаменательным датам, получению наград. Классический образец творческого портрета, где обстоятельно и подробно анализировалось творчество кинодеятели, заменился более краткой формой, когда дается общая панорама творчества, на фоне которой представлены факты творческого пути мастера. Иногда в специализированных изданиях портрет подменяется по-авторски аннотированным перечнем творческих достижений или перечнем взглядов, констатацией определенных ориентиров в жизни или дайджестом предыдущих публикаций. Одна из тенденций жанровых трансформаций – появление автопортретов, когда в четко структурированной форме дается монолог героя «о времени и о себе». Такая монологическая форма создается, как правило, журналистами. Исследовательско-аналитическое начало в творческом портрете уступило место суммарно-информационному, где автор представляет

ся как свидетель и фиксатор важных событий (произведений) в жизни отдельно взятой личности. Из-за изменений подходов к представлению субъекта – создателя артефактов изменилась и структура творческого портрета. Автор больше внимания уделяет фактологической основе, которая служит для воспроизведения реалий творческой (а иногда – и личной) жизни героя.

Эссе. Это художественно-аналитический жанр, предполагающий выражение авторских впечатлений, размышлений, умозаключений по поводу ситуации, явления, проблемы, личности в особой образно-выразительной форме. Предметом внимания в эссе может быть все то, что вызывает особый интерес автора. Именно поэтому в эссе главным структурообразующим элементом является автор. Не случайно эссе иногда определяют как «тексты одного героя». Автор в эссе является категорией абсолютной, детерминирующей в полной мере содержание и форму жанра. «Автор-демиург (как лицо, наделенное высшей властью) ведет повествование, организует сюжет, формирует взгляд аудитории на описываемые события», – замечал Л. Е. Кройчик [7, с. 163].

В течение всей истории развития белорусской кинокритики эссе на страницах как журнальных, так и газетных изданий появлялось нечасто. Чаще всего предметом эссе была личность кинорежиссера или артиста, в этом случае был представлен гибридный вариант, в котором объединялись предметно-функциональные особенности эссе и творческого портрета, порой – эссе и обозрения. Авторы обращались к этому жанру, когда необходимо было запечатлеть воспоминание о человеке или процессе. В традиции отечественной кинокритической мысли было передать посредством эссе ностальгическое ощущение ушедшего, окрашенного тонким лиризмом и светлым пасеистичным чувством.

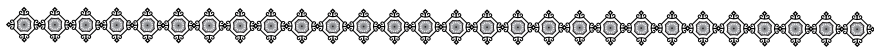
Особенности развития белорусского кино конца XX – начала XXI вв. не способствуют развитию именно этого жанра, предполагающего осмысление уникальных и значимых явлений, важных как для развития культурно-художественного процесса, так и для развития личности. Изредка этот жанр появляется на страницах специализированных изданий. Предметом авторской рефлексии в современном эссе становится историческое прошлое белорусского кино, а главным структурообразующим элементом – память автора. В журнале «На экранах», например, эссе чаще всего публикуются под рубрикой «Кино и время». С 2012 года в нескольких номерах журнала было опубликовано эссе известного белорусского киноведа Анатолия Красинского под названием «Амаркорд по-белорусски». «Амаркорд» – не только название знаменитого фильма Федерико Феллини, но и обозначение процесса-состо-

яния: «я помню». С одной стороны, в этой публикации отражаются страницы истории белорусского кино с разных точек зрения: исторической, социологической, философской, искусствоведческой. С другой стороны, прожитое и прочувствованное дает основание автору выразить свое собственное восприятие искусства кино сквозь призму времени. Некогда Мишель Монтень, который считается одним из родоначальников жанра эссе, так обозначил в своих знаменитых «Опытах» функцию автора: «Мое мнение... не есть мера самих вещей, оно лишь должно разъяснить, в какой мере я вижу эти вещи» [10, с. 83]. А. Красинский, по-авторски раскрывая «дела давно минувших дней», по сути, вводит читателя в процесс познания и открытия мира, который одновременно является и процессом самопознания личности, что является жанрообразующими признаками данной публикации. Также, как и в предыдущей публикации, посвященной личности одного человека – кинорежиссера Ю. В. Тарича, в этой, посвященной явлению, событию, процессу, соединились в одно целое бытовое и бытийственное, общее и личностное, поскольку представленная жизнь (одной личности либо одной страны, одного времени, одного явления) есть в то же время отражение и внутреннего мира автора. В эссе это взаимообразный процесс: отраженный мир воплощает мысли, чувства, ощущения личности пишущего, а личность автора – это «отражение чувствований, рождаемых внешним миром» [7, с. 166]. В «Амаркорде по-белорусски» представляется не просто персонафицированное повествование, а скорее всего образ явления через психологически достоверный портрет автора. В данном случае самоопределение автора, искренность его эмоций и чувств – принципиальная основа повествования. С помощью воспоминаний, ассоциаций автор представляет и свою личность, открывающей заново собственную жизнь, прожитую во времени, а вместе с тем и самое себя. Образ повествователя в данном тексте амбивалентен: с одной стороны, он близок автобиографическому автору, а с другой – вполне автономная фигура, сохраняющая определенную долю дистанции между собой и описываемыми событиями. В любом случае перед читателем открывается историческая панорама событий белорусского кино, неожиданные детали портретов деятелей киноискусства, проявленные через авторское восприятие мира. В двух устоявшихся видах эссе в белорусской кинокритике – портретном и событийном – сохраняются основные черты жанра: выявление особенностей бытия личности через раскрытие процесса восприятия мира. В эссе, посвященным деятелям киноискусства или явлениям, событиям в области кино, заметны элементы ретроспективного мышления, передающих романтическое и сентиментальное мироощущение в восприятии и оценках прошлого.

Библиографические ссылки

1. *Бондарева Е. Л.* Литературно-художественная критика. Учебно-методические рекомендации по курсу в двух частях. Минск : БГУ, 1994.
2. *Бочаров А. Г.* Жанры литературно-художественной критики. М. : МГУ, 1982.
3. *Горохов В. М.* Газетно-журнальные жанры. М. : Московский экспериментальный гуманитарный университет, 1993.
4. Журналистика и медиа-образование в XXI веке [Электронный ресурс]. – URL : <http://www.dpnews.ru/zhurnalistika-i-mediaobrazovanie-v-xxi-veke-str66.html>.
5. *Ким М. Н.* Жанры современной журналистики. СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2004.
6. *Костина А. В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М. : Изд-во ЛКИ, 2008.
7. *Кройчик Л. Е.* Система журналистских жанров // Основы творческой деятельности журналиста. СПб. : Об-во «Знание», 2000.
8. *Лазутина Г. В., Распопова С. С.* Жанры журналистского творчества: учеб. пособие для студентов вузов. М. : Аспект Пресс, 2011.
9. *Моль Абраам.* Социодинамика культуры / пер. с фр., вступит. статья, ред. и примеч. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова, С. Н. Плотникова. М. : Прогресс, 1973.
10. *Монтень Мишель.* О книгах // Опыты: в 3 т. Калининград : Янтарный сказ, 1997. Т. 2. С. 80–95.
11. М. П. Потомки пиратов. Звезда. 1926. 6 августа (№ 178).
12. *Орлова Т. Д.* Театральная журналистика. Теория и практика в двух частях. Минск : БГУ, 2002, Часть 2.
13. *Орлова Э.* Литература и искусство // Проблематика газетных выступлений / под ред. В. Пельта и М. Шкондина. М. : Издательство Московского университета, 1975.
14. *Сметанина С. И.* Медиа-текст в системе культуры. СПб. : Издательство Михайлова В. А., 2002.
15. *Смирнов А.* То, во имя чего. Новый мир. 2001. № 9. С. 175–177.
16. *Солганик Г. Я.* Автор как стилиобразующая категория публицистического текста. – Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2001. № 3. С. 74–83.
17. *Стрельцов Б. В.* Основы публицистики. Жанры. Минск : Университетское, 1990.
18. *Тертычный А. А.* Жанры периодической печати : учеб. пособие. М. : Аспект Пресс, 2011.
19. *Ученова В. В.* Современные тенденции развития журналистских жанров. – Вестник Московского университета. Серия XI. Журналистика. 1976. № 4. С. 17–26.
20. *Шамякина Т. И.* Литературная критика на рубеже столетий: мировоззренческий аспект // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы X Міжнар. навуک. канф., Мінск, 6–8 кастр. 2011 г. БДУ. Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2011. С. 373–378.

Поступила 18.04.2013.



С. Е. Трунин

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ
В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ:
ПУШКИНСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ («УЗНИК РОССИИ»
Ю. ДРУЖНИКОВА, «ВЛЮБЛЕННЫЙ БЕС»
А. КОРОЛЁВА)**

В статье рассматривается пушкинский дискурс в романе Юрия Дружникова «Узник России» и книге Анатолия Королёва «Влюбленный бес. История первого русского плагиата». Анализируются авторские жанровые определения, продиктованные выбором определенной стратегии. Отмечается и интерпретируется трансформация рассматриваемых жанров.

In article the Pushkin's discourse in Yury Druzhnikov's novel «Prisoner of Russia» and Anatoly Korolev's book «A demon in love. History of the first Russian plagiarism» is considered. The author's genre definitions dictated by a choice of a certain strategy are analyzed. Transformation of considered genres is noted and interpreted.

Ключевые слова: постмодернизм, паралитература, стратегия, дискурс, трансформация, интерпретация, деконструкция.

Keywords: postmodernism, paraliterature, strategy, discourse, transformation, interpretation, deconstruction.

Жизнь и творчество А. С. Пушкина стали объектом пристального внимания не только пушкинистов, но и русских писателей-постмодернистов, по-новому интерпретирующих тексты русского классика и факты его биографии. Постмодернистская литература, привлекая паралитературные стратегии, имеет возможность выйти за рамки чисто филологического исследования посредством различных видов дискурсов (литературоведческого, исторического, философского, культурологического), используемых одновременно и на равноправной основе. Как следствие, возникают новые интерпретации, зачастую нивелирующие штампы и клише отечественной пушкистики.

Творчество классика на рубеже XX–XXI вв. стало объектом как художественной рецепции (пушкинские сюжеты, персонажи, образы включены

авторами в современный контекст [3, с. 47–57]), так и культурфилософской (биография поэта, психология творчества, его писательские стратегии анализируются и интерпретируются писателями-постмодернистами с целью восполнения существующих в литературоведении пробелов). Этот вид рецепции оказался крайне продуктивным для современных писателей: во-первых, творчество классика раскрывается по-новому, во-вторых, предпринятый анализ генерирует новые жанры в современной литературе. Собственно, авторская атрибуция жанров Юрия Дружникова и Анатолия Королёва продиктована спецификой обращения к тому или иному аспекту творчества классика; современные писатели своими определениями фиксируют, по сути, конечный результат проделанной работы.

Культурфилософская рецепция в рассматриваемых произведениях, речь о которых пойдет далее, усложненная: биография классика и его творчество рассматриваются в неразрывном единстве. Более того, для подтверждения гипотез, касающихся биографии классика, писатели прибегают к анализу его произведений, и наоборот: в процессе анализа его художественных текстов в ряде случаев привлекаются факты биографии. Видимо, это объясняется тем, что Пушкин как литературный «микрокосм» еще до конца не разгадан. Пушкинистами (в том числе и советскими) проведена значительная текстологическая работа, но это, как показывает современная литературная ситуация, только лишь часть от общего объема исследовательских работ, которые еще предстоит провести. Современные писатели в определенной степени восполняют герменевтические пробелы: Дружников, подвергая ревизионистскому пересмотру все творчество поэта, находит многочисленные подтверждения собственной концепции; Королёв рассматривает «Уединенный домик на Васильевском» в контексте всей прозы Пушкина, тем самым включая это произведение (волей судьбы ставшее «не пушкинским») в творчество классика и сопровождая его ценными замечаниями, основанными на результатах анализа. По сути, писатели осуществляют кропотливую филологическую работу по изучению и интерпретации тех аспектов, которые в той или иной мере остались за пределами пушкинистики.

Роман **Юрия Дружникова «Узник России»** (1999) имеет авторское жанровое определение – *роман-исследование*. В данной атрибуции, исходя из содержания, акцент сделан на второй части. Автор предпринимает смелую попытку реконструкции биографии классика исходя из совершенно новой позиции: согласно концепции Дружникова, Пушкин постоянно испытывал стремление уехать за границу, но так ни разу нигде и не побывал, что привело его к «внутренней эмиграции». Ревизионистский подход автора «Узника России» основан на анализе художественных и публицистических произведений русского поэта. Биография и все его творчество подвергается тотальному и детальному пересмотру и переосмыслению. В начале романа

автор словно задается вопросом: «Кем же он был, этот, как назвали бы его радетели чистоты расы или юмористы, офранцузенный русский африканского происхождения с дальними примесями немецкой, шведской и итальянской кровей? Конечно же, настоящим русским человеком и русским писателем, и это существенней всего» [1, с. 12].

Следует отметить, что позиция Дружникова направлена на концептуальное рассмотрение фигуры поэта, и потому Пушкин представлен как персонаж:

- а) книги «Узник России»;
- б) истории литературы;
- в) истории России.

Все эти ипостаси поэта постоянно пересекаются, зачастую неотделимы друг от друга. Соблюдая хронологический принцип, писатель поэтапно рассматривает периоды творчества классика и всегда останавливает внимание на тех фактах и случаях, когда поэт мог бы эмигрировать, но судьба его распоряжалась иначе. Кроме того, Дружников охотно развенчивает мифы, утвердившиеся в советской пушкинистике, а затем перекочевавшие и в постсоветское литературоведение. Например, он пишет о том, что стихотворение поэта «Я вас любил, любовь еще, быть может...» посвящено не Наталье Гончаровой, как это обозначено во многих комментариях пушкинистов, а Каролине Собаньской: «Факт же в том, что роковая страсть поэта в процессе сватовства к Наталье Гончаровой была, увы, не к невесте. И, как бы наивно это ни звучало, жаль, что одно из лучших в мире стихотворений о любви обращено не к будущей жене, а к леди-вамп, которую Пушкин называл демоном и которая была одной из самых мерзких околосексуальных особ XIX столетия» [1, с. 386]. И это не единственный пример в книге.

Дружников остается верен собственному жанру до конца. Его роман-исследование завершается статистическими данными (все подсчеты автор произвел самостоятельно), которые оказываются красноречивее слов. Писатель упоминает, что еще при жизни Пушкина называли гением – несмотря на то, что из всего им написанного было опубликовано только 26 %. Дружников не скрывает своего восхищения перед масштабом таланта поэта. Несмотря на то, что в романе практически отсутствует художественная часть, тем не менее и исследованием в классическом понимании книгу тоже нельзя назвать, так как она написана достаточно свободным стилем, терминов в ней нет. Данное произведение невозможно отнести только к художественной или только к исследовательской литературе. Постмодернистская эпоха предоставляет возможность появления синкретических жанров, что, безусловно, обогащает и художественную, и научную литературу, а также стимулирует читательскую мысль и восполняет пробелы в знаниях.

Книга **Анатолия Королёва «Влюбленный бес. История первого русского плагиата»** (2012) имеет авторское жанровое определение *повесть/*

реконструкция, эссе/послесловие. Такая атрибуция обусловлена как структурой, так и содержанием. Книга состоит из двух частей. Первая часть – это непосредственно повесть «Влюбленный бес», вторая – это королёвский комментарий к тексту. Автор активно использует спектр постмодернистских стратегий. Реконструкция пушкинского текста осуществляется им на основе деконструкции текста Титова, плагиатора, укравшего сюжет классика. Предпринятая «деконструкция-реконструкция» в данном случае оправдана. При этом Королёв не претендует на то, что «переписанная» заново повесть так же гениальна, как и остальная проза классика. Писатель-постмодернист отдаёт себе отчет в том, что пушкинский текст все же безвозвратно утрачен. В авторском предисловии читаем: «Недавно я решил переписать ученический текст Титова. Результат перед вами. Каждую главку открывает короткий фрагмент из повести, написанной рукой Космократова [псевдоним Титова. – С. Т.], для того чтобы читатель сам убедился в качестве его письма, далее идет выправленный мною рассказ» [2, с. 4].

Тем не менее следует отметить, что современным автором проделана кропотливая работа: текст Титова «Уединенный домик на Васильевском» не только стилистически выправлен, но также разбит на главы в соответствии с логикой пушкинского замысла. В результате реконструкции текст стал более «атмосферным», в нем появились важные для прозы Пушкина интертекстуальные параллели, неоднократно звучит пушкинская интонация. Таким образом, Королёв максимально сохраняет стилистику Пушкина, образ классика незримо присутствует в тексте. Жанр произведения также трансформируется, так как в результате читатель имеет дело с *повестью-палимпсестом*, у которой тройное авторство: Пушкин – Титов – Королёв. Палимпсестом она становится потому, что каждый автор осознанно или неосознанно оставляет в тексте собственные «знаки присутствия». Учитывая специфику постмодернистской литературы, можно заключить, что «Влюбленный бес» – своеобразный продукт соавторства Пушкина и Королёва и, думается, имеет право быть включенным в очередное собрание сочинений классика наравне с текстом Титова, который с художественной точки зрения значительно уступает тексту Королёва.

Вторая часть книги – «Похищенный шедевр» – это развернутое эссе/послесловие к проделанной автором текстологической работе. В данной части Королёв проявляет себя как талантливый филолог, вдумчивый пушкинист, так как его обширный комментарий учитывает множество аспектов. Писатель-постмодернист в процессе анализа прибегает одновременно к нескольким методам: герменевтический, сравнительно-исторический. Кроме того, автор удачно выстраивает контексты, в пределах которых последовательно интерпретирует повесть.

В структуре «Влюбленного беса» Королёв выявляет 3 уровня:

1) исторический (время действия – 1811 г. – канун войны с Наполеоном. Наполеон – это бес, влюбленный в Москву. То есть содержание повести отражает реальные исторические факты – все заканчивается пожаром);

2) религиозно-философский (от скептицизма в «Гавриилиаде» Пушкин приходит к глубокому осмыслению религиозных вопросов во «Влюбленном бесе». Классик поднимает проблему существования зла в самой природе божественного, а не только как антитезу «зло/бес – добро/Бог»);

3) литературный (сюжетно и композиционно «Влюбленный бес» переключается с «Гавриилиадой» и «Пиковой дамой»).

В результате книга Королёва, как и роман Дружникова, значительно восполняет пробелы в литературоведении. Паралитературные стратегии (сочетание художественного дискурса с нехудожественными) позволяют Королёву представить проблему стереоскопично, с учетом всех возможных аспектов. В книге художественный дискурс связан с историческим, культурологическим и литературоведческим. Их присутствие на равноправной основе обеспечивает максимальный спектр возможных интерпретаций не только реконструированного сюжета, но и авторских комментариев, сопровождающих его.

Примечательно, что на рубеже XX–XXI вв. объектом рецепции чаще становятся не столько поэтические, сколько прозаические произведения Пушкина. Кроме того, факты его биографии и сам образ также подвергаются культурфилософской рецепции. Используя альтернативные (авторские) жанры, современные писатели раскрывают новые грани таланта классика, демонстрируют литературоведческую неисчерпаемость тематики и проблематики его творчества. И в случае с Дружниковым, и в случае с Королевым, такой подход, несомненно, актуален и продуктивен.

Библиографические ссылки

1. Дружников Ю. Узник России: По следам неизвестного Пушкина. Роман-исследование. Трилогия. М. : Голос-Пресс, 2003.
2. Королёв А. В. Влюбленный бес. История первого русского плагиата. Повесть / реконструкция. Эссе. М. : РА Арсис-Дизайн (Arsis Books), 2013.
3. Черняк М. А. Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия : учеб. пособие. СПб. ; М. : САГА: ФОРУМ, 2009.

Поступила 30.06.2013.



А. І. Цімошук

АД ЧЫСТЫХ ЖАНРАЎ ДА ЖАНРАВЫХ ГІБРЫДАЎ У ШТОДЗЁННЫХ РЭСПУБЛІКАНСКІХ ГАЗЕТАХ

У артыкуле разглядаюцца падыходы журналістаў да выбару жанраў у залежнасці ад тэмы і задач, якія выконвае тэкст. У сучаснай журналісцкай практыцы ў Беларусі не толькі выкарыстоўваюцца класічныя жанры, але ёсць магчымасць і эксперыментавання дзеля таго, каб выклікаць большую цікавасць чытача. Небанальны падыход асабліва важны ў публікацыях на тэмы культуры, у якіх прасочваецца тэндэнцыя да сінтэзу жанраў.

The article examines the approaches of journalists in the selection of genres depending on the theme and objectives that performs text. In modern practice of journalism in Belarus are not only classical genres, but also have the opportunity to experiment in order to cause greater interest of the reader. Unbanal approach is particularly important in the publications on the topics of culture, in which there is a tendency to synthesis of genres.

