УДК 82.09(082)+7.072(082)
ББК 83.я43+87.8я43
В81

Серия основана в 2009 году

Р е ц е н з е н т ы:
доктор филологических наук, профессор *Г. К. Тычко*;
доктор искусствоведения, профессор *А. В. Красинский*

Время. Искусство. Критика : сб. науч. тр. Вып. 2 / под ред.
В81 Л. П. Саенковой. – М. : БГУ, 2010. – 200 с. – (СМИ и худож. культура).
ISBN 978-985-518-392-2.

Сборник научных работ посвящен юбилею заслуженного журналиста Республики Беларусь, театрального критика, доктора филологических наук, профессора Татьяны Дмитриевны Орловой. Рассматриваются актуальные вопросы литературно-художественной критики, экранной культуры, театрального искусства, анализируются тенденции развития современной журналистики в области освещения вопросов культуры и искусства.

Предназначен для студентов, магистрантов, аспирантов Института журналистики БГУ и других гуманитарных факультетов, а также для журналистов средств массовой информации.

УДК 82.09(082)+7.072(082)
ББК 83.я43+87.8я43

ISBN 978-985-518-392-2

© БГУ, 2010

Л. А. Грамыка
Часопіс «Мастацтва» (*г. Мінск*)

ДЗЕЮЧАЯ АСОБА – ТАЦЦЯНА АРЛОВА

Сярод тых творчых асоб, што маюць непасрэднае дачыненне да сцэнічнага мастацтва, Таццяна Арлова лічыцца адной з самых уплывовых. Яе прафесійны аўтарытэт беспярэчны. Уклад у тэатральную крытыку важкі і грунтоўны. Стасункі з дзеячамі сцэны ўзорныя і тактоўныя. Многія з іх у яе публікацыях знаходзяць палкага абаронцу. Калі нехта з пачынаючых крытыкаў усё яшчэ захоўвае адданасць сцэнічнаму мастацтву, дык гэта ў многім дзякуючы яе намаганням і досведу. Аналітык і тэарэтык паводле прафесійнага прызначэння, яна адначасова з'яўляецца выніковым тэатральным практыкам, як гэта ні парадаксальна гучыць. Яе ўважлівыя парады і ацэнкі самым непасрэдным чынам уплываюць на тэатральны працэс. Раней падобныя асобы лічыліся духоўнымі аўтарытэтамі. Цяпер іх становіцца ўсё менш, а значыць, іх прафесійны досвед робіцца яшчэ больш важкім. А па сённяшнім часе нават унікальным.

Амаль сорак гадоў Таццяна Арлова працуе на факультэце журналістыкі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Яе педагагічная дзейнасць – асобная старонка для доследу і разваг. Зрэшты, уся яе праца знаходзіцца не толькі ў полі эмацыянальных ацэнак. Таццяна Арлова – кандыдат мастацтвазнаўства, доктар філалагічных навук, аўтар шматлікіх кніг па журналістыцы і тэатру. Член рэдкалегіі, пастаянны і заўсёды жаданы аўтар у часопісе «Мастацтва». Істотная акалічнасць, дзякуючы якой Т. Д. Арлова пагадзілася адказаць на мае пытанні.

– Бадай, пачну з таго, што не люблю даваць інтэрв'ю, хоць гэта цяпер асноўны жанр у тэатральнай крытыцы. Герой публікацыі што заўгодна можа распавесці журналісту, і мы часцей за ўсё даем яму веры. Мне здаецца, больш цікава не проста працытаваць тое, што пачуў, напрыклад, пра тэатр, прыватнае жыццё, планы на будучыню, а самому ва ўсім разабрацца. Бо акцёры вельмі часта дадумваюць свае біяграфіі, а чытачы прымаюць жаданае за сапраўднае. Таму я і сама ніколі не згаджаюся адказваць на пытанні карэспандэнтаў. Гэтым разам раблю выключэнне.

Колькі слоў давядзецца сказаць у абарону жанру... Мне заўсёды цікава размаўляць з людзьмі і пачуць ад іх тое, што яны самі могуць распавесці пра сябе. Пра астатняе – здагадацца. Важна, каб гутарка была шчырая і глыбокая.

– Так, з табой цікава размаўляць. Ты мяне даўно ведаеш, мы даўно ў прафесійнай звязцы. Тут іншы варыянт, а калі прылятае дзяўчынка, якая бачыць цябе ўпершыню, перад ёй раскрывацца не надта хочацца...

Дзякуй. Прызнацца, мяне найбольш здзіўляе і захапляе Ваша... шматмернасць. Абсалютная загадка – якім чынам усё паспяваеце... Такіх педагогаў, як Вы, цяпер на журфаку па пальцах можна пералічыць. Маеце не проста ўдзячных вучняў – школу. Хоць сёння паняцце «вучань» увогуле напаўзабытае. Калі гаворка заходзіць пра тэатральную крытыку, у ліку першых згадваецца Ваша

прозвішча. Вучні Вашага бацькі, знакамітага Дзмітрыя Аляксеевіча Арлова, дагэтуль з удзячнасцю прыходзяць да Вас, паважаюць і шануюць, што ўвогуле, па сённяшнім часе, неяк не прынята. Няўжо лепшы спосаб творчай рэалізацыі – калі работа становіцца жыццём? Такім чынам?

– Цяжка адказаць – якім. Яшчэ студэнткай прыйшла працаваць у «Знамя юности», з таго часу – спрэс цякучка і абавязкі. Маё пакаленне так было выхавана: паабяцаў – трэба зрабіць. Дазволіць сабе нічога не рабіць або не стрымаць слова – неяк не атрымлівалася. Заўсёды была цікаўная. Гатовая сунуць свой нос нават туды, куды не просяць. Журналістыка і крытыка ў маім жыцці перакрыжоўваюцца. Па чарзе выходзяць на першы план. Журналістыка – неабходнасць пастаянна выдаткоўвацца. Хлеб надзённы. А тэатр – штосьці накшталт хобі. Начны роздум. Калі выйшла замуж за Яўгена Шабана, упершыню трапіла ў вёску. І вельмі яе палюбіла. Лёгка знаходжу агульную мову з простымі людзьмі, убіраю ўсё, што наўкол. Такі жыццёвы досвед дапамагае разважаць пра змястоўнасць спектакляў. Магу сказаць, што самы плённы перыяд майго творчага жыцця прыйшоўся на яго другую палову. Калі нічога ўжо не трэба даводзіць, заваёўваць. Я стаўлю перад сабой маленькія задачы і кожны дзень мушу штосьці зрабіць. Інакш дзень для мяне страчаны. Не магу проста ляжаць або сядзець і нічога не рабіць. З маленькіх спраў набягае штосьці сур'ёзнае. Некалі я шмат пісала артыкулаў для газет і часопісаў. Думала, што напісаць кнігу – задача непасільная. У 1969 г. быў выдадзены першы зборнік маіх артыкулаў – «Купалаўцы». Страх перад вялікай формай прайшоў. Цяпер мне нецікава працаваць у газетным фармаце, хочацца пісаць кнігі. Іх у мяне ўжо чатырнаццаць. Дарэчы, памяць працуе вельмі адмыслова. Я магу не ўспомніць нейкіх жыццёвых падрабязнасцей, магу іх не зафіксаваць, але спектакль, калі гэта сапраўды была падзея, здатна ўзнавіць праз шмат гадоў. Хоць ніколі нічога не занатоўваю на памяць. Апошнія 50 гадоў развіцця беларускага тэатра прайшлі праз мяне. Я ўсё гэта бачыла: спектаклі, рэжысёраў, акцёраў. І зараз нібы жывая гісторыя, якая абсалютна нікому не патрэбна. Але дагэтуль гляджу ўсе спектаклі, што ставяцца ў нашых тэатрах. Для мяне важны працэс. Бо калі глядзець іх раз-пораз, змяняецца кропка адліку. Я вельмі лёгкая на пад'ём. Не прапускаю магчымасці паглядзець прэм'еры ў абласных гарадах. Мне наогул падабаецца падарожнічаць. Любімы занятак – сесці ля акна ў аўтобусе, ехаць, глядзець, думаць...

Мяркую, няправільна называць тэатральную крытыку, якой Вы так грунтоўна займаецеся, словам «хобі». Бо на справе – таксама работа, як і выкладанне. Але ж якая з іх любімая?

– Складана адказаць адназначна. Увогуле, ніколі не думала, што ў мяне ёсць педагагічны талент. У БДУ трапіла выпадкова. Пасля журфака працавала ў «Беларускай Энцыклапедыі» навуковым рэдактарам. Тады ўпершыню ў жыцці апынулася ў сітуацыі млына. Былі неверагодная колькасць сумнай працы, жорсткі графік і кепскае непасрэднае кіраўніцтва. Думала, як збегчы. Калі Барыс Стральцоў запрасіў на журфак, пагадзілася без ваганняў. Хоць педагогіка ў той час была для мяне закрытай кнігай. Напачатку займалася вельмі сумнымі і афіцыйнымі прадметамі. Потым адчула, хоць і неўсвядомлена, што выкладанне – своеасаблівы тэатр. А менавіта – уменне распавесці і зацікавіць студэнтаў. Быццам паводле сістэмы Станіслаўскага... Здатнасць назіраць, натхняць, захапляць неабходная ў абедзвюх прафесіях... І цудоўна ўспрымаецца студэнтамі. Нібы адчыняе нейкія новыя вокны...

Вы са знакамітай тэатральнай сям'і. Магчыма, адпаведныя гены спрацавалі?

– Так. Дзяцінства прайшло ў тэатры. Мама, тата – акцёры. З маці ездзіла на гастролі, жылі ў грымёрцы, і я штовечар сядзела ў аркестравай яме і глядзела на сцэну. Але мушу прызнацца, што ў тэатральным плане ад бацькоў я не надта шмат

узяла. Як заўсёды бывае – потым спахопліваешся: не пагаварыў, не распытаў, не даведаўся, не паназіраў. Тое, што ўвайшло, – уваходзіла інтуітыўна. А наконт генаў... Бацькі ў адзін голас казалі: толькі не тэатр! Ідэю стаць журналісткай дружна ўхвалілі. Толькі я ўсё роўна прыйшла ў тэатр праз аспірантуру. Дарэчы, у маім жыцці павароты лёсу заўсёды адбываюцца, калі нешта не складваецца на працы. У «Знамени юности» я ўзначальвала аддзел культуры. У хрушчоўска-кукурузны перыяд добра атрымліваліся рэпартажы з сельскай мясцовасці. І начальства вырашыла перавесці мяне ў сельгасаддзел. Тады я падумала: «Куды збегчы?» І паступіла ў аспірантуру. Такі паварот да навукі маім бацькам вельмі спадабаўся. Усё пераадолела. Абараніла дысертацыю. Потым замест доктарскай быў яшчэ адзін паварот лёсу. Асабістае жыццё. Шмат гадоў я існавала толькі інтарэсамі мужа, ягонымі справамі і клопатамі. За яго змагалася, лячыла, бо ў Шабана было слабае сэрца. І другая дысертацыя ўзнікла не так і даўно, толькі ў 2000 г.

Імкненне пераадольваць цяжкасці – рыса характару, сіла волі, магутная энергетыка? Што?

– Не магу сказаць, што ў мяне моцная воля. Я чалавек мяккі, гнуткі, адыходлівы. Па жыцці – аптыміст. Дэпрэсіі, уласцівыя кожнаму, не бываюць доўгімі. З любой сітуацыі спрабую знайсці выйсце. Канешне, жыццёвыя абставіны часам да нечага падштурхоўваюць. Ды толькі... я ніколі не ўмела, не ўмею і, мабыць, ужо не навучуся штосьці рабіць пад прымусам. І ўсё жыццё раблю тое, што мне хочацца.

Вы шчаслівы чалавек.

– У гэтым сэнсе, безумоўна, шчаслівы. Але ж я нічога не магу рабіць па загадзе. Проста катастрофа! Калі мне не хочацца, не цікава, нізавошта не буду рабіць. Тады і прыдумваю сабе павароты лёсу.

Што, на Вашу думку, адбываецца сёння з крытыкай?

– Крытыка ператварылася ў тэатральную журналістыку. Гэта агульны працэс, які ўласцівы не толькі Беларусі. І, уласна, гэта тэма маёй доктарскай дысертацыі. Для сур'ёзных навукоўцаў засталося тэатразнаўства, але яно не ўваходзіць у зону грамадскай увагі. Сур'ёзныя крытыкі, якія змаглі прыстасавацца да такога працэсу, робяць вельмі якасную тэатральную журналістыку. Умеюць рабіць гэта цікава, карыстаючыся жыццёвымі асацыяцыямі. Але большасць тэатральных крытыкаў робяць сваю справу сумна, млява. А сумнае ніхто не чытае. Што датычыцца беларускай крытыкі і мяне, дык, мушу зазначыць, ад пачатку і дагэтуль я – кошка, якая гуляе сама па сабе. І ніколі ні да каго не далучалася. І заўсёды была ў баку ад усяго астатняга. Ад любога кшталту карпаратыўнай барацьбы. У іншым выпадку цярпела параджэнне. Не ўмею грукнуць кулаком. Я адступлю на свае пазіцыі, але буду, наколькі магчыма, адстойваць уласны пункт гледжання. Дарэчы, да пяцідзесяці гадоў я лічылася маладым крытыкам і ў афіцыйных колах, дзе існавалі свае мэтры, была толькі на падхвасце. А потым адразу, без пераходнага ўзросту, аказалася на пазіцыях сталага крытыка. І нядаўна нават пачула ад вельмі паважанага чалавека, што ён мяне ўспрымае як спадчыннiцу савецкай эпохі. Вось кім я ніколі не была! Усё напісанае было шчырым, з поўнай верай, нават тое, што з пазіцый сённяшняга дня некаму падаецца смешным. Вельмі часта падтрымлівала любое новае слова ў тэатры, любы рух і захаплялася гэтым надзвычайна. Таму мяне часта білі мае калегі: і публічна, і ў прэсе, і паўсялякаму. За мае погляды, бо падабалася не тое, што іншым. Таму і лічу, што ў крытыцы я адзіночка. Але сёння больш прыхільная не да постмадэрнісцкіх, а да класічных традыцый. Хоць прымаю любое новаўвядзенне і гульню. Магу сказаць: мне гэта падабаецца, але – не маё. А тое, што маё, застаецца пры мне.

А што адбываецца з беларускім тэатрам?

– Ну, гэта бязмежнае пытанне. Таму што ў любым артыкуле, выступленні, за круглым сталом мы заўсёды высвятляем, што адбываецца з нашым тэатрам. Ма-

стацтва змяняецца ў прынцыпе. І змяняецца ўсё ў жыцці. Прадбачыць змены, якія адбываюцца ў мастацтве сёння, у тым ліку ў тэатры, было проста немагчыма. Расквітнела маскультура, за гэтым – прыстасаванне публікі да сучасных рэалій. Вядома, можна з маскультурай не лічыцца. Але ж камерцыйная і эканамічная сітуацыя лічыцца прымушае. І яна прымушае слухаць грамадскія чаканні. Чаканне сур'ёзнага мастацтва. Калі гэтаму падуладная большая частка публікі, атрымліваецца ўжо грандыёзны аб'ём. Але ж натуральны працэс развіцця мастацтва, у тым ліку тэатральнага, ідзе крывым, не вельмі плённым шляхам. Аднак лямантаваць: «Да, были люди в наше время, не то, что нынешнее племя...», на мой погляд, няправільна і старамодна. І зразумець гэта мне дапамагае не столькі тэатральная публіка, колькі мае студэнты. Мне цікавы іх погляд на мастацтва, на рэчаіснасць, нават калі ён разыходзіцца з маім. Бо – новая эпоха, новая публіка, новае ўспрыманне. Гэта важна. Як інакш рухацца ў часе, змяняцца разам з ім? У галоўным яны застаюцца ранейшымі, але і я лічу сябе гнуткім чалавекам, свабодна ўспрымаю новае.

Мяне заўсёды захапляла Ваша здольнасць быць сваёй сярод моладзі, здатнасць знаходзіць з ёю агульную мову. Прызнацца, думала пра тое, што сіла і энергія, вастрыня сучаснага мыслення перадаецца праз студэнцкую аўдыторыю. Своеасаблівы энергетычны абмен, як паміж акцёрам і публікай.

– Мне заўсёды неабходна бачыць іх вочы. Дарэчы, цяпер надта вялікія курсы, па 200 чалавек, і цалкам авалодаць іх увагай цяжка. Не атрымліваецца. Вялізны масіў.

Каб авалодаць такой аўдыторыяй, неабходна вельмі шмат энергіі аддаць. Але потым... Існуе пэўная кропка, калі пачынаецца ўзаемаабмен?

– Канешне.

І ўрэшце з'яўляецца магчымасць аддаць усё гэта тэатру. Я Вам задавала пытанне пра любімую работу, і цяпер усё для мяне самым натуральным чынам спалучылася.

– Не ведаю. Можа быць.

Не падабаецца такі разварот?

– Калі перад табой штогод праходзяць сотні маладых людзей, натуральна, некага запамінаеш і запамінаеш яго імя на ўсё жыццё. Цікава, але сваіх першых выпускнікоў (іх было тады значна менш) памятаю лепш, чым сённяшніх. Цяпер з сотні вылучаеш толькі дзве-тры асобы. Гэта мала. З першымі маімі студэнтамі, у якіх ужо дзеці прыйшлі на журфак, дагэтуль падтрымліваю вельмі цёплыя адносіны. Новае пакаленне – неяк праскоквае.

А што Вам не падабаецца ў маладых крытыках?

– Мне заўсёды незразумела, калі крытык паглядзеў спектакль і кажа: «Мне было сумна. Звычайны спектакль, нічога асаблівага». Ды яшчэ піша пра гэта. Як жа так? Калі крытыку у час спектакля сумна, значыць, ён займаецца не сваёй справай. Гэта як у сямейным жыцці. Жывуць муж і жонка, хіба штодня яны чакаюць адкрыццяў і ўзрушэнняў? Тады ўзнікае натуральнае пытанне: калі чалавек цябе расчароўвае, калі ён нецікавы, чаго ты з ім жывеш? Чаму не збег? Таму, што ёсць будні, ёсць святы. Свята – нейкі ўзлёт. Будні – калі людзі моўчкі ўсё разумеюць і адчуваюць. Тэатр і крытык таксама мусяць разумець і адчуваць адзін аднаго, як у добрай сям'і. Калі сумна – адмаўляйся ад прафесіі. У бухгалтэрыю, яна заўсёды дае цудоўны імпульс. Апрануў нарукаўнікі, лічы чужыя грошы і думай, што калі-небудзь яны будуць у цябе таксама.

Такім чынам, наперадзе жыццё і праца?

– Тут у мяне зноў намячаецца паварот лёсу. Хоць у юбілейны год, магчыма, не варта пра гэта казаць. Але я чалавек цвярозы і прадчуваю, што мая педагагічная

праца неўзабаве скончыцца. Я пралічваю сітуацыю наперад, думаю, як буду жыць тады, калі ўсё будзе па-іншаму. Буду вырошчваць кветкі, якія вельмі люблю. Буду шмат чытаць. Магчыма, больш шчыльна займуся тэатрам. Зрэшты, усе гэтыя пенсіённыя радасці па магчымасці хацелася б адсунуць. Я вельмі ўдзячна часопісу «Мастацтва» за тое, што на яго старонках заўсёды пішу тое, што думаю, і мяне ў рэдакцыі ніколі не правяць. Гэта вельмі каштоўная якасць. І гэта, бадай што, адзіны за ўсё маё жыццё варыянт. Таму ваш часопіс вельмі люблю.

У мяне засталася адна незавершаная справа, якой таксама мушу заняцца. Я хачу напісаць гісторыю арлоўскага роду і ўжо дакапалася амаль што да Рурыкаў. І адшукала шмат вельмі цікавых нітачак. Але гэтаму трэба аддаць увесь свой час, нельга рабіць мімаходам. Яшчэ хачу напісаць пра бацьку, пра маці, бабулю, дзеда, людзей, якіх ведала, інтэлігенцыю ў некалькіх пакаленнях. І думаю, што гэта мой абавязак на зямлі.

Т. Д. Орлова
Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Постмодернистская ситуация как философское течение XX–XXI вв. ввергла культуру в состояние переосмысления своих ценностных и нравственных категорий. Недоверие к старым знаниям привело к разрушению прежних границ в искусстве и необходимости служить новым идеалам общества потребления. Подобный процесс создает определенную иллюзию новизны. Он рождает своих героев, свои критерии, свою публику, своих истолкователей, то есть критиков.

Общепризнанно, что произведения искусства перестали создаваться по старым законам. Не действуют эти законы и в сфере художественного потребления. Соответственно и критика перестает быть выразителем культурных смыслов.

В своем количественном массиве современная литературно-художественная критика представляет, к сожалению, переложение явлений искусства на язык беллетристических умозаключений или простых разъяснений. Ее классические образцы схожи разбором литературных произведений со школьной учебной программой. В таком виде она сегодня не востребована ни издателями, ни читателями. Острейшим образом поставлен вопрос о необходимости дальнейшего функционирования критики и ее влияния на умы. Для подобных утверждений есть серьезные основания.

По аналогии с промышленностью наука сформулировала популярный ныне термин «культурная индустрия». Имеется в виду производство такого же товара в области искусства, как и в любой отрасли промышленности. Превращение уникального процесса создания произведения искусства в штамповку серийного товара произошло по ряду таких неотвратимых причин, как рост населения, всеобщее образование, развитие электронных средств СМИ, массовое производство развлекательных услуг. Исходя из этого разработка технологии компьютерной визуальной реальности уже позволила любому зрителю быть наедине с произведением искусства без посредника-критика, без советчика и самостоятельно выбирать себе развлечение или духовного учителя.

По утверждению социолога Г. М. Маклюэна, наша цивилизация вступила в третий этап развития информационной культуры – возрождение слуховизуального многомерного восприятия мира на новой электронно-индустриальной основе с за-

мещением книжного общения радиотелевизионным. В результате, очевидно, и все искусство постепенно начинает носить слуховизуальный характер.

Театральная культура, как и всякая художественная культура, активно впитывает в себя все новое и переживает процесс глобальной трансформации, что означает новый тип сознания, менталитета, мышления. Такие виды искусства, как видео, электронное, компьютерное, наряду с уже зарекомендовавшими себя фото, кино, телевидением активно внедряются в практику театра.