Ключавыя словы: газетны тэкст, жанравыя прыкметы, жанравыя групы, творчыя задачы, функцыі журналістыкі, тэма культуры, штодзённыя выданні, сінтэз жанраў.

Keywords: newspaper text, genre characteristics, genre groups, creative tasks, functions of journalism, the topic of culture, daily media, synthesis of genres.

У асяродку газетчыкаў-практыкаў часта можна пачуць меркаванне, што галоўнае ў прафесіі – умець стварыць цікавы матэрыял, а да якога ён будзе належыць жанру – не так важна. Асабліва з улікам апошняй тэндэнцыі да развіцця і «размывання» жанраў у сучаснай прэсе, прычыны ўзнікнення якой абумоўлены развіццём у першую чаргу электронных СМІ і неабходнасцю газет змагацца за чытача, прапануючы яму больш неардынарны погляд на рэчы. Нават сама тэорыя жанраў церпіць змены, да таго ж няма аднолькавага погляду сярод даследчыкаў – кожны прапануе свае варыянты жанраў журналістыкі. Аднак пры гэтым ёсць ва ўсіх агульнае бачанне таго, як і ў залежнасці ад чаго вылучаюцца групы жанраў журналістыкі. Нягледзячы на тое, што змены ў прафесіі адбываюцца вельмі хутка, дагэтуль у беларускай тэорыі журналістыкі застаецца актуальнай тэорыя жанраў паводле Барыса Стральцова.

Створаныя журналістамі тэксты размяркоўваюцца па жанрах на падставе шэрагу прынцыпаў, у кожнага з журналісцкіх твораў ёсць набор пэўных характарыстык, якія закладваюцца альбо аўтарам свядома, альбо калі ён «проста стварае добры тэкст», сама тэма абумоўлівае падыход да яе адлюстравання і кампазіцыю тэксту. «Журналісты часцей за ўсё арганізуюць тэкст навобмацак, інтуітыўна, шляхам спроб і памылак, праз пакутлівы пошук (калі, канешне, ёсць на яго час). Між тым працэс гэты ўжо ў пэўнай ступені вывучаны, алгарытмізаваны, і можна істотна спрасціць сабе жыццё, калі засвоіць усталяваныя алгарытмы» [1, с. 99] (тут і далей пераклад мой – *Л. Ц.*). Самы галоўны алгарытм, які адкрывае шлях да прафесіяналізму – менавіта ўменне адэкватна выбіраць жанр у залежнасці ад тэмы і разумень, на падставе чаго некалькі розных тэкстаў належаць да адной групы жанраў, і чаму наогул ёсць гэтыя розныя групы.

Журналісцкія тэксты можна аб'яднаць у асобныя групы на падставе пэўных прыкмет, якія называюць жанравымі. У вызначэнні жанравых асаблівасцяў адыгрываюць значную ролю розныя метады пазнання рэчаіснасці: эмпірычныя (якія тычацца спосабаў збору інфармацыі), тэарэтычныя (метады асэнсавання матэрыялу), мастацкія (вобразнага абагульнення). Не меншае значэнне ў жанраўтварэнні адыгрываюць спосабы адлюстравання рэчаіснасці, такія як фактаграфічная, аналітычная ці наглядна-вобразная. Ад спосабу адлюстравання рэчаіснасці залежыць узровень пранікнення ў сутнасць з'яў жыцця, таму што ад звычайнага назірання можна перайсці да абстрагіравання, тэарэтычнага асэнсавання і ўрэшце рэшт да перадачы больш багатага і поўнага вобразу прадмета, пра які распавядае аўтар. Абраны спосаб адлюстравання рэчаіснасці абумоўлены неабходнасцю вырашэння пэўных задач канкрэтным тэкстам. Яны дыктуюцца ўзроўнем выдання ці яго фарматам: адны праследуюць мэту інфармавання аўдыторыі, другія – прапануюць глебу для разважанняў і аналізу, трэція маюць мэту зарабіць больш грошай і г. д. Тут уступаюць у сілу функцыі СМІ і самой журналістыкі, якія абумоўліваюць з'яўленне тэкстаў, патрэбных выданням. У адпаведнасці з гэтым тэксты могуць выконваць розныя задачы: ствараюць пэўную інфармацыйную мадэль з'яў; выяўляюць прычыны і значнасць з'яў праз дадзеную ім адзнаку; вызначаюць далейшы стан з'явы, якая даследуецца, і магчымасці яе развіцця. Ажыццяўленне творчых задач адкрывае шлях да рэалізацыі грамадскіх функцый журналістыкі праз пэўныя тэксты. З'ява жыцця (тэма), метады спасціжэння і функцыі, якія выконвае тэкст – гэта тая глеба, на якой узнікае і трымаецца жанр, вызначаецца ўстойлівая форма, у якой чытачу зручней за ўсё ўспрымаць аўтарскую думку. Тэма як правіла дыктуе выбар нейкага жанру. Але тэму немагчыма аддзяліць ад задачы, альбо функцыянальнай

абумоўленасці. Тэксты, якім уласцівыя падобныя якасці, можна аб'яднаць у групы.

Барыс Стральцоў, як і іншыя расійскія даследчыкі, адпаведна вылучае згодна з гэтымі прынцыпамі тры групы жанраў журналістыкі: інфармацыйныя, аналітычныя і мастацка-публіцыстычныя. Гэта кроў, розум і душа журналістыкі. У кожнай групы свая задача. Калі інфармацыйныя тэксты (у першую чаргу заметка і рэпартаж) прадстаўляюць новыя факты, то аналітычныя (карэспандэнцыя, артыкул, рэцэнзія), скіраваныя на фарміраванне чытачом пэўнага меркавання, выпрацоўку актыўнай пазіцыі, у той час як мастацка-публіцыстычныя (у прыватнасці нарыс, эсэ) у большай ступені выконваюць выхаваўчую функцыю, дазваляючы чытачу суаднесці сваю сістэму каштоўнасцяў з тымі, якія прапануе аўтар тэкста. Таму на старонках газет (нават штодзённых, арыентаваных на інфармаванне) традыцыйна спалучаліся розныя жанравыя групы. Без якога-небудзь кампаненту СМІ, у прынцыпе, могуць існаваць: відавочна, што інтэрнэт-прастора сёння ў большай ступені выконвае функцыю інфармацыйную. Натуральна, газеты могуць прапанаваць нешта ў дадатак: запрасіць да роздуму праз аналітыку, прапанаваць думкі для асэнсавання, стварыць глебу для дыскусіі, даючы магчымасць суаднесці розныя погляды. А могуць і задаволіць эстэтычныя патрабаванні больш падрыхтаванага і адукаванага чытача праз публікацыі мастацка-публіцыстычныя.

Відавочна, што толькі ў адзінстве гэтыя тры групы жанраў могуць забяспечваць больш поўна інтэлектуальныя патрэбы чалавека, які ў газеце бачыць люстэрка жыцця. Але ці ёсць баланс паміж выкарыстаннем жанравай палітры ў беларускіх друкаваных выданнях, якія імкнуцца сёння канкураваць з інтэрнэт-парталамі, што хутка развіваюцца на медыйным рынку? Каб знайсці адказ на гэтае пытанне, трэба перш за ўсё звярнуць увагу на штодзённыя беларускія выданні, якія вызначаюць узровень айчынай прэсы: самая тыражная «СБ. Беларусь сегодня» і нацыянальная «Звязда». Разгледзець гэтыя выданні цікава ў кантэксце асвятлення тэмы культуры, што адкрывае журналісту магчымасць праявіць сябе ў розных жанрах: дае падставы для стварэння інфармацыйных тэкстаў, для працы ў аналітыцы (як у жанры артыкула, дзе даследуюцца значныя для грамадства праблемы, так і рэцэнзіі на твор мастацтва), ёсць тэмы, якія патрабуюць нарысаванай ці эсэістычнай формы. Такім чынам, ёсць магчымасць розных журналісцкіх падыходаў і працы з усімі групамі жанраў.

Калі ідзе гаворка пра штодзённыя выданні, то натуральна, што іх апірышчам будзе журналістыка інфармацыйная: яны найперш будуць скіраваныя на асвятленне бягучых падзей апэратыўна. У люстэрку дзвюх беларускіх газет культурнае жыццё ў краіне падаецца насычаным – сваю функцыю па інфармаванні газеты выконваюць. Калі гаворка пра буйныя

мерапрыемствы (Міжнародная кніжная выстава-кірмаш, кінафестываль «Лістапад», фестываль Юрыя Башмета, міжнародны оперны форум і г. д.), якія тычацца ўсёй краіны, інфармацыйныя паведамленні, заметкі ці рэпартажы абавязкова з'яўяцца ў абедзвюх газетах – спачатку на ўзроўні анансавання, а потым і ў выглядзе паведамленняў пра ход і вынікі мерапрыемстваў. Але відавочна, што калі гаворка ідзе пра вынікі, то банальнага пераліку, хто выступіў ці якія месцы заняў, ужо недастаткова. Тым больш, што ў гэтым газеты ўсё роўна (якім патрабуецца час для вёрсткі) ужо апырэдзяць інтэрнэт.

Перад аўтарам паўстае праблема: абмежавацца стандартным падыходам (за што ніхто не папракне) ці ўсё ж паспрабаваць пайсці далей у тым, чаго хутчэй за ўсё не здолеюць прапанаваць інфармацыйныя парталы: не проста сказаць, што гэта было, але і як гэта было. Адказ на пытанне «як?» сам па сабе ўжо выводзіць аўтара на іншы ўзровень. Каб адказаць на пытанне «як?», трэба супастаўляць, разважаць, выявіць тэндэнцыі, сказаць пра мэтазгоднасць. А гэта значыць – аналізаваць. І добры, прафесійны журналіст пойдзе менавіта такім шляхам, бо, як правіла, ён даражыць сваім чытачом і хоча захаваць яго надалей. Таму не дзіва, што нават у інфармацыйных тэкстах на культурную тэму можна выявіць элементы аналізу. Гэтую тэндэнцыю можна прасачыць, калі прааналізаваць матэрыялы звяздоўскай рубрыкі «Жырандоля», прысвечанай культурнай тэматыцы. Фактычна яна – люстэрка культурнага жыцця краіны за тыдзень. І часткова сумяшчэнне інфармацыйнага падыходу і элементаў аналітыкі прадывітавана перыядычнасцю выхаду паласы. Натуральна, што калі газета адлюстроўвае культурныя падзеі за тыдзень, праходзіць час, і на ўзроўні навіны тэксты паспяваюць састарэць і згубіць сваю актуальнасць, ёсць небяспека прайграць іншым газетам, якія змяшчаюць матэрыялы ў залежнасці ад нагоды хутчэй. Таму інфармацыйны матэрыял «Наш выхад!» (20 кастрычніка 2012 года) пра міжнародны тэатральны фестываль «Тэарт» ўсё ж змяшчае развагі пра тэндэнцыі развіцця тэатральнага мастацтва ў свеце і стан беларускага сучаснага тэатра. Таму і паведамленні пра мастацкія выставы не пазбаўлены элементаў рэцэнзавання: каб не проста сказаць, што гэта за выстава, але і «зачапіць» чытача аўтарскімі адносінамі да пабачанага. Напрыклад, гэтыя элементы ёсць у матэрыяле «Нуль: лічба, фігура, вызначэнне часу ці сутнасць?» («Звязда», 3 сакавіка 2012 года), прысвечаны праекту «Радзус нуля. Анталогія арт-нулявых». Аднак падобныя тэксты, задача якіх найперш прыцягнуць увагу чытача да падзеі, ператвараючы яго ў гледача, ніякім чынам не падмяняюць і не замяняюць рэцэнзій, задачы якіх больш значныя.

Яны вынікаюць з задач самой аналітычнай журналістыкі, якая не дазваляе чытачу перайсці выключна на пазіцыю аморфнага спажываўцы як газетных тэкстаў, так і культурных падзей, але запрашае да актыўнага ўдзелу ў

культурным працэсе са сваёй пазіцыяй і меркаваннем. Чалавек з меркаваннем, і тым больш чалавек, які здольны лагічна мысліць і аргументавана адстойваць сваю пазіцыю, – сёння амаль знікаючы тып як сярод чытачоў, так і сярод журналістаў. Магчыма гэтым тлумачыцца невялікая колькасць рэцэнзій у беларускіх газетах наогул. Часткова гэты жанр стаў ахвярай імкнення друкаваных былых партыйных СМІ перайці ў фармат папулярных выданняў падчас рэфармавання постсавецкага друку. У нейкі момант адбылося адмаўленне ад жанраў, якія сталі раптам лічыцца «нудотнымі» з-за таго, што утрымліваюць надта шмат разваг. Пацярпеў менавіта аналітычны падыход, перш за ўсё стала меней з'яўляцца рэцэнзій, ці наогул яны зніклі са старонак асобных беларускіх газет. Але не толькі яны. Калі аналітычныя карэспандэнцыі, у аснове якіх ляжыць заўсёды нейкая лакальная праблема, на вырашэнне якой газета можа паўплываць, яшчэ захоўваліся, то аналітычныя артыкулы, скіраваныя на даследаванне праблем шырокіх, якія маюць значэнне ў рамках усяго грамадства, краіны, якія скіраваныя на актывізацыю ці змяненне свядомасці чалавека, сталі выключнай рэдкасцю. Што тычыцца штодзённых газет, то тлумачэнне для апраўдання можна знайсці больш простае: такія артыкулы патрабуюць часу, паглыблення ў тэму, усебаковага вывучэння розных фактаў і аспектаў тэмы, на што не заўсёды хапае часу ў звычайнай працоўнай завяздэнцы. Аднак ёсць яшчэ адзін момант, чыста прафесійны: пісаць грунтоўную аналітыку здольны далёка не кожны журналіст, ёсць элементарная боязь сур'ёзных жанраў, якія паказваюць узровень дасведчанасці аўтара ў тэме, яго здольнасць мысліць і рабіць самастойныя высновы.

Тым не менш падобныя публікацыі выклікаюць рэзананс. Менавіта яны дазваляюць адчуць асобу аўтара. Яны даюць газеце прэстыж. Невыпадкава апошнім часам адбываецца вяртанне такога жанру, як рэцэнзія на старонкі рэспубліканскіх беларускіх газет «Звязды» і «СБ. Беларусь сегодня». Нібыта журналісты ўзгадалі жанраўтваральнае правіла: выходзіць новы твор мастацтва – яго трэба рэцэнзаваць. Рэцэнзіі ёсць у «Жырандолі» і на штодзённых старонках «СБ» (у залежнасці ад паступлення матэрыялу) на новыя фільмы, на тэатральныя пастаноўкі, на мастацкія выставы, кнігі. Кніжнай рэцэнзіі – асабліва ўвага. Беларуская культура гістарычна была звязана з развіццём кніжнай культуры яшчэ ад першых асветнікаў. Кнігавыданне і сёння з'яўляецца буйной і даволі паспяховай галіной (калі меркаваць па колькасці назваў кніг, якія штогод выходзяць з друку ў краіне як у дзяржаўных, так і ў недзяржаўных выдавецтвах). І аўтараў, якія ствараюць кнігі, сёння багата. Засталося толькі звязаць іх з тымі людзьмі, якім гэтыя кнігі будуць сёння патрэбныя. Таму кніжная рэцэнзія выконвае яшчэ і пачэсную місію прасоўвання літаратуры і кніг патэнцыйнаму чытачу. Паколькі рэцэнзія прадугледжвае адзнаку з аргументацыяй, то яна працуе як свайго роду права-

кацыя: чытачу хочацца ўпэўніцца ў тым, што аўтар сапраўды мае рацыю, ці ўласна абвергнуць яго довады. А гэта значыць, трэба ўзяць кнігу і пачытаць. Таму ў «СБ» рубрыка адпаведна мае назву «Кніжны навігатар». У 2012-м годзе з'явілася рубрыка «Экслібрыс «Звязды», дзе змяшчаюцца рэцэнзіі на кнігі. У 2012-м годзе вядучай гэтай рубрыкі была літаратурны крытык Аксана Бязлепкіна, у 2013-м годзе яе змяніў Ціхан Чарнякевіч. Акцэнт увагі на аўтарах зроблены нездарма: крытыка – аўтарская справа. Не толькі таму, што за падрабязны разгляд твора нехта нясе адказнасць, але і таму, што індывідуальнымі якасцямі крытыка, яго інтэлектам абумоўлена якасць матэрыялаў. Таму допісы Людмілы Рублеўскай, нават калі яна не хавае сваёй суб'ектыўнасці, выклікаюць заўсёды павагу і жаданне разабрацца: чым абумоўлены яе думкі? Напрыклад, такія: «На жаль, у літаратуры няма роўнасці. І братэрства таксама. Камусьці насыпана таленту поўны мех, камусьці крошка ў далонь упала. Адпаведна больш чытаць і выдаваць будуць не тых, хто харошы-добры-шчыры, а каму дадзена цікава пісаць. Крытыкі памыляюцца, сучаснікі не заўсёды маюць рацыю ў адзнаках, але, у рэшце рэшт, усё ў мастацтве займаюць месцы адпаведна квіткам» [2].

Аднак трэба прызнаць, што часам журналісты пазбягаюць рэцэнзавання там, дзе яно патрэбна, замест чаканай усімі адзнакі за твор прапануючы інтэрв'ю альбо са стваральнікам, альбо з адным з выканаўцаў ролі ў фільме ці спектаклі. Асабліва дзіўна, калі гэты твор сапраўды адметны і чаканы. Аднак менавіта такі падыход абрала «СБ» у асвятленні значнай для беларускай культуры падзеі – пастаноўкі ў Вялікім тэатры Беларусі оперы айчызнага кампазітара Дзмітрыя Смольскага паводле Уладзіміра Караткевіча «Сівая легенда». Напярэдадні падзеі было шмат анонсаў з авансамі ў боку будучай пастаноўкі, друкавалася інтэрв'ю Вікторыі Паповой з рэжысёрам Міхаілам Панджавідзэ «Піліць апілку бессэнсоўна» (21 жніўня 2012). Але прэм'ера адбылася ў верасні. І пасля – ніякага тлумачэння, як жа гэта зроблена? Але лагічнае тлумачэнне падобнага журналісцкага падыходу усё ж ёсць: тэма, у прынцыпе, адпрацаваная і пры гэтым ніхто нікога не пакрыўдзіў і ні з кім не пасварыўся... Але паколькі сама з'ява адметная, то найбольш важна было б патлумачыць яе адметнасць і адпаведнасць першакрыніцы (апавесці Караткевіча). І нягледзячы на тое, што ў «Звяздзе» таксама змяшчаліся анонсы прэм'еры, аналіз пастаноўкі прагучаў са старонак гэтай газеты ў рэцэнзіі за 22 верасня 2012 года «У патрыётаў – каханне...».

Трэба адзначыць, што інтэрв'ю (інфармацыйны жанр), якія пішуцца на замену рэцэнзіі, таксама ўтрымліваюць элементы аналізу, які гучыць ужо з вуснаў героя, а не аўтара. Напрыклад, такі ж варыянт абраў Валянцін Пепяляеў, каб асвятліць прэм'еру «Гора ад розуму» ў Нацыянальным драматычным акадэмічным тэатры імя Горкага. «Чацкі перастаў быць прарокам», – такую выснову робіць выканаўца галоўнай ролі артыст Антон Бельскі і тлумачыць

сваю думку. Відавочна, што выключна інфармацыйнага падыходу ў такім інтэрв'ю было мала самаму аўтару, і ён пайшоў углыб, выводзячы героя сваімі пытаннямі на нейкую адзнаку. Трэба прызнаць, што такі варыянт асвятлення культурных падзей у большай ступені прадыхаваны жаданнем быць больш зразумелым і цікавым чытачу: словы артыста хутчэй возьмуць да ўвагі, чым словы журналіста. Гэтым тлумачыцца, чаму такіх інтэрв'ю становіцца больш, калі дзякуючы герою і яго пазіцыі, меркаванню, можна звярнуць увагу на нейкія праблемныя моманты ў творчых арганізацыях, асобных накірунках мастацтваў, зразумець кантэкст, у якім існуе сусветная культура, і месца ў ёй культуры беларускай. Таму зразумела, што ў культурнай тэме, дзе вялікая колькасць цікавых, адметных, таленавітых асоб, думкі якіх уяўляюцца цікавымі, у такога жанра, як інтэрв'ю, асаблівае значэнне. Яно не толькі ў тым, каб распавесці пра сённяшнія клопаты такіх майстроў сваёй справы, як скульптар Іван Міско, акцёр Генадзь Гарбук, паэтка Раіса Баравікова, балерына Кацярына Алейнік і іншыя творцы, якія сталі героямі публікацый «СБ». Не толькі ў тым, каб стварыць партрэт спявачкі Наталлі Гайдзі, рэжысёра Валерыя Анісенкі, дырыжора Міхаіла Казінца і іншых герояў «Звязды». Значэнне гэтага жанру для культурнай тэмы – зварот увагі грамадства да праблем дзякуючы аўтарытэтай асобе, якой павераць хутчэй, чым журналісту. Такія варыянты інтэрв'ю практыкуе «Звязда», калі звяртаецца да тэмы захавання гісторыка-культурнай спадчыны ў выпуску «Ігуменскі тракт».