Единственной серьезной попыткой постсоветского пространства осмыслить, что принесла театру эпоха постмодернизма, было открытие в Москве в 90-х гг. XX в. Анатолием Васильевым «Школы драматического искусства». Она инициировала поток новых театральных идей, концепций, методов анализа. В белорусском театроведении развитием метаязыка занимались в докторских исследованиях автор этих строк («Театральная журналистика») и критик Т. Котович («Пространственно-временной континуум»). Они исследовали процесс генерирования новых смыслов, разности прочтений и толкований, понятие интертекстуальности, вовлечение зрителя в коммуникационный процесс, использование журнализма, сближение и противопоставление элитарной и массовой культур в сфере театра.

Социокультурная ситуация поставила театр и театральную критику в небывалое для них положение. Театр перестал быть «общественной кафедрой», а критик – рулевым театрального корабля, как было во времена В. Г. Белинского. Именно при нем русская театральная критика обошла все западные образцы и перестала быть вторичным продуктом. Постмодернизм повел театральную критику по другому пути, «чтобы скучно не было».

Особенностью существования отечественной критики как аналитической системы является установившееся противостояние двух направлений. Одно можно определить как традиционное. Другое стремится быть инновационным. Положительный потенциал второго направления обусловлен потоком новых идей, прежде не известных белорусской критике. Особенно привлекательны интерпретационные возможности по-другому рассматривать привычные проблемы традиционного искусства и культуры, а также адаптация на практическом белорусском материале различных критических дискурсов: модернизма, экзистенциализма, постмодернизма, пост-постмодернизма.

Такой процесс позволил ликвидировать разрыв между отечественной и мировой интеллектуальной гуманистической мыслью. Расширение информационных возможностей и знакомство с новыми формами искусства мира открыло новые перспективы. Тотальный кризис культуры и эстетический хаос не мог быть осмыслен в рамках прежних, обозначенных нами как традиционные понятий художественной критики. Университетское образование и советское воспитание старшего поколения требуют четкого смысла, логической связи, мотивации поступков. Такой зритель ищет обстоятельной и убедительной критики и абсолютно новых возможностей драматургических и сценических текстов. В инновационном направлении особенно выделяются три определяющие черты: элитарность, склонность к иронии, жанровая неопределенность.

Элитарность является в театре следствием поиска принципиально новых форм художественной выразительности.

Ироничность в театре стала своего рода способом уйти от серьезности и успешно закрепилась в театральной критике. Существует даже простейший взгляд на постмодернизм через его повторяющиеся признаки – сознательный отказ от глубины, обращение к чужим идеям, чужим образам и мыслям. Они скрещиваются, присваиваются. Простой плагиат и компиляция сопровождаются иронической игрой в слова, когда трудно отличить, где свое, где чужое.

Жанровая неопределенность привела к тому, что в современной театральной критике стало много чисто журналистских текстов, похожих по стилю, интонации

и языку на репортажи и отчеты. Однако это не есть театральная журналистика. Это происходит потому, что современная театральная критика практически потеряла свой общественный адресат. Она не знает, к кому обращается.

Широкая медийность вовлекла в свою орбиту молодое поколение режиссеров и актеров, превращая их сподвижников-театроведов в PR-агентов. Анализ уступил место бурным проявлениям «классовой» солидарности или, напротив, резким и оскорбительным критическим выпадам. Оказалось, что отсутствует инструментарий. Никакой особый «язык описания», «метод», etc. не нужен. Для анализа вполне хватило общей журналистской эрудиции.

Именно тогда сформировалась уверенность, что единицей понимания современного театрального процесса является не направление, не конкретный театр, не творчество того или иного режиссера, а отдельно взятый спектакль. Их и описывает медийная среда, не проявляя интереса к общим процессам.

Казалось бы, сейчас все традиции сформированы и практически изучены. Определяющим является спрос публики на ту или иную логику, сюжеты, стили. Но из новой парадигмы мышления исчезло уважение к автору, жанру, глубине чувств и мыслей.

Это происходит из желания прежде всего угодить обывателю. Оно и понятно. Нехватка дотаций, требование оказывать платные услуги, самим зарабатывать на создание шедевров, соревновательность с агрессивно наступающей шоу-культурой заставляют театры выдавать низкопробную продукцию, когда в простом обмене информацией между сценой и залом практически отсутствует художественный эффект.

Зритель привыкает к показу жизни, где главное деньги, карьера. Если не так, публика разочарована.

Сегодняшние театральные формы выходят за пределы реалистического театра, обнажая свои технические приемы, которые иногда становятся самоцелью. В отличие от подготовленного зрителя сегодняшняя массовая публика не пытается судить об увиденном на сцене с точки зрения реального бытия. Чем меньше сходства с окружающим бытием, тем лучше.

Нельзя не присоединиться к мнению о современном состоянии театральной критики популярного российского журналиста Григория Заславского: «Вопросы культуры волнуют всех, это видно даже по тому, как люди болезненно реагируют на те или иные высказывания. И мне кажется, что основная проблема театра сегодня – это проблема критики. Сегодня приходят молодые менеджеры в дорогих костюмах и учат людей, обладающих некоторым опытом, вроде меня, внутреннему распорядку работы в журнале «Тайм». У нас не только журналы другие, у нас даже фраза строится иначе, чем в английском языке! И свои традиции в журналистике, между прочим. В том числе и театральной. У нас сегодня все должны отписать премьеру наутро… И 120 строк на все про все…»

Долгое время театр был досугом элиты, но впоследствии стал досугом широких слоев общества, которые предъявили ему те же требования, что и к любому товару, который можно приобрести в магазине. А если товар, то он должен соответствовать запросам возможных покупателей. Публика стала диктовать свои условия исходя из качества получаемых услуг. Самая опасная черта эпохи постмодернизма – это духовная неясность, когда ничто не абсолютно и все относительно. С удивительной легкостью игровая стратегия завладела обыденным сознанием и стала влиять на художественное мышление и творчество. Относительность оказалась возведенной в абсолют. Любая точка зрения может быть объявлена условной. Элитарную театральную культуру аудиовизуальные массмедиа превратили в массовую. Духовное становление молодого поколения происходит частично в виртуальной реальности, которая создается игрой воображения, по игровым законам, под воздействием эстрадных зрелищ, телевизионных шоу. Это создает определенное мышление о мире,

где все классическое подвергнуто деконструкции. Модные деятели театра откровенно эксплуатируют основные элементы подобных реалий сегодняшнего дня.

Исходя из ожиданий публики режиссеры настроены на создание карнавалов, облегченных мюзиклов и комедий. Однако белорусские драматурги пока не готовы поставлять театрам пьесы для подобных представлений, некоторые возмущенно игнорируют такие требования. Тогда театры находят выход, обращаясь к усредненной крепко сбитой наподобие мыльных сериалов зарубежной пьесе. Сегодня именно такие однодневки составляют львиную долю репертуара отечественных театров и в силу своей несерьезности остаются вне внимания театральной критики.

Зритель охотно идентифицирует себя с героями спектакля. Актеры в сознании зрителя отождествляются с персонажами. Эта особенность массовой культуры является иллюзорной компенсацией за несправедливости жизни, за отсутствие денег, здоровья, любви, успеха, признания. Потребитель хочет получить возможность на время отвлечься от собственных проблем, отождествить себя с благополучным героем, реализовать несбывшиеся мечты, разнообразить эмоциональное бедное существование.

Театр вводит в культурный контекст совместно с другими видами искусства архетипы коллективного бессознательного. Используется чужая культура для создания своей. Популярна драматическая формула – попасть в беду и выпутаться из нее. Посмотреть вечную историю вроде сказки о Золушке. В этом есть определенный социальный оптимизм, так как любой «хэппи энд» означает благополучный исход, внушает надежду и силы жить дальше.

В 2008 г. РИА «Новости» передало перечень 10 самых заметных событий ушедшего года. На первом месте – скандал, связанный с арестом в Швейцарии картин из Пушкинского музея, на втором – перезахоронение Деникина, на третьем – впервые за 100 лет происходит реконструкция Большого театра. Затем – золотая свадьба Ростроповича и Вишневской, юбилейный вечер в честь 80-летия Плисецкой, конфликт между Соколовым и Швыдким. Следующие сюжеты – вся страна переживала за актера Ленкома Николая Караченцова, попавшего в тяжелую аварию, развод Пугачевой и Киркорова. И наконец, на десятом месте – успехи нашего кинематографа, фильм «Итальянец» выдвинут на «Оскар», рекордное число зрителей «Мастера и Маргариты» и «Турецкого гамбита», рекордные сборы. Вот таковы 10 самых значимых событий культуры.

После этого трудно осуждать редакторов за то, что они предпочитают скандал театральному обзору, даже анализу сложных постановок.

Поскольку подобные рейтинги в Беларуси не проводятся, обращусь к свежему опыту российских социологов. В газете «АиФ», в статье «Властители дум?», обозреватель В. Костиков приводит следующие факты: «На деградацию нашей культурной элиты указывают и исследования социологов. За последние десятилетия заметно снизился уровень требований, которые население предъявляет своим “властителям дум”. У людей нет четкого разделения между элитой и попсовыми знаменитостями.

В последнем социологическом исследовании российской элиты поражает то, что в списках “властителей дум” отсутствуют писатели, ученые, экономисты, философы, художники, конструкторы. В списке лучших людей страны не нашлось места для патриарха Алексия II, но на почетное место каким-то образом затесалась телеведущая Т. Канделаки. Каким же информационным дурманом окурили население, что оно перестало понимать, кто настоящий, а кто дутый герой?» (АиФ. Фанерные кумиры. 2009. № 4. с. 7).

«Мы теряем корни, а ведь от них идет весь ствол, ветви, на которых что-то вырастет… Порой нам, знаете, чего не хватает? Достоинства. Утратой достоинства я объясняю многие наши беды, например, столь типичное для нас шараханье из крайности в крайность» (АиФ. Там же. Зыкина «Мы теряем корни»).

Любому поколению свойственно интерпретировать новое через знакомый ему язык. Это особенно важно для отечественного искусства с его традиционным приматом содержания. Достаточно долго на территории Беларуси традиционными источниками являются традиции народной фольклорной культуры, а сегодня широкое распространение шоу-бизнеса. У этой сферы язык вполне понятный и усвоенный со времен детства. Его не надо переводить на язык символов и знаков. Иными словами, создавать другой язык в отличие от уже известного. Поэтому так популярны у белорусской публики спектакли с понятным сюжетом, народными ритуальными играми, пением и танцами, красивыми костюмами. Сам спектакль из подробного трехактового и словесного стал укладываться в час десять, к тому же с преимущественным познанием мира через свое тело, то есть через пластический язык.

В самом факте краткости и пластичности нет ничего плохого. Такой язык диктуется нашим временем. Нормальная деловая карьера в условиях жесткой конкуренции требует скоростных маневров. Современный западный стиль жизни XXI в. способствует постоянному переключению кнопок дистанционного управления потоками информации. У сегодняшнего зрителя очень много неотложных дел. Расслабляться и медитировать ему некогда даже в театре. Он на более тесной связи со своим мобильным телефоном, чем с играющим актером. Он всегда готов выйти из зала, что было немыслимо по законам прежней этики. Он может так и не включиться в игру, не досмотреть спектакль, не насладиться зрелищем, потому что не отпускает из сознания повседневные заботы.

Таким образом, пренебрежение правилами ведет к случайности и легкой возможности запутаться. Спектакль, объединяя сцену и зал, является коллективным действом. Он переводит стрелки пространства и времени. Должен быть кто-то, кто объяснит правила игры – растолкует спектакль. Это право всегда отдавалось критику, который обнаружит в театральном произведении дополнительную идею и новое качество, чем подчеркнет значение театра в нашей жизни.

С. В. Дубовик
Институт журналистики БГУ
(г. Минск)

НАУЧНАЯ ШКОЛА ЖУРНАЛИСТИКИ: ПОИСК И РАЗВИТИЕ

Современная журналистика охватывает все сферы жизни общества, отражая все ее многообразие и противоречия. Открывает новые, ранее неизвестные страницы бытия и переносит в будущее, заставляет сопереживать, верить в собственные силы и надеяться на достижение поставленных целей. Основная функция национальных СМИ состоит в решении жизненно важных для общества и государства проблем, формировании общественного сознания.

Белорусская периодика неразрывно связана с объективной реальностью, с аудиторией, но отличается пристальным вниманием к конкретному человеку, его жизни, повседневным заботам, радостям и проблемам. Восприятие же газетных публикаций индивидуально. Каждый читатель рассматривает отдельно взятую публикацию исходя из собственного жизненного опыта, убеждений, вкуса, ожидает найти в ней отражение своего внутреннего «Я» и многообразия окружающего мира.

Систему печатных СМИ Беларуси можно сравнить с живым организмом, который оперативно реагирует на социокультурные процессы. Ее составные звенья –

республиканские и областные, городские и районные, многотиражные и корпоративные газеты, журналы. По данным социологических опросов, особой популярностью пользуются региональные СМИ. Они занимают второе место на информационном поле Республики Беларусь после электронных СМИ, опережая центральную прессу. Причина – в максимальной приближенности к читателю, знании интересов и проблем своей читательской аудитории. Публикуемая на их страницах информация носит прикладной характер, позволяет читателям ориентироваться в вопросах повседневной жизни. Наряду с информацией общественно-политического, экономического характера особым интересом у современного читателя пользуется информация культурного характера.

Информационное пространство современных печатных изданий Республики Беларусь постоянно расширяется, обогащается практикой журналистов и редакционных коллективов, научными исследованиями профессорско-преподавательского состава, в том числе и Института журналистики Белорусского государственного университета.

Сегодня в учебном процессе используются современные наглядные пособия, студенты имеют возможность проверить свои умения в лабораториях, учебных классах и на практике. Впервые в 2009 г. началась систематическая переподготовка фотожурналистов региональных изданий, которые совершенствуют практические навыки и расширяют теоретические знания в избранной ими профессии. В институте функционируют девять кафедр различного профиля. Проблематика их деятельности охватывает как минимум четыре направления научных исследований: теоретико-методологическое (включая журналистские жанры и формы), историческое (журналистика как публицистическое наследие и журналистика как отражение исторической ретроспективы), социолого-политологическое (СМИ в структуре социально-политической системы), лингвистическое, культурологическое (журналистика как часть культуры, культура и медиапространство).

Поиск смежных направлений в научных отраслях идет в русле инновационного знания в целом. В этом отношении развитие социально-культурного вектора журналистских исследований до уровня научной школы имеет несомненную перспективу. Особая миссия ученых-журналистов состоит в последовательном формировании активной жизненной позиции, гражданского сознания будущих работников печати, радио и телевидения.

Н. А. Агафонова

Белорусский государственный университет культуры и искусств
(*г. Минск*)

TALK-SHOW КАК БАЗОВЫЙ ЖАНР ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Телевидение, ознаменовавшее вторую после кино фазу развития экранной культуры, изменило принцип общения со зрителем: монологический принцип (кино) был дополнен диалогическим. Посредником (модератором) в этом процессе выступает фигура коммуникатора, представленного на телеэкране в разнообразных ипостасях – ведущего, репортера, героя-автора и пр. По сути, персона ведущего, комментирующего события или интервьюирующего героев, является атрибутом любого телевизионного жанра: от новостных программ до телефильмов.

Разговорность (talk) имманентна телевидению как СМИ. Не случайно данный феномен стал предметом теоретического осмысления. В начале 1990-х гг. Вальтер

Онг ввел в научный оборот дефиницию «оральность телевидения». По мнению польской исследовательницы А. Кисилевской, ТВ преобразует на свой лад фундаментальный способ коммуникации человека с человеком, а именно – речь [1, с. 125]. Российский профессор Н. Утилова в своей докторской диссертации «Природа аудиовизуального творчества: язык и образная система телевидения» (2000) также настаивает на том, что в основе телеэстетики лежит примат слова [2, с. 22].

Совершенно логично, что оральная природа телекоммуникации превратила разговор (talk) в показ (show). Телевидение закрепило диалогический принцип общения как внутри программ (с их непосредственными участниками), так и извне – со зрителем, находящимся перед телевизором. Поэтому генеральным телевизионным жанром стало talk-show, черты которого обнаруживаются в любой телепередаче.

Однако современные российские и украинские медиависты концентрируют свое внимание на феномене reality show и игровых программах (С. Акинфиев, Е. Гуцал, П. Сумской, С. Урвалова). В то же время базовый телевизионный жанр talk-show находится на периферии научного интереса. Цель данной статьи – определить характерные жанровые параметры talk-show и предложить элементарную типологию соответствующих телепередач.

Американский телевизионный менеджмент устанавливает пять незыблемых правил, выполнение которых гарантирует получение качественного talk-show.

Первое из них гласит о принципиальной роли ведущего. Персона ведущего (точнее, его маска или образ) не только задает главные социокультурные координаты циклу, но и служит центром, вокруг которого должна вращаться вся программа. В связи с этим польский медиавист W. Godzic утверждает, что нет шоу как таковых, но есть шоу «ее» либо «его» [3, с. 109]. Поэтому с названием конкретного talk-show в подавляющем большинстве увязано имя его ведущего: «Страсти по культуре с Геннадием Давыдько» (Лад, БТ), «Культурная революция с Михаилом Швыдким» (РТР Культура), «Talk-show Lary King» (CNN) и пр.

Второе правило – прямой эфир. Условие создания и существования talk-show в прямом эфире, безусловно, усиливает драматическое напряжение в кадре за счет импровизационных поворотов диалога и отсутствия «карающей руки» редактора. Однако на практике большинство talk-show выходят в записи. Тем не менее постановка беседы всегда мимикрирует под настоящее время. Подобная маскировка достигается универсальным методом – включением в программу внутренней аудитории. Зрители, находящиеся в студии, выполняют роль делегатов многомиллионной предэкранной аудитории. Они могут принимать пассивное (голосование, аплодисменты) или активное (задавать вопросы, высказываться, комментировать) участие в общем разговоре, но в любом случае служат индикатором симультанности для зрителя у домашнего экрана.

Доверительная интонация беседы (третье правило), устанавливаемая ведущим, призвана смоделировать ситуацию приватного разговора, в который, помимо непосредственных участников диалога, включается одинокий зритель, находящийся у экрана своего телевизора. Этот коммуникативный трюк, когда сообщение, предназначенное миллионной аудитории, подается в форме tête-à-tête, изначально использовался телевидением, поскольку потребление транслируемой им аудиовизуальной информации осуществляется в бытовом пространстве, а значит – малыми (вплоть до одного) группами. Именно тот факт, что в данный конкретный момент диалог развивается в «моей комнате», вызывает у телезрителя высокую степень доверия к высказываниям ведущего и его гостей, тем более что ведущий talk-show старается вызвать своего гостя на откровенные признания. Такая quasi-искренность участников talk-show и quasi-интимность его восприятия зрителем формируют энигматическое напряжение, свойственное данному телевизионному жанру.

Спонтанный характер разговора (четвертое правило) также принадлежит к разряду жанровой симуляции. Всякое talk-show является хорошо подготовленной инсценировкой. Однако искусство ведущего talk-show направлено на создание впечатления, что разговор происходит здесь и сейчас.

Последнее, пятое, правило – слово есть доллар – характеризует очередной парадоксальный аспект жанровой специфики talk-show, которые дешевы в производстве, но одновременно – наиболее прибыльны.

Таким образом, жанровые параметры talk-show основываются на совокупности определенных коммуникативных стандартов: диалогическая форма общения, максимально доверительная атмосфера беседы, в которой адресант (гость-участник) посредством коммуникатора (ведущего) связывается с адресатом (телезрителем). Talk-show «дает телезрителям приятную возможность подглядывания за частной жизнью звезд, но не отвечает на большинство проблем зрителей, не пытается их выразить и не приглашает к поиску возможностей их разрешения» [3, с. 126]. Такой подход отражает взгляд на телевидение как на «современное массовое искусство» (Н. Утилова), продуцирующее легкость восприятия экранного продукта массовой аудиторией. Безусловно, телевидение использует такую возможность в ежедневных talk-show типа «Пусть говорят» с А. Малаховым (Первый канал, Россия).

Как отмечалось выше, на телевидении важнейшим элементом аудиовизуального представления является слово. Соответственно, протагонист телеэкрана – это человек говорящий (условно определим его как «homo argutus). Тембр его голоса, интонация, артикуляция, акцент, ритм и тон высказывания, паузы в сочетании с мимикой, жестами, одеждой, а также с оформлением студийного пространства должны подчиняться правилам телевизионного спектакля [1, с. 127]. Исходя из этого правомерно рассматривать проблему talk-show через призму телевизионного артефакта, качество драматургии которого определяется принципом организации диалогической структуры, а также функцией ведущего как постоянного действующего лица и ролью приглашаемых для разговора гостей как героев передачи.

Под принципом организации диалога в talk-show мы понимаем своего рода modus vivendi – специально установленный способ коммуникации по линии «ведущий и его собеседник». С этой точки зрения talk-show можно разделить на два типа: линейные и перекрестные. Первый вариант наиболее распространен в телевизионной практике и предполагает, что разговор моделируется как vis-à-vis ведущего и одного собеседника (пропорция 1 : 1). В таком камерном формате диалог строится как интервью в чрезвычайно сдержанном внутрикадровом антураже при полном отсутствии внутренней аудитории (зрителей в студии). Аудитория внешняя может быть представлена через вопросы, задаваемые гостю посредством телефонных звонков, интернета и др. Подобная форма подчинена поэтике минимализма и выглядит упрощенной только внешне. Весь смысловой, эстетический, аксиологический потенциал здесь концентрируется на образе ведущего и его собеседника. Личностный (духовный, интеллектуальный, профессиональный) статус того и другого создает самодостаточное энергетическое поле, втягивающее в соразмышление зрителя, находящегося по другую сторону телеэкрана. Такой диалог подчинен центростремительному вектору, «буравит» героя вглубь. И здесь масштаб персоны ведущего-интервьюера и интервьюируемого имеет принципиальное значение, поскольку оба они заполняют пространство экрана в буквальном и метафорическом плане. Здесь ведущий не избегает острых вопросов, а его собеседник пытается достойно маневрировать, аргументируя свою позицию. К подобного рода talk-show следует причислить «Talk-show Lary King» (CNN), «Познер» (Первый канал, Россия), «В Нью-Йорке с Виктором Топаллером» (RTVi). На белорусском телевидении пока не появилось соизмеримого по качеству артефакта.

Принцип vis-à-vis организации диалога в talk-show реализуется в телевизионной практике также в пропорции 2 : 1, когда два ведущих «бомбардируют» единственного гостя своими вопросами. К таковым программам относятся «Школа злословия» с А. Смирновой и Т. Толстой (НТВ, Россия), «Временно доступен» с Д. Губиным и Д. Дибровым (ТВЦ, Россия). Данный формат обеспечивает соответствующая мизансцена – замкнутый треугольник, на острие (вершине) которого размещен герой передачи, что уже само по себе создает напряжение в кадре (психологическое, интеллектуальное, эмоциональное).

Линейный тип talk-show ориентирован на вечные темы. Поэтому в процессе разговора принципиальную ценность получает ход рефлексии, глубокомыслие сторон.

Второй по нашей дифференциации тип talk-show – перекрестный – наоборот нацелен на злободневность и строится по принципу контрапункта, когда в споре сталкиваются противоположные точки зрения на обсуждаемую проблему: «Гордон Кихот» (Первый канал, Россия), «Выбор» (ОНТ, Беларусь), «Тем временем» (РТР Планета, Россия), «Культурная революция» (РТР Планета, Россия), «Честный понедельник» (НТВ, Россия) и др.

Такого рода программам присущ ряд стилеобразующих признаков:

- пропорция 1 : 2 (и более героев);
- многофункциональная роль ведущего;
- внутренняя аудитория.

Перекрестное talk-show – это обязательно дискуссия на актуальные политические, социокультурные темы. Такой формат априори предполагает довольно большое количество участников. Ведущий здесь выступает не только интервьюером, но своеобразным дирижером, который управляет развертыванием конфликта. Он может провоцировать и сглаживать драматургические повороты спора своим комментарием, акцентированием собственной точки зрения.

Особая роль в перекрестных talk-show отведена внутренней аудитории – зрителям в студии, которые втягиваются в ход дебатов непосредственно (высказывают свое мнение, задают вопросы) или опосредованно (голосуют). Такая модель аналогична театральному представлению, что серьезно воздействует на внутреннюю атмосферу передачи, стимулирует ее экспрессию.

Особый исключительный вид перекрестного talk-show можно выразить пропорцией 0 : 1. В этом случае ведущий отсутствует, а герой без посредников общается с внутренней аудиторией. Образец такого рода программы «Линия жизни» на канале РТР Планета (Россия).

Итак, телевидение, «прописавшись» в нашей домашней повседневности, открыто ориентировано на диалогический характер общения. Любой телевизионный артефакт в большей или меньшей степени несет на себе печать разговора (talk) – обмена суждениями, словесную пикировку, череду вопросов и ответов. Будь то вербальное удостоверение связи между репортером и журналистом в студии во время выпуска новостей или обращение ведущего к игрокам в состязательных программах «Что? Где? Когда?», «КВН» и др. Каждое диалогическое взаимодействие на телеэкране визуализировано, т. е. является фактом показа (show). Следовательно, talk-show тождественно самому телевидению.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kisielewska, A.* Oralność telewizji / A. Kisielewska // Słowo w kulturze mediów: Kultura i przyszłość / red. Z. Suszczyński. – Białystok: Instytut Filologii Polskiej, 1999. – S. 125–132.

2. *Утилова, Н. И.* Природа аудиовизуального творчества: язык и образная система телевидения: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Н. И. Утилова; Ин-т повыш. квалиф. работников телевидения и радиовещания. – М., 2000. – 53 с.

3. *Godzic, W.* Telewizja jako kultura / W. Godzic. – Kraków: RABID, 1999. – 238 s.

М. В. Аляшкевіч
Інстытут журналістыкі БДУ
(г. Мінск)

МАТЭРЫЯЛЫ ЛІТАРАТУРНАЙ ТЭМАТЫКІ Ў МАСАВЫМ ГРАМАДСКА-ПАЛІТЫЧНЫМ ШТОДЗЁННІКУ: АДЛЮСТРАВАННЕ ПРЫЯРЫТЭТАЎ КУЛЬТУРНАГА РАЗВІЦЦЯ

(На прыкладзе матэрыялаў газеты «СБ-Беларусь Сегодня»)

Масавы грамадска-палітычны штодзённік змяшчае на сваіх старонках тое, што можа зацікавіць большасць грамадзян. Угадванне грамадскага інтарэсу ідзе, аднак, поруч з яго фарміраваннем. Перадавіцы газеты «СБ-Беларусь Сегодня» найчасцей прысвечаны палітычным падзеям краіны або сацыяльна значным тэмам кшталту адключэння вады ў выпадку адмовы ўстанавіць лічыльнікі. Тым не менш матэрыялы культурна-гістарычнай і літаратурнай тэматыкі таксама займаюць сваё стабільнае месца на старонках газеты – дзесьці паміж спартыўнай рубрыкай і парадамі садаводу-аматару. Колькасць, характар матэрыялаў на літаратурную тэматыку і прадстаўнічасць згаданых персаналіяў у такіх тэкстах дазваляюць меркаваць пра агульныя ўяўленні грамадства аб беларускім літаратурным працэсе. Да ўсяго, заснавальнік газеты – Адміністрацыя Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь, таму, з пэўнай доляй асцярожнасці і абагульнення, па ёй можна меркаваць пра дзяржаўныя прыярытэты ў культурным развіцці краіны.

Для вывучэння месца і ролі матэрыялаў літаратурнай тэматыкі ў газеце «СБ-Беларусь Сегодня» быў ужыты метад кантэнт-аналізу. Аналіз ахоплівае нумары за 2000 – 2009 гг. (без нядзель, панядзелкаў і дзяржаўных святочных дзён, а ў першы даследаваны год – і без субот, калі газета не выходзіла). Генеральная сукупнасць складае 2400 нумароў. Выбарка сфарміравана камбінацыяй метадаў «канструяванага тыдня» і выпадковага адбору: адзін тыдзень года канструюецца, адзін абіраецца ў адпаведнасці з распрацаванай сістэмай. Пры канструяванні тыдня пачатковай кропкай адліку з'яўляецца першы месяц на першы аналізаваны год, затым бярэцца другі месяц на другі год і г. д., ад першага ў месяцы наяўнага нумара за аўторак «крок» 8 дзён. Пры адсутнасці нумара ў гэты дзень той жа па імі дзень бярэцца яшчэ праз 7 дзён. Атрымліваецца тыдзень у 5 дзён, за выключэннем першага года даследавання, калі газета не выходзіла па суботах (49 нумароў). Пры абранні «выпадковага тыдня» выкарыстана зваротная паслядоўнасць: браўся апошні месяц за першы аналізаваны год, перадапошні месяц за другі год і г. д. Пры гэтым разглядаецца цэлы тыдзень месяца (пасля 10-х лічбаў), а ў выпадку, калі на тыдзень прыпадаюць святы, бярэцца наступны «цэлы» тыдзень (50 нумароў). Такім чынам, выбарка складае 99 нумароў (каля 4 % ад генеральнай сукупнасці).

У азначаных нумарах вылучаюцца матэрыялы літаратурнай тэматыкі. Апошнімі лічацца тэксты, прысвечаныя творам мастацкай літаратуры, іх папулярызацыі ці аналізу, а таксама артыкулы, якія датычацца літаратурнага працэсу, яго тэндэнцый, ключавых падзей, постацяў і рухаў. Рэмінісцэнцыі і прэцэдэнты з твораў мастацкай літаратуры ў матэрыялах на іншыя тэмы не падпадаюць пад разгляд у дадзеным даследаванні і лічацца належнымі да матэрыялаў іншай тэматыкі як іх сродкі выразнасці. Матэрыялы, у якіх аналізуецца тыпаграфская прадукцыя, якая не ўяўляе сабой твора мастацкай літаратуры (напрыклад, календары), не з'яўляюцца матэрыяламі літаратурнай тэматыкі. Матэрыялы, у якіх распавядаецца пра кнігі як прадмет абмену ці гандлю, без аналізу зместу гэтых кніг, не лічацца матэрыяламі літаратурнай тэматыкі (прыкладам, матэрыял пра незабяспечанасць раённых бібліятэк кнігамі, Дні беларускага

пісьменства, міжнародныя конкурсы і выставы кніг – калі там не вядзецца гаворка пра літаратурныя тэндэнцыі і працэсы). Аднак, калі матэрыял пра кнігі адлюстроўвае тэндэнцыю развіцця літаратуры, такі матэрыял патрапляе ў аналіз (напрыклад, матэрыял пра закрыццё адзінай у Брэсце букіністычнай крамы, які заклікае да роздуму аб вынятках развіцця інтэрнэт-тэхналогій для літаратурнага працэсу ў правінцыі). Рэцэнзіі і іншыя рэакцыі масмедыя на творы немастацкай літаратуры (працы па філасофіі, збор успамінаў пра Мулявіна і інш.) таксама не лічацца тут матэрыяламі літаратурнай тэматыкі. Нарэшце, не падлягаюць розгляду ўласна літаратурныя творы.

Літаратурна-крытычныя матэрыялы ў масавым грамадска-палітычным штодзённіку абмежаваны ў аб'ёме, жанрах і колькасці на нумар. 42 % разгледжаных нумароў утрымліваюць матэрыялы літаратурнай тэматыкі. Канцэнтрацыя згаданых матэрыялаў невысокая – у нумары можа прысутнічаць ад аднаго да трох такіх тэкстаў. Самым «літаратурным» у разгледжаным перыядзе апынуўся 2008 год (8 з 10 нумароў утрымліваюць цікавыя нам матэрыялы), самым «нелітаратурным» – 2001 (2 з 10 адпаведна). Адносны аб'ём такіх тэкстаў вагаецца ад 0,2 % да 12,6 % агульнага аб'ёму тэкстаў нумара, сярэдні аб'ём па аналізаваным перыядзе складае 0,1 %. Што, у прынцыпе, нармальна для выдання, у якім гаворыцца «аб усім патроху».

З 2002 г. аглядальнікам літаратуры ў газеце робіць папулярная пісьменніца Людміла Рублеўская. Заўважым, што газета ўвогуле практыкуе прыцягненне вядомых творцаў у якасці аўтараў. За агледжаны перыяд аўтарамі тут былі такія беларускія пісьменнікі, як Уладзімер Сцяпан (14 кастрычніка 2009), Леанід Дранько-Майсюк і Уладзімір Ліпскі (4 кастрычніка 2008), Адам Глобус (8 верасня 2007), а сёння на старонках газеты выступае Дзмітрый Быкаў.

Людміла Рублеўская працавала загадчыкам аддзела крытыкі тыднёвіка «ЛіМ», друкавала літаратурна-крытычныя агляды ў часопісе «ARCHE», аднак у «СБ» выступае хутчэй не як крытык, а як папулярызатар беларускай літаратуры. Аб'ём рубрыкі «Книжный навигатор» рэдка перавышае 3 % агульнага аб'ёму нумара і вагаецца ў памерах 3–3,5 тысячы сімвалаў. Гэтага мала для аналізу мастацкага тэксту, але дастаткова для яго рэкламавання. Канцэпцыя рубрыкі прадугледжвае азнаямленне чытачоў з двума выданнямі, беларускім і замежным, якія можна знайсці ў сталічных кнігарнях. Тэкст складаецца з некалькіх элементаў, асноўныя з якіх – прадстаўленне аўтара, пераказ зместу і рэкамендацыя чытачам. Лаканічнае прадстаўленне аўтара змяшчае звесткі пра яго паходжанне, рэгаліі, узрост і літаратурны кантэкст яго творчасці. Разлік на шырокія чытацкія масы, не абавязкова абазнаныя ў літаратуры, абумоўлівае пры гэтым пошуку кантэксту зварот да самых вядомых і гучных імёнаў літпрацэсу. Так, падчас аповеду пра кнігу Зарана Жывковіча пісьменнік названы «сербскім Пялевіным», аргенцінец Андахазі параўнаны з Зюскіндам, Кафкай, Маркесам і Картасарам (дзеля эканоміі месца параўнанне з усімі чатырма – у адным сказе), у новым творы Кутзее «апазнаецца» «дастаеўшчына», Фейбер параўнаны з Эка, папулярнасць кніг Хасейні апынаецца большай, чым «патэрыяны», Аляксей Карпюк прадстаўлены як сябар Васіля Быкава, Джо Хіл – сын Стывена Кінга – атрымлівае «прывітанне ад Кафкі», а разам з тым і ад Брэдберы, Лаўкрафта і Бяроўза. Заваяваныя аўтарам прэміі і чытацкія аўдыторыі – нагода для рэкламы, якая апелюе да жадання спажыўцоў быць як усе, не адстаць ад прасунутай большасці, што ўжо набыла кнігу: «серыя… чытацкай цікаўнасцю карыстаецца ад пачатку» («Вальс пад журлівымі таполямі», 04.10.2008, пераклад з расейскай тут і далей аўтара. – *М. А.*); «у мінулым годзе гэта кніга была прызнана самай чытанай у свеце» («Тысяча солнц в одном небе», 22.10.2009). Цікава, што прадстаўленне беларускіх аўтараў часцей выклікае згадванне пасад і дадатковых прафесій пісьменніка, біяграфічных дэталяў – беларускіх творцаў Л. Рублеўская лічыць неабходным упісаць не толькі ў літаратурны, але і ў грамадскі кантэкст, пра які чытач, магчыма, ведае мала.

Кароткі пераказ зместу выдання займае большую частку літаратурна-крытычнага тэксту гэтай рубрыкі, часам пакідае ўсяго два-тры сказы на прадстаўленне аўтара

і выказванне крытыкам уражанняў ад прачытання. Уражанні з'яўляюцца дадатковым элементам структуры тэкстаў «Книжного навигатора», цікавым ізноў жа з пункту гледжання лаканічнасці: малы памер тэксту не дае магчымасці разгарнуць сістэму аргументацыі з прывядзеннем цытат для пацвярджэння ўласнай пазіцыі, таму крытык абмяжоўваецца выказваннямі канстатацыйнага характару: адзін тэкст названы «проста добрым апавяданнем», іншы «быў бы да месца ў танным бульварным выданні». З аднаго боку, чытачу даводзіцца верыць крытыку, з іншага – ён пазбаўлены неабходнасці запамінаць доўгія развагі, выпрацоўваць уласнае стаўленне, можа звязаць тэкст з адным цэтлікам і тады вырашыць, цікава яму гэта ці не. Чытач масавага выдання нагадвае наведніка супермаркета, якому прапаноўваецца ўсё адразу – цэтлікі на літаратурным творы ў падобным выпадку дапамогуць хутчэй арыентавацца ў вялікай колькасці тэкстаў. Гэта, між іншым, адпавядае канцэпцыі рубрыкі.

Яшчэ адна дробязь, якая дапамагае ў кніжнай навігацыі, – рэкамендацыі чытачам. Гэта можа быць просты зварот («Гэта не забаўляльнае чытво, чытач. Але яно выратавальнае ў барацьбе з чарствеццю душы» – «Притяжение истины», 15.10.2002), прапанова дадатковай інфармацыі, якая можа быць цікавай («… чытач адкрые для сябе незнаёмую Беларусь. Даваенная Вільня…» – «Любовь на фоне эпохи», 18.09.2008), адрасаванне кнігі канкрэтнай групе чытачоў («Карацей, рэспект спадару Фейберу ад феміністак» – «Суета в квинтетных тонах», 15.06.2006), прапановы па адмысловым карыстанні тэкстам («Вельмі цікава… вышукваць прататыпы» – «Королевы и рабкоры», 15.08.2007), парады тым, хто толькі знаёміцца з прадстаўленым аўтарам («Неафітам… рэкамендую пачынаць з…» – «Звезды и полицейские», 10.03.2009), запрашэнне скарыстаць твор як нагоду асэнсаваць узнятыя ў ім праблемы.

Цытаты ў гэтай рубрыцы прыводзяцца рэдка. Каб перадаць атмасферу прадстаўленай кнігі і прымусіць чытачоў яе запомніць, часцей выкарыстоўваецца зрокавы вобраз, пажадана – звязаны са штодзённым побытам чытачоў. Так, раман Кутзее параўноўваецца з альбомам старых фотаздымкаў, беларуская паэтка-рамантык – з прыгожай старамоднай паштоўкай, фельетоны Булгакава – з квітанцыяй на дастаўку шафы. Дапамагае ў запамінанні рэкламаванага твору і дэталь, разлічаная на тое, каб здзівіць, а яшчэ лепей – шакіраваць чытача: у Хасейні, напрыклад, рэлігійныя фанатыкі здзекуюцца з жанчын, у творах Ліпскага фігуруюць дзеці-забойцы і дзеці, забітыя ўласнымі бацькамі, з кнігі пра Магілёў можна даведацца, што на гэтай зямлі раней вырошчвалі абрыкосы, у паэткі Леры Сом крытыкі знайшлі брутальную эротыку.

Аўтарка рубрыкі лічыць важным зарыентаваць чытача не толькі на змест, але і на канкрэтную вокладку. Мала таго, што выява вокладкі суправаджае тэкст – пра яе часта гавораць асобна, прытым – надзвычай эмацыянальна: «Напэўна, больш брыдкай вокладкі я не сустракала» (пра кнігу Андахазі); «на вокладцы – кадры экранізацыі з папулярнымі артыстамі. Літаратуры чарговы раз паказалі на яе месца. Спярша – шоу!» (пра кнігу Макьюэна). Калі аўтар чытачу больш-менш вядомы, прадстаўленне замяняецца на аповед пра гучныя прэзентацыі і рг-акцыі вакол кнігі (мяркую, дзеля таго ж эфекту – калі вакол кнігі існуе ажыятаж, дык і чытач захоча да яго далучыцца).

На аналіз мастацкага метаду творцы застаюцца лічаныя радкі, нават словы. Пра тое, што раман Андахазі (з брыдкай вокладкай) належыць да постмадэрністскай літаратуры, мімаходзь згадваецца падчас пераказу зместу: «Па ўсіх правілах постмадэрністскага рамана апошнім кліентам Л. становіцца…».

Такім чынам, тэкст рубрыкі «Книжный навигатор» імкнецца даць чытачу кароткія адказы на пытанні: Хто аўтар? Што ў кнізе? Навошта чытаць? Падобны тэкст выконвае інфармацыйныя і рэкрэацыйныя функцыі, носіць рэкламны характар. Да літаратурнай крытыкі ён можа быць аднесены ўмоўна, хутчэй гэта журналісцкі тэкст, які абслугоўвае літаратурную тэматыку.

Адзін з прыярытэтаў культурнага развіцця – інфармаванне пра літаратурныя навінкі, прытым замежным выданням увагі надаецца столькі ж, колькі і айчынным. Сярод аўтараў з-за мяжы перавага аддаецца выбітным творцам, узнагароджаным

прэстыжнымі літаратурнымі прэміямі, або творцам, чый лёс звязаны з Беларуссю. У прадстаўленні беларускіх аўтараў выразна акрэсліваюцца два вектары – вяртанне забытых імёнаў і прадстаўленне шырокай публіцы сучасных творцаў.

Жанр тэкстаў рубрыкі «Книжный навигатор» можна ўмоўна пазначыць як мініярэцэнзію (бо тут, хай сабе і ў рэдукаваным выглядзе, прысутнічаюць многія яе элементы, маюцца зачаткі аналізу тэкстаў). Жанр дзвюх іншых рубрык Л. Рублеўскай, «Трыялет» і «Чатыры куты», можна абазначыць як «праблемнае інтэрв'ю» або «дыскусія». У «Трыялетах» да літаратурнай аглядальніцы далучаюцца дзве кабеты, чый творчы лёс так ці іначай звязаны з літаратурай або ўзнятай тэмай; у «Чатырох кутах» суразмоўцы могуць быць разнапалымі, галоўнае – каб яны групаваліся парамі ў абарону пэўнай пазіцыі (вядучая рубрыкі далучаецца да таго, хто апынаецца ў меншасці). Тэкст падаецца ў выглядзе чаргавання рэплік, прытым Л. Рублеўская выступае не экспертам, які б навязваў уласнае меркаванне, а мадэратарам гутаркі, які закідвае тэмы для абмеркавання, падаграе жарсці, калі яны раптам пачынаюць аціхаць, і, наадварот, залагоджвае надта гарачых спрачальніц. Гэтыя рубрыкі ад тэлевізійнага ток-шоу адрозніваюцца хіба што інтэлігентнасцю дыскусіі, паслядоўнасцю і звязнасцю выказванняў (хаця апошняе, напэўна, – вынік апрацоўкі журналістам жывой гутаркі). Аднак, як і ў ток-шоу, галоўнае тут – не прыняцце лёсавызначальных рашэнняў і нават не развязванне набалелых праблем, а іх абгаворванне, замацаванне ў масавай свядомасці. Напрыклад, пагаварыўшы пра жанчын-аўтарак і іх літаратурных гераінь («Гераіні без алігархаў», 14.10.2009), тры пісьменніцы не прыходзяць да пэўных высноў, але чытач можа запомніць імёны суразмоўцаў (а самапіяр – ці не важнейшая мэта ўдзельнікаў тэлешоу), згаданых імі аўтарак і твораў.

Цікавай формай адлюстравання літаратурнага працэсу з'яўляюцца дыскусіі, апытанкі і круглыя сталы, зладжаныя Л. Рублеўскай. Тут у адным інфармацыйным полі апынаюцца творцы розных пакаленняў і эстэтычных кірункаў; крытыкі і літаратары; расейцы, беларусы і ўкраінцы; рэдактары літаратурных выданняў і іх аўтары; прадстаўнікі цэнтру і перыферыі… Так, у апытанцы «Возможна ли литература не всерьез?» (17.05.2007) узялі ўдзел: крытык Ганна Кісліцына, паэт і дырэктар радыёстанцыі «Беларусь» Навум Гальпяровіч, кіеўская пісьменніца і загадчыца аддзелам газеты «Літаратурная Украіна» Галіна Тарасюк, паэтка і загадчыца аддзелам паэзіі часопіса «Маладосць» Віка Трэнас, гомельская пісьменніца Югася Каляда, літаратуразнаўца і загадчык кафедрай славянскага мовазнаўства БДУ Іван Чарота, галоўны рэдактар рускага часопіса «Современная поэзия» Андрэй Новікаў, полацкі паэт Алесь Аркуш… Выказаныя імі меркаванні адносна сур'ёзнасці літаратуры не сплятаюцца ў агульную дыскусію (бо дыскутанты не бачаць рэплік сваіх калег да таго, як тэкст не будзе апублікаваны), аднак важна тое, што ўсе яны маюць магчымасць выказвацца – праз кожнага з іх рэпрэзентуецца пэўны кавалак літаратурнага працэсу. Чытач не атрымае поўнай карціны гэтага працэсу праз спарадычныя выступы яго чыннікаў, абраных па вядомых толькі журналісту крытэрыях, але ён, тым не менш, можа займець уяўленне, што беларуская літаратура – гэта не толькі Купала, Колас ды іншыя персанажы школьных падручнікаў.