Калі звярнуць увагу на выкарыстанне жанру класічнага аналітычнага артыкула, то у яго, на жаль, пакуль не адбылося рэнесансу ў беларускіх друкаваных СМІ. Аднак час ад часу бываюць адметныя публікацыі падобнага плану як у «Звяздзе», так і ў «СБ». У гэтым сэнсе прыцягнула ўвагу грунтоўная публікацыя «Падманлівая цішыня пагосту» Наталлі Тышкевіч («СБ», 15 лютага 2012 года), прысвечаная догляду і ўпарадкаванню могілак у Беларусі: праблема пастаўлена і напісана з разуменнем справы і з душой.

Але душа аўтара ў публікацыях на культурную тэму найбольш адчувальная ў такіх жанрах, як нарыс і эсэ. Прыкладам выдатнай нарысістыкі ў друкаваных штодзённых выданнях Беларусі з'яўляюцца матэрыялы прафесара Адама Мальдзіса, аўтара «СБ». Яго гістарычныя нарысы прысвечаны як вядомым асобам мінуўшчыны, так і нейкім таямнічым, загадкавым падзеям, роля якіх, можа быць, дагэтуль недастаткова ўсвядомлена нашымі сучаснікамі. І як ні дзіўна, вядомы прафесар цудоўна адчувае інфармацыйную нагоду: калі і якую тэму прапанаваць выданню, каб яна прагучала найбольш выразна. Яго нарысы адметныя яшчэ і тым, што, калі трэба, у іх гучыць аналіз: што прывяло да забыцця, да сцірання з памяці наступных пакаленняў цэлых старонак айчынай гісторыі. Такім чынам, і тут ёсць месца ўзаемапраанікненню жанраў.

Змешванне аднаго жанра з іншымі адбываецца ў выніку змен у кожным з жанраўтваральных фактараў. Гэтыя змены могуць быць абумоўлены адміраннем неасноўных і з'яўленнем новых функцый жанраў, ускладненнем інфармацыйных задач, адкрыццём новых прадметных бакоў рэчаіснасці. У сучаснай журналістыцы пад ціскам тэхналогій і развіццём розных відаў СМІ назіраецца трансфармацыя традыцыйных жанраў, што праяўляецца ў жанравым змешванні. Узнікаюць так званыя «гібрыдныя» жанравыя формы. Асабліва гэты працэс закрануў такі жанр, як рэпартаж, які з выключна інфармацыйнага можа ператварыцца ў рэпартаж з элементамі аналітыкі і нават эсэістыкі. Асабліва гэтая форма падыходзіць рэпартажам пра культуру, калі, з аднаго боку, ёсць канкрэтная інфармацыйная нагода (што важна для штотдзённай газеты), але падзея падоўжана ў часе і людзі яшчэ могуць да яе далучыцца. У падобных выпадках праца журналіста ўзбагачаецца задачай па прыцягненню ўвагі гледачоў да падзеі. І для таго, каб чытач стаў гледачом, яго трэба заінтрыгаваць: цікавымі дэталямі (што і прапануе класічны рэпартаж) у спалучэнні з магчымай адзнакай і меркаваннем (што ўласціва аналітыцы), аўтарскімі эмоцыямі, вобразным асэнсаваннем (што нясе эстэтычнае задавальненне). Прыклад падобнай працы можна знайсці на старонках газеты «Звязда», калі да формы сінтэзаваных рэпартажаў журналісты звяртаюцца часцей менавіта ў культурнай тэме, калі ствараюць тэксты пра буйныя фестывалі (якія доўжацца не адзін дзень), мастацкія акцыі.

Прыкладам такога падыходу можна лічыць публікацыю ў «Звяздзе» Волгі Чайкоўскай пад назвай «Нешта» (29 лістапада 2012 года), прысвечаную першай беларускай трыенале сучаснага мастацтва. Аснова тэксту – выключна рэпартажная, журналіст прысутнічае на адкрыцці, рухаецца па павільёне, звяртае ўвагу на дэталі: «Стаю пасярод залы ў адрэстаўраваным выставачным цэнтры “БелЭкспа”. Зверху – неба ў алмазах. Не ў літаральным сэнсе, вядома. Проста вяршыняй усяго стала памяшканне, у якім размясцілі экспазіцыю. На столі – вялікая бліскучая жырэндоля. Знізу здаецца, што яна ўпрыгожана мноствам стразаў. Гледзіцца гламурна, але зусім не стасуецца з сучасным мастацтвам. Або, можа быць, яе таксама можна лічыць часткай усяго гэтага надзвычайнага канцэптуалізму? Маўляў, сімвал эпохі спажывання, імітацыі, падробак і людзей-пустышак? Толькі гэта для тых, у каго ёсць пачуццё гумару і вельмі багатая фантазія...» [3]. Аўтар разважае пра месца мастакоў і мастацтва ў жыцці суайчыннікаў, пераходзячы ад асабістых разваг да абагульненняў больш шырокіх, робячы выснову: «Здаецца (і, напэўна, не адной мне), але ў Беларусі вялікія праблемы з сучасным мастацтвам. У сэнсе – з усведамленнем таго, што гэта такое. І на трыенале яўна прадстаўлена сучаснае мастацтва (contemporary art) не ў чыстым сваім сучасным разуменні (канцэптуальнае, актуальнае, радыкальнае і г. д.), а ў разуменні тэмпараль-

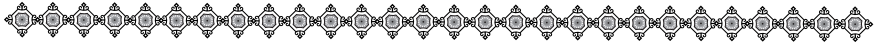
ным, часавым. Да сучаснага мастацтва ў нас залічваюць усё, што ствараецца сёння. А гэта не толькі перформансы, акцыі геаметрычнага жывапісу на сценах горада, відэаарт або крэатыўныя плакаты, але і станковая графіка (сярод якой ёсць добрая, а ёсць не вельмі), і жывапіс, і нават іконаграфія. А ўвесь гэты бодзі-арт і фаер-шоу, якімі так выхваляюцца арганізатары трыенале, гэта ўсё са смежных нападўзахапляльных сфер. Усё-такі мастацтва – гэта не тое самае, што шоу або... шоу-бізнэс» [3]. Такім чынам, стаўленне да падзеі зразумелае. Гучыць, хоць і не наўпрост, аўтарская адзнака. Ёсць, няхай і не ў лоб сказаная, думка пра разуменне сутнасці мастацтва ў Беларусі. Адчуваецца кантэкст не толькі мастацкага, але і праз мастацкую сферу грамадскага жыцця. Публікацыя, якая выклікала цікавасць не толькі з боку радавога чытача, але і ў прафесіянальных крытыкаў, мастакоў, прадстаўнікоў культурнай сферы. Такія матэрыялы ў штодзённай газеце «Звязда» з’яўляюцца ўсё часцей.

Такім чынам, сінтэз жанраў дазваляе зрабіць публікацыі больш жывымі і прыцягальнымі. Да таго ж бываюць з’явы, пра якія ў штодзённай газеце можна распавесці нетрывіяльна. Усведамляючы і творча засвойваючы працэс развіцця жанраў, важна не губляць з віду, што за знешне бачнымі метамарфозамі жанраў адбываецца шматмернае спалучэнне, перакрываўванне і ўзаемадзеянне метадаў журналісцкага пазнання, рэпарцёрскага пошуку, прыёмаў даследавання, і менавіта ў гэтых, схаваных у глыбіні радка ўзаемадзеяннях, знаходзяцца шматлікія сакрэты эвалюцыі традыцыйных жанравых форм.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Лазутина Г. Основы творческой деятельности журналиста. М. : Аспект Пресс, 2006.
2. Рублеўская Л. Пра нелюбоў да крытыкі // СБ. Беларусь сегодня. 2012. 30 сакавіка. С. 8.
3. Чайкоўская В. Нешта // Звязда. 2012. 29 лістапада. С. 1.

Паступіла 10.06.2013.



І. А. Шаўлякова-Барзенка

«ЭТЫКА ЖАНРУ» ЯК ПРАБЛЕМА ТЭОРЫІ І ПРАКТЫКІ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ КРЫТЫКІ ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ

Артыкул уяўляе сабой спробу сфармуляваць паняцце «этыка жанру» літаратурнай крытыкі: вызначаюцца асноўныя структурныя кампаненты і змястоўнае напаўненне паняцця, прынцыпы і ўмовы яго функцыянавання ў літаратурна-крытычным дыскурсе. Акрэсліваюцца магчымыя кірункі тэарэтычнага асэнсавання адпаведнай праблематыкі. Метадалагічны патэнцыял «этыкі жанру» аналізуецца ў аспекце практычнай значнасці для функцыянавання і развіцця найноўшай беларускай літаратурнай крытыкі.

In this article the author has made an attempt to formulate the concept «ethics of the genre» in literary critique: the basic structural components, substantive content, the principles and operating conditions in literal-critical discourse are defined. The possible directions of the theoretical understanding of the relevant issues are described. The methodological potential of the «ethics of the genre» is analyzed in respect of practical importance for problem-solving in contemporary literary critique.

Ключавыя словы: беларуская літаратурная крытыка, этика жанру, аксіялагічны і метадалагічны грунт, праблема крытэрыяльнасці.

Keywords: belarusian literary critique, ethics of the genre, axiological and methodological framework, the problem of the criterion.

Этычная праблематыка ў даследаваннях, скіраваных на тэарэтычнае асэнсаванне розных аспектаў функцыянавання і развіцця беларускай літаратурнай крытыкі канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя, займае *выключнае* месца: яна аказалася *выключанай* са сферы ўвагі сучаснага айчыннага літаратуразнаўства.

Справа, верагодна, не толькі ў тым, што «этыка крытыкі» ў калектыўным несвядомым філалагічнай супольнасці сёння праблематызуецца як «відавочная відавочнасць», адмысловы неруш аксіяматыкі. На першы погляд падаецца, быццам тут поспеху здолее дасягнуць толькі той, хто ўзброены цяглівацю рудакопа і славалюбствам пустэльніка. Варта таксама выразна ўяўляць маштаб даследаванняў (тэарэтыка-метадалагічных, гісторыка-літаратурных, міждысцыплінарных) беларускай літаратурнай крытыкі ў другой палове 1990-х – на працягу 2000-х гг.:

- манаграфія «Літаратурная крытыка Заходняй Беларусі» (2001) К. Мароз;
- агляд М. Мушынскага «Крытыка і літаратуразнаўства» ў другой кнізе чацвёртага тома акадэмічнай «Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя» (2003);

- артыкул Г. Кісліцынай «Эстэтычныя прынцыпы сучаснай беларускай крытыкі» ў калектыўным выданні «Міждысцыплінарныя даследаванні актуальных праблем тэорыі літаратуры» (2011);

- даследчыцкія ініцыятывы кафедры літаратурна-мастацкай крытыкі Інстытута журналістыкі БДУ, плён якіх увасобіўся ў выданнях «Сучасныя тэндэнцыі літаратурна-мастацкай крытыкі: тэорыя, практычны вопыт» (2002), «Віды літаратурна-мастацкай крытыкі: вопыт гісторыка-тэарэтычнага агляду» (2005), «Твор мастацтва – прадмет аналізу крытыкі» (2009), «Час, мастацтва, крытыка» (2010) і інш. (сегмент літаратурнай крытыкі, як правіла, распрацоўваўся ў артыкулах А. Бязлепкінай, А. Кавалеўскага, Н. Кузьміч);

- публікацыі ў зборніках навуковых прац і літаратурна-мастацкіх выданнях Я. Гарадніцкага, Л. Кісялёвай, Л. Сіньковай, М. Аляшкевіч¹.

Этычныя аспекты існавання айчынай літаратурнай крытыкі ў навуковых працах, як правіла, закранаюцца ўскосна (напрыклад, у згаданым артыкуле Г. Кісліцынай) альбо «ўгадваюцца» ў якасці фонавых (праца Я. Гарадніцкага «Сацыялогія літаратуры на сучасным этапе: суб’ектна-аб’ектныя дачыненні творчага працэсу», што стала адным з раздзелаў кнігі «Чалавечае вымярэнне ў сучаснай беларускай літаратуры» (2010)). Так званая крытычная практыка адказы на этычныя пытанні адшуквае непасрэдна на полі баявых дзеянняў, нярэдка – падчас спланаваных (запланаваных якой-небудзь рэдакцый ці справакаваных групай энтузіястаў) дыскусій. З другой паловы 2000-х фронт іх перамясціўся ў інтэрнэт, дзе падчас баталій у блогах, на форумах грамадска-культурніцкіх выданняў ці на спецыялізаваных парталах «практычная этыка» беларускай літкрытыкі разгортваецца перад назіральнікам ва ўсёй стылявой размаітасці і канцэптуальнай аднастайнасці.

¹ Заўважым, што рытуальнае «і *інш.*» у гэтым пераліку не выконвала б нават дэкаратыўную функцыю.

У шэрагу публікацый, прысвечаных тэндэнцыям развіцця беларускага літаратуразнаўства і крытыкі 2000-х гг. [17; 18], мы ўжо спрабавалі прааналізаваць вытокі і найбольш важкія наступствы таго «рэпутацыйнага крызісу», які і на пачатку другога дзесяцігоддзя XXI стагоддзя вызначае спецыфіку айчыннай літаратурнай крытыкі. Найбольш істотныя, на наш погляд, урокі, якія вынікаюць са згаданай сітуацыі, можна тэзісна прадставіць наступным чынам:

1) яснае разуменне (пры цьмяным прамаўленні) таго, што давядзецца ладзіць калектыўную (тэарэтыкі + практыкі) рэвізію каштоўнаснага грунту, на якім у апошнія два дзесяцігоддзі разгортваецца ўзаемадзеянне суб'ектаў тутэйшага літаратурна-крытычнага дыскурсу;

2) выразнае адчуванне, што дыскусіі пра ролю літкрытыкі ў сацыякультурнай прасторы рэальнай Беларусі (\neq Альбарутэнні, створанай інструментамі міфа для Міфа) так і застаюцца спусташальна-бессэнсоўнымі, «беспадстаўнымі», калі праблема (дакладней, комплекс праблем) не становіцца прадметам зацікаўленага абмеркавання *супольнасці* даследчыкаў – літаратуразнаўцаў, філосафаў, сацыёлагаў, культуролагаў, мастацтвазнаўцаў і інш.

Па выніках 2000-х гг. асабліва важнай у дачыненні да захавання інстытуцыянальнасці беларускай крытыкі, яе запатрабаванасці як культурнага медыятара нам падаецца «праблематызацыя прынятых норм інтэрпрэтацыі і ацэнак» [3]: адпаведны вопыт, напрыклад, нямецкае літаратуразнаўства займела яшчэ пасля 1968 года ў сувязі з «крызісам легітымацыі». У расійскім дыскурсе знікненне літаратурнай крытыкі як «адзінай славеснай і сэнсавай прасторы» (Д. Бак) з канца 1990-х гг. ужо не столькі абмяркоўваецца, колькі канстатуецца. Прычым «крытычная стракатасць» (Н. Іванова) вынікае з прынцыповай разнароднасці крытыкі: «не толькі паводле мэт, задач, метадаў і падыходаў да твораў, але і з пункту гледжання ўспрымання ўласнага статусу» [13]. Тыпалагічна блізкая сітуацыя склалася і ў беларускай літаратурнай крытыцы (з папраўкай на спецыфіку нашай літпрасторы, а таксама з улікам сумарнага каэфіцыенту тутэйшага ментальнага катастрофізму ды самоты як спосабаў (вы)жыцця у дынамічным свеце). Літаратурная (і калялітаратурная) грамадскасць у апошнія дзесяцігоддзі дэманструе татальнае расчараванне ў айчыннай крытыцы з прычыны страты ёю ўплывовасці, зніжэння актыўнасці, няздольнасці аператыўна і аб'ектыўна (ці хоць бы адэкватна) ацэньваць плён найноўшай мастацкай славеснасці. У нашым выпадку даводзіцца гаварыць пра «скарачэнне і разрыў устойлівых, рэгулярных камунікацый літаратурнай супольнасці» не толькі з «чытацкай публікай» [1], але і паміж этыка-

эстэтычнымі групамі ўнутры гэтай супольнасці, і нават з літаратуразнаўствам ды літаратурай¹.

У акрэсленым кантэксце пошукі беларускай літаратурнай крытыкай уласнай *самасці* (тут: канцэптуальна-метадалагічнага «ядра»), што ў бліжэйшай перспектыве забяспечвала б яе спраўджванне ў якасці актуальнай з’явы нацыянальнай культурнай прасторы) найбольш выніковымі могуць быць якраз у плоскасці *«этыкі жанру»*.

Кантэнт-аналіз масіву тэкстаў, якія маюць дачыненне да тэорыі і практыкі беларускай літаратурнай крытыкі апошняй чвэрці XX – першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя, дае падставы гаварыць пра тое, што *«этыка жанру»* – як паняцце і адначасова формульнае выражэнне комплексу практычных праблем айчынай літкрытыкі – у гэтым артыкуле, так бы мовіць, дэбютуе (уводзіцца ўпершыню).

У адрозненні ад «этыкі літаратурнай крытыкі», праблемае поле якой будзе заставацца тэрыторыяй няспынных міжусобных канфліктаў, *«этыка жанру»*, на наш погляд, можа стацца той сістэмай каардынат, дзе суб’ектываваная «стракатасць» найноўшай літаратурнай крытыкі магла б трансфармавацца ў адносна аб’ектываваную (упарадкаваную на грунце пэўных заканамернасцей і тэндэнцый развіцця жанравай сістэмы) «мазаічнасць». Інакш кажучы, *«этыка жанру»* ў сітуацыі *цэнтоннага* літаратурна-крытычнага дыскурсу здольная ўтрымаць рознафактурныя лапікі-сегменты ў адзіным полі прыцягнення. Мы прапануем разглядаць *«этыку жанру»* як *механізм аксіялагічнай і метадалагічнай самаарганізацыі айчынай крытыкі*, якая ў 2000-х гг. перажывала катастрофу аўтадыскваліфікацыі, а зараз спрабуе пераадолець посттраўматычны шок. Для айчынай літаратурнай крытыкі сама выпрацоўка падобнага механізму – *«рацыянальнай этыкі»* – ёсць праблема эрганамічнага кшталту, спосаб не толькі застацца, але і нанова актуалізавацца ў інфармацыйным грамадстве.

У першым набліжэнні сутнасць *«этыкі жанру»* раскрываецца ў ідэі выпрацоўкі такой сістэмы норм інтэрпрэтацыі літаратуры, як каштоўнасці (нацыянальнай, культурнай, эстэтычнай, мастацкай), якая дазволіла б інтэграваць намаганні суб’ектаў літаратурна-крытычнага дыскурсу па актуалізацыі нацыянальнага мастацтва слова і рэанімацыі самой крытыкі.

¹ Сёння, заўважым, надзвычай актыўна абмяркоўваецца тэзіс пра літаратурнасць крытыкі: паводле адной версіі, крытыка наўпрост супернічае з літаратурай [3], паводле іншай – усё яшчэ застаецца пераходнай формай паміж літаратурай і літаратуразнаўствам [14].

Спецыфіку змястоўнага напаўнення паняцця «*этыка жанру*» (адрознага, напрыклад, ад «этыкі жанру» літаратуразнаўства) мы звязваем найперш з такімі фактарамі, як функцыі, адраснасць і публічнасць літаратурнай крытыкі.

Крытыка як частка камунікатыўнай літаратурнай сістэмы па вызначэнні арыентавана на публічнасць, прычым менавіта «скіраванасць літаратурнай крытыкі на публічныя формы камунікацыі (умовы, інстытуцыянальныя структуры, сродкі і каналы)» дазваляе нямецкай даследчыцы Б. Менцаль разглядаць літаратурную крытыку як «інстытут, што мадэлюе публічную сферу ці саму грамадскасць» [3]. Аднак патэнцыяльная ўплывовасць крытыкі без элементаў устойлівасці, узгодненасці ў дзейнасці розных крытыкаў (напрыклад «культуролагаў» і «сацыёлагаў», паводле І. Кукуліна), *рознай крытыкі* (што транслюе розныя канцэпцыі літаратуры) у лепшым выпадку не мае карысці. У горшым гэта рыхтуе глебу ці для «грамадзянскай вайны за словы» (гэтак, паводле Б. Менцаль, сталася ў рускай літаратурнай крытыцы эпохі перабудовы [3]), ці для непрыязі ўсіх да ўсіх (сюжэт тутэйшай крытыкі 2000-х гг.).

Калі разглядаць этыку як «кантэкст паводзін, што выходзіць за межы непасрэдных інтарэсаў» [19, с. 13], то дзейнасць у канвенцыяльным полі «*этыкі жанру*» мусіць грунтавацца на *кантэкстуальным мысленні*, што дазваляе выйсці за межы элементарнай функцыянальнасці (кланавыя, іміджавыя, нават рэпутацыйныя інтарэсы). Экстрапалюючы ідэі вядомага расійскага філосафа А. Гусейнава [2, с. 698] на сітуацыю ў айчынным літкрытыцы, выкажам наступнае меркаванне: канвенцыяльнасць «*этыкі жанру*» магла б грунтавацца на ідэі двайной матывацыі дзейнасці. З аднаго боку – захаванне прафесійнага этасу крытыкі як жыццёва важнага чынніку літаратурнай сістэмы. З другога – захаванне і развіццё жанравай сістэмы крытыкі як дынамічнай цэласнасці, у сістэме каардынат якой беларускія крытыкі маюць найбольш шанцаў заключыць прафесійнае пагадненне, найперш дзеля роднай мастацкай слаvesнасці.

Філосаф М. Каган разглядаў літаратурную крытыку непасрэдна ў каштоўнасна-арыентацыйнай сферы чалавечай дзейнасці [15]. На думку саміх стваральнікаў сучаснай літаратурна-крытычнай прасторы, традыцыйная (у постсавецкім разуменні) крытыка мае на ўвазе «арганічнае ўключэнне ідэалагічных і маральных кампанентаў у эстэтычную ацэнку» [16].

У найноўшай беларускай літпрасторы «*этыка жанру*» (аксіялагічная па сваёй сутнасці) функцыянальна запатрабавана не ў якасці пракруставага ложка: як і ў любой этыцы, свабода тут – неабходная ўмова магчымасці маральнай адказнасці [11]. «*Этыка жанру*» не адмаўляе асобнасці (і нават суб'ектыўнасці) плёну крытыка: яна прапануе асэнсоўваць гэты плён у ме-

жах прафесійнай дамоўленасці («канвенцыі»), магчымай на грунце аб'ектывавальных ведаў, у дадзеным выпадку – пра спецыфіку фарміравання, функцыянавання і развіцця літкрытыкі як жанравай сістэмы.

Стан айчынной літаратурнай крытыкі на пачатку другога дзесяцігоддзя ХХІ стагоддзя выдатна апісваецца з дапамогай паняцця *хюбрис*. У сучаснай заходняй філасофіі гэтым тэрмінам (франц. *l'hubris* – ад грэч. *urbis* – нястрыманасць, раз'ятранасць, бясчынства) абазначаюцца «перадпарагавыя формы стыхійных працэсаў, што задаюць няўстойлівыя параметры функцыянавання пэўнай сістэмы і адкрываюць магчымасці новых форм яе быцця» [10, с. 1165]. У гэтай сітуацыі «*этыка жанру*» магла б стацца механізмам рацыянальнай самаарганізацыі літкрытыкі як сістэмы, што характарызуецца хюбрис.

Калі этыка ў развагах М. Фуко праблематызуецца як «форма, якую варта надаць сваім паводзінам і жыццю» [11, с. 1242], то «*этыка жанру*» здольная надаць форму «хюбриснаму» існаванню літкрытыкі. «*Этыка жанру*», на наш погляд, сёння запатрабавана ў якасці своеасаблівай экспертнай мадэлі, чый інструментарый дазваляе (як мінімум):

а) вызначыць аксіялагічныя і метадалагічныя дамінанты, на грунце якіх будзецца мадэль ацэнкі літаратурнага твора, напрыклад, у крытыцы і літжурналістыцы;

б) суаднесці каштоўнасныя арыенціры з эстэтычнымі прыярытэтамі і спосабамі іх мастацкага ўвасаблення;

в) асэнсаваць дыяпазон апраўданых прэтэнзій (наконт культурнай уплывовасці, верагоднаснасці высноў, аргументаванасці ацэнак і г. д.) розных «агентаў» літаратурна-крытычнай прасторы: «крытыка-эксперта», «літжурналіста», «рэкламшчыка» і інш.

Адной з найбольш істотных праблем тэарэтычнага кшталту для «*этыкі жанру*» паўстае *праблема крытэрыяльнасці*. У комплексе крытэрыяў, якія маглі б утвараць аснову жанравай этыкі як сістэмы, відавочна вылучаюцца два сегменты (складнікі): інварыянтны і варыяцыйны. Асобнае пытанне, якая роля і вага павінна належаць кожнаму з іх, каб «*этыка жанру*» выконвала сваю ключавую функцыю: утрымлівала прафесійную, «экспертную» крытыку («крывяносную сістэму літаратуры», паводле В. Слаўнікавай) ад шалу паўдзельнічаць у спусташальна-бессэнсоўных (для літаратуры, крытыкі і, верагодна, саміх крытыкаў) акцыях. Гэта можа быць рэйкавая вайна «рэзервацый»¹; лакальныя сутычкі (М. Мартысевіч – А. Паплаўская) ці спецыфічна-

¹ Згаданыя «рэзервацыі» ўтвараюцца на самых розных і нечаканых падставах, напрыклад: лонг-ліст прэміі Ежы Гедройца – шорт-ліст прэміі Ежы Гедройца – фіналісты прэміі Ежы Гедройца – «недалучанае прагрэсіўнае тутэйшае літчалавецтва».

глабальныя (М. Южык супраць «хеўры») канфлікты. Не заглыбляючыся тут у абмеркаванне канкрэтных суадносін інварыянтнага і варыятыўнага кампанентаў (суадносін, што забяспечылі б устойлівасць і эфектыўнасць «этыкі жанру»), сканцэнтруемся на праблеме вызначэння *базавых элементаў* – таго «ядра», «стрыжня», без якіх любая этычная сістэма немагчымая.

Базавая формула «этыкі жанру» ў дачыненні да літаратурнай крытыкі найбольш празрыста, як нам падаецца, можа быць разгорнутая з дапамогай ключавых паняццяў (катэгорый) класічнай рыторыкі: этас (*ethos*), логас (*logos*), пафас (*pathos*).

Як вядома, паняцце логасу ў рыторыцы Арыстоцеля мела на ўвазе сродкі пераканання, што апелывалі да розуму; паняцце пафасу суадносілася са сродкамі пераканання, што апелывалі да пачуццяў. Прычым у апошнім выпадку важнае значэнне надавалася «размежаванню пафасу самога прамоўцы, то бок яго асабістых пачуццяў, што выліваюцца ў прамове, і таго пафасу, які дасягаецца моўнымі сродкамі, які ідзе да слухачоў ад тэксту, а не ад прамоўцы» [8]. У сваю чаргу, паняцце этасу «рэферавала да сродкаў пераканання, што апелывалі да норм чалавечых паводзін (у тым ліку маўленчых паводзін)» [5]; этас разглядаўся ў якасці асновы фарміравання рытарычнага ідэалу [8]. Інакш кажучы, «этас стварае ўмовы для прамаўлення, пафас – крыніца стварэння сэнсу прамаўлення, а логас – славеснае ўвасабленне пафасу на ўмовах этасу» [12].

Дыяпазон варыятыўнасці крытычных практык у гэтай сістэме каардынат залежыць ад разнастайнасці *логасаў* і іх валентнасцей – здольнасцей уступаць у спалучэнні з *пафасамі*. Так, крытыка «экспертная» і «гандлёвая» аперыруюць *логасамі* відавочна рознай ступені складанасці, што абумоўлена рознымі мэтавымі ўстаноўкамі, зваротам да розных адрасатаў і г. д. У сваю чаргу, у корпусе тэкстаў, што з рознымі агаворкамі можна разглядаць у межах «экспертнай» крытыкі, адшукваецца дастаткова шырокі спектр «пафасаў»: згадаем публікацыі і кнігі Л. Галубовіча, П. Васючэнкі, Ю. Сапажкова, Л. Алейнік, А. Бязлепкінай, Г. Кісліцынай, Ц. Чарнякевіча. Крытычныя штудыі «новых філолагаў» (Г. Янкута) і «новых радыкалаў»¹ (А. Адамовіч) відавочна адрозніваюцца паводле структураванасці, разгалінаванасці і аргументаванасці *логасаў*. А вось у межах беларускай крытыкі так званага журналісцкага тыпу, дзе публіцыстычнасць дамінуе над навуковасцю і/ці мастацкасцю, «палюсы»

¹ Вылучаныя Б. Дубіным і А. Рэйтблатам «два тыпы крытычнага выказвання вакол і з нагоды літаратуры», што рэалізуюцца групамі «новых філолагаў» і «новых радыкалаў» [1] у найноўшай расійскай крытыцы, могуць быць скарыстаныя і для апісання асобных з'яў у беларускай літпрасторы.

ўтвараюцца 1) за кошт розніцы ў ступені філалагічнай кампетэнтнасці аўтараў; 2) за кошт розніцы ў ступені «супадзення», «стыкоўкі» *логасаў* і *пафасаў*: літаратурна-культурніцкія творы Л. Рублеўскай, П. Абрамовіча ў масавых медыя – асвятленне літаратурных падзей у допісах А. Паплаўскай.

Інварыянтны грунт «*этыкі жанру*» ў акрэсленым кантэксце суадносіцца з такім складнікам, як *этас*. Зварот да этасу (зразумелага як устойлівая прырода чаго-небудзь) стварае ўмовы не толькі для канцэптуалізацыі (тэарэтычнага праектавання), але і для разгортвання «*этыкі жанру*» непасрэдна ў літаратурна-крытычнай прасторы.

Сёння крытыка, што забяспечвае асэнсаванне працэсуальнасці літаратуры ў кантэксце культурнага развіцця, пачынае набываць статус адмысловага культурнага медыя [7]. У праблемным полі «*этыкі жанру*» істотнай падаецца не толькі выдавочная сувязь этасу літкрытыкі і інструментарыю камунікавання. Калі суаднесці дынаміку тыпаў мастацкай творчасці і сутнасныя прыкметы змены «вялікіх стыляў эпох» (Д. Ліхачоў) з сітуацыяй у сучаснай літаратурнай крытыцы, з канца 1990-х гг. мы маем справу з працэсам парадыгмальнай змены тыпаў літаратурна-крытычнай творчасці. Вылучэнне і сістэматызацыя адпаведных адзнак – прадмет асобнага даследавання¹. Нас пакуль цікавіць агульны рух крытыкі ад «эзопавай мовы» да «простага маўлення» – і перамяшчэнне крытычнай палемікі са сферы сэнсаў у сферу стылю [4], дакладней – стылістыкі. У дачыненні да айчынай (і шырэй – усходнеславянскай) літаратурна-крытычнай традыцыі «*этыку жанру*», такім чынам, найбольш мэтазгодна разглядаць у комплексным ключы: у звязцы крытэрыяў сэнсавых (*этас* + *логас*) і стылявых (*логас* + *пафас*).

Чыннікі акрэсленай вышэй формулы ў нераўнаважнай прасторы беларускай літаратурнай крытыкі пачатку XXI стагоддзя могуць быць запатрабаваныя ў якасці крытэрыяў ісцінасці (*логас*), шчырасці (*этас*) і ўзважнасці (адэкватнасці, мэтазгоднасці) стратэгіі самаактуалізацыі крытыка (*пафас*). Інакш кажучы, яны могуць утвараць «*матрычную*» *крытэрыяльную аснову этычнай спраўджанасці* таго ці іншага літаратурна-крытычнага жанру.

Калі не паддавацца на «правакацыі» (абстрагавацца ад імкнення сённяшніх суб’ектаў літаратурна-крытычнай прасторы называць самастойным жанрам тое, што з’яўляецца жанравай разнавіднасцю/мадыфікацыяй), то жанравая палітра «экспертнай» літкрытыкі выглядае аскетычна:

¹ Утылітарная аксіялогія : беларуская літаратура канца XX – пачатку XXI ст. у рэтраперспектыве тыпаў літаратурнай творчасці / І. Л. Шаўлякова-Барзенка // Наукowy вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічныя навукі. Літаратуразнаўство. Луцк, 2010. № 11. С. 280–285.

- рэцэнзія;
- артыкул (аналітычны, проблемны, аглядавы, партрэтны і інш.);
- эсэ.

Пры відавочным росце запатрабаванасці літаратурнай эсэістыкі «найвышэйшым жанрам» сучаснай літаратурнай крытыкі самі яе рупліўцы лічаць «крытычны агляд актуальнай плыні літаратуры» (С. Чупрынін). Структураўтваральны жанр крытыкі «аператыўнага рэагавання» – рэцэнзія – таксама падпадае пад сціплую абаяльнасць эсэістыкі; даволі часты вынік гэтага – «занадта мала інфармацыі, занадта мала аналізу і занадта шмат нічым не абгрунтаваных ацэнак» (Б. Менцаль).

Вядомы расійскі даследчык літаратуры, крытык Н. Іванова ўжо ў дачыненні да крытыкі сярэдзіны 1990-х гг. указвала на змену жанравага рэпертуару – як рэакцыю на канец літатурацэнтрызму і росквіт журналізму, на ператварэнне літаратурнай крытыкі ў «прэсу» [4]. Аналіз сучаснага літаратурнага працэсу ў сацыялагічным ключы дазваляе рабіць высновы пра сутнасны характар трансфармацыі жанравай прыроды літаратурна-крытычных ацэнак: «Жанравыя зрухі ў літаратуры – заўсёды найбольш сур’ёзныя: яны сведчаць пра змену структуры літаратурных камунікацый» [1].

Для крытыкі «гандлёвай» (у тутэйшай літпрасторы прадстаўленай мінімальна) аптымальныя жанравыя зрухі ў крытыцы – рэдукцыя ўсіх жанраў да анонсу і рэкламнай улёткі (флаера). Айчынная крытыка журналісцкага кшталту аддае перавагу кароткім рэцэнзіям ці эсэізавааным нататкам, а ў версіі «гламурнага трэшу» – анатацыі ці скетчу па матывах калялітаратурнага жыцця. Пашырэнне палітры жанраў у гэтым сегменце адбываецца за кошт «новых радыкалаў», чый «рэсурс – спецэфекты, найчасцей – “добра адрэпеціраваны буран”, як гэта называлася ў даўняй пародыі А. Архангельскага, «калі атрымаецца – сенсация... а не атрымаецца – літаратурны скандал (пералічваем жанры працы)...» [1].

Зварот да зборнікаў беларускай літаратурнай крытыкі, што пабачылі свет цягам 2000-х гг. (кнігі Л. Алеянік, З. Вішнёва, Л. Галубовіча, Г. Кісліцынай, Ю. Сапажкова, Л. Сільновай і інш.) дазваляе меркаваць, што крытыка «экспертнага» тыпу аддае перавагу проблемным артыкулам, літаратурным партрэтам, літаратурна-крытычным эсэ, рэцэнзіям, прычым нават гэтыя жанры выяўляюць выразную тэндэнцыю да рэдукавання, сцяжэння з адначасовым «квантаваннем» тэксту – падзелам яго на невялікія фрагменты.

Надзвычай цікавы, на наш погляд, падыход да дыферэнцыяцыі жанраў крытыкі прапанаваў яшчэ ў 60-х гг. XX стагоддзя літатуразнаўца, філосаф, крытык М. Палякоў у кнізе «Паэзія крытычнай думкі» (1968): у аснову жанравай класіфікацыі закладваюцца структурныя суадносіны літаратурнага

факту і праблематыкі. Напрыклад, жанравымі адзнакамі рэцэнзіі з'яўляюцца аўтарытэтнасць і монапраблемнасць. Адпаведна, жанравую формулу рэцэнзіі мы можам прадставіць наступным чынам: факт + аналіз + ацэнка. На наш погляд, «этыка жанру» пачынаецца тады, калі ўзважваюцца суадносіны (на парадмет мэтазгоднасці, дарэчнасці) тых элементаў, якія і з'яўляюцца структураўтваральнымі для таго ці іншага жанру – з улікам, вядома ж, тых прынцыпаў, важкасць і істотнасць якіх прафесійная супольнасць бярэ пад увагу ў дачыненні да любога жанру крытыкі. У лік такіх базавых прынцыпаў «этыкі жанру» ў першым набліжэнні прапануецца ўключаць:

- прынцып пастаяннага станаўлення (удасканалення) і жанравай сістэмы, і крытыкі як феномену;
- прынцып этычнага абыходжання з аргументацыяй;
- прынцып доказнасці, абгрунтаванасці ацэнак;
- прынцып «су-адчувальнасці» (ва ўзаемадзеяннях «крытык – пісьменнік», «крытык – крытык»).

Функцыянальны аспект «этыкі жанру» звязаны з параметрамі ацэнкі і адмысловым «ацэначным патэнцыялам» таго ці іншага крытычнага жанру. Б. Менцаль вылучае тры асноўныя формы крытыкі, што адрозніваюцца як паводле адрасатаў, так і паводле функцый (інфармацыя, рэкамендацыя, палеміка, інтэрпрэтацыя, абагульненне) [9]. У дадзеным выпадку «этыка жанру» прадугледжвае разуменне ўсімі ўдзельнікамі камунікацыі (але найперш крытыкамі) адрознасць у функцыянальных прыярытэтах, напрыклад, анонсу (інфармаванне), рэцэнзіі (рэкамендацыя), праблемнага артыкула (палеміка) ці аглядавай працы (абагульненне).

У падобнай логіцы разваг становіцца відавочным, што «сенсачую», «скандал» ці жанр «тусовачнага сцёбу» (Н. Іванова) немэтазгодна разглядаць у полі «этыкі жанру» крытыкі, паколькі яны першапачаткова не маюць дачынення да каштоўнаснага і метадалагічнага грунту літаратурна-крытычнага тыпу творчасці (культурна-мастацкай дзейнасці). Інакш кажучы, прадукванне і функцыянаванне «гламурна-трэшавых» жанраў падпарадкавана прынцыпова іншай, чым жанры літкрытыкі, мэтаваасці – «рыначнай».

Праблема «рыначных» і «нярыначных» жанраў у дачыненні да беларускай крытыкі апошняга дзесяцігоддзя, з аднаго боку, падштурхоўвае да разваг пра статус і падзел сфер уплыву паміж «ацэншчыкамі» (К. Сцепанян) і крытыкамі. З другога боку, паўстае пытанне пра ступень канвенцыяльнасці «этыкі жанру»: ці варта ўвогуле крытыкам дамаўляцца з кімсьці (нават паміж сабой) пра штосьці?

У выпадку з беларускай літаратурнай крытыкай станоўчы адказ на гэтае пытанне аргументуецца праз зварот да «відавочных» асаблівасцей *эта*су і

пафасу айчыннага крытычнага дыскурсу. *Этас* ад пачатку яднае і ўсіх беларускіх крытыкаў з’яўляецца, і... амалькрытыкаў: «традыцыяналісты» і «авангардысты», «канфармісты» і «нонканфармісты», «профі» і «аматары» (магчымы розныя камбінацыі) у сілу спецыфікі сацыякультурнай сітуацыі шчыра і незваротна заклапочаныя беларускасцю беларускай літаратуры, сцвярдзеннем (часам праз адмаўленне) яе ўнікальнасці, канкурэнтнасці, вітальнасці і г. д. Сама разнастайнасць *пафасаў* (напрыклад, крытыка і «ацэншчыка», «кансерватара» і «прагрэсіста» – таксама магчымы камбінацыі) актуалізуе пошукі нейкага канстытутыўнага пачатку, на грунце якога згаданыя *пафасы* як бы набываюць «рэчыўнасць», легітымуюцца як з’явы культурна значныя. Іншая справа, што разнастайныя праявы (з’явы) крытычнага быцця існуюць не ў адзіным полі, але адмяжоўваюцца (групуюцца) унутры своеасаблівых рэзервацый. Межы гэтых рэзервацый (можна прыгледзецца ў гэтым аспекце, напрыклад, да рэсурсаў ЛитКритика.by і bookster.by) відавочна непранікальныя для ўзаемаўплываў на ўзроўні *пафасаў* і нават *логасаў*, паколькі першаштуршком (аўта)сегрэгацыі ў дадзеным выпадку становіцца канфлікт *этасаў*.

Такім чынам, ужо на стадыі праблематызацыі канцэптуальна-метадалагічнага поля «*этыкі жанру*» выкрышталізоўваюцца некалькі ключавых пазіцый.

– Ці варта гаварыць пра магчымасці (і неабходнасць) існавання мноства супрацьлегла скіраваных *этасаў* у межах «*этыкі жанру*» беларускай літаратурнай крытыкі?

Спецыфіка найноўшага беларускага літаратурнага працэсу, а таксама сітуацыя, у якой апынулася беларуская літаратурная крытыка пасля маштабнага рэпутацыйнага крызісу, указваюць на тое, што пераадоленне гэтага крызісу магчымае на грунце хоць і *дынамічнага*, але *цэльнага этасу*. Камунікацыйны разрыў у айчыннай супольнасці крытыкаў адбываецца з-за неадпаведнасці зыходных устаноў, ідэалагічных – найперш эстэтычных, мастацкіх – у меншай ступені. *Этас жанру* падаецца нам грунтам, на якім сёння можна кансалідаваць асобныя намаганні і актывізаваць літаратурна-крытычную дзейнасць.