Чацвёртая рубрыка, якая рэгулярна абнаўляецца Людмілай Рублеўскай, – «Литературные погоды». Напісаныя ў эсэістычнай манеры, тэксты гэтай рубрыкі з'яўляюцца разважаннямі аб лёсах літаратуры і мастацтва ўвогуле, падчас якіх чытачу ненавязліва прапануецца інфармацыя пра рэаліі літаратурнага працэсу. Кантакт з чытачом падтрымліваецца ўвесь час за кошт апеляцый да яго досведу. Так, гутарку пра падзенне духоўнасці журналіст распачынае з аповеду аб уласным адпачынку на курорце, разважанні аб вечнасці мастацкіх твораў суправаджаюцца апісаннем кавярні, у сценах якой скарыстаны камяні старой вежы («Между храмом и балаганом», 15.08.2007), казкі Шахразады апынаюцца «вербальнай мыльнай операй» («О любопытстве и его издержках», 23.08.2007). Шырокая эрудыцыя аўтаркі

дазваляе далучыць чытачоў да цікавага свету літаратуры нават тады, калі асноўная думка артыкула губляецца паміж яркіх тэкставых фрагментаў. Задача падобных тэкстаў бачыцца не столькі ў інфармаванні чытача наконт нейкага канкрэтнага тэксту ці праблемы, колькі ў прывабліванні да чытання ўвогуле. Прамаванне беларускай літаратуры ў гэтай рубрыцы ажыццяўляецца бліскуча – рэаліі і персанажы нашага літпрацэсу становяцца ў адзін шэраг з самымі выдатнымі дасягненнямі літаратуры свету і пры гэтым не губляюцца: Адам Глобус і Мікеланджэла Рабэрці параўноўваюцца ў эпатажнасці, Уладзімір Караткевіч перамагае Іена Флемінга ва ўменні трымаць чытацкую цікаўнасць («О любопытстве и его издержках»).

Эсэістычны метад выкарыстоўваецца літаратурным аглядальнікам і па-за межамі рубрыкі «Литературные погоды». З нагоды юбілея выхаду кнігі Рэя Брэдбэры можна было б даць нарыс аб жыцці або агляд творчасці пісьменніка, аднак журналіст скарыстоўвае магчымасць, каб зноў жа пагаварыць пра важнасць чытання, прыводзячы погляды Брэдбэры на праблему, цікавыя факты яго жыцця і цытаты з кнігі. Замест аналізу творчасці фантаста або яе месца ў літаратуры чытач можа даведацца, што прабабуля творцы была спаленая як вядзьмарка. Як бачым, уменне прыводзіць запамінальныя дэталі і стварaць яркія зрокавыя, эмацыйна насычаныя вобразы не падводзяць аглядальніцу і тут.

Наяўнасць вялікай аўдыторыі прадугледжвае яшчэ адзін від працы – адказванне на лісты чытачоў. Прытым чытачы гэтыя, у адрозненне ад чытачоў «тоўстых» часопісаў, не саромеюцца выказваць сваю неабазнанасць. Аглядальніку па культуры даводзіцца цярпліва пераконваць сваіх чытачоў у тым, што меркаванне: «У сучаснай беларускай літаратуры не адбываецца нічога» – няслушнае («О серебре и позолоте», 28.07.2006). Што здзіўляе, дык гэта ўпартасць, з якой чытачы не заўважаюць беларускай літаратуры, нягледзячы на шматгадовыя высілкі Л. Рублеўскай. Выдае на тое, быццам выступленні гэтай аўтаркі – голас самотніка ў пустыні, і ёй дазваляюць гаварыць менавіта таму, што адзін чалавек не можа выратаваць цэлую літаратуру ад забвення, нават калі карыстаецца самай масавай платформай сярод друкаваных СМІ. Тады роля матэрыялаў літаратурнай тэматыкі ў гэтай газеце набліжаецца да ролі нацыянальнай сімволікі і беларускай мовы на масавых святах – гэткай экзотыкі, якой зрэдку дазваляюць пакінуць гета дзеля пацяшэння паспалітай публікі. Адзіны выпадак, калі літаратурны тэмат быў дапушчаны на першую паласу – гэта адкрыццё новага будынка Нацыянальнай бібліятэкі. Але і там гаворка вялася не столькі пра літаратуру і яе творцаў, колькі пра архітэктуру ды імідж краіны, папраўлены чарговым каласальным будынкам («Национальная библиотека: есть чем гордиться!» 17.06.2006).

Прынцып параўнання беларускага твора з добра вядомай літаратурнай класікай выкарыстоўваецца і пры рэцэнзаванні асобнага твора. Падобнае параўнанне перадпаслана аналізу аповесці Якуба Коласа «На прасторах жыцця». Прапанаваўшы чытачу структуралісцкі падыход, аўтарка разбірае тэкст на асноўныя элементы сюжэтнай канвы: «Хіба не па той самай схеме выбудаваны раман Вальтэра Скота «Айвенга»? Толькі тут, у аповесці Якуба Коласа, заміж крыжацкага паходу – рабфак, а заместа лэдзі Равэны, якая аддана чакае свайго рыцара, – беларусачка Аленка. Магістральны, або вандроўны, сюжэт быў выкарыстаны Якубам Коласам па-майстэрску. Не выпадкова аповесць чыталі многія пакаленні падлеткаў». Зноў жа звернем увагу на тое, што аўтарка лічыць патрэбным тлумачыць любое больш-менш «літаратуразнаўчае» азначэнне.

Па-за аўтарскіх рубрык Л. Рублеўскай матэрыялы пра літаратуру сустракаюцца рэдка. Гэта згадкі аб падзеях з жыцця сусветна вядомых літаратараў у рубрыцы «Этот день в истории» (напрыклад, паведамленне пра нараджэнне Яна Флемінга, 28.05.2004, займае 690 друкаваных сімвалаў), пераказ зместу п'есы і ацэнка ўдаласці яе сцэнічнага ўвасаблення пры аналізе спектакля ў матэрыялах, прысвечаных тэатру (Ганна Шадрына, Вольга Паклонская), згадкі аб арыгінале пры яго экранізацыі (Ірына Завадская, Ганна Шадрына), вывучэнне літаратурных тэкстаў як прадуктаў пэўнай

эпохі, палітычнага рэжыму («Ежов и пустота», 16.12.2000), аналіз карыснасці літаратуры для прэстыжу краіны («Параллели. За что дают миллион», 15.10.2002), інфармацыя пра заўважныя падзеі літаратурнага працэсу (юбілеі класікаў і літаратурных выданняў, сустрэча маладых літаратараў з міністрам інфармацыі), інфармацыя забаўляльнага характару, якая раздзяляецца па двух кірунках: з аднаго боку, чытача спрабуюць здзівіць змяшэннем літаратурнага і не-літаратурнага («Медовая премия», 19.10.2002), з іншага – вялікіх вторцаў набліжаюць да чытача праз паказ іх чалавечых заганаў ці вартасцей (Людміла Габасава забаўляе чытачоў інфармацыяй аб тым, што Бальзак літаральна забіваў сябе працай, а Крылоў – абжорствам, «Терпение жить», 05.08.2006). Інтэрв'ю з асобнымі літаратарамі не надта пашыраны (складаюць каля 9 % ад матэрыялаў літаратурнай тэматыкі). У выбары інтэрв'юераў газета не імкнецца адкрываць новыя імёны – найчасцей слова маюць людзі, чый аўтарытэт пацверджаны шматгадовымі дасягненнямі. Так, Віктар Корбут бярэ інтэрв'ю ва Уладзіміра Арлова з нагоды выхаду дзвюх кніжак пісьменніка, прытым прадстаўлены ён як аўтар, чые творы ў апошнія гады шматкроць перавыдаваліся («О национальном иммунитете и историческом оптимизме», 03.05.2003). У час прадстаўлення Аляксея Дударава Алена Малочка пералічвае яго найлепшыя п'есы і кінасцэнарыі, якія былі з поспехам увасоблены на сцэнах і экранах («Алексей Дударев: «У настоящего опыта горький вкус. Остальное – подделка», 15.06.2006). Замежная літаратура, як ужо адзначалася, прадстаўлена самымі вядомымі постацямі ў прывязцы да беларускага кантэксту: дачка Астрыд Ліндгрэн дае інтэрв'ю Наталлі Пісаравай з нагоды прэзентацыі ў Беларусі перакладу кнігі «Пэпі Доўгаяпанчоха» («Карин Нюман: «Я не Пеппи, но придумала ее», 17.04.2008).

Абагульняючай рысай для матэрыялаў, прысвечаных літаратурнай тэматыцы, у прааналізаваным выданні з'яўляецца прагматычны погляд на літаратуру. Літаратура разглядаецца як сродак выхавання ў чытачоў пачуцця нацыянальнай годнасці і гонару, як сродак духоўнага ўзбагачэння нацыі (найбольш паслядоўна гэтая пазіцыя прасочваецца ў матэрыялах Л. Рублеўскай), зрэдку як сродак стварэння пазітыўнага іміджу краіны за мяжой. Многія матэрыялы гэтай тэматыкі носяць інфармацыйны і забаўляльны характар, выконваюць у газеце рэкрэацыйную функцыю. Фарміраванне ўяўлення пра літаратуру як самадастатковы від мастацтва, які мае эстэтычную, аксіялагічную і кумулятыйную каштоўнасць, пакуль не з'яўляецца прыярытэтным. Абмежаванасць аб'ёму і колькасці падобных матэрыялаў гаворыць аб перыферыйнасці літаратурнай тэматыкі ў асвятленні культурнага жыцця. Між тым спартыўная тэма складае каля 12 % ад кожнага нумара газеты.

Г. Б. Багданава
Інстытут журналістыкі БДУ
(*г. Мінск*)

МАСТАЦТВА ФІГУРАТЫЎНАЕ І АБСТРАКТНАЕ. КЛЮЧ ДА ЎСПРЫМАННЯ ВОБРАЗАЎ

Дыялог з класікамі і дэбютантамі

Тэатральнае мастацтва, вывучэнню і асэнсаванню якога прысвяціла сваё жыццё Таццяна Дзмітрыеўна Арлова, вучаніцай і ў многім паслядоўніцай якой я маю гонар сябе называць, для ўспрымання і асэнсавання, на першы погляд, больш складанае, чым выяўленчае. Як іншыя прасторава-часавыя віды, напрыклад кіно або харэаграфія, тэатр пакідае гледачу імгненныя вобразы і пачуцці, якія нялёгка зафіксаваць, а тым больш перадаць у новых, слоўных вобразах. Але паколькі мне

пашчасціла дэбютаваць на старонках рэспубліканскага друку якраз у якасці тэатральнага журналіста і крытыка, з поўнай адказнасцю сведчу, што адну слушную думку, якую Т. Д. Арлова адрасуе тэатральнаму мастацтву, цалкам можна аднесці і да прасторавых, выяўленчых і невыяўленчых відаў мастацтва, напрыклад, жывапісу, графікі, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, дызайну і гэтак далей. Вось яна: «Чужую мастацкую свядомасць нельга вызначыць як аб'ект, даступны аналітычнаму вывучэнню, з ім можна толькі ўступаць у дыялог» [1, с. 94].

Менавіта такі, не ментарска-павучальны, а дыялогавы, падыход да асэнсавання твораў розных відаў мастацтва ўласцівы, як мне здаецца, усім вучням Т. Д. Арловай – вядучым у нашай краіне кінакрытыку Л. П. Саянковай, літаратурнаму крытыку П. В. Васючэнка, балетнаму і музычнаму крытыку Т. М. Мушынскай і многім іншым. Можа быць, менавіта таму сярод іх найлепшых публікацый так шмат гутарак і інтэрв'ю з вядучымі дзеячамі мастацтва.

Але дыялог можна весці не толькі з сучаснікамі, але і з класікамі. І тут не магу не згадаць адну для мяне ў многім лёсавызначальную вандроўку на пачатку 1980-х у Пецярбург, тады яшчэ Ленінград. Мне, тады рэдактару аддзела новага часопіса «Мастацтва Беларусі» (цяпер – «Мастацтва»), пашчасціла глядзець спектаклі ў лепшых тэатрах і наведваць музеі разам з такімі шаноўнымі знаўцамі мастацтва, як Т. Д. Арлова, Г. І. Барышаў, А. В. Сабалеўскі.

Менавіта тады, вандруючы па залах Эрмітажа разам з тэатральнымі крытыкамі, я зразумела, што для паўнаты ўспрымання зрокавыя вобразы выяўленчага мастацтва таксама варта агучваць і рабіць пачуццёвымі. Выстройваючы асацыятыўны ланцужок вобразаў зрокавых з вобразамі гукавымі і нават тэктыльнымі, артжурналіст або арткрытык не толькі сам больш поўна асэнсуе твор жывапісу або скульптуры, але і дапаможа гледачу больш глыбока яго ўспрыняць і зразумець. Не выпадкова сёння ў музеях гучыць музыка і разыгрываюцца тэатральныя пастаноўкі.

Калі прааналізаваць запісы і ўспаміны саміх мастакоў, можна заўважыць, што для іх нараджэнне вобразаў зрокавых часта звязана з правобразамі, успрымальнымі на слых або дотык. Такім чынам, пры нараджэнні вобраза, зафіксаванага мастаком толькі ў зрокавым варыянце, заўжды ёсць вобразы, якія мастак чуў і адчуваў на дотык. І артжурналіст або крытык, можа, і павінен іх успрыняць, адчуць.

Для прыкладу, згадаем творы ўсяго трох мастакоў, якія ў свой час уразілі мяне падчас наведвання Эрмітажа. Ужо значна пазней, пры напісанні артыкулаў і кніг, я змагла пацвердзіць сваё так бы мовіць стэрэаскапічнае ўспрыманне.

Першы мастак-скульптар, пачынальнік сучаснай скульптуры – Агюст Радэн. У свой час яго «Вечную вясну», як і «Пацалунак», нельга было глядзець дзецям да 16 гадоў. І не толькі таму, што аголеныя мужчына і жанчына былі паказаны ў самае таемнае імгненне яднання іхніх целаў. Гэтыя адны з самых яркіх твораў фігуратыўнага мастацтва нават зрокава ўспрымаеш быццам на дотык.

Каб зразумець усю сілу ўздзеяння, варта ўспомніць, што ў Радэна быў кепскі зрок і ён часта вывучаў натуршчыкаў на дотык. Што ўжо казаць пра ягоную каханую Камілу Кладэль, якая пазіравала яму для вышэйназваных твораў!

Калі прааналізаваць самыя значныя творы фігуратыўнага мастацтва, часцей за ўсё менавіта матэрыяльнасць, успрыманне на дотык робяцца ці не асноўнымі ў эмацыянальным успрыманні нават зрокавых вобразаў.

Радэн першым увасобіў сам акт пакутлівага нараджэння гарманічнай формы з першаснага хаосу, зрабіў скульптурныя вобразы фактурна асязальнымі і нават жывапіснымі.

«Цела, – сцвярджаў ён, – заўсёды выяўляе дух, абалонкай якога яно з'яўляецца» [2, с. 354].

Яшчэ адзін, дакладней, два творы, якія не могуць не ўразіць у калекцыі Эрмітажа – гэта «Танец» і «Музыка» яркага прадстаўніка фавізму Анры Матыса.

Фавізм, можна лічыць, стаіць на мяжы фігуратыўнага і абстрактнага мастацтва. Прадстаўнікі гэтага накірунку зводзілі форму да простых абрысаў і адмаўляліся ад светлаценевай мадэліроўкі і лінейнай перспектывы. Але згадаем вызначэнне Анры Матыса, што ў аснове фавізму ляжыць «рашучае вяртанне да прыгожых сініх, прыгожых чырвоных, прыгожых жоўтых – першаэлементаў, якія ўзрушаюць нашыя пачуцці да самых глыбіняў» [2, с. 470].

Гэтае ўзрушэнне першаэлементамі-колерамі, як у кубізме – першаэлементамі-формамі, а ў экспрэсіянізме – першаэлементамі-пачуццямі, нагадвае ўзрушэнне тэатральным відовішчам у першасным, сінкрэтычным яго варыянце.

Такім чынам, у творах Матыса, як і ў творах тэатральнага мастацтва, ёсць магутнае і зрокавае, і слыхавое, і тэктыльнае ўздзеянне.

Цікава, што, калі рускі прамысловец і калекцыянер С. Шчукін заказаў Матысу два пано «Танец» і «Музыку», мастак вось як акрэсліў ідэю: «Я ўяўляю сабе таго, хто заходзіць. Перад ім раскрываецца першы паверх. Яму трэба ісці далей, рабіць намаганне, яму трэба надаць бадзёрасці. Маё першае пано паказвае танец, карагод на вяршыне ўзгорка. На другім паверсе знаходзішся ўжо ўсярэдзіне дома, тут царуе дух цішыні, і я бачу сцэну музыкі з уважлівымі слухачамі...» [2, с. 228]. А далей Матыс збіраўся ўвасобіць абсалютны спакой.

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што творы мастацтва, якія стаяць на мяжы фігуратыўнага і абстрактнага мастацтва, па вобразнаму ўздзеянню стаяць бліжэй за ўсё да тэатральнага мастацтва, уздзейнічаюць на тры асноўныя сферы пачуццяў, іх, здаецца, успрымаеш на зрок, дотык і слых.

Многія даследчыкі лічаць, што абстракцыянізм, прадстаўнікі якога адмаўляліся пераймаць прыроду і паўтараць яе рэальныя формы, з'явіўся ў выніку раскладання кубізму, экспрэсіянізму, футурызму. Мы б дадалі, што і фавізму.

У свой час у Эрмітажы мяне ўразіла, што карціны аднаго з самых яркіх прадстаўнікоў абстракцыянізму Васіля Кандзінскага гучаць. Углядаючыся ў рытмічнае перапляценне ліній і колераў, чуеш музыку твора.

Сам Кандзінскі ўсё жыццё марыў пра «музыку сфер», ён пісаў пра тое, як нізка гудуць дрэвы і на тысячу ладоў спявае снег. А яшчэ адно выказванне цалкам пацвярджае правільнасць першаснага ўспрымання яго твораў. Васіль Кандзінскі пісаў: «Колер – гэта клавіш, вока – малаточак, душа – шматструнны раяль. Мастак ёсць рука, якая з дапамогаю таго або іншага клавіша мэтанакіравана прыводзіць у вібрацыю чалавечую душу» [2, с. 121].

Можна выказаць меркаванне, што ў творах абстрактнага мастацтва асноўным сродкам уздзеяння з'яўляецца якраз гучанне колераў.

Хаця крытыкі лічаць, што лепшыя кампазіцыі Кандзінскага маюць сваю жывапісна-пластычную драматургію.

Вернемся да яшчэ аднаго выказвання Т. Д. Арловай: «Кожнае мастацтва мае свой спецыфічны пачуццёвы матэрыял. Матэрыял тэатра – зрокавыя, чутныя, пачуццёвыя вобразы».

Матэрыял выяўленчага мастацтва – найперш зрокавы. Але прыведзеныя вышэй прыклады сведчаць пра тое, што мастакі, асабліва скульптары, якія ствараюць фігуратыўныя кампазіцыі, разлічваюць на тое, што глядач зможа ўспрымаць іх, як і яны пры стварэнні, не толькі зрокава, але і адчувальна. А вось чым больш абстрактнай з'яўляецца кампазіцыя, тым больш гукавых асацыяцый яна нараджае.

Сучасныя маладыя мастакі вельмі актыўна выкарыстоўваюць і пры ўспрыманні вобразаў стараюцца ўключыць усе органы пачуццяў.

Дастаткова згадаць усяго некалькі дыпломных работ выпускнікоў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў 2010 года.

Малады скульптар Вольга Орсік стварыла з граніту і бронзы кампазіцыю «Летуценнік», якая ўстаноўлена ў дворыку Беларускай дзяржаўнай акадэміі

мастацтваў. Стылізаваная пад інсітную, архаічную пластыку фігура хлапчука, што стаіць на галаве, высечана з каменю. Супастаўленне шліфаванай і нешліфаванай паверхні дазваляе праз колер і фактуру каменю, нават праз зрокавы вобраз успрымаць яго на дотык. Уражанне ўзмацняецца супастаўленнем вялікай фігуры хлопчыка, што стаіць на галаве, і маленькага бліскучага бронзавага карабліка, які ён трымае на назе. Цікава, што ў свой час да падобных фактурных супастаўленняў звярталася і Каміла Кладэль, напрыклад, у сваёй рабоце «Хваля» (хваля зроблена з каменю, а фігуркі хлопчыкаў – з бронзы).

Фактура каменю стала лейтматывам не толькі ў стварэнні вобразаў, але і ў тэхналогіі выканання (літаграфія) дыпломнай серыі выпускніцы кафедры графікі Вольгі Ржауцкай «Замкі Беларусі». Асабліва гэта адчувальна ў аркушы, прысвечаным Мірскаму замку, абрысы якога прасвечваюць праз як бы празрыстую сцяну, у якой вылучаюцца камяні-акцэнты.

А вось выпускнік кафедры манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Кірыл Орсік, які выканаў дэкаратыўныя пано для канцэртнай залы музычнай школы «Песня Арфея», праводзіў абарону пад гукі раяля. Прафесійны музыкант агучыў ягонае пано, у якім таемныя цёмна-сінія, карычняватыя колеры рытмічна ажыўляліся імклівым рухам белых. Можна заўважыць, што для музычных залаў найбольш падыходзяць кампазіцыі, у якіх вобразы ледзь выяўляюцца, дзе гучаць лініі, колеры, адным словам, не канкрэтна фігуратыўныя, а хутчэй абстрактныя кампазіцыі. Музыка, як самае абстрактнае, часавае мастацтва, вымагае для вобразнай падтрымкі не канкрэтны, а шматчытэльны, абстрактны зрокавы рад. І маладыя мастакі-манументалісты з поспехам выкарыстоўваюць падобныя асацыяцыі.

А вось маладыя майстры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва актыўна ўключаюць у сістэму вобразнага ўздзеяння гульневыя або нават тэатральныя элементы, вяртаючы нас да сінкрэтызму архаічных першавобразаў.

Так, напрыклад, выпускніца кафедры народнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў 2010 года Юлія Мельнік у якасці дыпломнай работы прэзентавала ансамбль антрапаморфнай інтэр'ернай пластыкі «Стоды». Для яе ўспрымання ў сучасным інтэр'еры офіса або аграсядзібы без тэатралізацыі ўспрымання не абысціся. У праекце дыпломніца прадставіла некалькі камбінаторных варыянтаў кампазіцый. Пры пэўных камбінацыях асобныя элементы нагадваюць маскі, стоды, жрацоў і іх барабаны. І кампазіцыя нават візуальна ў нейкі момант пачынае гучаць. Улічваючы мноства ахоўных знакаў агню, вады, зямлі, паветра, якія ўздзейнічаюць на нашу архітыповую памяць, кампазіцыя сапраўды актывізуе ўсе галоўныя нашыя пачуцці. Форма вырабаў нагадвае высечаныя з дрэва стоды, але эфект узмацняецца тым, што гэта не проста вазы, а вазы-трансформеры, якія камбінуй як хочаш. Лініі выразаных адтулін рознай формы знаходзяць рытмічны працяг у насечках і арнаменце. Колеравыя плямы робяць кампазіцыю аздобы яшчэ больш дынамічнай. Моцна працуе на вобраз і грубаватая, архаічная фактура.

Дарэчы, візуальнае ўздзеянне фактуры натуральных матэрыялаў вельмі шырока выкарыстоўваюць у сваіх творах і выпускнікі такой кафедры Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў, як графічны дызайн. Напрыклад, адна з выпускніц 2010 года Марына Плышэўская падрыхтавала каляндар для музея народных рамёстваў, дзе ў якасці ілюстрацый выкарыстаны і кудзеля, і спечаны ў печы хлеб, і керамічныя, тканыя вырабы.

Такім чынам, мы можам заўважыць, што ў выяўленчым мастацтве назіраецца тэндэнцыя да стварэння візуальных вобразаў, якія здольныя актывізаваць і іншыя сферы вобразнага ўспрымання. Таму артжурналісты і крытыкі выяўленчага мастацтва, уступаючы ў дыялог з аўтарамі твора і гледачамі, мусяць больш уважліва і дакладна ўспрымаць і перадаваць зафіксаваныя на палатне, на аркушы паперы або ў камені ці бронзе вобразы.

Жывое мастацтва, як тэатральнае, так і выяўленчае, сёння імкнецца ахапіць як мага большую палітру нашых пачуццяў і адчуванняў. І не толькі зрок, слых, дотык. Мы вось-вось пачуем водар і смак таго, што прапануе нам аўтар.

Нашы сучаснікі адрываюцца ад экранаў тэлевізараў і маніторaў камп'ютараў і ідуць у тэатр, на выстаўкі, каб спасцігнуць таямніцу жывога святла.

У адным з сучасных кінафільмаў пра выдатнага мастака мінуўшчыны Эль Грэка галоўны герой кажа: «Я малюю, каб усё стала святлом, бо толькі святло можа перамагчы смерць».

Сёння артжурналіст і арткрытык могуць і павінны дапамагчы гледачам не толькі ўбачыць, але і адчуць гэтае святло.

ЛІТАРАТУРА

1. *Орлова, Т. Д.* Театральная журналистика. Теория и практика: в 2 ч. / Т. Д. Орлова. – Минск: БГУ, 2005. – Ч. 2.

2. Великие художники XX века / авт.-сост.: П. С. Богданов, Г. Б. Богданова. – М.: Мартин, 2001.

Г. І. Басава

Інстытут журналістыкі БДУ
(*г. Мінск*)

АВАЛОДАННЕ КУЛЬТУРАЙ ЯК АСНОВА ЎЗАЕМАДЗЕЯННЯ Ў МІЖКУЛЬТУРНЫМ ДЫЯЛОГУ ВА ЎМОВАХ ГЛАБАЛІЗАЦЫІ

Культура ўяўляе камунікатыўную цэласнасць, дзе матэрыяльныя аб'екты, дзеянні чалавека і яго ўчынкі выконваюць таксама і знакавую, сімвалічную функцыю, і мяжа паміж матэрыяльнай і духоўнай культурай дастаткова ўмоўная – усю культуру можна разглядаць як цэласны тэкст, і, здзяйсняючы ўчынкі, дзеянні, людзі адначасова ўступаюць у зносіны, камуніцыруюць. Успрыманне і інтэрпрэтацыя іншамоўнай нацыянальнай культуры спараджае зоны непаразумення – сэнсавыя лакуны як неінтэрпрэтуемыя ці неадэкватна інтэрпрэтуемыя фрагменты тэксту (дыскурсу). Чалавечая культура не ведае абсалютна непаўторных кодаў, але своеасаблівыя несупадзенні, несуадпаведнасці тых ці іншых культурных рэалій – лакун – заўсёды выяўляюцца ў працэсе міжкультурнага дыялогу. Рэальнасць успрымаецца чалавекам – прадстаўніком таго ці іншага этнасу – праз прызму этнічна абумоўленай культуры. Кожная лінгвакультурная агульнасць у пэўнай ступені па-свойму членіць і класіфікуе акаляючы свет: «бачачы» адзін і той жа «прадмет», людзі ўспрымаюць яго па-рознаму, называючы пры гэтым не сам «прадмет», а сваё ўяўленне пра яго. Прычым кожная лінгвакультурная агульнасць імкнецца абмежаваць падобную самадэтэрмінацыю індывіда жорстка зададзенымі межамі, звесці да мінімуму свабоду яго манеўру ў культурнай прасторы.

Адным з набыткаў сучаснай грамадскай свядомасці з'яўляецца тое, што нельга ўявіць ні адну цывілізаваную краіну па-за сувяззю са светам, з іншымі культурамі. Неабходнасць народаў у культурным узаемаразуменні, імкненне спазнаць духоўны свет адзін аднаго вядзе да пашырэння духоўных сувязей і кантактаў, якія набываюць сістэматычны характар. Ідэі захавання і далейшага развіцця чалавечай цывілізацыі

ўсё больш глыбока звязваюцца з неабходнасцю культурных узаемных зносін. «Няма народа, які б спазнаў усе ісціны, няма народа, які б дасягнуў дасканаласці ва ўсіх сферах культуры і маралі. Толькі разам ствараецца цывілізацыя. Кожны народ з'яўляецца носьбітам не толькі нацыянальнай, але і агульначалавечай культуры» [1, с. 269].

Вядома, што для дыялогу ва ўмовах міжкультурных зносін паміж прадстаўнікамі розных лінгвакультур заўсёды ўласцівы канфлікты паміж веданнем і няведаннем, паміж чужым і «іншасным» і агульным. На вырашэнне канфліктаў і скіраваны асноўны вектар філасофскіх, лінгвістычных і лінгвадыдактычных даследаванняў некалькіх апошніх дзесяцігоддзяў. Сучасная геаэканамічная і геакультурная сітуацыя ставіць чалавека перад неабходнасцю ўмець суіснаваць у агульнай жыццёвай прасторы. На пачатку трэцяга тысячагоддзя абсалютна відавочным з'яўляецца тое, што чалавецтва развіваецца па шляху пашырэння ўзаемасувязі і ўзаемазалежнасці розных краін, народаў і культур. Гэта выяўляецца ў бурным росце культурных абменаў і непасрэдных кантактаў паміж дзяржаўнымі інстытутамі, сацыяльнымі групамі, грамадскімі рухамі і асобнымі індывідамі розных краін і культур. Пашырэнне ўзаемадзеяння культур і народаў надае асаблівую актуальнасць пытанню культурнай самабытнасці і культурных адрозненняў. Культурная разнастайнасць сучаснага чалавецтва ўзрастае, і народы, якія яго ўтвараюць, знаходзяць усё больш сродкаў, каб захаваць і развіваць сваю цэласнасць і культурны воблік. Гэтая тэндэнцыя да захавання культурнай адметнасці пацвярджае агульную заканамернасць, якая заключаецца ў тым, што чалавецтва, становячыся ўсё больш узаемазвязаным і адзіным, не губляе сваёй культурнай разнастайнасці.

Вынікам новых эканамічных адносін стала шырокая даступнасць прамых кантактаў з культурамі, якія раней здаваліся загадкавымі і дзіўнымі. І сёння, з'яўляючыся ўдзельнікамі любога віду міжкультурных кантактаў, людзі ўзаемадзейнічаюць з прадстаўнікамі іншых культур, часам даволі непадобных адна да другой. Адрозненні ў мовах, нацыянальнай кухні, адзенні, нормах паводзін, адносінах да выконваемай працы часам робяць гэтыя кантакты складанымі і нават немагчымымі. Але гэта толькі прыватная праблема міжкультурных кантактаў. Асноўныя прычыны іх няўдач знаходзяцца за межамі відавочных адрозненняў. Яны – у іншым светаадчуванні і светабачанні, гэта значыць, у іншых адносінах да свету і да іншых людзей. Галоўнае, што перашкаджае паспяховаму рашэнню гэтай праблемы, заключаецца ў тым, што мы ўспрымаем іншыя культуры праз прызму сваёй культуры, таму нашы назіранні і высновы абмежаваны яе межамі. З вялікай цяжкасцю мы разумеем значэнні слоў, учынкаў, дзеянняў, якія не характэрны для нас саміх. Наш этнацэнтрызм не толькі перашкаджае міжкультурнай камунікацыі, але яго яшчэ і складана выявіць, таму што гэта бессвядомы працэс. Адсюль вынікае і наступная выснова: эфектыўная міжкультурная камунікацыя не можа ўзнікнуць сама па сабе, ёй неабходна мэтанакіравана вучыцца. Таму дыялог іншакультур прадугледжвае ўзаемадзеянне розных карцін свету, прадстаўленых іншакамунікантамі, уключае іх логіку, мысленне, каштоўнасныя сэнсы і не блакіруецца, а стымулюецца праз пасрэдніцтва ўзаемаразумення, талерантнасці, пазітыўных адносін. У сваю чаргу, і паняцце міжкультурнай камунікацыі прадугледжвае раўнапраўнае культурнае ўзаемадзеянне прадстаўнікоў розных лінгвакультурных агульнасцей з улікам іх самабытнасці і своеасаблівасці і патрабуе ў кожнага, хто ўступае ў камунікацыю, развіцця наступных здольнасцей:

1) умення бачыць і выяўляць адрозненні;

2) разумення адрозненняў паміж эмічным і этычным складам мыслення;

3) здольнасці прызнаваць лакуны ў ведах, якія непазбежныя для свядомасці выхаванага ў межах адной культуры;

4) здольнасці да міжкультурнай камунікацыі;

5) здольнасці мысліць у параўнальным аспекце;

6) здольнасці змяняць самаўспрыманне;

7) здольнасці разглядаць сваю краіну ў аспекце перасячэння культур;

8) ведаў пра іншыя культуры, вывучаныя знутры;

9) дыягнастычных навыкаў (мастацтва, уменне, майстэрства), неабходных для функцыянавання ў іншых культурах [2, с. 7].

Як бачым, здольнасць асобы да міжкультурнай камунікацыі арыентавана найперш на ўлік адрознага, нацыянальна-спецыфічнага, на перавагу адрознага тоеснаму ў кантактуючых культурах, што адпавядае сучасным даследаванням у тэорыі моў і культур. Так, у апошні час вылучаецца пяць асноўных напрамкаў узаемазалежнасці, узаемапранікнення культур, якія служаць асновай выпрацоўкі глабальнага мыслення для напоўненага сэнсам і прадуктыўнага сумеснага жыцця агульнасцей людзей:

1) развіццё тэхналогій;

2) глабалізацыя эканомікі;

3) інтэнсіўныя іміграцыйныя працэсы;

4) мультыкультурнасць;

5) распад нацыі – дзяржавы [3, с. 87].

Сукупнасць гэтых накірункаў развіцця стварае аснову для ўсведамлення рашаючай ролі валодання кампетэнцыяй міжкультурных зносін ва ўмовах жыцця ва ўзаемазалежным і ўзаемазвязаным свеце, калі чалавек павінен дэманстраваць цярпімасць да культурных адрозненняў і павагу да іншых культур, што з'яўляецца прыкметай цывілізаваных зносін на кроснацыянальным узроўні. «Агульная практыка, а не агульныя каштоўнасці – вось што вырашае практычныя праблемы. Адрозненні ў каштоўнасцях неабходна разумець, а адрозненні ў практыцы неабходна здымаць. Менавіта гэтыя два крокі – разуменне і вырашэнне праблем – з'яўляюцца перадумовай выжывання чалавецтва ў эпоху ўсеагульнай глабалізацыі» [4, с. 27].

Такім чынам, вельмі важна асэнсаваць сам феномен міжкультурнага дыялогу ва ўсім багацці яго зместу (як сацыякультурны інстытут і працэс; як тып сацыякультурнай практыкі; як форма камунікацыі, зносін і г. д.). Акрамя таго, адрозніваць розныя кампаненты дыялогу – навукова-тэарэтычны, структурна-арганізацыйны і каштоўнасна-сэнсавы. Пры гэтым неабходна распрацоўваць і засвойваць найперш праз адукацыю палілогавую матрыцу міжкультурнага дыялогу [5, с. 27]. Зварот да яго тлумачыцца метадалагічнай мэтай: паказаць магчымасць засваення новых форм узаемадзеяння культур, што ўтвараюць у сучасных умовах складанае адзінства айчыннай і сусветнай культур. Вялікія магчымасці ў развіцці гэтага накірунку маюць сродкі масавай камунікацыі, якія з'яўляюцца сістэмаўтваральным элементам у дыялогу культур і партнёрстве цывілізацый.

ЛІТАРАТУРА

1. *Абдулатипов, Р.* Власть и совесть. Политики, люди и народы в лабиринтах смутного времени / Р. Абдулатипов. – М., 1994.

2. *Вербицкая, Л. А.* Глобализация и интернационализация в образовании и важность изучения иностранных языков / Л. А. Вербицкая // Мир русского слова. – 2001. – № 2.

3. *Ломтева, Т. Н.* Базовые концепции межкультурной коммуникации / Т. Н. Ломтева. – Ставрополь, 1999.

4. *Hofstede, G.* Cultures and Organizations. Software of the Mind / G. Hofstede. – New York, 1997.

5. *Астафьева, О. Н.* Межкультурный диалог в условиях глобализации: проблемы теории и практики / О. Н. Астафьева // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. / отв. ред. Д. Л. Спивак. – СПб., 2008. – Т. 4: Культурная политика.

А. П. Бязлепкіна
Інстытут журналістыкі БДУ
(г. Мінск)

ФАРМІРАВАННЕ НОВАЙ СТРУКТУРЫ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ Ў СУЧАСНАЙ МЕДЫЯПРАСТОРЫ

Гаворка пра новую структуру беларускай літаратуры, вядома, датэрміновая, але ўжо цяпер пры непасрэдным удзеле СМІ і інтэрнэта ў ёй адбываюцца працэсы, якія нельга ігнараваць. Беларускія пісьменнікі пачалі ствараць тэксты ў жанрах, якія нізка ацэньваюцца традыцыйным літаратуразнаўствам альбо наогул не знаходзяцца ў ягонай юрысдыкцыі, мастацкі ўзровень некаторых твораў знаходзіцца на перыферыі аўтарскай увагі, і ад крытычнага лінчавання даследчыкі ўстрымліваюцца хіба што па прычынах пазалітаратурных. Дык што адбываецца ў літаратуры і чаму?

У апошнія дзесяцігоддзі на памежжы літаратуры і гарадскога фальклору ствараецца значная колькасць тэкстаў, актыўна засвойваецца жанр бытавога сказу. Гэта натуральны працэс, на які можна было б не звяртаць увагі, калі б да стварэння гэтых тэкстаў не мелі дачыненне вядомыя пісьменнікі. Тэксты «звяздоўскіх» рубрык [1], якія курыруе Валянціна Доўнар, не маюць прынцыповага адрознення ад падслуханага [2] і гарадскіх саг [3; 4] Сяргея Балахонава ці гісторый крытыка Ганны Кісліцынай, што друкуюцца ў той жа «Звяздзе» [гл., напр., 5].

Асноўнае адрозненне палягае ў асобе аўтара. Папулярнае выданне «Я – мінчанін» набывае іншую вагу, калі яно напісана вядомай пісьменніцай і крытыкам Людмілай Рублеўскай, якая, дбаючы пра міфалогію Мінска, напаўпрыдумляла-актуалізавала тапанімічныя паданні ў кнізе [6]. Такім чынам аўтар стварае гарадскую няказкавую прозу, спадзеючыся на тое, што з цягам часу гісторыі пачнуць жыць самастойным жыццём.

Дэманалагічныя гісторыі стварае Адам Глобус («Дамавікамерон» [7], «Казкі» [7]): новыя дэманы цалкам дапасаваныя да гарадскога жыцця (напрыклад, Ліфтавік). Па-беларуску пра рускамоўнае войска распавядае Сяргей Балахонаў у «Дзёньніку ваеннаабавязанага», «Дзёньніку з нутраных войскаў» [9], эротыку з вуснай народнай творчасцю ва ўежнай для гараджаніна форме паяднаў Рыгор Барадулін у эсэ «Як беларусы сэксам займаюцца» [10].

Прыблатнёны беларускамоўны фальклор таксама прысутнічае, хоць і ў тэрапеўтычных дозах (напрыклад, «Чувіха клёвая» ў выкананні З. Вайцюшкевіча). Адбываюцца і пераклады прэцэдэнтных рускамоўных тэкстаў, напрыклад, «Мурка» ў перакладзе Алеся Камоцкага [11] і «Уладзімірскі цэнтрал» у перастварэнні Сяргея Балахонава [12].

Сяргей Балахонаў, як ужо згадвалася, распавядае пра гарадскія выпадкі ў «Сучасных сагах» [3; 4], а пэўным адпаведнікам гарадскіх плётак могуць лічыцца «сУчаснікі» [13] Адама Глобуса: тэксты, мэтазгоднасць якіх была надзвычай спрэчнай у традыцыйнай іерархіі беларускай літаратуры з прычыны банальнасці альбо дробязнасці, неверагодна ўзбуйняюцца, калі глядзець на іх скрозь прызму гарадскога фальклору.

Чаму ўзбуйняюцца? Справа ў тым, што вывучаючы беларускі гарадскі фальклор, яго класіфікацыю, жанры і ўмовы функцыянавання, даследчыца Т. Марозава неаднаразова адзначала, што па-беларуску не запісана ніводнай адзінкі ні студэнцкага [14], ні фанацкага [15], ні салдацкага [16], ні якога іншага гарадскога фальклору. Маўляў, горад як рускамоўная супольнасць стварае адпаведную культуру [17]. Верагодна, можна сцвярджаць, што з пункту гледжання фальклярыстыкі ўсё выглядае менавіта так. Але погляд на гарадскі фальклор (у прыватнасці, на паасобныя яго

жанры) праз прызму сучаснай беларускай літаратуры прапаноўвае калі не іншую карціну, дык іншы пакуль што пункцірны малюнак.

Такім чынам, атрымліваецца, што беларускія пісьменнікі дбаюць пра стварэнне грунту для беларускамоўнага гарадскога фальклору. Паколькі гэта адбываецца ў вялікай ступені свядома, то адразу ўзнікае пытанне пра мэты і мэтазгоднасць такіх крокаў. З аднаго боку, існуе фармальная замова на стварэнне тэксту: У. Сцяпан піша для ўласнага блога і «СБ- Беларусь Сегодня», Л. Рублеўская – для выдавецтва «Мастацкая літаратура», С. Балахонаў – для ўласнага блога і для «НН», Р. Барадулін – для «РС», А. Глобус – для ўласнага блога і «Звязды». Але гэтая замова абумоўлівала факт стварэння тэксту, а не яго змест. Псеўдафальклорнае напаўненне – самастойны выбар аўтараў.

Вельмі многія з тэкстаў, створаных у жанрах гарадскога фальклору, немагчыма надрукаваць у салідных літаратурна-мастацкіх выданнях без апірышча на аўтарытэт аўтара, а калі гэтая ўмова не выконваецца, то застаецца адзіны канал распаўсюджвання – газеты (у меншай ступені) і інтэрнэт (у большай ступені).

Хацелася б прапанаваць гіпотэзу пра сувязь цікавасці да жанраў гарадскога фальклору з іміджавымі стратэгіямі аўтараў [18; 19]. Для фарміравання іміджу спачатку трэба вызначыць патрабаванні аўдыторыі. Доўгі час беларуская літаратура пазіцыянавалася як элітарная, як літаратура, разлічаная на спажыўца з пэўным узроўнем не толькі самасвядомасці, але і адукацыі: «Беларуская нацыянальная культура не стваралася для таго, каб абслугоўваць увесь спектр культурных запатрабаванняў» [20]. Аўтаматычна маркіраваліся як нявартыя, напрыклад, усе жанры масавай літаратуры. Быў і іншы падыход: дэтэктывы – для масавага, неперабарлівага чытача, беларускія дэтэктывы – па змоўчанні вышэй, зрэшты, яны і пісаліся адпаведна [гл. 21]. І вось у блогах з'яўляецца допіс падобнага зместу: «*Жыццё часам бывае парадаксальным. Просты прыклад: калі чалавек слухае* «*Уладзімірскі цэнтрал*», *то ён быдла, гопнік і урка. А вось калі чалавек слухае* «*Уладзімірскі цэнтрал*» *у беларускамоўным выкананні Балахонава, то ён адназначна інтэлектуал*» [22].

З'яўленне тэкстаў на памежжы літаратуры і гарадскога фальклору і іх адносная папулярнасць сведчаць пра важныя з'явы ў беларускім грамадстве: каб для такіх тэкстаў з'явіўся чытач (успрымальнік), трэба было, каб беларуская мова з'яўлялася не толькі мовай сімвалічнай, элітарнай і разам з тым дэкаратыўнай, яна павінна была стаць мовай побыту. Магчыма, нават мовай камунікавання людзей, для якіх сутыкненне з ёй не абумоўлена прафесіяй. І гэтая аўдыторыя ў найбольш аформленым выглядзе найперш з'явілася ў інтэрнэце. А ў адказ на попыт – адпаведная прапанова. Нездарма «памежную» літаратуру ствараюць найперш у блогах (я нагадваю, што многія гэтыя творы адносяцца да мастацтва ўмоўна, на падставе аўтарства: усё, што піша літаратар, – літаратура), то бок там, дзе пісьменнікі бачылі сваю аўдыторыю, кантактавалі з ёй. У пэўным сэнсе аўдыторыя «выхавала» свайго пісьменніка, бо кожны разумеў: пісаць трэба тое, на што больш водгукаў-каментароў, тое, што часцей наведваецца (ёсць тэхнічная магчымасць адсочваць гэтыя параметры). Такім чынам, цяжкія для «папяровага» пісьменніка пытанні «Для каго пісаць?» і «Што пісаць, каб спадабацца?» тут вырашаліся ў рабочым парадку.