Дзейсныя захады рэалізаваць (няхай і па-за якойсьці «дамавай», «канвенцыйнай») эфектыўныя асабістыя творчыя стратэгіі дэманструюць з канца 2000-х гг. маладыя крытыкі (кожнага з іх, дарэчы, можна назваць і даследчыкам літаратуры): Ц. Чарнякевіч, Г. Янкута, Ж. Капуста, Д. Марціновіч. Іх дзейнасць разгортваецца ў сістэме каардынат нацыянальна-асветніцкага этасу. Іх тэксты ўказваюць на дастаткова сур’ёзную тэарэтычную падрыхтоўку, каб забяспечыць важкасць, аргументаванасць *логасаў*. Іх крытычная творчасць выяўляе неабходную кантэкстуальнасць мыслення, што дазваляе ўтрымацца ў межах дарэчнасці – і не ахвяраваць актуальнасцю *пафасу*.

– Ці могуць быць выпрацаваны этычныя эталоны крытычных жанраў?

Этычны эталон таго ці іншага літаратурна-крытычнага жанру (рэцэнзіі, артыкула і г. д.) з’яўляецца калі не ўмоўнасцю, дык, ва ўсякім разе, феноменам канвенцыяльным. Таму эталон найбольш мэтазгодна прадстаўляць праз сістэму прынцыпаў, рэалізацыя якіх і ёсць умоваю існавання *«этыкі (канкрэтнага) жанру»*.

Так, калі абсалютнай каштоўнасцю лічыць захаванне культурнай памяці (М. Розаў), то ў якасці ключавой каштоўнасці *«этыкі жанру»* можна ўважаць захаванне «генафонду жанру». Напрыклад, літаратурны агляд мусіць спалучаць панарамнасць, кантэкстуальнасць погляду на працэс пэўнага перыяду (часу) са стэрэаскапічнасцю (каштоўнасцай, эстэтычнай, мастацкай) асэнсавання канкрэтнага літаратурнага факта (твора, падзеі, з’явы).

– Ці магчыма (і мэтазгодна) выпрацаваць у межах *«этыкі жанру»* пэўныя «рамачныя правілы» камунікацыі (накштальт прынятых у рыторыцы: «не варта змешваць факт/ацэнку факта, то бок аб’ектыўнае/суб’ектыўнае; не варта змешваць істотнае/выпадковае» і г. д. [5, с. 139–141])?

«Этыка жанру» для беларускай літаратурнай крытыкі другога дзесяцігоддзя ХХІ стагоддзя паўстае, як ні парадаксальна, «утылітарнай этычнай сістэмай» [19, с. 36]. Прычым фармуляваць яе можна з дапамогай катэгорый «негатыўнай этыкі». Гэтае словазлучэнне ў філасофіі мае не менш за чатыры значэнні [2, с. 690–691]. Але нам яно цікавае ў тым аспекце, што дазваляе сфармуляваць для крытыкі *«этыку жанру»* не ў імператыўных намінацыях (тое, што павінна быць). Цікава, што ў сацыялагічным кантэксце (напрыклад у развагах М. Вебера) канвенцыя можа разглядацца як знешняя рэгулюемасць паводзін праз няўхвалу, асуджэнне паводзін, якія адхіляюцца ад узгодненых. Таму ў межах *«этыкі жанру»* літаратурнай крытыкі мы як бы дамаўляемся пра тое, чаго не павінна быць, ад чаго варта ўстрымлівацца.

– Ці варта вылучаць у асобную групу «пазаэтычныя» жанры?

«Пазаэтычных» жанраў у беларускай літаратурнай крытыцы не існуе: ёсць жанры «пазакрытычныя», што па тых ці іншых прычынах выдаюцца за крытыку, накштальт вочна-завочнай палемікі на літаратурную тэматыку ў блогах. Напрыклад, асэнсоўваць абмеркаванні ў блогасферы лонг- і шорт-лістоў прэміі імя Ежы Гедройца (пik прыпаў на канец 2012 – пачатак 2013 года) у логіцы *«этыкі жанру»* і нават у сістэме каардынат *«этыкі крытыкі»* контрпрадуктыўна, паколькі камунікацыя, што разгортваецца па законах каліялітаратурнай дэманалогіі¹, не мае дачынення да крытыкі як тыпу творчасці.

¹ Забаўна, але адзін і той жа «персанаж»-крытык у розных этыка-эстэтычных рэзервацыях (групях) у межах аднаго канфлікту можа ўспрымацца то як носьбіт «святла», то як «прыхадзень з пекла» — гэтак, верагодна, адчувала сябе Лада Алейнік у шэрагу лакальных сутычак беларускага сегменту ЖЖ-прасторы.

– Ці варта гаварыць у дачыненні да крытыкі традыцыйнай (напрыклад, часопіснай) і крытыкі ў Сеціве пра дзве «этыкі жанру»?

Сеціўная крытыка амаль заўсёды – палілог [6]; як заўважае Н. Іванова «сеціўная крытыка пазбаўлена прыгажосці цэльнага літаратурнага выказвання». Вонкава прысутнасць беларускай літаратурнай крытыкі ў Сеціве чымсьці нагадвае *vers conversation* («верш-размову»): сэнсавай самадастатковасцю асобных фрагментаў ды падкрэсленай неабавязковасцю, выпадковасцю іх счাপлення ў палемічную цэнтонную «коўдру».

Зрэшты, нам імпануе меркаванне С. Чупрыніна наконт таго, што інтэрнэт – гэта асяроддзе, а не форма жыццядзейнасці крытыкі. Згаданае асяроддзе толькі «цёнігуе» крытыку: патрабаванні эрганомікі (аб’ём тэкстаў, ускладненасць выказвання і г. д.) часам памылкова прымаюцца за стратэгічныя прыярытэты. Сутнасць крытыкі – «лагізаваць» жыццё літаратуры, наладжваць «прычынна-выніковыя сувязі», без якіх літаратура «не мела б выражанай дынамікі існавання, формы працэсу» [6], – у любым асяроддзі захоўваецца. Інакш гэта не крытыка, а (у лепшым выпадку!) яе «пачатковая школа» – літжурналістыка (С. Чупрынін). На нашу думку, «этыка жанру» і ў традыцыйнай, і ў сеціўнай крытыкі адна; іншая справа, што адрозніваюцца іерархічныя структуры іх жанравых сістэм.

Вядома, прапанаваныя развагі з нагоды акрэсленых пытанняў варта павяжаць не столькі за адказы, колькі ў якасці запрашэння да абмеркавання ці (што больш верагодна) да палемікі. Тым не менш ужо зараз найбольш істотнымі ўмовамі спраўджанасці «этыкі жанру» нам падаюцца:

- існаванне жанравага этасу як дынамічнай цэльнасці;
- прызнанне базавых прынцыпаў;
- захаванне адноснай устойлівасці структуры «этыкі жанру» як сістэмы;
- гістарычнасць у дачыненні да крытэрыяў і механізмаў актуальных літаратурна-крытычных ацэнак;
- дастатковы ўзровень прафесіяналізму «актораў» (тут: дзейных асоб, персанажаў) літаратурна-крытычнай камунікацыі: яны павінны разумець, пра што дамаўляюцца (напрыклад, мець дакладнае ўяўленне пра структуру і функцыянальныя асаблівасці розных жанраў, прасцей кажучы, «адрозніваць» эсэістычны допіс ад рэцэнзіі).

Перашкоды на шляху паўставання «этыкі жанру» як ядра (самасці) найноўшай беларускай літаратурнай крытыкі – гэта своеасаблівыя «негатыў» пералічаных вышэй умоў:

- узмацненне палярызацыі, множанне рэзервацый унутры і без таго ўмоўна-цэльнай айчынай літпрасторы;
- перавага ў СучБелКрыце індывідуальнага *пафасу* над супольным прафесійным *этасам*;

- абмен своеасаблівымі «мінус-уплывамі» паміж крытыкай традыцыйнай і сёцiўнай; як вынік – экспансія павярхоўных меркаванняў, адмаўленне ад этычнага выкарыстання аргументацыі, брак грунтоўнага аналізу, узмацненне тэндэнцый да графаманскіх збыткоўнасцей;

- няпэўная філалагічная кампетэнтнасць часткі персанажаў з агрэсіўнай стратэгіяй самаактуалізацыі ў літпрасторы.

У любым выпадку, «*этыка жанру*» прапануе айчынную літаратурна-крытычную супольнасці той жа спосаб/шанец (вы)жыць, які атрымалі самыя крэатыўныя героі вядомага рамана «Залатое цяля» – дзеці лейтэнанта Шміта: далучыцца да канвенцыі. Выразна ўсведамляючы рэальныя шанцы на поспех падобнага прадпрыемства *тут і зараз*, прапануем усім зацікаўленым прадэманстраваць прынцыповую вернасць тутэйшым традыцыям культурнай камунікацыі: пачаць з таго, каб *дамовіцца дамаўляцца*.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Дубин Б., Рейтблат А. Литературные ориентиры современных журнальных рецензентов [Электронный ресурс]. URL : www.rl-critic.ru/new/newcrit.html/. Дата доступа : 03.04.2013.

2. Гусейнов А. А. Философия – мысль и поступок : статьи, доклады, лекции, интервью. СПб. : СПбГУП, 2012.

3. Зоркая Н. Литературная критика на переломе эпох [Электронный ресурс] // НЛО. 2004. № 69. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/>. – Дата доступа : 12.04.2013.

4. Иванова Н. Между: О месте критики в прессе и литературе [Электронный ресурс] // Новый мир. 1996. № 1. URL : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/1/. Дата доступа : 10.04.2013.

5. Ключев Е. В. Риторика : учеб. пособие для высших учебных заведений. М. : ПРНОР, 2001.

6. Кузнецова А. Это критика [Электронный ресурс]. Выпуск 2 (08.05.2003). URL : www.russ.ru/krug/20030508_kritika.html. Дата доступа : 07.04.2013.

7. Кукулин И. В. Программа дисциплины «Мастер-класс по литературно-критическому письму» для направления 031400.62 «Культурология» – подготовка бакалавра [Электронный ресурс]. URL : <http://do2.gendocs.ru/docs/index-409308.html>. Дата доступа : 10.04.2013.

8. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика: Навч. посібник. К. : Вища шк., 2003. 311 с.

9. Менцель Б. Перемены в русской литературной критике. Взгляд через немецкий телескоп [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. 2003. № 4 (30). URL : <http://magazines.russ.ru/nz/2003/4/>. Дата доступа : 15.04.2012.

10. Можейко М. А. Хюбрис // Новейший философский словарь : 3-е изд., испр. и доп. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 1165–1166.

11. *Можейко М. А.* Этика // Новейший философский словарь : 3-е изд., исправл. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 1240–1242.

12. *Рождественский Ю. В.* Теория риторики : учеб. пособие. 4-е изд., испр. М. : Флинта; Наука, 2006.

13. *Рудалёв А.* В ожидании критики [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 2007. № 4. URL : <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/>. Дата доступа: 30.04.2013.

14. *Третьяков В. А.* Проблема литературного и металитературного дискурсов в современной теории : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 [Электронный ресурс]. М., 2009. 136 с. URL : www.lib.ua-ru.net/diss/cont/392754.html. Дата доступа : 20.02.2013.

15. *Фролова И. В.* Мастерство литературного критика : учеб. пособие. Улан-Удэ : Издательство Бурятского университета, 2010.

16. *Чупринин С.* Граждане, послушайте меня [Электронный ресурс]. Знамя. 2003. № 5. URL : <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/5/>. Дата доступа : 04.05.2013.

17. *Шаўлякова-Барзенка І. Л.* Беларуская літаратурная крытыка 2000-х: «рэпутацыйны» крызіс // Спадчына І. Я. Навуменкі і актуальныя праблемы літаратуразнаўства : зб. навук. артыкулаў / рэдкалегія І. Ф. Штэйнер (гал. рэд.) [і інш.], М-ва адукацыі РБ, Гомельскі дзяржаўны ўн-т імя Ф. Скарыны. Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2012. С. 188–192.

18. *Шаўлякова-Барзенка І. Л.* Найноўшае беларускае літаратуразнаўства: асноўныя тэндэнцыі і вынікі развіцця ў 2000-я гг. // Восьмыя Танкаўскія чытанні : матэрыялы Міжнар. навук. канф., г. Мінск, 13–14 верас. 2012 г. / Бел. дзярж. пед. ун-т імя М. Танка ; рэдкал. В. Д. Старычонак, І. М. Гоўзіч, А. П. Жыганава і інш. ; адк. рэд. В. Д. Старычонак. Мінск : БДПУ, 2012. С. 207–210.

19. *Шрейдер Ю. А.* Лекции по этике : учеб. пособие. М. : МИРОС, 1994. 136 с. Паступіла 20.03.2013



ПРИЛОЖЕНИЕ

Анатолий КОРОЛЁВ

ОШИБКИ ДЕБЮТА И ПОИСКИ ИМИДЖА¹

В основу этой лекции положен опыт моего преподавания в московском литературном институте им. Горького, где я веду собственный мастер-класс прозы на дневном отделении (с 2005 г.). За эти годы передо мной прошли судьбы 50-ти начинающих литераторов. Наблюдая, читая, разговаривая, размышляя, а также заодно вспоминая свой собственный творческий старт в далекие 70-е гг. прошлого века, я пришел к неожиданным выводам... Вот они.

1.

Первое – талант не имеет значения, практически все на старте одарены одинаково. Среднее количество рукописей, которые приходят со всей страны на творческий конкурс в мастерскую прозы литинститута – 170–200 рукописей, а бюджетных мест только 20. Плюс несколько платных вакансий. 20 из 200 – это всегда самые лучшие. На старте у меня не класс, а цветущий букет из роз, овеянный бабочками. И что же?

А ничего. В розу никогда не ударит молния.

Необходимо проявить второе слагаемое успеха – творческую волю.

А с этим проблемы. За 8 лет моей работы в литинституте передо мной прошли судьбы полусотни стартующих, ни один из них не проявил должной творческой воли. Ни один!

Творческую волю можно сравнить с деревом, которое вырастает на виду неба, только тогда его может заметить молния. И ударить.

¹ Все авторские права на данный текст принадлежат автору. Печатается в сокращении и с разрешения автора.

Так срабатывает третье – решающее слагаемое писательской состоятельности – судьба.

Судьба – это тайна.

Судьба – стена, на которую надо запрыгнуть. Высота стены, скажем, сто метров. Но у этой стены есть скрытые глаза. Иногда стена замечает твои попытки и нисходит прямо к твоим ногам ступенькой крутой лесенки, ведущей на стену. Порой она даже спускает к твоим ногам работающий в абсолютной тишине эскалатор и ждет. Сколько? Иногда час. Иногда месяц. Иногда даже год. Счастье – вовремя заметить эту незримую выручку, горе – если ты ее не разглядишь. Стена мигом вырастает до тысячи метров – запрыгнуть на нее ты больше уже никогда не сможешь.

У судьбы же, которая состоялась, нет никакой логики и справедливости.

Удачный пример чужого успеха ничему не научит, потому что тебе он уже не годится. Научить могут только чужие ошибки, а не чужие удачи. Повторяю, самое обидное в нраве судьбы – это полное отсутствие справедливости в раздаче наград.

<...>

2.

Одна из первых ошибок – все начинающие ищут хороший сюжет, считают, что удачный сюжет решит все проблемы. Увы, это ошибка: для старта нужно искать наиболее страстное переживание в собственной жизни.

Вот один пример успешной судьбы.

Стивен Кинг. Ему где-то 25 лет. Педагог в школе. Двое детей. Нищета. Живет с женой и детьми в трейлере. 90 долларов в месяц платит за жилье. Написал несколько книжечек. Напечатал – ноль успеха. Кинг делал ставку на чистую выдумку. Но однажды вспомнил историю, за которую ему было стыдно: в колледже вместе с друзьями он яро травил двух дурнушек. Одна из них впоследствии покончила с собой. Кингу было стыдно даже думать об этом, не то, что описывать, и все же однажды он решился напечатать начало и... выбросил в мусорную корзину. Жена достала страницы, прочитала и сказала: вот то, что надо! Это не выдумка.

С т и в е н: Но она же погибла.

Ж е н а: Так в этом вся соль.

С т и в е н: Как написать сцену с месячными в школьном душе? Это невыносимо!

Ж е н а: Раз тебя корежит, значит, это как раз то, что надо.

И Кинг сдался.

Так родилась повесть «Керри» – первый бестселлер Стивена Кинга. Триумф. Звонок редактора Билла. Парень, 200 000 долларов твои. Вывод: в цене только *невыносимое*.

3.

Писателю мешает Создание Куклы.

Что я имею в виду. Дело в том, что писатель – профессия обнажения, даже бесстыдная. Один мой знакомый был потрясающим бабником, но писал в духе Блока и Андрея Белого, потому что именно так по его представлению должен выглядеть идеальный писатель. Он не решился стать носорогом эротики, и потому никому не известен.

Роберт Стивенсон долго не мог написать ничего путного.

Всю молодость он потратил на сочинение глобальных текстов и держал ориентир только на великий шедевр. Он задумал написать нечто великое, как Данте, как Гёте или Шекспир. Много раз начинал и бросал, недовольный сделанным, довел до отчаяния семью... Но однажды приятель Стивенсона, издатель, попросил Роберта написать что-нибудь для подростков. Что-нибудь приключенческое, про пиратов, например. И написать как можно быстрее. Обещал хорошо заплатить.

«Для мальчишек?» – загорелся вдруг Стивенсон. – «Да! Что-нибудь попроще, с сюжетом». И Стивенсон согласился. Сняв с головы колоссальный столб груза и установку написать шедевр, сменив молитвенную позу на рабочую посадку, Роберт залпом, с азартом и страстью в считанные недели написал роман для мальчишек «Остров сокровищ». Свой первый литературный шедевр.

Это простой пример, но схемы самообмана могут быть поистине виртуозны, суть ошибки в том, что ты пишешь не из себя, а из собственного представления о том, каким должен быть и как якобы должен писать настоящий писатель... при этой ложной форме раскрытия все сущностное отбрасывается в пользу Куклы, а Кукла – это вампир, Дракула, твоя живая кровь будет выпита до последней капли.

4.

Многие из начинающих почему-то решают написать текст «хорошо»!

Но... Начинать с установки «написать хорошо» – ложный путь в творчестве, установка тут совершенно другая. Нужно всего лишь написать «до конца», а там будет ясно, хорошо это или не хорошо.

Писатель рискует до последней точки. Неудача встроена в текст изначально, и рулетка крутится до финала.

Если текст не опасен, лишен риска для твоей судьбы и писательской репутации, он не нужен, тратиться на *«теплое»* – бессмысленно.

5.

Для решения задачи необходимо отбежать как можно дальше от цели. Например, задумав текст о музыке, никогда не описывай музыканта. Гони дирижера и скрипача из текста о музыке... пусть лучше это будет старик-истопник в консерватории, который пытается объяснить, что такое музыка своей глухой внучке, а единственное средство – положить руки девочки на рояль, пусть она почувствует вибрацию и сочинит свою музыку внутри «глухого» космоса.

В цель сюжета нужно нападать только сзади.

Как ни парадоксально, но, физически рождаясь с первой строки, текст на самом деле пишется с «конца», с последней точки. «Бог творит из будущего», – говорят каббалисты. «И порциями», – добавляют суфии.

В пьесе нужно держать вертикаль, как держат на голове прямой шест цирковые гимнасты.

Вот образец «вертикали» трех начальных реплик.

– Здравствуй.

– Я вас не знаю. Вы ошиблись.

– Как же «не знаю»... да ты же меня пытал, гад...

Автор пьесы свободен примерно первые полторы страницы.

Писатель – чуть больше: две, три страницы. Дальше разворачивается логика вещи.

Цель творчества одна – увеличивать шаг за шагом степень личной творческой свободы и внутренней свободы читателя.

Как говорил Сальвадор Дали о себе: *«Дерзость растет»*.

6.

Очень частая ошибка в юности – это самооценка по уровню притязаний, а не по уровню сделанного.

Например, «мой товарищ хочет подзаработать “бабла” на ТВ, идиот, а вот я буду Набоковым».

Это жизнь задом наперед.

<...>

7.

Частая ошибка начинающих – непонимание различия между писательством и журналистикой/беллетристикой.

Привожу пример из собственной жизни.

В молодости я работал в провинциальной газете и вел уголовную хронику. Однажды три дня провел на процессе, где судили женщину из дальнего рабочего поселка – она отрубила топором голову спящему мужу, садисту и пьянице.

Адвокат вела отчаянную борьбу за то, чтобы несчастную женщину выпустили на свободу, чтобы учли, что она уже два года сидит в тюрьме, ждет суда... Судья колебалась, свидетели-сельчане говорили о виновной женщине очень плохо. Козырной картой защиты стал приезд дочери, которая прежде скрывалась, она выступила в суде и рассказала о том, что отец-садище ее насиловал с юности и даже выбил ей глаз (у нее не было глаза). Эти показания имели решающее значение – женщина была отпущена на свободу прямо в зале суда. Все рыдали.