Наступны крок – вызначэнне моцных і слабых рысаў пісьменніка – таксама вырашаўся досыць лёгка: быць самім сабой, пісаць пра тое, у чым дасведчаны. Барадулін апеляваў да вуснай народнай творчасці, Рублеўская і Балахонаў – да гарадской гісторыі, Сцяпан звяртаўся да аўтабіяграфічных момантаў, Балахонаў як школьны настаўнік вызначаў прэцэдэнтныя для гэтай аўдыторыі тэксты (напрыклад, так паўсталі беларускія перастварэнні песень нямецкага гурта «Rammstein»), Квяткоўскі збіраў у сваім асяродку каляпісьменніцкія гісторыі [23], Глобус эксплуатаваў эратычную тэму, якой былі прысвечаны ягоныя ранейшыя мастацкія творы.

На падставе гэтых тэкстаў вельмі выразна і хутка канструюецца імідж, які нельга ацэньваць абсалютна станоўча. Лепей, калі трывалы імідж створаны раней,

каб тэксты ў жанрах гарадскога фальклору не маглі яму зашкодзіць. Так, Адам Глобус знайшоў тэму, з якой змог, па-першае, заняць сваю нішу, па-другое, прыцягнуць у чарговы раз максімальна магчымую колькасць увагі: ён стаў заснавальнікам эратычнай плыні, а гэтая тэма была досыць нечаканай для традыцыйна цнатлівай беларускай літаратуры. Сёння мы можам адзначыць, што Глобус з кнігамі «Дамавікамерон» (1994) і «Толькі не гавары маёй маме» (1995) пайшоў экстэнсіўным шляхам развіцця літаратуры, але прыём аказаўся дзейсным. Творчасць і грамадская дзейнасць пісьменніка дазволілі яму пісаць пра сябе на супервокладцы наступнай кнігі «культавая фігура сучаснай беларускай культуры».

Але ў гэты момант апынулася пазбаўленай увагі пісьменніка салідная чытацкая публіка, для якой сюжэты, што грунтуюцца на палавым акце, і новая лексіка для найменя частак цела, наогул пэўная рэпутацыя пісьменніка не былі пераканаўчым доказам яго літаратурнага таленту. І з'явіўся раман «Дом» (вядома, гэта аўтарскае жанравае вызначэнне, бо твор складаецца з цыклаў мініяцюр, прысвечаных членам сям'і пісьменніка) – тэкст, традыцыйнасцю і кранальнасцю якога аўтар дагадзіў пакаленню сваіх бацькоў і пасталеламу пакаленню сваіх равеснікаў, стомленаму літаратурнымі гульнямі. Зрэшты, далейшая творчасць Глобуса зноў ішла экстэнсіўным шляхам: «сУчаснікі» можна разглядаць як развіццё тэмы «Дома», а «Казкі» шукаюць свае вытокі ў «Дамавікамероне». І «Дом», і «сУчаснікі» складаюцца з фрагментаў, якія могуць пераказвацца чытачамі як гарадскія плёткі ці гарадскія выпадкі.

У беларускай інтэрнэт-прасторы звычайна паспяховымі і ўплывовымі блогерамі становяцца аўтары, вядомыя па папяровых выданнях, імідж якіх сфарміраваны і падтрымліваецца ў тых выданнях. Першае напаўвыключэнне – Сяргей Балахонаў, ён жа блогер balachon (з геаграфічнай прычыны): ён друкаваўся з журналісцкімі матэрыяламі, публікаваў апавяданні, але найбольш поўна і часта змог нагадваць пра сябе праз блог. У іншых умовах гомельскі пісьменнік не змог бы набыць такую вядомасць. Балахонаўскі імідж гісторыка-пісьменніка-постмадэрніста ўдакладняецца адмысловым складнікам: ён аўтар саг, чымсікаў, кірмашыкаў, ён запісвае падслуханае і свядома працуе на ўзнаўленне дыяхранічнай пераемнасці, калі, напрыклад, стварае жарты, якія паходзяць з часоў да Вялікага княства Літоўскага, стылізуючы адпаведную гаворку і гумар [24; 25]. Другое выключэнне – блогерка Таццяна Рабушка (lionellia), якая працуе пераважна ў інтэрнэт-жанры лытдыбру, і менавіта тэма яе блога [26] – адносіны з хлопцамі, вучоба ва ўніверсітэце, працаўладкаванне, службовыя праблемы, жыццё яе сям'і – абумовілі надзвычайную цікавасць да яе блога, а потым і прапановы надрукавацца [27].

Вызначыўшыся з патрабаваннямі аўдыторыі і складнікамі ўласнага іміджу, пісьменніку застаецца толькі падтрымліваць імідж, падмацоўваючы яго візуальнымі і падзейнымі элементамі. Адам Глобус у блогу чаргуе тэкставую і візуальную (малюнкі і фота) інфармацыю, робіць пазнавальна-кананічнымі ўласныя выявы, змяшчае фота, дзе ён на фоне экзатычных краявідаў, што падымае ягоны статус. Такое ўздзеянне стварае і ідылічная атмасфера ў блогу (каментары непажаданых карыстальнікаў выдаляюцца). Імітацыя прыязнасці адпавядае іміджу культавага пісьменніка і працуе на рэпутацыю: маўляў, калі гэтага чалавека ўсе хваляць, то і мне можна (=нястрашна) хваліць, калі ж мне не падабаецца, значыць, у мяне дрэнны густ. У беларускай літаратурнай прасторы Адам Глобус стаў адным з першых пісьменнікаў, якія працуюць на свой імідж, падрабязней пра стварэнне Глобусам іміджу я пісала ў ранейшых публікацыях: [18; 28; 29].

Што прынеслі ў беларускую літаратуру тэксты ў жанрах гарадскога фальклору? Найперш зніжэнне эстэтычнай вартасці, бо такім тэкстам уласціва панаванне стэрэатыпаў у паэтыцы, другаснасць сюжэтаў (эксплуатацыя паспяховых мадэляў, паўтарэнне чужога поспеху), вытлумачэнне жыццёвых з'яў і нацыянальных рэалій у простай форме (што тоесна своеасаблівай праверцы на свой/чужы), магчымасць

да дакладнага ўзнаўлення (капіявання), экспрэсіўнасць (адпаведная лексіка, гумар, афарыстычнасць і г. д.) [30].

Але зніжэнне эстэтычнай вартасці твора ў гэтым выпадку вядзе да павелічэння колькасці мэтавай аўдыторыі амаль без страты ранейшых прыхільнікаў: побыт з'яўляецца часткай жыцця любога чалавека, а тэксты ў жанрах гарадскога фальклору задавальняюць новыя патрэбы, што кажа пра своеасаблівы «прарыў» беларускай культуры ў штодзённасць. Пытанне пра мэтазгоднасць гэтага падыходу застанецца дыскусійным: задавальняць побытавыя інтарэсы лягчэй інтэлектуальна і тэхнічна (з дапамогай блогаў). Час пакажа, ці стануць гэтыя тэксты для новаэкрутаванай аўдыторыі «эскалатарам» да вялікай літаратуры.

ЛІТАРАТУРА

1. Алё, народ на провадзе! [Вядучая рубрыкі В. Доўнар] // Звязда [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.zvyazda.minsk.by/second.html?r=24&p=6& archiv=09082003. – Дата доступу: 13.04.2010.
2. На тутэйшых прасторах пачутае [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://community.livejournal.com/overheard_be/. – Дата доступу: 13.04.2010.
3. *Балахонаў, С.* Сучасныя сагі / С. Балахонаў //Тэзэй беларускага постмадэрнізму: Проза: апавяданні, сагі, эсэ, артыкулы [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://balachonau.puls.by/proza.html. – Дата доступу: 24.04.2010.
4. *Балахонаў, С.* Die modernen Sagen-6 / С. Балахонаў // Наша Ніва. – 1999. – 29 ліст.
5. *Кісліцына, Г.* Дзённік бландзінкі / Г. Кісліцына // Звязда [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.zvyazda.minsk.by/second.html?r=24&p=33. – Дата доступу: 24.04.2010.
6. *Рублеўская, Л.* Я – мінчанін / Л. Рублеўская. – Мінск: Маст. літ., 2005. – 111 с.
7. *Глобус, А.* Дамавікамерон / А. Глобус // Тэксты. – М.: АСТ, 2000. – 1088 с.
8. *Глобус, А.* Казкі / А. Глобус. – Мінск: Логвінаў, 2007. – 200 с.
9. *Балахонаў, С.* Не хвалюйся, маці, за сына («Дзённік ваеннаабавязанага») / С. Балахонаў [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://gw.lingvo.minsk.by/nn/2000/06/24.htm. – Дата доступу: 24.04.2010.
10. *Барадулін, Р.* Як беларусы сэксам займаюцца / Р. Барадулін // Дуліна ад Барадуліна (Бібліятэка Свабоды. XXI стагодзьдзе) / Р. Барадулін. – Радыё Свабодная Эўропа, Радыё Свабода, 2004. – С. 178–189.
11. Мурка [у перакладзе А. Камоцкага] // Мурка – жаданне палкае! [Электронны рэсурс] – Рэжым доступу: http://euga.livejournal.com/91786.html. – Дата доступу: 13.04.2010.
12. *Круг, М.* Уладзімірскі цэнтрал / М. Круг; пер. С. Балахонава [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://balachonau.puls.by/krug.html. – Дата доступу: 13.04.2010.
13. *Глобус, А.* сУчаснікі / А. Глобус. – Мінск: Логвінаў, 2006. – 141 с.
14. *Марозава, Т.* Сучасны студэнцкі фальклор Беларусі: класіфікацыя, жанравая разнастайнасць / Т. Марозава // Міфалогія – фальклор – літаратура: праблемы паэтыкі. – Вып 5. – Мінск, 2007. – С. 77–82.
15. *Марозава, Т.* Сучасны фанацкі фальклор беларусаў: умовы функцыянавання, жанравы склад / Т. Марозава // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: VIII Міжнар. навук. канф., прысвечаная 125-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа, Мінск, 1–3 ліст. 2007. – Мінск, 2008. – С. 100–104.
16. *Марозава, Т. А.* Сучасны салдацкі (армейскі) фальклор Беларусі: умовы функцыянавання, формы бытавання / Т. А. Марозава // Фальклор і сучасная культура. – Мінск. 2008. – С. 51–54.
17. *Марозава, Т.* Сацыякультурныя асновы сучаснага гарадскога фальклору / Т. Марозава // Язык и социум: материалы 8-й Междунар. науч. конф. – Мінск, 2008. – С. 40–42.
18. *Бязлепкіна, А.* Нацыянальная традыцыя і канструяванне іміджу пісьменніка / А. Бязлепкіна // Слова ў кантэксце часу: да 80-годдзя доктара філалагічных навук, прафесара А. І. Наркевіча: зб. навук. прац; пад агул. рэд. В. І. Іўчанкава. – Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2009. – С. 81–88.
19. *Калюжный, А. А.* Социально-психологические основы имиджа учителя: автореф. … д-ра психол. наук / А. А. Калюжный. – Ярославль, 2007. – 50 с.
20. Беларуская маскультура. Фрагмэнты калёквіюму ў рэдакцыі «НН» // Наша Ніва. – 1994. – № 4. – С. 6–7.

21. *Бязлепкіна, А.* Як напісаць дэтэктыў, альбо Спецыфіка жанру / А. Бязлепкіна // Разам і паасобку: Таварыства «Тутэйшыя»: гісторыя, асобы, жанры / А. Бязлепкіна. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 2003. – С. 101–142.
22. *Васькоў, У.* Быдла і інтэлектуалы / У. Васькоў [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://palivac.livejournal.com/349748.html. – Дата доступу: 13.04.2010.
23. *Квяткоўскі, С.* Фрашкі да пляшкі / С. Квяткоўскі. – Мінск: Логвінаў, 2007. – 156 с.
24. *Балахонаў, С.* Старадаўнія беларускія жарты / С. Балахонаў [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://balachon.livejournal.com/350915.html. – Дата доступу: 13.04.2010.
25. *Балахонаў, С.* Усмешкі далітоўскае пары / С. Балахонаў [Электронны рэсурс] – Рэжым доступу: http://balachonau.puls.by/usmieszki-dalitouskija.html. Дата доступу: 13.04.2010.
26. *Рабушка, Т.* Гранатово-черничный микс и сигарета / Т. Рабушка [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://lionellia.livejournal.com. – Дата доступу: 13.04.2010.
27. *Рабушка, Т.* Як я прабавіла лета / Т. Рабушка // Тэксты. – 2009. – № 12. – С. 249–255.
28. *Бязлепкіна, А. П.* Ідэйна-мастацкая пераемнасць у беларускім літаратурным працэсе канца XX ст. : аўтарэф. … канд. філал. навук / А. П. Бязлепкіна. – Мінск: БДУ, 2006. – 19 с.
29. *Бязлепкіна, А.* Сучасны чалавек Адама Глобуса / А. Бязлепкіна // Маладосць. – 2007. – № 1. – С. 121–126.
30. *Неклюдов, С.* Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы / С. Неклюдов [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov7.htm. – Дата доступу: 13.04.2010.

П. В. Васючэнка

Мінскі дзяржаўны лінгвістычны ўніверсітэт
(*г. Мінск*)

ДРАМАТУРГ ЯК ДЭМІУРГ: ДА ПЫТАННЯ ПРА КРЭАТЫЎНУЮ МІСІЮ АЎТАРАЎ

НАРАДЖЭННЕ ДРАМАТУРГА

Сутнасць драматургіі, на маю думку, не ў дзеянні, не ў сцэнічнасці, не ў тэатральнасці. Драматургія – самы вербальны з усіх родаў літаратуры. Рухі, мізансцэны – таксама яе «Словы».

Паэт можа нарадзіцца ў пятнаццаць гадоў, празаік у трыццаць, драматург дзесьці ў сорак. Бо драматургія – гэта і паэтычны талент, і веданне прозы жыцця, і адчуванне законаў сцэны – калі аўтару ёсць што сказаць. Без гэтага тэатр – не тэатр, а дзіцячая пляцоўка.

Праказанае са сцэны Слова абарочваецца дзеяннем, скіраваным у жыццё. Слова драматурга не толькі адбівае, але і перастварае жыццё, па-новаму яго праграмуе. Таямнічым чынам драматург праектуе не толькі чужыя лёсы, але і свой уласны. Драматург – дэміург, а тэатр – яго храм.

ТЭАТР ЯК ХРАМ

У тэатры, як і ў храме, няма дрэнных рэжысёраў, акцёраў. Усе добрыя, бо такімі іх робіць тэатральная прастора (аўра).

У царкве не бывае добрых або дрэнных святароў, бо прастора гэтая ад Бога, ён даверыў ім выконваць абавязкі, абрады, таемнасці, а ўсё астатняе на сумленні святароў, якія такія ж людзі, як і ўсе, але ім шмат што дадзена. Тэатральнае грамадства і грэшнае, і зямное, але й сакральнае, бо ў тэатральнай прасторы творацца дзівы.

ТРЫ ЛІНІІ ЛЁСУ

Яны праглядаюцца ў антычнай трагедыі.

Паводле Эсхіла, лёс – закон, Зеўсава праўда. Чалавек – трагічны герой – караецца за беззаконне, сваё або продкаў.

Паводле Сафокла, лёс – боская загадка. Лёс – усмешка Сфінкса. Пачвара рассыпаецца, усмешка Сфінкса застаецца. Нарэшце пачвара смяецца і з Эдыпа, свайго пераможцы.

Лёс чалавека – цярпець, сцяўшы зубы.

Лёс, паводле Эўрыпіда, – выпадак, гульня. Гульня або алімпійскіх багоў, або іншага чагось.

Лёс чалавека – прымаць не да канца зразумелыя правілы гульні. Не супраць-стаяць, а гуляць з лёсам.

ЭСХІЛ І ШЭКСПІР

У Эсхіла за ўчынкамі людзей пільна сочаць Зеўс і багі-алімпійцы.

Над светам Шэкспіра спакойна праплываюць аблокі, і неба абыякава глядзіць на пралітую кроў і ахвяры.

АРЫСТАФАН І ХІЧКОК

Ідэя птушынага валадарства ўзнікла яшчэ ў Арыстафана. У ягоных «Птушках» крылатыя ўладкавалі сваё валадарства лепш, чым дзвюхногія.

Хічкок зняў апакаліптычную стужку «Птушкі» – і прароцтва пагражае спраўдзіцца парадаксальным чынам.

На чалавецтва навальваецца птушыны грып. Сцэны змагання з птушкамі ў хічкокаўскім фільме амаль што дакументальныя.

ГАМЛЕТ І МАШЭКА

Шэкспіраўскі Гамлет і купалаўскі Машэка трапілі ў аднолькавую сітуацыю, пра якую можна сказаць словамі маркіза дэ Вільфора з рамана Аляксандра Дзюма «Граф Монтэ-Крыста»: «Нічога не можна зрабіць».

Унутраная сіла абвяргаецца ўласным жа бяссіллем.

Лягчэй прыкінуцца вар'ятам, як гэта робіць Гамлет, або крывавым людажэрам, як Машэка, чым адважыцца на ўчынак ці зрабіць справу.

УЯЎНЫ ХВОРЫ

Герой «Уяўнага хворага» Мальера заганяе самога сябе ў магілу думкамі пра сваю хваробу. Яго падбіваюць, каб прыкінуўся нябожчыкам і такім чынам даведаўся б, хто з сямейнікаў больш яго любіць. А ён ставіць пытанне: «А гэта бяспечна?»

Небяспечна!

Такія гульні з хваробаю і смерцю сталіся фатальнымі і для самога Мальера, калі ён, іграючы гэтую ролю ў спектаклі, удаваў з сябе ўяўна хворага і ўяўна памерлага і сканаў на сцэне.

Літаратурныя гульні з нямогласцю і смерцю напраўду тояць у сабе небяспеку.

СЦЭНІЧНАЯ ПРАВАКАЦЫЯ

Два драматургі – Карла Гоцы і Каэтан Марашэўскі, не быўшы ў блізкім знаёмстве, выкарысталі адзін і той жа прыём і стварылі несмяротныя камедыі.

Прынц Калаф адгадаў усе загадкі раздуранай Турандоткі, а яна не адгадала, хто ён такі. Дык уночы яго апаноўвае ўсялякая нечысць – і Панталоне з ягонай прыдуркаватай кампаніяй у масках, і «клятае баб'ё», а ён замкнуў сабе рот на замок ды маўчаў. Ды ўсё ж такі не вытрымаў і прагаварыўся. Гэта «Прынцэса Турандот» Гоцы.

Мужык сядзіць ды ўпарта маўчыць, як куляшоўскі камсамолец на допыце, нават губу сабе гатовы зашыць, каб слоўца не выпусціць, бо надта яму хочацца атрымаць чортавы грошы. Але паказваюцца правакатары – то дурнаватыя падшпаркі, то звар'яцелы дзед з дудою, і прымушаюць яго парушыць зарок маўчання.

Гэты прыём назавем сцэнічнай правакацыяй і ўхвалім аўтараў, бо яны, незалежна адзін ад аднаго, заваявалі несмяротнасць сваім п'есам.

ДРАМАТУРГІ, ПАЛЯЎНІЧЫЯ, ПТУШКІ

Падчас вандроўкі па Белавежскай пушчы я пачуў ад гіда пра чорную аўру паляўнічых. Страляючы, паляўнічы разбурае аўры жывёлаў, і яны плямамі кладуцца на ягоны лёс. І таксама на лёс ягоных нашчадкаў. Грэх забойства братоў меншых падае на праўнукаў невядома ў якім калене.

Рэпліка старога паляўнічага Экдала з «Дзікай качкі» Ібсена наконт смерці дзяўчынкі: «Лес помсціць».

Транёў з «Чайкі» Чэхава страляе ў сябе, каб расплаціцца за тое, што бяздумна знішчыў птушку.

ГЭТЫЯ ГАРАЧЫЯ СКАНДЫНАЎСКІЯ ДРАМАТУРГІ...

Яны са сваім палкім тэмпераментам прынеслі ў літаратуру аналітызм. Генрык Ібсен вынайшаў (а дакладней, аднавіў у правах) аналітычную кампазіцыю («Здані»). Скандынавы ўсё імкнуцца вытлумачыць, расклаўшы на элементы, і так трактуюць свае і чужыя цывілізацыйныя лёсы. Аўгуст Стрындберг усё тлумачыў існаваннем ворага, які яму мроіўся ў абліччы Ліліт (ліхой бабы). Інгмар Бергман у «Сцэнах з сямейнага жыцця» летапісаў адвечную гендэрную вайну.

У скандынаваў усё гэта атрымліваецца грунтоўна, але крыху зацягнута.

ЖЫЦЦЁ ЛЕАНІДА АНДРЭЕВА

Ён сваё жыццё спраектаваў у «Жыцці Чалавека», якім так захапляўся Янка Купала. Апісаў долю мастака, які зведаў цяжкае дзяцінства, поўнае спадзяванняў юнацтва, трыумф і славу, але – раннюю старасць і чаўрэнне. Ягоная слава была напраўду хуткай ды фенаменальнай, але гэткім жа хуткім стаўся і заняпад. Памёр Леанід Андрэеў у глухой вёсачцы ў Фінляндыі, забыты ўсімі, і пра ягоную смерць пашкадаваў хіба што лепшы сябра Максім Горкі.

Можа, у апошнюю хвілю перад смерцю вакол яго таксама зюзюкалі й перасмейваліся старыя кабеты, згадваючы пражытае ім жыццё. А пасля пагасла свечка, і Нехта ў шэрым прамовіў: «Цішэй! Леанід Андрэеў памёр!»

ЗАПАВЕТ ГАЎПТМАНА

Ён быў пахаваны, згодна з ягонымі запаветамі, ва Усходняй Нямеччыне, на марскім узбярэжжы, перад узыходам сонца.

ДАЎГАЛЕЦЦЕ ШОЎ

У драме «Назад да Мафусаіла» Шоў марыў пра даўгалецце будучых насельнікаў Зямлі. Ён усімі сіламі імкнуўся дасягнуць здзяйснення гэтага праекта і амаль дасягнуў... дажыўшы да 94 гадоў.

САМАГУБЦА ЭРДМАН

Эрдман напісаў у дужа неспрыяльны час п'есу «Самагубца» і гэтым як бы спраектаваў уласны лёс. Ён быў высланы, вярнуўся, пісаў кінасцэнарыі, але «Самагубца» быў астатнім яго драматургічным творам. Ён забіў сябе як драматурга.

МУЖЫК І ДУДА

Рэфлекс дуды.

Першая беларуская інтэрмедыя «Мужык у касцёле». Мужык трапляе ў касцёл, чуе там «дудачкі, свісцёлачкі і тарарычкі» (арган) і кідаецца ў скокі.

Тарас на Парнасе робіць тое ж пры гуках музыкі.

Мужык – істота прыродная, рэфлектыўная.

Адна з першых спробаў самарэфлексіі – у «Маёй дудцы» Багушэвіча.

ШЛЯХТА Ў КАШЫ ПАВЕТРАНАГА ШАРА

Па другім праглядзе «Ідыліі». Пасля таго як адгучалі патэтычныя радкі пра любоў да роднага краю, беларуская шляхта сядае ў кош паветранага шара і гатовая адляцець куды далей ад гэтага блаславёнага краю. А сялянства панура накідвае на плечы зрэбныя світкі, якія памяняла было на святочныя строі падчас пастаральнай дзеі... Гучыць паланэз «Развітанне з Радзімай» на шкляным гармоніку – і я чую, як рыдае ў прыціхлай залі нейкая экзальтаваная паненка. Стрэл – ці то пярун з залевай, ці то нехта з панурых сялян падстрэліў паветраны шар у запале сацыяльнай помсты.

МУЖЫК З «АДВЕЧНАЙ ПЕСНІ»

Чаму чалавецтва чапляецца за традыцыю, як тапелец за брытву?

Традыцыя – сістэма паўтораў. Яна адпавядае натуральным, прыродным рытмам, паваротам чалавечага кону і ў нечым абнадзейвае чалавека: маўляў, жыццё будзе доўжыцца, яно бясконцае, а смерць як бы адкладваецца, бо яна эпізадычная.

У «Адвечнай песні» Янкі Купалы Мужык як бы памірае, а адвечнае кола існавання працягвае рухацца насуперак усяму.

Трагедыя Мужыка не ў самім існаванні замкнёнага кола, гэтай сістэмы паўтораў, а ў тым, што ён не можа паўтарыцца **сам**, а паўтараецца толькі ва ўласных нашчадках. А сам ён як бы ўжо і выпаў з кола.

МІКІТА ЗНОСАК І ЕЎРАЗВЯЗ

У Еўразвязе праблема – там ужо 27 краінаў, і кожная пхнецца туды са сваёй мовай. Патрэбныя перакладчыкі. Чамусьці ніхто не хоча пераходзіць на «вялікую» мову, ангельскую ці яшчэ якую. Наймаюць тлумачоў. Прадказваюць каля 500 моўных камбінацыяў.

Наш Мікіта Зносак ад такіх навінаў хапаецца за галаву і кажа: «...Напладзілі сабе людзі языкоў, як тая трусіха трусянят, і мне, меджду протчым, як ідуць немцы – вучыся па-нямецку, як ідуць палякі – вучыся па-польску, а як будуць ісці нейкія іншыя – вучыся па нейкаму па-іншаму... Эх, каб я быў, меджду протчым, царом!.. Ад Азіі да Аўстраліі, ад Афрыкі да Амэрыкі і ад Смаленску да Бэрліну завёў бы адзін непадзельны рускі язык. І жыў бы сабе тады прыпяваючы. А то круці галавой над языкамі, як баран які над студняй».

ЗАГАДКА КРАПІВЫ

Дык хто ж смяецца апошнім? Можа, Туляга? Адказ: апошнім смяецца Крапіва, які ўнікнуў рэпрэсій, падчас расправы над «узвышэнцамі», перажыў усіх гарлахвацкіх і чарнавусаў, праведнікаў і зладзеяў, размяняў дзесяты дзесятак, як быццам бы ён, а не прафесар Дабрыян, прайшоў праз браму неўміручасці і шкадаваў «маладых», што паміралі раней за яго.

ДРАМАТУРГІ І СТВАЛАВЫЯ КЛЕТКІ

Ствалавыя клеткі будуць вырошчваць проста з часцінак чалавечае скуры. Чалавецтва мае рэальны шанц амаладзіцца. Спраўджваецца мара народных казак («Маладзільныя яблыкі», перакоўванне чалавека), Бернарда Шоў («Назад да Мафусаіла»), Карэла Чапека («Сродак Макропуласа»), Францішка Аляхновіча («Круці не круці, трэба памярці»), Кандрата Крапівы («Брама неўміручасці»).

НЕБЯСПЕЧНЫЯ ПРАГНОЗЫ

Гадоў 15 таму я напісаў п'есу «Кацярынка і Кэт», дзе распавядалася пра дзяўчынку, якая атрымала ў падарунак ад крутога таты сваю дакладную копію, зробленую ў краіне, дзе растуць электронныя дрэвы, а ў іх галінах спяваюць электронныя салаўі.

Копія распраўляецца з арыгіналам і займае яго месца. Усе задаволеныя – тата і мама. Не задаволены толькі сябра дзяўчынкі, якога завуць Рыгорка, але каму да таго справа?

2005 год.

У свеце з'яўляецца мода дарыць маленькім дзяўчынкам іх электронныя копіі, Барбі, падобныя да маленькіх гаспадыняў адна ў адну – русявыя валасы, блакітныя вочы...

Прапаную рабіць шчаслівыя прагнозы.

Е. В. Выровцева

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия (*г. Самара*)

КУЛЬТУРА И ЖУРНАЛИСТИКА: ЭВОЛЮЦИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

История российской журналистики убедительно доказывает, что периодическая печать очень долго не только была неотъемлемой частью культуры, но во многом формировала ее. Возникнув по указанию власти, периодическая печать вынуждена была реализовывать пропагандистскую, воспитательную и образовательную функции, при этом официальные и оппозиционные издания старались сформировать у читающей публики систему ценностных представлений, эстетический вкус и способность ориентироваться в культурном пространстве прошлого, настоящего и будущего. Хорошо известны страстные споры, так называемые «чернильные войны» Екатерины II и Н. Новикова, А. Пушкина и Ф. Булгарина, Н. Некрасова и М. Каткова, славянофилов и западников, представителей реальной, эстетической и органической критики. Журнальная полемика XIX и XX вв. в условиях цензурных ограничений вынужденно вращалась в сфере культуры, чаще всего – литературы, хотя

очевидно, что рассуждения о том или ином авторе, направлении, произведении на самом деле представляли собой анализ политических и общественных проблем. Но в центре внимания оказалась именно культура, которая на протяжении почти 300 лет оставалась главной темой в журналистике. Вполне закономерно, что основным типом периодического издания в России долгое время оставался общественно-литературный журнал, получивший название «толстого» журнала.

Другой важный момент, связанный с формированием ценностных представлений в обществе, – это особенности и роль отдела «Библиографии» в журналах XIX в. Представление и характеристика новых книг, новых произведений, новых периодических изданий формировали читательские вкусы, привлекали внимание аудитории к тому или иному явлению культуры. Не случайно этот отдел в журналах вели А. Пушкин, В. Белинский, Д. Писарев, Н. Чернышевский и многие другие выдающиеся писатели и публицисты. Один из читателей «Северной пчелы», первой массовой частной газеты в России, признавался в письме редактору Ф. Булгарину, что читает книги «исключительно по рекомендации» этого издания. Итак, два столетия периодическая печать не только публиковала новые литературные произведения отечественных и зарубежных авторов, но и постоянно предлагала публике основательные библиографические обзоры.

Не менее значимым в контексте культуры был и остается публицистический текст как основное «функционально мотивированное средство по обеспечению публичного общения в социуме» [1, с. 7]. Другие важнейшие функции публицистического текста – информационная и воздействующая. Информационная функция текстов, относящихся к публицистическому стилю, состоит в том, что авторы таких текстов имеют целью сообщить как можно более широкому кругу читателей, зрителей, слушателей о значимых событиях, явлениях, проблемах. При этом публицистический текст не просто представляет факты, но и комментирует, оценивает их, отражая мнения, настроения, переживания не только авторов текста, но и других людей. Информационная функция в публицистике неотделима от воздействующей: «Цель публициста состоит еще и в том, чтобы убедить аудиторию в необходимости определенного отношения к излагаемым фактам и в необходимости определенного поведения» [2, с. 94]. Действительно, единство текста в СМИ слагается из информативных и оценочных элементов. Кроме того, «в журналистском тексте реальный факт соотносится с системой общезначимых ценностей культуры» [3, с. 94]. Но здесь взаимоотношения еще сложнее: с одной стороны, система общезначимых ценностей культуры становится критерием оценки новых событий, явлений, проблем для журналиста, а с другой стороны, именно журналист активнее многих других участников массовой коммуникации влияет на формирования этой системы. Так было всегда: и в XVIII (достаточно вспомнить критику классицизма), и в XIX (тогда постоянным стал разговор о роли искусства и литературы в жизни общества), и в XX в., в течение которого ценностные ориентиры дважды менялись практически с плюса на минус и наоборот.

Однако на рубеже XX–XXI вв. этот процесс оказался наиболее важным, заметным и наиболее сложным. Это обусловлено разными причинами: изменением общественно-политической и экономической систем, развитием информационных технологий, распространением медиавируса [4]. Много споров сегодня вызывает и само понятие «культура». Культура, в общем понимании, – это «исторически определенный уровень развития общества и человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях» [5, с. 784]. Культура включает в себя нормы, знания, умения, обычаи, язык, искусство и является продуктом духовно-нравственного осмысления человеком мироустройства. Человек живет в мире культуры, и овладевая ею, тем самым ее постигает: «Овладение культурой рождает определенное знание ее, но человек не только овладевает миром

культуры, но и производит его, и тем самым противопоставляет его себе» [6, с. 25]. Сейчас привычным стал разговор о проблеме бескультурья, когда под культурой понимают прежде всего систему ценностей, результат творческой деятельности человека. Главное противоречие современной действительности: мощнейшее развитие технологий и науки и бескультурье масс, всеобщая необразованность.

Представление о культуре как средстве передачи человеческих способностей от одного человека к другому сильно трансформировалось, что отразилось на поляризации массовой культуры и культуры высокой. Точно такую же поляризацию можно обнаружить в журналистике: функционирование бульварных и специализированных СМИ. В этих изданиях даже форма подачи информации об одних и тех же событиях радикально меняется. Вот один из примеров: несколько лет назад в одном из бульварных изданий появился материал «Ученые нашли местоположение Бога» – на самом деле речь шла о том, что ученым удалось рассчитать центр Вселенной, точку, из которой можно увидеть ее всю. Понятно, что такой заголовок должен был удовлетворить потребности аудитории, которая, по мнению редакций изданий подобного типа, больше интересуется сенсациями, чем научными открытиями.

Изменилось и отношение к прецедентному тексту, без которого немыслимо публицистическое творчество. Как известно, накопленный опыт поколений выражается через прецеденты культуры, своего рода нравственные ориентиры. Образы культуры – литературы, живописи, театра, кино, музыки – в журналистском (публицистическом) произведении становятся эффективными выразительными средствами и убедительными аргументами. Талантливый автор опирается не только на собственные наблюдения, он может найти обширный материал в произведениях искусства, в истории, философии, теологии и т. п. Созданный и растиражированный образ нередко становится символом. Известный ученый А. Ф. Лосев выделяет символы согласно отраслям знаний, в которых они себя проявляют: научные символы (числа, функции, дифференциалы), философские символы (философские категории), художественные символы (образы героев литературных произведений), мифологические символы (образы, не связанные с реальной действительностью: шагреневая кожа, портрет Дориана Грея), религиозные символы (предметы культа), природу, общество и мир как царство символов, и некоторые другие, связанные с идеологией, техникой и физиологическими особенностями человеческого организма [7, с. 112–119]. Эта классификация определяет связь символов с культурой. Наиболее интересным и показательным представляется то, как в современной журналистике функционируют образы искусства.

Как уже отмечалось, в периодической печати XVIII–XIX вв. произведения искусства и, соответственно, образы культуры были главным объектом исследования, вокруг них и велась полемика. Хрестоматийными стали рассуждения Екатерины II и Новикова о сатире, «объяснения» по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души» Аксакова и Белинского, споры о нигилистах Тургенева, полемика сторонников и противников «чистого искусства» и т. д. В советскую эпоху литературно-художественная критика сосредоточилась на страницах «Литературной газеты» и специализированных журналов, поэтому не оказывала большого влияния на массовую аудиторию. Однако до последней трети прошлого века интертекстуальность журналистского текста создавалась обращением прежде всего к классическим произведениям искусства. Публицистический образ складывался «из прецедентов истории и деяний исторических лиц; из фрагментов художественных произведений, цитат, пословиц и поговорок; из характеров литературных персонажей, фольклорных сюжетов, притч» [8, с. 84]. Согласно классификации Г. В. Лазутиной к образам культуры следует относить упоминания литературных персонажей, заглавия художественных произведений, цитаты, фольклор. В настоящее время такие прецедентные тексты

вытесняются явлениями массовой культуры (названия кинофильмов, фразы из песен, анекдотов, рекламы), клише советского времени (лозунги, призывы, цитаты) и высказываниями известных современников (политиков, шоуменов, журналистов).

Образы культуры представляют интерес для журналистики, т. к. в них чувственно-наглядно материализовано предметное выражение ценностей общества: «Благодаря этому журналистика начинает формировать массовые эстетические реакции и даже порождать новые эстетические смыслы» [9, с. 66]. На это указывает и В. С. Библер: «Нравственность фокусируется не в моральных заповедях, но в некоторых образах культуры, в личных трагедиях Эдипа, Прометея, Гамлета, Дон-Кихота» [10, с. 315]. Особенности художественной культуры проявляются и в том, что ее образы превращаются в формы взаимодействия искусства и общественной жизни, в которой одинаково значимы и эстетическая, и нравственная стороны.

Образы культуры, включенные в журналистский текст, вызывают у реципиента определенные ассоциации, но этот процесс возможен только в том случае, если фоновые знания автора и реципиента более или менее совпадают. Понимание смысла нового текста основывается в данном случае на памяти прошлых, уже известных смыслов. Эстетика постмодернизма повлияла на усиление тенденции интертекстуальности в материалах СМИ, при этом очевидно смещение, когда классические произведения, серьезное искусство уходят из публицистики, уступая место элементам массовой культуры. На эту тенденцию обращает внимание и В. Капцев: «Массовая культура адаптирует культурное явление, исходя из своих потребностей, в некий примитивный и доступный пониманию каждого вариант. Но парадокс в том, что именно этот вариант вытесняет за рамки первоисточник и занимает в массовом сознании его место. Так произошло и с постмодернизмом» [11, с. 470]. Так, большинство цитируемых сегодня текстов в материалах СМИ – это известные с детства литературные произведения, рекламные слоганы, эстрадные песни, телевизионные сериалы, популярные кинофильмы, развлекательные шоу.

Узнаваемость и скандальность прецедентных текстов становятся главными условиями обращения к ним журналистов. Это находит отражение в заголовках: *«О бедном агенте замолвите слово»* (Литературная газета), *«Публика любит ее просто как мадам Брошкину»* (Комсомольская правда), *«Люблю шашлык в начале мая»* (Комсомольская правда), *«Съезд веселых и находчивых»* (Аргументы и факты), *«Надо, надо целоваться по утрам и вечерам»* (Комсомольская правда), *«Я к Вам пишу: гоните деньги!»* (Комсомольская правда), *«Увидеть Пермь и умереть»* (Известия), *«Фишки и приколы нашего городка»* (Известия) и т. п. Создатели популярной передачи Первого канала «Большая разница» выбирают объекты пародии по тем же критериям и принципам, предлагая массовой аудитории посмеяться над такими явлениями современной культуры, как фильмы «Аватар», «Гарри Поттер», «Каникулы строгого режима»; телепрограммы «Кто хочет стать Максимом Галкиным», «Комедии Клаб», «Доброе утро», «КВН»; телесериалы «Кармелита», «Всегда говори всегда», «Папины дочки».

При этом материалы публицистов, обращающихся к произведениям мировой классики, оказываются ребусом, потому что цитируемые А. Бильжо (Известия), М. Соколовым (Известия), А. Боссарт (Новая газета), А. Генисом (Новая газета) и другими тексты неизвестны массовой аудитории, а значит, не возникает нового смысла на основе ассоциативного ряда. Нежелание понять, разгадать предложенный публицистом код вытесняет одну из традиционных и самых важных функций журналистики – образовательную.

Особого внимания в этом плане заслуживает программа Первого канала «Прожекторперисхилтон». В ней весьма своеобразно (можно сказать, в соответствии с эстетикой постмодернизма) качественные, глубокие остроты, основанные на обращении к творчеству Шагала, Хармса, Достоевского, сочетаются с пошлыми, при-

митивными шутками. В высказываниях ведущих, популярных шоуменов, фельетонная и памфлетная критика современной действительности сосуществует с откровенным стебом, а прописанные сценаристами шутки-комментарии «разбавляются» шутками ведущих: «Съемка продолжается больше двух часов, а в эфире ведущие шутят не более часа… У политической сатиры на ТВ – свои правила игры… Сотрудники Первого не скрывают, что хорошо освоили главный творческий метод политической сатиры – шутить не над Путиным и Медведевым, а над теми, кто их окружает. Чиновник – отличная мишень для критики» [12]. Для речевого оформления этой программы тоже характерна интертекстуальность, но при этом исключена не только образовательная, но и поэтическая функции, они вытеснены развлекательной функцией: опознание интертекстуальных ссылок предстает как увлекательная игра и только.

Традиционный разговор о высокой, настоящей художественной культуре переместился в специализированные издания и в блогосферу – неудивительно, что многие известные критики и публицисты создали собственные сайты, живые журналы, блоги, где они могут позволить себе интеллектуальную журналистику. Блоги – это еще один феномен современной медиакультуры, на одном полюсе которого – безграмотность, пошлость, безличность, а на другом – высокий стиль, критическое осмысление актуальных проблем, глубокий анализ. У пользователя появилась возможность выбора, чего, к сожалению, сегодня не могут предложить традиционные СМИ. Вот что пишет в связи с этим Наталья Булацкая: «В культуре есть ракурс, называемый культурным контекстом. Важно попасть в свой контекст, в свою аудиторию, ибо художественное творение, попадая в чужой контекст, может утратить, потерять смысл и значение. Невозможно, игнорируя диалектическую сложность связей, представить культурный контекст» [13, с. 480]. Таким образом, сегодня можно говорить о сосуществовании в журналистике, в СМИ не одного, а нескольких культурных контекстов, каждый из которых по-своему интересен и требует внимательного и всестороннего изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сидоров, В. А.* Аксиология журналистики: опыт становления новой дисциплины / В. А. Сидоров, С. С. Ильченко, К. Р. Нигматуллина; под общ. ред. В. А. Сидорова. СПб., 2009.
2. *Сычев, А. С.* Стилеобразующие факторы и стилеобразующие черты газетно-публицистической речи / А. С. Сычев // Вестн. Омск. ун-та. – 1999. – Вып. 3.
3. Социальная практика и журналистский текст / под ред. Я. Н. Засурского. – М., 1990.
4. См.: *Рашкофф, Д.* Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / Д. Рашкофф; пер. с англ. Д. Борисов. – М., 2003.
5. Российский энциклопедический словарь. – М., 2001. – Т. 1.
6. *Конев, В.* Человек в мире культуры / В. Конев. – Самара, 2000.
7. *Лосев, А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М., 1995.
8. *Лазутина, Г. В.* Основы творческой деятельности журналиста / Г. В. Лазутина. – М., 2001.
9. Социальная практика и журналистский текст / под ред. Я. Н. Засурского. – М., 1990.
10. *Библер, В. С.* От наукоучения – к логике культуры / В. С. Библер. – М., 1990.
11. *Капцев, В.* Смысловая эклектика и критерий эстетического вкуса в современной массовой культуре / В. Капцев // Журналистика – 2008: состояние, проблемы и перспективы: материалы 10 Междунар. науч.-практ. конф. – Вып.10. – Минск, 2008.
12. *Таратута, Ю.* Управляемый юмор / Ю. Таратута // Русский Newsweek. – 2010. – № 22.
13. *Булацкая Н.* К вопросу об уровнях культуры / Н. Булацкая // Журналистика – 2009: состояние, проблемы и перспективы: материалы 11 междунар. науч.-практ. конф. – Вып. 11. – Минск, 2008.

А. А. Галич
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

БІЛОРУСЬКА ЛІТЕРАТУРА В ЩОДЕННІКАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

У літературі XX століття помітне місце посідають письменницькі щоденники. Будучи жанром древнім і водночас молодим, вони є одним із найпоширеніших жанрів мемуарної літератури, яка нині перебуває в стадії становлення й розвитку. Після довгих сторіч перебування на маргінесах літературного процесу на рубежі тисячоліть щоденники несподівано для багатьох дослідників вирвалися вперед, випередивши інші жанри навіть суто художньої літератури. Серед мемуарних творів аналізованого жанру, надрукованих зовсім недавно, щоденник Олеся Гончара помітно виділяється.

Він охоплює досить значний період часу (1943–1995) і є, безумовно, знаковим явищем в українській літературі другої половини минулого століття. Інтерес до цього документа доби, але ніяк не суто приватного життя, як пишуть про щоденники деякі дослідники, є великим тому, що його автор був не простою людиною, а одним із найвизначніших вітчизняних митців останніх десятиліть, відомим політичним і громадським діячем, втіленням совісті свого народу. «Олесь Гончар прожив щасливе і водночас трагічне життя, йому було що сказати людям про пережите, передумане, переболіле, осмислене і осягнуте, – стверджує дружина письменника В. Д Гончар, – письменник жив психологічно заглибленим життям, але воно не крутилося навколо романів-перелюбів, чаркування і богемних загулів, – він був людиною занадто громадською, і суспільною, і гордою, щоб свої душевні стани оприлюднювати» [1, с. 5].

Щоденники Олеся Гончара побудовані таким чином, що крім більш-менш регулярних записів фактичного характеру, котрі передають певні події його життя, фіксують справжні розмови з реальними людьми, розкривають дійсні перипетії якихось важливих подій у житті не лише автора, а й у цілому країни, в якій він жив, трапляються уривки, начерки майбутніх художніх чи публіцистичних творів з домислом і вимислом, пейзажні чи портретні замальовки, народні анекдоти, дотепи, що органічно вписується в структуру цього мемуарного жанру.