Так вот.

НИЧЕГО ЭТО МЕНЯ КАК ПИСАТЕЛЯ НЕ ИНТЕРЕСОВАЛО!

Меня волновало вот что. Свидетели – бабы и мужики из рабочего поселка – не понимали, что тут, в зале суда, они могут говорить правду, почти все выступавшие обвиняли несчастную бабу: ты, помнишь, у меня простыни порвала... ты долг не вернула... а вот тогда козу пустила в огород... а однажды банку трехлитровую мне не вернула...

Когда подсудимую фактически оправдали – случился шок: все свидетели опешили и стали кричать судье: «Правильно, он же ирод ее избивал каждый день... мы же все видели», – бабы плакали, обнимали убийцу, и та тоже ревела вместе с ними.

Вот в чем ужас – в обвинительном умонастроении народа.

Вот откуда родилась наша Октябрьская революция.

Никто из журналистов/беллетристов об этом феномене не написал ни полслова, сочиняли дешевый триллер, описывали ночь убийства, описывали топор для рубки капусты, строчили о том, как капала кровь на пол...

Вот в чем разница между интенцией писателя и поддакиванием беллетриста. Цель писателя – не сюжет, а *смысл сюжета*, обязательно возражающий автору.

8.

И еще.

Не переписывать! Я прежде переписывал до 5–7 раз, шлифовал строки, это все пустое... сейчас я печатаю только черновики.

И вообще – нужно легче относиться к серьезным вещам, но крайне продуманно, чутко, внимательно, осторожно, выверено к МЕЛОЧАМ.

Кинг пишет: рецепт в начале прост – много читать и много писать.

Но я против. Мао говорил: чем больше читаешь, умней не становишься.

Мой рецепт начинающим – смотреть документальное кино, кровь из носа искать его показы в Москве.

Там ты сталкиваешься с невиданными переживаниями.

Например, история двух девочек из партизанской армии освобождения Тамил Илама на Цейлоне. Они готовятся стать живыми бомбами на улицах столицы Коломбо. Им по 14 лет, а как они гордятся предстоящей гибелью за идеалы марксизма. Это надо видеть! Съемки ленты велись за месяц до их самоподрыва.

9.

Типичная ошибка в технике написания текста: начинающий автор пишет его ИЗОЛИРОВАННО от своего жизненного контекста.

Поясню. Это так называемое ПРАВИЛО ТАРАНТИНО.

На встрече с ведущим телеканала в Лос-Анджелесе режиссер объяснял секрет работы над фильмом «Криминальное чтиво»: «Если я сбил собаку по дороге на съемку, – сказал Тарантино, – эта собака должна войти в построение в ауру эпизода».

Все, что с вами случается в жизни во время написания конкретного текста, должно там аукнуться, иначе текст мертвеет.

10.

Другая типичная ошибка (чаще у дам): текст подается в тайне, как позы у зеркала. Это скрытая форма освобождения от фобий за счет читателя. Это трудно объяснить на словах, но читатель тонко чувствует, что его используют. Есть наивные формы. Вот типичное вступление провинциальной писательницы, которая прислала свои сочинения на конкурс в литинститут:

«Приветствую тебя, мой дорогой читатель! Я понятия не имею, кто ты, сколько тебе лет, чем ты занимаешься, но я твердо знаю, что ты будешь весьма счастлив окунуться в новое, любопытное и увлекательнейшее мое повествование»!

Святая простота...

И ни слова правды о себе. Пресное, претенциозное сочинение избалованной школьницы о том, как в нее то и дело влюбляются мальчики. Такой литературный фитнес. Спа-салон из прозы.

Текст в таком случае – род комфорта.

Вариант времяпровождения или досуга.

Но чаще всего ПОЗЫ У ЗЕРКАЛА как формы освобождения от фобий искусно скрыты, пишется сложный многоступенчатый текст, истина в котором – это завуалированная форма сведения счетов с близким кругом.

Из этих тайных склок автор пытается извлечь энергию для прозы.

Все такие попытки обречены на провал, если только сам автор не встроит себя в текст в качестве отрицательного персонажа. Лучший пример – роман Вулфа «Оглянись на дом свой, ангел».

Резюме: читателю твое счастье не интересно!

А что интересно?

Воннегут: «О, смерть... это всем интересно».

11.

Рецепт Чехова.

В переписке с издателем (кажется, с Сувориным) Чехов открывает главный секрет в написании рассказа. Изложу диалог из писем своими словами.

Чехов: «Начал писать рассказ, еле дополз до середины, завяз, только к концу вроде вытащил хвост».

Издатель: «Да, вышло длинно».

Чехов: «Снова взялся писать рассказ, опять пошли сено, солома, мо-рока, только к концу еле вытянул и смог закончить».

Издатель: «Да, рассказ сильно растянут».

Чехов: «Эврика! Я понял, в чем дело, у рассказов нужно писать только концы!»

12.

Кстати, еще раз о том, в чем разница между прозой и беллетристикой.

Хороший текст может быть плохим, растянутым, как безмерный роман «Моби Дик» Меллвила, или как сырой, рыхлый, но местами гениальный роман Пастернака «Доктор Живаго». Беллетрист не может написать великую скучную книгу, такую как «Волшебная гора» Томаса Манна или «Игра в бисер» Германа Гессе.

Для беллетриста написать скучно – верная смерть.

К сожалению, у нас сегодня нет литературных премий, все награжденные тексты обычно – одна беллетристика.

13.

Еще одна типичная ошибка начинающего писателя – работа с сознанием читателя; на самом деле твоя цель – подсознание. Что такое, скажем, «Каштанка» Чехова? Сюжет о том, как потерялась дворняжка – это только верхушка айсберга, но главное – это низ, то, что нас скрыто волнует – это *потеря имени*. У юной дамы было имя Каштанка, и вдруг она его потеряла, клоун зовет ее Тетка. Какая я Тетка! Я не тетка, я ранимое существо, я Каштанка... и вдруг в цирке крик с галерки: Каштанка!

Это притча о потере и обретении имени.
Стивен Кинг – искусно работает с чувством страха.
Чарльз Диккенс – с чувством стыда.
Федор Достоевский – с чувством греха.
Джон Гришэм – с чувством поправленной справедливости.
Джоан Роулинг – с чувством истинности; она говорит, что мир устроен сложнее, чем кажется.

14.

Писатель должен понимать, что рискует своей головой, что его профессия, его выбор – это поставить на карту свою жизнь. Если у вас не получится, то это «нет» будет совсем не так, как у врача, чиновника или учителя. Значит, не вышел ТЫ.

При том, что денег автору сегодня серьезная литература практически не приносит, престиж литератора все же высок и конкуренция крайне высокая. Издательства-лидеры типа АСТ или ЭКСМО получают до сотни рукописей в месяц, а то и больше.

В среднем из самотека из 1000 рукописей печатают только 2.

Фиаско гарантировано практически всем.

Каков же критерий самооценки? Своим ли ты делом занят, приятель, или ошибся? Критерий же оценки правильности выбора только один – везение, малое, большое, но везение... никакая практичность, никакой расчет тут не сработают, тебе должно везти для начала хотя бы лет 5, затем еще лет 7 или 10... когда же полоса отчетливого везения протянется на 15 лет, ты можешь, наконец, передохнуть – все, ты состоялся как писатель. Судьба вчерне, кое-как, мало-мальски, но удалась.

Если тебе не везет подряд год, полтора или два – брось писанину.

Скорее всего, эта профессия не твоя. <...>

Но!

Супер-успех типа триумфа Джоан Роулинг, которая, сбежав от журналиста-мужа, каковой, кажется, ее поколачивал, начинала писать первый том «Гарри Поттера» в лондонской кафешке, пристроив ноутбук на край столика и покачивая коляску с ребенком, учитывать просто не стоит. Это исключение. Держать новичку ее пример перед глазами – самоубийство. Роулинг с миллиардным состоянием, миллионеры Паоло Коэльо и Дэн Браун – это игрушки Бога.

Как узнать: а вдруг я тоже игрушка бога?

Ответ прост: попробуй взять рукой в воздухе летящую пчелу.

15.

Исходя из крайней опасности/неопределенности профессии писателя, начинающий литератор должен соблюдать целую систему безопасности:

А) правильно сидеть за столом и точно питаться – никакой свинины на ночь и пива, а четко продуманная еда и упражнения для сосудов. Писатель – это хорошо работающая кровеносная система, потому что пишет *легкая* кровь.

Б) творческий человек обычно старше своих лет – психологически и психофизически – если вам 20 лет, считайте, что уже за 25, а то и под 30.

В) писатель, по сути, крайне неприятный тип; в компании из 10 человек вы – самый худший, самый капризный и вы всегда проблема для окружающих в силу вашей гиперчувствительности; чаще всего вы плохой муж, плохой отец, дурной сын или скверная дочь и также неважный любовник.

Это дурное качество психики есть продление вашей чувствительности.
<...>

Чувствительность надо уметь выключать, как шапочку охотники надевают на голову орла. Орел не должен вертеть головой по сторонам.

Меч хранят в ножнах.

Кстати, в профессии писателя невероятно важна роль интуиции. В темной комнате ты должен одним-единственным движением руки взять за рукоять подвешенный меч. <...> Если ты знаешь, какой лифт сейчас откроется – левый грузовой или правый – можно рискнуть заняться литературой.

Г) Писатель очень чувствителен к темной материи.

Всякие гадалки, экстрасенсы вам категорически противопоказаны.

Но увидите горбуна – догоните и вежливо прикоснитесь, горбуны приносят удачу.

<...> И не чертыхайтесь... таксисту ничего не будет, а вам ничего или почти ничего не сойдет с руки.

Д) И последнее.

Очень важно держать источник творения кристально чистым, он должен мысленно струиться Кастанальским ручьем по склону солнечного Олимпа. Вспомните предчувствие самоубийства у Хемингуэя, баржу в романе «Острова в океане». Баржа тащит груды мусора подальше от берега, пока не опрокинет грязную свалку в голубую бездну Гольфстрима. Вот свалка языком дыма уходит в глубину лазури: банки, газеты, презервативы, носки... Хемингуэй со сладострастием мусорщика роется глазом в этой куче дерьма.

Одним словом, выстрел из ружья в рот был предсказуем.

Завет Платона иной: АЭД должен разродиться в прекрасном.

P. S. У Хемингуэя был отличный рецепт продолжения работы, ставьте точку, говорил он, в тот самый миг, когда текст закипел, когда все, что будет дальше, вам ясно... прервись, и ступай в паб... зато завтра работа начнется легко и стремительно. Нет ничего хуже, чем писать остывшее продолжение.

16.

Молодой писатель не умеет выбирать эксперта, оценщика своих текстов. Обычно в эксперты попадают случайные люди. Это самое страшное, что может случиться в судьбе молодого писателя – доверить экспертизу (не оценку, ей грош цена, подумаешь, понравилось/не понравилось) непрофессионалу.

На роль эксперта годится один из миллиона.

<...>

Кстати, забыл два первых правила Рузвельта:

Никогда не ставьте наверняка – рикошет, промах обязателен.

Никогда не включайте в свою команду друзей, вы их потеряете.

Думаю, что опасно включать в экспертов благожелателей. Тут нужен опытный враг.

Выбор эксперта – важнейшая часть начальной стратегии писателя.

Не верьте друзьям, они никогда не скажут правды.

17.

У русского писателя сегодня на Западе положение весьма незавидное, он находится в аутсайдерах, неприязнь Евросоюза к политике Кремля приводит к сложностям на рынке издательств – предпочитают напечатать африканца или индуса – но только не русского автора.

Я был в прошлом году в Париже, в Кремлин Бисетр на премии Руссофония: там были отмечены три русских книги, переведенных на французский язык: первый автор, кажется, чукча или ненец по национальности написал книгу о том, как в современной России гибнут малые народы.

Второй автор (москвич, ныне живущий в Германии) написал фантастический гротеск о том, как ФСБ захватило во Франции производство свеклы. Почему свеклы? Оказывается из свеклы можно получить топливо не хуже бензина, а русские боятся сокращения покупок нефти.

Только третий текст, эссе покойного академика Топорова «Апология Плюшкина» о русской литературе можно считать нейтральным текстом.

Без комментариев...

18.

На гонорар за книгу в СССР я мог жить достойно 2, а если скромно, то и 3 года.

Сегодня – едва два, три месяца.

Ныне писатель для избранных – это не профессия. Это хобби.

Опасное хобби, сравнимое с азартом человека-паука, который взбирается по отвесной стене стеклянного небоскреба.

19.

Но если вам удалось создать собственный имидж, то на все, что я говорил выше – наплевать и забыть, можно писать плохо, можно вообще не писать, другие напишут вместо тебя.

Лев Рубинштейн: современная культура вообще вся состоит из перетекания имиджа в текст и обратно.

Свой имидж тщательно разрабатывал Дмитрий Александрович Пригов.

Он говорил: «Пишу по одному новому стихотворению в день».

Властно заставлял всех называть себя только по имени-отчеству!

Властность во всем.

Общение с ним – всегда поединок.

Даже частный разговор Дмитрий Александрович использовал для утверждения своего имиджа. Короче, увидев, что Пригов любой миг использует так, чтобы момент работал на его имя, я чуть подобрался, потому что сам существую намного расслабленной.

Это случилось на выставке рисунков Пригова на тему Чаша Грааля.

У него из чаши что-то там вытекло пятном, видимо, кровь Христа.

На что я возразил: «Дмитрий Александрович, из чаши Грааля ничто никогда и никуда не вытекает». Он задумался и не ответил. Возможно, счел мой аргумент достаточно сильным. Но именно с этой точки началось наше дружеское общение, он словно бы молча принял меня в свой круг, допустил к телу.

Общение с ним обычно превращалось в шуточный поединок.

Я: «Дмитрий Александрович, у меня есть три знакомца с престранными фамилиями: Дулькин, Тюлькин и Титяпкин. Причем Дулькина зовут Нерон (это был замечательный человек)».

Пригов: «А я знаю сестер Гробиковых. Они близнецы».

Я был сражен таким козырем.

Наша последняя встреча случилась на выставке «Верю!» на Винзаводе. Пригов стоял у исполинского экскаватора, ковш которого был замотан некой шелковистой темной тканью.

Работа называлась «Подземные гады жмутся поближе к человеку».

Если я правильно понял, он метил в добычу угля, каковой состоит из окаменевших останков древних лесов и прочих древностей. Когда уголек добыт и превратится в тепло для наших домов, мы сможем сказать, что эти вот бывшие гады «жмутся поближе к человеку».

«Как же так, Дмитрий Александрович, – пошутил я, – на выставке с таким оптимистическим названием – “Верю!” – понимать столь злобный предмет как ваш экскаватор, гляньте, какой у него чертов ковш... – Зло пригашено», – возразил Пригов, кивая на ткань, каковая пеленала страшные зубы ковша.

Я: «Поздравляю вас, Дмитрий Александрович, с попаданием в элитный список из десяти поэтов. Получать по тысяче евро в месяц очень даже неплохо».

Пригов вздохнул: «Пока ни один *евро-й* до меня не добежал».

Премию выделил Ходорковский.

Больше мы не увиделись.

Гришковец однажды вымыл пол сцены в Большом Театре, как мыл полы когда-то в армии, – великолепный ход для имиджа! Так он окончательно сделал свою жизнь предметом своего искусства.

Короче, имидж требует постоянной готовности работать на него, незаурядной воли и мощных мозгов.

Готовы ли вы к этой тройной нагрузке?

Резюме: начинающему литератору необходим стартовый имидж. Образ, деталь, штрих, который бы отличал вас от других соискателей славы. Помните, когда Гоголь приехал в Петербург, оказалось что «хохлы» и все мало-российское публике Питера весьма любопытно. Что ж, буду «хохлом», – решил он мгновенно и пишет матушке: шли-ка мне, матушка, разные хохляцкие байки. Тут их все просят... Так он стал Пасичником Рудым Панько. Гоголь знал, что делает. Его блестящий старт вошел в историю мировой литературы.

20.

И напоследок вспомним одну восточную притчу.

Жил в китайской деревне один несчастный парень Лю, которому во всем не везло. А так как он был человек доброй души, сельчане решили ему помочь и собрали мешок мелочи. Но дарить деньги сочли неправильным, Лю хоть и невезучий, но трудяга и вовсе не нищий. Сообща постановили подбросить ему тот мешок под ноги, а чтобы Лю не прошел мимо, заметил находку, уложили мешок с деньгами на середину висячего перекидного моста, который шел от берега к берегу. Мост был так узок, что пройти по нему мог только один человек. Короче, не заметить мешок с мелочью поперек пути парень просто не смог бы.

И что же?

Положили мешок и попросили Лю пройти через мост.

Лю весело прошел через мост, и вернулся, но мешка при нем не было!

– Ты видел что-нибудь, пока шел через мост? – изумленно спросил народ парня.

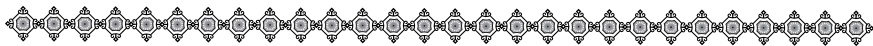
– Нет, не видел.

– Как же так!

– А я решил, дай пройду с закрытыми глазами!

Так всем стало ясно, что помочь ему никак нельзя, его неудачи записаны на небесах.

Одним словом, все мною сказанное не поможет ни одному из молодых литераторов, если не будет реализована обязательная священная кармическая триада успеха: сначала талант, затем творческая воля и решающий фактор – твоя судьба. Трава, ставшая корабельной сосной, в которую ударяет молния.



Анатолий Королёв

**«ЕСЛИ ТРУДНО ПИСАТЬ –
ТЫ ЗАНЯЛСЯ НЕ СВОИМ ДЕЛОМ»**
(стенограмма выступления перед студентами
Института журналистики БГУ
18 апреля 2013 г.)

Анатолий КОРОЛЕВ – писатель, драматург. Член русского ПЕН-КЛУБА. Лауреат итальянской премии Пенне, Премии академии критиков им. Аполлона Григорьева, Премии правительства Москвы и др. Номинант и финалист премий Большая книга, премии Букера, премии Нацбест и др. Доцент кафедры творчества литературного института им. М. Горького. Автор романов: «Голова Гоголя», «Эрон», «Быть Босхом», «Человек-язык», «STOP, коса!», «Змея в зеркале...» и др. Автор радиопьес «Невесты револьвера», «Перелет», «Ночные голоса», «Собрание пепла», поставленных на радио в Кельне, в Варшаве, в Таллинне, в Братиславе. Автор сценария фильма «Коллекционер» Ю. Грымова (в соавторстве). Автор идеи/сюжета телесериала «Беглец» (16 серий, премьера состоялась на НТВ в 2011 и ТВЦ в 2012 гг.).

Творчество Анатолия Королева стало объектом научного исследования в ряде диссертаций, в том числе докторской диссертации И. С. Скоропановой «Русская постмодернистская литература: типология, поэтика, концептосфера» и кандидатской диссертации С. Е. Трунина «Рецепция Достоевского в русской прозе рубежа XX–XXI вв.».

В апреле 2013 г. Анатолий Королев выступил перед студентами Института журналистики БГУ. Для студентов специальности «Литературная работа (творчество)» была прочитана лекция «Ошибки дебюта и поиски имиджа». Кроме того, писатель ответил на вопросы, касающиеся современной литературной ситуации и культуры в целом.

А. К.: Дамы и господа, теперь мы переходим в формат более тесного общения (*выступление состоялось после прочитанной писателем лекции – прим. сост.*).

Вопрос: С чего началась Ваша личная «пушкиниана»? Как родился замысел книги «Влюбленный бес»?

А. К.: Видимо, кто-то уже прочитал ее. Это небольшая книга, она совсем недавно вышла в Москве и, думаю, еще не добралась до регионов. У меня

с Пушкиным долгая история. Действительно, я написал ряд текстов, так или иначе связанных с Александром Сергеевичем. У меня написаны о нем эссе «Роль карт в “Пиковой даме”», «Чертеж злодеяния», «Пушкин и Дантес». Я также выдвинул версию, которая придала скандальность моему отношению к Пушкину: я предположил, что именно Александр Сергеевич написал «Диплом рогоносца», который он разослал по семи адресам, в том числе и себе, чтобы иметь законный предлог для вызова Дантеса на дуэль.

Но пушкинисты эту мою версию встретили «в штыхы», так как они считают, что это невозможно, а я считаю, что эта версия имеет право на существование.

Теперь о «Влюбленном бесе».

У меня с Пушкиным сложились отношения в какой-то мере мистические. Переехав в Москву, я первым делом взял карту и поехал искать место, где родился поэт. Определив по карте, что это район станции метро «Бауманская», угол Госпитального переулка и Малой Почтовой улицы, я поехал искать это место. Москву я тогда плохо знал, вышел на станции метро «Бауманская», увидел огромный Елоховский собор, на котором висит мраморная доска с надписью «Здесь крестили Пушкина». Потом прошел этот угол, обнаружил, что сейчас там стоит какая-то столовая, и на карте Москвы никак не обозначено, что когда-то здесь стоял дом Скворцова, в левом флигеле которого родился Александр Сергеевич Пушкин. Вдруг почувствовал, что на меня кто-то смотрит. Я напрягся, поднял голову вверх и увидел, что на столбе сидит ворона и смотрит на меня с каким-то отвращением. Я свернул карту, ворона каркнула и улетела, а я вдруг понял, что здесь – то самое место, где родился поэт.

Или другая история.

Мне снится сон, что я встречаюсь с Пушкиным. Маленький переулок, идущий к улице Горького, на котором расположен боковой вход в магазин «Елисеевский». Ночь. Я вижу напротив себя некий силуэт и понимаю, что это Пушкин. Он на меня идет, а я пячусь назад. Своей рукой с длинными ногтями он вертит пуговицу моего осеннего пальто. Он сильно ее крутит и как бы молча спрашивает: «А что с ней?» Я понимаю, о чем он хочет спросить, и отвечаю: «С ней все нормально, она все сделала, как Вы велели: два года жила в деревне, а потом вышла замуж за Ланского». И тень мне отвечает: «Да, хороший, славный парень.... А что с *ним*?» Пушкин как бы не знает его судьбы. Я говорю, что его выслали из России, он прожил долгую жизнь, стал французским сенатором. И тень вздохнула: «Нет правды на земле». Я молча восклицаю: «Александр Сергеевич, Вы стали кумиром! Сейчас до угла дойдем, и будет виден Ваш памятник!» И тут я осекая, понял, что памятник Пушкину уже перенесли, и он стоит напротив кинотеатра

«Россия», а не там, где он был поставлен ранее. В этот момент я сбился и сон погас, а вместе с ним и рука Пушкина, и пуговица тоже погасли. Проснувшись в ужасе, стал думать: выдумал я этот сон или не выдумал? Скорее всего, пытаюсь его вспомнить, я придал ему сюжетность, ведь сны не обладают сюжетом. А здесь получается, что мне снится Пушкин, задает вопросы, что я с ним общаюсь и в нашем общении есть какая-то логика. Но вдруг вспоминаю, что ошибся, потому что я сказал о памятнике, которого там уже нет. Ведь я прекрасно знаю, где стоит памятник Пушкину. Поэтому верю, что этот сон все-таки приснился и я его, наверное, не выдумал. Есть в этом какая-то тайна.

Позже я трижды менял свой московский адрес, и сейчас живу в Лефортово. По странности судьбы я живу в трех минутах езды на машине от места, где родился Александр Сергеевич. До угла Госпитальной переулкы и Малой Почтовой улицы пешком идти 15 минут, быстрым шагом – 10 минут. Если посмотреть на Москву сверху, то место, где родился Пушкин, и дом, где я теперь живу, окажутся в одной точке.

Я обратил внимание на эту странность.

Возвращаясь к замыслу «Влюбленного беса», могу сказать, что история такова. Зимой 1828 года в Петербурге, в салоне Карамзиной Пушкин в припадке вдохновения рассказал окружающим милым дамам историю одного старого беса, который влюбился в молодую ангельскую девушку, живущую на Васильевском острове, но, несмотря на всю свою любовь, все равно погубил ее душу. В этом замысле видится тень «Влюбленного дьявола» Казотто. На беду русской литературы, в этой компании милых дам оказался некто Владимир Титов, молодой человек всего 20-ти лет, претенциозный господин, который был так поражен рассказом Пушкина, что, вернувшись домой, на свой страх и риск записал в тетрадку его рассказ, который длился почти 2 часа. А потом явился в гостиницу «Демут», в 10 номер, где проживал тогда еще молодой холостяк (Пушкин. – *прим. сост.*), только что освобожденный императором из Михайловской ссылки, а до этого Кишиневской, и сказал: «Саша, каюсь (они были на “ты”), я записал твой рассказ, прошу благословить меня на литературное поприще». Пушкин, я думаю, был в шоке: за ним ничего не записывали, а тут такой оригинал (у Титова была репутация чудака) принес тетрадку. У меня есть версия, как это все происходило между ними, но, думаю, в результате Пушкин махнул рукой на свой замысел, который почти 7 лет бродил у него в голове.

Пушкинисты нашли первый замысел «Влюбленного беса» в кишиневской тетради. В то время Александр Сергеевич еще не решался писать прозу, он пока ее рассказывал. Он был известен как поэт, как прозаик он себя еще никак не представил. О том, что он начал писать историю Петра, знают

только самые близкие люди. Поэтому он не мог сказать Титову: «Друг, ты взял на себя напрасный труд, я сам пишу прозу». Это было бы слишком личное признание, на которое он не мог пойти, тем более пребывая в состоянии ярости. Он махнул рукой, и в следующем году Дельвиг напечатал этот опус Титова, безобразную графоманскую запись под названием «Уединенный домик на Васильевском», в своем альманахе «Северные цветы на 1829 год». Лет 50 спустя пушкинисты стали публиковать текст Титова приложением в 9-м томе Академического собрания сочинений Пушкина – как тень шедевра поэта. И я решил этого графомана Титова переписать: как профессионал я увидел эту «фаршированную колбасу», которую он изложил. Титов не заметил там цезуры (разбивки на 9 глав), в его тексте нет подступов прекрасного, нет чувства ритма. Я переписал графомана Титова, который публиковался под псевдонимом Тит Космократов, и издал свой текст отдельной книгой, которая состоит из 2-х частей. Первая часть – это реконструкция рассказа Пушкина, как я его вижу. Безусловно, Пушкина уже не восстановишь, это невосполнимая потеря, шедевр утонул в бездне. Вторая часть – «Украденный шедевр» – это мое эссе об истории этой кражи. Мой издатель – дама, владеющая агентством дизайна, бесплатно издала эту книгу, за что я ей очень благодарен. Собственно, это и есть ответ на вопрос – из чувства обиды за Пушкина, из чувства раздражения. Думаю, что эта затея его чести не роняет. С его стороны я не чувствую гнева, потому что когда Александр Сергеевич сердится, появляются гримасы жизни, о которых лучше промолчать.

Вопрос: Согласны ли Вы со словами В. А. Жуковского: «Лишь то, что пишется с трудом, читать легко»?

А. К.: Нет, не согласен. Писать нужно легко, быстро, никаких усилий не должно быть. Если трудно – ты занялся не своим делом. Идеал – это Моцарт. Я пишу очень быстро, Пушкин тоже писал быстро, и Моцарт сочинял очень быстро, Пикассо и Бернар Бюффе тоже рисовали очень быстро. Быстрота – это знак. Если бы мне было трудно, я бы не стал заниматься трудным делом, хотя я был готов прожить всю жизнь в нищете, потому что все свои первые тексты я писал абсолютно «в стол», без всякой надежды напечатать (например, «Голову Гоголя»). Да, бывает момент, когда тебе нужно написать какой-то трудный кусок, бывает в повествовании трудное место и нужно проходить вброд, а вброд не идет. Чувствуешь, что погрузился уже по пояс, но продолжаешь идти, чувствуешь, что уже накрыт с головой, потому что текст очень тяжелый и вязкий. Он все более сопротивляется, и ты уже идешь по дну, задыхаешься, теряешь сознание от сложности этого текста, но, наконец, начинает мелеть, и ты уже выходишь, отдышался. Но идти нужно только прямо. Конечно, можно описать ту же самую сцену менее

страшно. В «Эроне» были такие куски, которые приходилось писать через очень тяжелые испытания. «Быть Босхом» смог написать только тогда, когда умерла мама, потому что мне было бы неприятно, если бы она прочла этот текст. Я ей никогда не рассказывал, как служил в армии в зоне. Вообще, родителей нельзя тревожить, с ними нужно обращаться, как с детьми: их нужно оберегать. Таков залог писателя. Это злые дети, которые меряют вашей жизнью свои провалы.

Вопрос: Читали ли Вы книгу Ю. Дружникова «Узник России»?

А. К.: Нет, к сожалению, не читал, но наметил себе в голове, что эту книгу я должен прочесть. Ее я обязательно прочту сразу по возвращении в Москву, потому что мне уже несколько раз говорили об этой книге.

Вопрос: Вас не смущает оформление обложек Ваших книг? Читатель, глядя на них, вряд ли воспринимает это как серьезную литературу.

А. К.: Совершенно верно! Я все время борюсь со своим издателем. Приведу пример с изданием романа «Охота на ясновидца». Мой издатель Левон (который также является художником) говорит: «Я знаю, что ты хочешь: черный фон, серебряное дерево, на котором сидит маленькая птица». Я отвечаю: «Чудесно, блестящая идея, Левон!» Он в ответ: «Никто этого не купит! На обложке будет изображен пистолет, на нем будет спиной сидеть (из уважения к тебе) голая девушка и будет большой глаз птицы. Вот это будут покупать». Да, действительно, тираж в 10 тысяч разлетелся мгновенно, потом еще 10 тысяч допечатали. Ну что с ними поделаешь! Практически все мои книги выглядят почти непристойно. Это ужасно и несерьезно.

Вопрос: Каково Ваше отношение к мистификациям в литературе?

А. К.: Прекрасное отношение. Проспер Мериме оделся дамой Кларой Газуль – даже Пушкина обманул, потом извинялся перед ним. Мистификация – это очень хорошо. Ими у нас грешил Дмитрий Александрович Пригов. Мы ехали как-то в компании писателей из Женевы в Париж – в поезде скучно, хоть он и летит со страшной скоростью. У окна сидит симпатичная немка и читает какую-то немецкую книгу. Пригов начинает к ней ластиться, говорит на отвратительном немецком языке, что он хотел бы научиться говорить по-немецки и было бы хорошо, если бы она дала ему здесь, прямо в поезде, несколько уроков немецкого языка. Тронутая любезностью этого странного господина, который сказал, что он из России (понятно, монгол, – ничего не знает), она стала его учить. Сказав какое-то правило, она удивляется тому, что он тут же понял и повторил. Она дальше стала озвучивать правила, не зная того, что Пригов прекрасно знает немецкий язык, и он просто развлекается, это всего лишь перформанс, розыгрыш, мистификация. Он изображает из себя русского идиота, который хочет научиться немецкому языку, и вдруг демонстрирует чудеса. Она опешила: каждые 5 минут он

осваивал какое-то правило и говорил все лучше и лучше. Через полчаса она стала подозревать подвох, потому что он стал говорить очень мощными, красивыми немецкими фразами, сам потрясаясь своему таланту. Она поражалась своим способностям педагога, так как никогда не знала, что может какому-то монголу, русскому идиоту, объяснить правила немецкого языка, которыми он тут же легко овладеет. Мы все сидели в сторонке и давились от смеха, делали вид, что мы не присутствуем при этом розыгрыше. Наконец немка поняла, что ее разыгрывают, и он признался. Она разозлилась, когда узнала, что он прекрасно знает немецкий язык, а кроме того французский и другие языки. Потом мы стали перед ней извиняться и до Парижа мы доехали весело, она была счастлива. Когда мы прощались на вокзале, она была даже в слезах, потому что ей очень понравилась эта мистификация, этот розыгрыш. Пригов был постоянно играющим человеком.

Вопрос: Как Вы относитесь к тому, что сейчас в литературе наблюдается тенденция к массовизации? Каково Ваше отношение к массовой литературе?

А. К.: Конечно, отвратительное. Лодка литературы перевернулась. Ну кто знал в начале XX века Лидию Чарскую? Она написала роман «Княжна Джаваха», изданный тиражом 12 миллионов экземпляров. Все гимназистки России сходили с ума по этой книге. Кто из критиков обращал внимание на Лидию Чарскую? Писали о Чехове, о Бунине, о Льве Николаевиче Толстом, который тогда еще был жив. Сейчас издатели все перевернули. Они вкладывают огромные деньги в рекламу.

Скажем, в Голливуде умеют сохранять баланс. Там могут получить премию «Титаник» и «Аватар», но там же может и Дэвид Линч получить премию за особый взгляд, и Терри Гиллиам за свой очередной шедевр. Почему бы нам так не выстроить индустрию презентации всех наших книг?

Давайте отдадим должное писательнице Д.

Я пытался прочесть ее книгу. Открываю первую страницу: «Анна Петровна вошла в кабинет и увидела на столе ноги Николая Васильевича». Стоп, что-то я не понял. После точки текст: «Он ввинчивал электрическую лампочку». Что это? Я не знаю, это кошмар. Это прочитал и выбросил. Конечно же, в них вкладываются колоссальные «бабки», но они все бесправны. Ни одна из дам-миллионеров даже пикнуть не может против редактора. Вы думаете, что их кто-то уважает? Что вы, с ними вообще обращаются, как с дойной коровой, которая приносит деньги.

Сейчас мне кажется, что и замечательный в пору старта Виктор Олегович Пелевин превратился в проект, потому что у него очень часто выходят книги. Это удивляет. Он был очень нервным существом, он очень странный: летом ходил в зимних ботинках и черных очках. Когда он трезвый, с ним

лучше не общаться, но когда он «подшофе» и окружен пьяными японскими переводчиками – это чудо, он роскошный человек для общения! Но он, конечно, непростой человек: ему нужно посылать по электронной почте сообщение «Витя, возьми трубку, это я звоню». И тогда он берет трубку. Последние лет семь я его не видел. Но книги его одна за другой вылетают. Но писатель не свиноматка. Как это может быть? Я начинаю подозревать: нет ли здесь какого-нибудь обмана? Нет ли какого-нибудь проекта? Не знаю точно, потому говорю об этом с осторожностью.

Вопрос: Скажите, пожалуйста, какие потаенные чувства Вы спрятали в романах «Быть Босхом» и «Stop, коса!»? События своей жизни Вы перенесли в вышеуказанные романы?

А. К.: Да, конечно. «Быть Босхом» – это автобиографический роман, расскажу вам в двух словах. Я закончил университет по филологической специальности, примкнул к группе диссидентствующих филологов, мы были дерзкими, молодыми, красивыми, решили стать писателями, художниками (в то время – опасные желания) и как-то сразу попали под негласный дозор органов. Потом у чекиста Судоплатова я прочитал о продуманной провокации: Андропов как раз пришел к власти, выпускали яркие круги диссидентствующих господ, на которых, как бабочки на огонь, слеталась оппозиционная публика и «антисоветские элементы». Я попал в такую компанию, нас всех повязали, и я пошел как свидетель политического процесса за чтение антисоветской литературы, хотя она была невинна, как младенец.

Со мной как с филологом поступили наиболее жестким образом: меня послали в зону военным следователем, в дисциплинарный батальон. Меня, любителя Кафки и Шонберга, туда, в зону на 2 года. У меня было звание лейтенанта. В штабе Уральского военного округа я сказал: «Полковник, вы что? Куда вы меня направляете следователем? Я не юрист!» Он спросил: «У вас были общие дисциплины?» Я в ответ: «Ну да, истмат, диамат, но я не читал Уголовного кодекса!» Он заключил: «Товарищ лейтенант, выйдите. Сейчас получите предписание». Это, по сути, была провокация. В итоге я приехал в зону под Челябинском, на станции Бишкиль. Иду по зоне: по углам вышки, собаки, автоматчики. Три роты заключенных солдат и я следователь в штабе. Кабинет следователя: «Анатолий Королев – дознаватель». Мне выдали сапоги, дали подержать в руках револьвер, но тут же спрятали, потому что один старшина устроил пальбу. Оказавшись в зоне, я даже есть не мог. Шок! Я ел только хлеб и пил чай. А обедать я ездил в Челябинск – там был ресторан «Арктика», куда приходил один-два раза в неделю. Я был до армии небожитель. Турист с пищущей машинкой – и вдруг жуткие картины. Например, молодой человек на гауптвахте, который в знак протеста к голой коже пришил ниткой пуговицы, или другой, с надписью на лбу: «Раб

КПСС». Зона! Одним словом, мне показали мою судьбу: вот, Анатолий Васильевич, если вы будете выступать, что-то там читать, по углам свистеть, освистывать советскую власть, знайте, – вот что вас ждет. «Вы брезгливый человек?» – «Да». – «А ведь вы даже есть не сможете».

Но я не смаковал тяготы.

Я написал этот роман с юмором, потому что мне смешно рядиться в одежды Солженицына или Достоевского. Они-то хлебнули, потому что были заключенными, а я по льду катался на этих сапогах хромовых в шляпе с пером Буало. Я это все презирал и в знак протеста начал писать роман о Босхе, стал выстраивать эстетический жест. Почитайте этот роман, в нем все – практически полная правда. Хотя самые страшные вещи не стал описывать, чтобы не перегружать. Наоборот, искал в памяти что-нибудь смешное, веселое.

У нашего командира, полковника Михальчука, был любимый пес спаниель Джерри. На заседаниях в штабе он всегда держал его на руках. Однажды ночью меня будят: «Товарищ лейтенант, Джерри ранен!» – «Как!» – «В него стреляли». – «Кто?» – «Лейтенант из трубного батальона». – «А Джерри?» – «Доставили в ветеринарную клинику». Бегом в штаб, захожу в кабинет – полковник Михальчук сидит трезвый. Ну, думаю, все... «Ты в курсе дела?» Я отвечаю: «Да. А собака жива?» Он в ответ: «Да, жива, но дело не в этом. Этот гад открыл стрельбу прямо на территории городка!» – «Это кто?» – «Да лейтенант Грудев».

И тут я вспоминаю, что у нас там была история: лисы стали красть в кладовках у офицеров, которые находятся на улице. И командир другой части раздал офицерам оружие и отдал приказ стрелять по лисам, как только появятся. Так вот, несчастный Грудев вышел вечером на крыльцо, с ружьем, увидел огромную рыжую лису, но она почему-то в детском песочнике, и выстрелил. Он был близорук. На выстрел выбежала дочь полковника с криками: «Джерри! Джерри убили!» И он понял, что попал не в лису, а ранил любимую собаку полковника Михальчука, командира дисциплинарного батальона.

Комбат был царь и бог дисбата. Зверь.

Огромный человек-шкаф, с огромными руками-рычагами говорит: «Возбуждаем уголовное дело. Будем его сажать». Сказать полковнику, что посадить офицера Советской армии за то, что он ранил его любимого спаниеля, невозможно. Это как броситься под поезд, а я не Анна Каренина. И я говорю: «Хорошо, давайте возбудим дело». Потом иду к Грудеву, который скрылся в другой части, в трубном батальоне, потому что он понимает, что его вот-вот линчуют. Наши солдаты сидят в газике у КПП и ждут, когда его в «жаренном» виде доставят полковнику.

Чем все кончилось?

Пес выздоровел, все напились, а у меня незакрытое дело. В конце концов, я еду в Челябинск, к главному военному прокурору полковнику Поронову. Приезжаю, кладу на стол дело. Он листает папку, спрашивает: «Джери? Это кличка солдата?» Я говорю: «Нет, шотландский спаниель». – «Вы что, думаете, что в армии одни идиоты?» – «Мне полковник приказал возбудить уголовное дело». – «Да я его к чертовой матери с поста сниму!» Хватается за телефон: «Соедините с командующим округа!» Но начальства не застает. Говорит мне: «Я это дело у вас к производству не принимаю! Забирайте, и передайте полковнику, что армия – не клуб собаководов!» Я тут же исчез.

Читайте мой роман «Быть Босхом» и вы узнаете, чем все закончилось.

Вопрос: Как Вы относитесь к духовным воспоминаниям и эзотерическим учениям? Есть ли среди них близкие Вам?

А. К.: Да, в моих романах всегда присутствует моя жизнь. В частности, в романах «Быть Босхом» и «Stop, коса!». В романе «Stop, коса!» я описываю ситуацию, связанную со смертью моего отца, которая до сих пор остается очень неясной, так как он рано ушел из нашей семьи. Я анализирую эту ситуацию, то есть впускаю эффект сбитой собаки: я постоянно свою жизнь коррелирую по текстам, которые пишу. В романе «Хохот», который только что закончил, есть целый кусок, связанный с моей жизнью. Я тяжело пережил смерть матери и по собственному желанию попал в нервную клинику Соловьева, где провел 3 месяца. Я там был один в здравом уме. Например, едешь в лифте с дамами (у больницы – 9 этажей) и слышишь: «Ты представляешь, эта сука сунула пальцы в розетку! Ее током бьет, а она пальцы держит! Во гадина!» Я думаю: «Лишь бы живым доехать». Или собирали нас в зал, обклеенный пальмами, куда выходит медсестра и говорит: «Мы с вами на пляже, расслабьтесь, солнце припекает, ваши руки тяжелеют, вытяните ноги, потянитесь». И вдруг сзади кто-то захрапел. Трое из пяти сразу уснули. Вот такая ситуация. То есть я впускаю свою жизнь в свои тексты и всегда их обыгрываю, но в ироничном ключе. Я не делаю из себя пупа земли.

К эзотерическим учениям, в том числе и восточным, отношусь с большим вниманием и интересом. Если говорить в целом, то мне очень близок нынешний Далай-лама, который покинул Китай и находится сейчас на территории Индии. У меня есть несколько его книг. К сожалению, не могу произнести его имени, оно сложное. Он очень интересный человек, у него прекрасные книги – они изданы, вы их можете прочесть. О нем снято несколько фильмов. Для меня это просто идеальное общение. Мне кажется, что этот человек – чрезвычайно тонкий знаток мистики, человек, в которо-

го воплотилась душа предыдущего Ламы, так как он еще ребенком, в трехлетнем возрасте, обнаружил в себе это знание. Это все очень тонкие и интересные материи. Меня особенно восхищает, что он на 6 месяцев впадает в состояние медитации – этому можно только позавидовать. Полгода он живет как Лама, и полгода он пребывает в состоянии медитации. Это просто поразительно. В этом состоянии ты превращаешься в какое-то духовное существо, скорее вещество, и живешь где-то в небесах. Это очень интересный опыт.

А вот Карлос Кастанеда всех нас надул: конечно же, его тексты – это выдумка, гениальный розыгрыш. Будучи студентом, я читал «Путешествие в Икстленд» и восхищался. А потом стало ясно, что это колоссальное надувательство. Он гениальный выдумщик, он создал целую философию. Выдумал мага Дона Хуана и его магию. Племя индейцев яки. Его тексты – это, по сути, романы, написанные в форме документа. Это эзотерические тексты в форме дневников, реальных отчетов о полевой работе студента-этнографа в Мексике. В этих книгах есть тайный расчет на обман. Поэтому это довольно опасное чтение. Сейчас я переставил его книги на полку художественной литературы.

Вопрос: На Ваш взгляд, есть ли какой-то способ превратить количество в качество? Есть ли у Вас рецепт этого волшебства?

А. К.: Это сложный вопрос. Да, ты пишешь массу текста длиной, скажем, в роман, ты укладываешь этот миллиард пчел (*метафора А.К., касающаяся процесса создания текста; речь идет о словах – прим. сост.*) в нужный тебе орнамент. Из этого миллиарда пчел, разложенных по сотам, должно возникнуть какое-то новое качество, они должны тебя ужалить, как-то достать. Но как это происходит, я все-таки не знаю. Наверное, этот секрет существует. Писатель свободен первые 6–7 страниц. Ты пишешь ситуацию, которая тебе как бы подчиняется: ты что-то выдумываешь, описываешь определенную сцену. Но через 6 страниц текст начинает подчиняться своим правилам, которые ты задал; он все больше и больше выходит структурированным. Наконец автор становится пленником текста.

Драматург свободен только 1-ю страницу, так как в драматургии структура строится очень жестко. В пьесе невозможен диалог, состоящий из «Здравствуй» – «Здравствуйте» – «Здравствуйте». Это невозможно, потому что все должно развиваться по вертикали. Тебе говорят «Здравствуй». Следующая реплика должна быть «Я вас не знаю». Следующая реплика: «Хм, не знаешь. Ты же меня пытал, гад». Вот так сразу выстраивается вертикаль.

С одним моим знакомым была похожая история.

Он шел по улице Москвы, к нему подходит человек, интеллигентный, пожилой и говорит: «Здравствуй». Он отвечает: «Простите, вы ошиблись. Я

вас не знаю». – «Ты меня не узнаешь? Ты же меня пытал!» Человек, которого остановили, наполовину еврей, из семьи репрессированных, у него вся семья была расстреляна в 1937 году. Он немедленно вцепился в незнакомца: «Вы ошиблись! Я сам из семьи репрессированных, я не мог вас нигде пытать!» Тот отвечает: «Ты меня пытал». Он его потащил в кафе, где они сидели 2 часа и спорили. Вот пример реального поединка и ситуации, когда ты совершенно несвободен внутри текста, который тебя держит. То есть рецепт этого волшебства – как превратить количество в качество – отсутствует. Вернее, он есть, но я его не знаю. Здесь срабатывают какие-то другие механизмы, но вопрос задан правильно: он должен существовать, количество должно перерасти в качество.

Вопрос: Каково Ваше отношение к литературным проектам?

А. К.: Моя приятельница, доктор филологических наук, живущая в Ярославле, часто ездит в электричке и, скучая, читает детективы. Она говорит, что, читая текст одной писательницы (не будем называть ее фамилию), выявила 5 авторов. Первый, судя по суффиксам и по тому, как он создает связи между подлежащим и сказуемым, по использованию уменьшительных частиц – это пожилой человек, лет за 50. Он там упоминает лекарства, у него проблемы с печенью, он любит восточную литературу, знает, кто такой Р. Киплинг и прочее. Второй литератор, судя по количеству суффиксов, по огласовкам, по связям, которые он выстраивает между подлежащим и сказуемым, по количеству употребляемых прилагательных – тоже примерно этих же лет. У него проблемы с мочеполовой системой, называет какие-то лекарства, он знаток японской литературы. Третий автор, у которого совершенно другая связь между окончаниями и совсем иное отношение к суффиксам, подлежащим и сказуемым, – это молодой человек, лет 25-ти, энергетически мощный. Он хорошо знает марки машин, возможно, связан с ГАИ, милиционер, пишет энергичные тексты. Четвертым автором является, скорее всего, женщина: тексты проваленные, как гамак; растянутые фразы, огромное количество прилагательных – она и есть авторша. Но гениальнее всех пятый – менеджер – тот, кто пишет стыки. Это сделано блестяще, потому что он очень тонко переводит рыхлую повествовательную тему в энергетическую. То есть у проекта 5 авторов: менеджер и 4 раба, которые пишут этот текст. Это первый слой.

Второй слой – это воровство сюжетов. Далее она говорит: «Там я обнаружила кражу сюжетов примерно сорока голливудских фильмов, в том числе и тебя, Толя, обокрали». – «Как обокрали?» – «Обокрали твой роман “Охота на ясновидца”. В детективе есть пассажи, которые я сразу узнала». Есть какая-то команда по изучению сюжетов. Их человек 20–25, может, 50. Они воруют сюжеты и встраивают их в готовые модели.

Третий слой – это группа, обеспечивающая этот проект, так называемые «знатоки местности». Выходит герой в Барселоне на балкон, и он знает, что справа храм, здесь автостоянка, а тут Макдоналдс. Это все точно, я проверил, значит, кто-то следит за этим.

То есть над проектом работает примерно около 50 человек, чтобы выпускать книгу примерно раз в месяц. Это серьезная индустрия, справиться с которой мы не можем. Как мы можем ей противостоять? У меня приятель попал в такую команду, и он счастлив: получает полторы тысячи долларов в месяц, работает над своим маленьким кусочком текста. Конечно, я ненавижу эти проекты, но это жизнь.

Однажды раздается звонок: «Анатолий Васильевич, Вы креативный человек. Нам нужно придумать сюжет телевизионного сериала». О, это интересная задача! Я люблю интеллектуальные провокации. Приезжаю к даме, бизнес-вумен, которая говорит: «Мы запускаем телевизионный сериал. У Вас есть какие-нибудь идеи для телевизионного сериала?» Я говорю: «Давайте я подумаю». На следующий день привез ей 3 идеи. Одна из них ей понравилась.

Может, кто-нибудь видел прошедший недавно 16-серийный телевизионный сериал «Беглец» на каналах НТВ и СТС? Я придумал сюжет для этого сериала. История его такова: герой-журналист попадает в психушку, потому что он хотел бы написать репортаж о больных, а его друг – главный врач психиатрической клиники. Они договорились, что журналист выдаст себя за больного под фиктивным именем. Он неделю лежит в больнице, и вдруг главный врач попадает в катастрофу и впадает в кому. Журналист приходит к заместителю и говорит: «Я нормальный человек, у нас с главврачом была договоренность», – что он журналист, пишет статью о психиатрии, ему нужно сдавать материал. Заместитель смотрит в карту, где написан диагноз «Шизофрения. Выдает себя за журналиста». Таково начало моего сериала.

У меня купили заявку, заплатили какие-то дикие деньги. Но я 2 месяца придумывал 16 серий. А еще они попросили, чтобы я сделал отсылку к фильму «Слепая ярость» с Рутгером Хауэром. Я сделал свою героиню слепой девушкой и многого насочинял.

Практика сочинения 16-ти сюжетов была очень полезной.

Еще немного, и смог бы уже сочинить «Крепкий орешек». Но когда мне предложили писать весь сценарий, я отказался, и его писали другие люди. В титрах я всего лишь автор идеи. Придумать сюжет я готов, это изящно, а вкалывать ради больших денег отказался. Это раб на галере.

Все, кто решил стать писателем, знайте – у писателя должно быть 6 рук, он должен превратиться в паука-плавунца, который бежит по воде. Своей любимой рукой я пишу прозу, второй рукой пишу радиопьесы. Отчасти я

еще и драматург. Одна моя радиопьеса недавно была поставлена на радио в Кельне на немецком языке. В России они не идут. Третьей моей рукой я рисую, присутствую как художник. Четвертой рукой пишу журналистские тексты, например, для РИА Новости какие-то обзоры. То есть ты должен быть мастером на все руки, потому что быть только писателем – это неправильно. Недавно пришлось срочно писать некролог на смерть Беллы Ахмадулиной. Звонят и говорят: «Умерла 2 часа назад. У Вас 15 минут на написание некролога». 20 минут я пишу некролог «Свеча на ветру» и он выходит в агентстве РИА Новости за несколько секунд до конца дня. Нужно быть готовым к таким совершенно неожиданным вещам. Тем более, что я Беллу любил и ценил. Тут хочется разрыдаться, а нужно писать текст, подводящий черту под творчеством крупного поэта.

Вопрос: Как адекватно оценить собственные тексты, если экспертов нет, а сам себя считаешь то гением, то полной бездарностью?

А. К.: Это очень знакомое состояние (*Смеется*). Вообще текст, по мере того, как ты его пишешь, не должен очень нравиться. Я стараюсь некоторое время не читать того, что написал. Для меня главное – написать черновик. То есть творчество сродни джазовой импровизации: чтобы текст вышел на музыку оклика из бездны. Я, как джазмен, впадаю в состояние транса и в этом состоянии начинаю вызывать быка из бездны, текст постепенно проявляется. Но сразу не перечитываю написанных страниц. В памяти компьютера они растут, растут, растут... Текст я все время дублирую на флешку, потому что со мной бывают неожиданности и текст может пропасть. Если судьба иногда балует, то она также иногда может дать по носу. Как писатель веду совсем иной образ жизни, многим не понятный: в 4 часа ночи ложусь, потому что я не работаю, не получаю зарплаты, у меня нет начальника, никому не подчиняюсь, в отпуск иду тогда, когда захочу. В 26 лет я бросил все эти игры и перестал ходить на работу. Дома у меня есть кабинет. Утром встаю, когда мне захочется: могу в 7, могу в 11, могу в час дня, могу вообще не подниматься, а читать книгу. В этом ничего завидного нет, это достаточно опасный образ жизни.

В состоянии, когда начинаешь писать новый роман, я предпочитаю куда-нибудь уезжать. Например, в Переделкино, в пустой корпус. Писатели там уже не живут, а живут только одни летчики якутской авиакомпании. У большинства писателей даже нет денег жить в этих номерах. Каким-то чудом скромно, но достойно я могу жить. Снимаю там номер и, отключив мобильные телефоны, хожу только в столовую и только тогда, когда там никого нет; брожу по парку и работаю примерно по 12 часов в день. По сути, черновик романа я должен написать за 2 недели. И обычно текст объемом 250–300 страниц за 2 недели я пишу. После этого месяц-два его не читаю.

Нужно остыть, нужно, чтобы ты превратился во врага собственного текста. И когда я, наконец, остываю из этого состояния раскаленной магмы, я превращаюсь в холодный кристалл льда, в алмаз, и начинаю с отвращением читать свой текст. И в этот момент, когда я читаю его с неприязнью, он должен вновь меня завоевать. Текст выпускается на свободу, он живет как вольный стрелок, от меня вообще не зависит! Он словно женщина, которой нужно понравиться. Это роман, который возникает между автором и страницей. Только прочитав так текст до конца, я понимаю, что он либо удался, либо нет – такое тоже бывает.

Например, роман «Хохот» я писал с перерывом в 7 лет, потому что потерял чувство юмора, попав в нервную клинику. Когда начал писать главу о Хармсе, моя рука вдруг окаменела – я потерял чувство юмора. Текст лежал брошенный, потому что 7 лет у меня не было чувства юмора (это очень тонкая вещь). И внезапно оно появилось – то чувство юмора, которое необходимо для текста. Это очень тонкая амальгама, чувство света, ощущения, как в детстве, когда можно, например, «наедаться» красным цветом. Если вы не были в Венеции, советую съездить. Там глаза омываются, потому что в этом городе ты вдруг превращаешься в ребенка. Ленту на шляпе гондольера я бы назвал красной, если бы был в Москве, а там ты понимаешь, что она мутно-розовая. То есть если ты теряешь это состояние, то начинаешь буксовать.

Вымысел, как тончайший муар, наброшенный на пейзаж сюжета.

Это очень тонкая материя.

Иногда переживаешь очень странные чувства. Скажем, вдруг я понял, что поглупел. Сидел дома, пошел выпить чашку кофе и внезапно почувствовал, что поглупел, причем очень сильно. С ужасом оглянулся на все те книги, которые меня окружают, и понял, что Хайдеггера я уже не перечитаю, Сартра уже не открою. Вода вдруг ушла, дно обнажилось, камни какие-то, и превратился в полного идиота. Это состояние длилось минут семь, но потом раз – вода вернулась, днище оторвалось от камней и корабль стал снова покачиваться на волне, и я вернулся в свое нормальное состояние. Вот такие шутки. Если ты писатель, то ты четко чувствуешь такие состояния. В этот момент не надо лезть в текст. Еще раз повторяю: начинаешь читать свой текст с холодным отвращением, и если он выдерживает алмазную нарезку анализа, то его можно отпускать. Ты уже не нужен, у книги своя судьба, которая к тебе не имеет никакого отношения. Свои черновики я мало правлю и отношу сразу издателю.

Когда я писал повесть о парке, превратился в специалиста по парковой культуре: я знал все цветы, сорта деревьев, мог отличить клен от липы, рододендрон от фикуса, а гортензию от гибискуса. Но! Как только я написал

этот текст, я все забыл, я превратился в ноль. Как человек, сдавший сопромат, после экзамена ничего из предмета не помнит. После каждого текста я точно так же освобождаюсь, прихожу в нулевое состояние и это, кстати, состояние блаженства. И уговариваешь себя: ну, сколько можно писать? опять роман? кому и зачем? Но снова идея бродит. Например, сейчас я мечтаю о плотности текста. Хочется взять формат Александра Сергеевича Пушкина, например, «Пиковой дамы». 12 страниц текста и романная плотность – вот идеал, которого нужно достичь.

Вопрос: Есть ли книги, которые оказали большое влияние на Ваше мировоззрение? Что порекомендуете почитать?

А. К.: Конечно, есть. Я бы порекомендовал «Мемуары» Казановы – блестящая книга. Казанова, известный плеейбой прошлых веков, оказался очень талантливым писателем. Это книга, которую иногда перечитываю. Книги, которые на меня оказывали влияние, все закончились в детстве. Когда я был ребенком, мне мама читала книжку о Красной Шапочке, которая пошла в лес, там ей встретился волк. Я эту сказку страшно пережил, потому что в оригинале у Шарля Перро волк съедает Красную Шапочку. Это наши переводчики, желая подладиться под русский космос детей, пишут, что дровосеки достали из волка живую бабушку и Красную Шапочку.

Через некоторое время мне попадаетея эта же книжка, но иначе оформленная. Тоже называется «Красная Шапочка». А в классе первом или втором я уже начинаю сам читать. И там тоже про какую-то девочку, которая шла по лесу и ей встретился волк. Та книжка была иначе оформлена и я решил, что это другая «Красная Шапочка». И с ужасом читаю еще одну историю про еще одну Красную Шапочку, которую тоже сожрал волк. Для меня это 2 разные книги. Вот и все впечатления о детстве. Там остались все фобии и поражения от книги как таковой. Для творческой личности прохождение таких порогов очень важно.

«Красная Шапочка» Шарля Перро относится к разряду книг, которые оказали на меня влияние, и этот страх во мне до сих пор жив. Но если в целом говорить о книгах, то спектр широкий: тут и Кафка, и опять Кафка, и снова Кафка, и Сартр. Из русской литературы я был влюблен сначала в Лермонтова, ставил его гораздо выше Пушкина, а потом Пушкин снова заслонил Лермонтова. Потом моими кумирами стали все классики: Достоевский, Лев Николаевич Толстой и прочие. А сейчас стал разочаровываться в Булгакове. Странно, я стал меньше любить роман «Мастер и Маргарита». Чувствую, что он уходит к детям: на ту полку, где стоят детский «Дон Кихот», «Робинзон Крузо», «Приключения Гулливера». Вот туда же, на эту полку, станет «Мастер и Маргарита», потому что это подростковая книга. Гораздо сильнее для меня сейчас стали «Собачье сердце» или «Белая гвардия». Вот

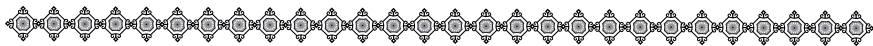
такая неожиданность произошла с любимым Михаилом Афанасьевичем Булгаковым. Я вдруг потерял интерес к его «Мастеру и Маргарите», точнее, пережил любовь и вижу, что это книга для детей.

Также порекомендую почитать Хайдеггера. Из 100 томов возьмите хотя бы одну маленькую книжку, хотя бы один маленький текст и внимательно прочтите его. Это философ, которого я открыл в финале своей жизни, и сейчас живу Хайдеггером. Это для меня фигура № 1. Вот кто умеет писать и создавать совершенно непроходимые тексты, и когда ты, наконец, с третьего раза прочитываешь страницу из эссе «Проселок», то испытываешь полный кайф от наслаждения его мыслью и наконец понимаешь, что общился к ней.

P. S. И еще. Никогда не сравнивайте. Фрейд писал, что все наши фобии от того, что мы сравниваем. Не сравнивайте ничего ни с чем. Не сравнивайте белое с черным, свою судьбу с другой судьбой, избавьтесь от слова «сравнивать». И вы будете счастливы и здоровы.

Благодарю за внимание!

Подготовил С. Е. Трунин



СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
<i>Фрольцова Н. Т.</i> Эстетические принципы творчества журналиста	7
<i>Багданава Г. Б.</i> Мастак выходзіць з ценю. Трансфармацыя жанраў у выяўленчым мастацтве, арткрытыцы і артжурналістыцы	16
<i>Бунцевич Н. Е.</i> Жанровые особенности современных белорусских публикаций о музыке	26
<i>Кавалеўскі А. М.</i> Ад цыдулкі да мемуараў: эга-дакументы як крыніца ўзнаўлення асобы	36
<i>Капцев В. А.</i> Интерпретация смысла в постмодернистской эссеистике: «Белая Африка» А. Королева	42
<i>Лук'янава Т. В.</i> Праблема жанру ў фальклорнай няказкавай прозе	48
<i>Мальчевская Е. А.</i> Синтез жанров журналистики и театра: от «Синей блузы» к театру.doc	64
<i>Орлова Т. Д.</i> Отображение специфики современного театра в театральной критике	71
<i>Саенкова Л. П.</i> Жанровая дифференциация в белорусской газетно-журнальной кинокритике	83
<i>Трунин С. Е.</i> Трансформация жанров в современном литературном дискурсе: пушкинская рецепция («Узник России» Ю. Дружникова, «Влюбленный бес» А. Королёва)	101
<i>Цімошук Л. І.</i> Ад чыстых жанраў да жанравых гібрыдаў у штодзённых рэспубліканскіх газетах	106
<i>Шаўлякова-Барзенка І. Л.</i> «Этыка жанру» як праблема тэорыі і практыкі беларускай літаратурнай крытыкі пачатку XXI стагоддзя	115
ПРИЛОЖЕНИЕ	130
<i>Королёв А.</i> Ошибки дебюта и поиски имиджа	130
<i>Королёв А.</i> «Если трудно писать – ты занялся не своим делом» (стенограмма выступления перед студентами Института журналистики БГУ 18 апреля 2013 г.)	143

Научное издание

СМИ и художественная культура

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ
В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КРИТИКЕ**

Сборник научных трудов

Выпуск 4

В авторской редакции

Ответственный за выпуск *Е. А. Логвинович*

Художник обложки *Т. Ю. Таран*
Технический редактор *Т. К. Раманович*
Компьютерная верстка *Т. А. Малько*
Корректор *Т. В. Атрошкевич*

Подписано в печать 26.11.2013. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Ризография. Усл. печ. л. 9,3. Уч.-изд. л. 10,4. Тираж 100 экз. Заказ 773.

Белорусский государственный университет.
ЛИ № 02330/0494425 от 08.04.2009.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие
«Издательский центр Белорусского государственного университета».
ЛП № 02330/0494178 от 03.04.2009.
Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.