У жанровому відношенні щоденники Олеся Гончара є досить складними. Вони зовсім не схожі ні на щоденники В. Винниченка чи А. Любченка, М. Драй-Хмари чи В. Стуса, Остапа Вишні чи П. Тичини… Передусім слід говорити про їх багатоголосся, про потужний лірико-філософський струмінь, закладений у них. Часом вони нагадують класичний щоденник з чітким розміреним ритмом, пильним спостереженням за життям, кваліфікованим професійним його аналізом, а часом – це звичайні розрізнені, розпорошені нотатки, асиметричні, аморфні, написані похапцем, де не відпрацьована стилістика фрази, не на місці головні та другорядні члени речення, а то й навіть трапляється незакінчене речення. Іноді – просто ліричні мініатюри, які не гріх друкувати як самостійні твори, де емоції, почуття, настрої ніби виплескуються через край, або – це філософські роздуми, що містять абстракції великого порядку з роздумами про долю всього людства, його минуле, сучасне й майбутнє, де розум письменника вільно поєднує різні епохи, народи, континенти. Інколи щоденники містять заготовки майбутніх творів, ретельно виписані або тільки позначені епізоди чи сцени. І сказане далеко не вичерпує всі потенційні можливості Гончарових щоденників, які досі опубліковані з купюрами, ніби залишаючи для нащадків можливість відкрити ще одну грань великого творчого обдарування письменника.

Нам уже доводилося розглядати щоденники Олеся Гончара [Див.: 2], однак у названій розвідці поза увагою лишилися записи, що стосувалися взаємозв'язків письменника з представниками інших літератур колишнього СРСР, зокрема з сусідньою білоруською, що видається актуальним.

Метою даної розвідки є рецепція Олесем Гончаром білоруської літератури, що досі ніким не аналізувалася.

Видатний український письменник другої половини XX століття Олесь Гончар мав широкі дружні зв'язки з білоруськими літераторами. Він неодноразово бував у братній Білорусі, зустрічався з її письменниками на українській землі, на різних письменницьких форумах у Москві та інших регіонах колишнього Радянського Союзу. Щоденник українського письменника містить чимало імен білоруських авторів, чию творчість він знав, з ким зустрічався, підтримував дружні зв'язки. Це – А. Адамович, Я. Бриль, Р. Бородулін, П. Бровка, Н. Гілевич, П. Глєбка, І. Мележ, М. Танк, І. Шамякін та інші.

Уперше в щоденникових записах Олеся Гончара згадка про Білорусь з'являється 9 червня 1955 року, коли він у складі української делегація прямує до Сполучених Штатів Америки в складі делегації на сесію Генеральної Асамблеї ООН. У поїзді, що рухається з Парижу до Шербура, де на делегатів очікує корабель «Куїн Елізабет», глава радянської делегації запрошує до себе в купе українську та білоруську делегації «частує яблуками, вишнями, жартує, в доброму настрої, наче й не провів перед цим усю ніч в літаку» [1, с. 180]. У Шербурі делегації ночують «хто де. Нам з білорусами випало у військово-морському госпіталі» [1, с. 180]. У складі білоруської делегації перебував письменник Петро Глєбка, з яким Олесь Гончар подружився під час мандрівки до Сполучених Штатів і перебування на сесії Генеральної Асамблеї ООН. Через багато років Олесь Гончар згадає про цю поїздку разом з П. Глєбкою у зв'язку з отриманою звісткою про загибель корабля, що переніс їх через Атлантичний океан: «Згорів лайнер «Куїн Елізабет» у гонконгзькім порту, де його поставив на ремонт новий господар – китайський судновласник. ...Не стало такого красеня, що переніс тебе через Атлантику, і дарував тобі поезію зустрічей і дав відчуття океану з його ночами гудками, і вітром просторів, і сонячною водяною порошею, що на палубі січе тобі обличчя крилами океану радісно б'є тебе і твоїх друзів... Мила усмішка Петра Глєбки...» [3, с. 104].

Вдруге Білорусь згадується в записах від 29 і 30 червня 1957 року, що пов'язано з поїздкою українського письменника по братній республіці, де йдеться про відвідини місцевостей, де пройшло дитинство польського класика А. Міцкевича. У поїздці Олеся Гончара супроводжував Ригор Няхай. У костьолі в Несвіжі автор щоденника бачив портрет «поета Кондратовича (Сирокомлі), який, до речі, є автором пісні «Корда я на почте служил ямщиком» [3, с. 219].

Чи не найбільше записів присвячено білоруському письменнику Алесю Адамовичу, чию творчість Олесь Гончар не сприймав, звідси, мабуть, різкі, полемічні її оцінки. Наприклад, 26 березня 1987 року він занотовує: «Новый мир» відкривається (№ 3) істерично крикливим опусом Адамовича. Оце і є «суперлітература» [4, с. 137]. А ще раніше, 20 липня 1985 року, Олесь Гончар висловив своє естетичне кредо: „Я не сприймаю писань, які культивують ненависть» [4, с. 62]. Йому здавалося що саме у творах А. Адамовича є моменти, які розпалюють ворожнечу поміж людьми. Про це він пише й 11 березня 1987 року: „Є такі, що звихнулись на ненависті і в писаннях своїх культивують тільки ненависть, що, власне, є різновидом расизму. Такий, скажімо, Адамович з своїми „Карателями» та фільмом. Ніякого проблиску людяності, а вона ж, треба думати, була» [4, с. 135]. „Шукати те, що єднає людей, зближує і, може, навіть ріднить, – ось що достойне письменницького пера» [4, с. 62]. Чвари, які розгорнулися на письменницькому з'їзді в червні 1986 року, примусили Олеся Гончара зробити висновок, що „Адамович – демагог і групівщин» [4, с. 106]. Не сподобалась Олесю

Гончару поведінка А. Адамовича, коли міняли керівництво спілки письменників: „... Приїхали Адамович, Євтушенко, Бакланов, Шатров і буквально оскаженіло ганялись по двору за старими секретарями. Чорносотенці – тільки навпаки!» [4, с. 375].

Неоднозначно оцінював Олесь Гончар постать білоруського класика В. Бикова. Уперше запис, де згадано ім'я цього письменника, зроблено 30 травня 1976 року. Він засвідчує, що український письменник слухав виступ білоруса, занотував оцінку В. Биковим постаті одного неназваного спільного знайомого: „Вечір у Гродно. Урочиста зустріч з „рушниковими арками», виступ Василя Бикова (про Шевченка й Каменяра, про давні зв'язки). Виявився не таким безбарвним, як декотрі казали. Виступав білоруською мовою. Про одного із спільних знайомих каже: „Ренегат». Тяжко поранений був під Кіровоградом, стояли тоді майже поруч» [3, с. 265]. Із запису видно, що українському письменнику імпонує, що Биков був, як і він фронтовиком, навіть окремі фронтові епізоди свідчать, що вони воювали десь поряд. До того ж, упередженість щодо В. Бикова, викликана чиєюсь думкою про нього, поступово змінилася. Але не зовсім, про що свідчить запис від 2 липня 1981 року, у якому йдеться про враження від УІІ з'їзду письменників у Москві влітку 1981 року, Олесь Гончар звернув увагу на те, що В. Биков, оглядаючи воєнну прозу, зробив це тенденційно, не назвавши «навіть Ів[ана] Мележа, який так багато робив, щоб відкрити йому дорогу. Не назвав Кулешова, Вершигори, хоч говорив спеціально про літературу воєнної теми» [3, с. 469].

У черговий раз Олесь Гончар звернувся до постаті В. Бикова в запису від 13 листопада 1990 року у зв'язку з публікацією в газеті „Вечірній Київ» листа групи академіків, „де вони картали поведінку Сахарова й Солженіцина». Серед підписантів того давнього листа згадувалися імена Айтматова, Симонова, Федіна, Шолохова, самого Гончара і Бикова. Роздумуючи про цю ситуацію, Олесь Гончар писав: „Як це сталося? Знаю, що і ввічі я того листа не бачив, ніхто моєї згоди не питав – такий був стиль життя. Але доведи тепер» [4, с. 330]. Очевидно, що й Василь Биков також цей лист не читав, а його підписи було поставлено для репрезентативності, оскільки всі назівані письменники мали на той час ім'я.

Перебуваючи на з'їзді народних депутатів СРСР у грудні 1990 року, Олесь Гончар зустрівся з Василем Биковим, який висловив на його адресу чимало добрих слів, що дуже вразило українського письменника: „У кулуарах зустрілися з Василем Биковим, який – несподівано! – наговорив мені багато теплих слів (раніш до мене він ставився з подачі, мабуть, Адамовича – з холодком)» [4, с. 335].

Востаннє ім'я Бикова згадується в записах Олеся Гончара 21 лютого 1993 року, де письменник згадав давній (1966 року) з'їзд українських письменників, на якому він робив доповідь, де вперше було заявлено про необхідність демократизації суспільного життя: „У з'їзд мав резонанс величезний, справді всесоюзний. За Україною й на білоруському з'їзді проти великодержавних асиміляторів виступив Биков, а на грузинському – Абашидзе» [4, с. 457].

Інші літератори з братньої Білорусі отримали в Олеся Гончара більш прихильні оцінки. Досить часто вони короткі, лаконічні, лише факт. Наприклад, 14 листопада 1982 року він зазначає, що «білоруси просять написати, бодай коротко, до збірки спогадів про Петруся Бровку» [3, с. 545]. І Олесь Гончар написав такі спогади. Ще раніше, 30 серпня 1969 року, він констатує, «З Янкою Брилем – у Варшаві» [3, с. 52]. На Шевченківські свята 1982 року Олесь Гончар разом з російським письменником Михайлом Алексєєвим виступав на телебаченні. На другий день він занотував: «... Добре Янка [Бриль] сказав: «Як нікуди не дінешся від сонячних променів, так нікуди не дітись письменникові від старих істин, вічних моральних законів (нравственных)» [3, с. 505].

11 жовтня 1977 року Олесь Гончар дізнався про смерть російського поета-фронтовика Сергія Орлова. Ця сумна звістка змусила згадати про інших письменників,

що незадовго до того пішли з життя, а серед них і білоруса Івана Мележа: «Помер раптово Серьожа Орлов, поет, славна людина, фронтовик. Впав на тротуарі – як від кулі. Годинник Розбив упавши. І все. А перед тим раніше нібито сказав дружині.

– Мене не стане коли розіб'ється цей годинник...

Після Луконіна, Мележа – Орлов. Снаряди лягають все ближче» [3, с. 320].

Згадуючи про урочистості в Києві з нагоди 170-річчя від дня народження Тараса Шевченка, Олесь Гончар, який головував на ньому, називає гостей, що виступали: «Доповідь Б. Олійника. З Москви – Єгор Ісаєв, гості з Ленінграда, Янка Бриль з Білорусії Юст. Марцінкявічус з Литви (пообіцяв, що поставлять пам'ятник Тарасові), з Канади Марія Скрипник із Праги, Вацлав Жидліцький і майже з усіх республік...» [4, с. 12]. Прикметно, що ім'я білоруського письменника Янки Бриля згадано одним із перших, що засвідчує прихильність Олеся Гончара до цього письменника і білоруської літератури в цілому.

25 березня 1984 року український письменник зробив запис до щоденника, у якому зафіксував враження від перегляду фільму «Цвіт слова Олеся Гончара», який невдовзі мали показати по телебаченню. Прихильну оцінку в нього отримали письменники, що поділилися своїми враженнями від творчості Олеся Гончара в цьому фільмі. Серед них і білорус Янка Бриль: «Переглядали фільм «Цвіт слова Олеся Гончара», який хочуть показати в квітні по програмі «Живе слово». Гарно, з думками вийшли на екрані Іван Драч. Янка Бриль, Єгор [Ісаєв]...» [4, с. 13].

Досить розлогий запис від 14 січня 1984 року присвячено святкуванню старого Нового року на квартирі Івана Драча: «Славне було товариство, назавжди запам'ятається ця новорічна ніч» [4, с. 7]. Це свято запам'яталося Олесеві Гончару співом і друзями, що приїхали з різних міст, що разом зустріти старий Новий рік: «...Ніла Крюкова вітала з порога цю хату співом: «Меланка ходила...». А молодий бандурист і поет Микола Литвин чудово виконував балади на слова Шевченка та Грінченка... Господар був світлий та привітний. Павличко був в ударі й дотепно тамадував. З Білорусії був славний поет Ригор Бородулін, з Москви – Лесь Танюк, Балкани репрезентував Микола Мащенко з дружиною-болгаркою... Наспівалися. Насміялися» [4, с. 7].

В останні роки існування Радянського Союзу Олесь Гончар чимало зусиль спрямував на розвиток української мови, широке запровадження її в закладах освіти, науки. Саме тому він прихильно зустрів виступи білоруських письменників Максима Танка та Ніла Гілевича на захист білоруської мови, про що йдеться у записах від 1 липня 1985 року: Максим Танк розповідає, що в Білорусії уже всі «школи білоруські позакривали...» [4, с. 60] та 9 травня 1987 року: «Читаю матеріали пленуму Спілки. Ніл Гілевич заявив із трибуни, що й у Мінську, і в усіх обласних центрах – жодної білоруської школи. Хоч це почули завдяки гласності» [4, с. 145].

Тривала робота Олеся Гончара в Комітеті по Ленінських преміях дозволила йому налагодити дружні стосунки з багатьма письменниками з усіх республік колишнього Радянського Союзу, про що він неодноразово прихильно згадував у своїх щоденниках. Так, наприклад, 4 жовтня 1989 року він занотував: «У Лен. комітеті за роки спільної праці з багатьма товаришами з республік склалася справжня взаємодовіра, щира приязнь... ось зустрілися з Мустам, з Максимом Танком – і все як брати. Згадали добрим словом Берди Мурадовича Кара Сейтлієва (туркменів, з якими я був у дружбі), згадали Межелайтіса, якому вчора виповнилось 70... Зустрівся безмежно симпатичний мені Валюшкіс...» [4, с. 259]. Як бачимо, у цьому переліку добрі слова знайдені й для білоруського письменника Максима Танка, з яким український автор був знайомий тривалий час. Ще 24 травня 1967 року Олесь Гончар занотував у щоденнику: «Про виступ М. Танка: – це не той танк, що наїжджає на бровку» [1, с. 421], гумористично обігравши імена білоруських класиків.

Щоденник Олеся Гончара ілюстрований фотографіями. На одній з них, зробленій під час декади Білорусії в Україні в 1975 році, класик білоруської літератури XX століття Іван Шамякін стоїть поряд з Олесем Гончаром [Див.: 3, с. 227].

Щоденник Олеся Гончара засвідчує, що український письменник був досить скупим на оцінки творчості письменників, з котрими його зводила доля, твори яких він читав. Найбільше місця в щоденникових записах відведено класикам – Тарасу Шевченку, Миколі Гоголю, Павлу Тичині, Олександру Довженку, Миколі Бажану, Михайлу Шолохову. Однак і письменники з національних республік колишнього СРСР також не були обділені увагою. Неодноразово в щоденниках згадуються грузини І. Абашидзе, К. Гамсахурдія, І. Чавчавадзе, молдаванин П. Боцу, казахи М. Ауезов, Г. Мусрепов, О. Сулейменов, естонець Ю. Смуул, киргиз Ч. Айтматов, дагестанець Р. Гамзатов, башкир М. Карім. Серед них і білоруські письменники ХХ століття А. Адамович, В. Биков, Я. Бриль, П. Бровка, Н. Гілевич, М. Танк, І. Шамякін та інші.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гончар, О. Т.* Щоденники: у 3 т. / О. Т. Гончар; упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – 2-ге вид., випр. і доп. – Київ: Веселка, 2008. – Т. 1 (1943–1967) – 455 с.
2. *Галич, О. А.* У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття: монографія / О. А. Галич. – Луганськ: Знання, 2008. – 200 с.
3. *Гончар О. Т.* Щоденники: у 3 т. / О. Т. Гончар; упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – 2-ге вид., випр. і доп. – Київ: Веселка, 2008. – Т. 2 (1968–1983) – 607 с.
4. *Гончар О. Т.* Щоденники: у 3 т. / О. Т. Гончар; упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – 2-ге вид., випр. і доп. – Київ: Веселка, 2008. – Т.3 (1984–1995) – 646 с.

В. Н. Галич

Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна)

ПЕРЕДМОВА ЯК ЖАНР ПУБЛІЦИСТИКИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

У творчій спадщині Олеся Гончара налічується більше п'яти десятків передмов, своєрідних вступних статей до книжок окремих письменників, зокрема Т. Шевченка, І. Франка, М. Рильського, Р. Тагора, Д. Нитченка, В. Симоненка, Гр. Тютюнника, А. Коваленка, Б. Олійника, і до своїх власних («Прапороносців», «Людини і зброї», «Собору», фронтових поезій та ін.).

Передмова є межовим жанром, у якому публіцистика органічно взаємопереплітається з літературною критикою та навпаки. Її автор найчастіше виступає не просто як тлумач творчості письменника, котрого він представляє, а як рівноправний його партнер. Саме тому твори цього жанру поряд із специфічними завданнями – розкрити людську й художню оригінальність об'єкта спрямованості – виражають особистість автора, особливості його світовідчуття та світобачення, мистецьку неповторність.

В українській літературі зародження жанру передмови пов'язують з початком книгодрукування, коли з'явилися передмови Г. Смотрицького до Острозької Біблії (1581), надрукованої І. Федоровим, та самого І. Федорова до «Нового завіту», що вийшов друком в Острозі. У XIX ст. поширилися авторські передмови до власних книжок. Прикладом може служити передмова до нездійсненного видання «Кобзаря» Т. Шевченка 1847 року. З'явилися також передмови до різного роду збірок – «Украинского сборника» І. Срезневського, «Малороссийских песен» М. Максимовича, друкувалися передмови до книжок інших авторів, наприклад, «Переднє слово до книжки: Іван Франко. В поті чола» М. Драгоманова.

За століття існування жанру склалися певні його канони: подавати біографічні відомості про автора, історію написання творів, яким передує передмова, розкри-

вати проблематику й значення їх для сучасності. Письменницькі передмови явно не вписуються в зазначену парадигму, і творча практика Олеся Гончара це потверджує.

Ми вперше вводимо до широкого наукового обігу в українському журналістикознавстві цей малодосліджений жанр у публіцистиці одного з провідних українських прозаїків XX ст. Передмові недостатньо приділили свою увагу навіть ті науковці, котрі активно залучали до своїх студій публіцистику Олеся Гончара. Жанр передмови цього письменника – це, по-перше, невеличкі вступні статті до дебютних публікацій молодих авторів; по-друге, переднє слово до окремих власних творів, здебільшого в перекладах на інші мови; по-третє, класичний жанр передмов до видання творів відомих українських і зарубіжних письменників.

Передусім передмови Олеся Гончара презентують твори молодих авторів, які щойно входили до літератури. Зокрема, у вересневому числі журналу «Дружба народов» (1962) така стаття представляла тодішньому всесоюзному читачеві письменників, що заявили про себе в літературі на поч. 60-х років. Це – Є. Гуцало, В. Дрозд, Г. Завгородній, Є. Снегірьов. Двоє перших із них у майбутньому стали досить відомими прозаїками. А тоді, 1962 року, Олесь Гончар відзначав: «Нечто необычное, свежее несет с собой в литературу каждое новое писательское поколение. Продолжая и развивая дело предшественников, молодежь своим трудом обогащает и как бы обновляет мир литературы, вводит в нее новых героев, радует читателя новизной и смелостью художественных открытий» [1].

Наприкінці життя Олесь Гончар написав коротку передмову до дитячих творів українського письменника з Австралії, колишнього харків'янина Д. Чуба (Нитченка), з яким він в останні роки листувався. «Склалося так, що доля розкидала українців по різних країнах, – зазначав Олесь Гончар, – по близьких і далеких світах. Чуть українську мову на канадській землі і в Сполучених Штатах Америки, живе наше слово на просторах Бразилії, Аргентини і в Австралії. І всюди шанують наших земляків за їхню працьовитість, обдарованість, за чесну людяну вдачу» [2, 3]. Після такого невеличкого узагальнення Олесь Гончар безпосередньо представляє читачам «Веселки» Д. Нитченка як непересічного літератора, який чимало зусиль доклав, щоб звучало українське слово, розвивалося шкільництво й у далекій Австралії: [2, 3].

Досить багато коротких передмов Олесь Гончар написав до власних творів, здебільшого до тих, що видавалися за кордоном та в колишніх республіках Радянського Союзу в перекладах на інші мови. Так, у казахській газеті «Огни Алатау» 20 вересня 1966 року були надруковані фронтові вірші Олеся Гончара в перекладах з української В. Смирнова. Передмовою послужив лист письменника до перекладача, у якому йшлося про значення для українського автора його поезій: «Вряд ли эти стихи многое скажут алма-атынскому читателю, но автору они далеко не безразличны; для него они имеют значение дневника, сохраняют определенный интимный смысл. Вместе с другими стихами фронтового цикла эти стихи должны были составить поэтический сборник, который, правда, не был издан, так как автор всецело отдался работе в жанре прозы. Однако фронтовые стихи помогли мне в работе над прозой. Некоторые из них являлись как бы лирическим камертоном, эмоциональными вехами, когда при работе над трилогией «Знаменосцы», требовалось как можно точнее воспроизвести дух и настроение великого освободительного похода» [3].

«К грузинским читателям» – так Олесь Гончар назвав невеличку передмову до однотомника прози, що вийшов у Тбілісі 1964 року. У листі до керівника грузинського видавництва Челідзе він радив уключити до цієї збірки роман «Людина і зброя» та оповідання «Модри Камень», «За мить щастя», «Соняшники», «Чари-Комиші», «Маша з Верховини», «На косі». У самій же передмові Олесь Гончар, не заглиблюючись у сутність творів, вважав за потрібне зазначити: «Мне доставляет истинную радость, что некотоые из моих рассказов, собранные в этой книге, пойдут к читателям

Грузии на их родном языке – на языке Руставели, Чавчавадзе и Церетели» [4]. Він не забув при цьому згадати про давнє коріння українсько-грузинських літературних взаємозв'язків: «Как родную дочь в свое время приняла Грузия Лесю Украинку. На украинской земле слагал свои бессмертные песни Давид Гурамишвили» [4].

«До словацьких читачів» – це передмова до видання роману «Собор» словацькою мовою. Для Олеся Гончара земля цього народу була близькою й рідною, адже там, навесні 1945 року, завершувалася його воєнна біографія, «відтоді Словаччина живе в серці моєму і живе тим міцніше, що її чесний трудолюбивий і співучий народ має так багато спільного з моїм рідним народом» [5]. Про власний твір Гончар пише небагато, відзначаючи, що писався він у робітничому селищі в Придніпров'ї, а його автор хотів передати ним «пошану до людей праці, простих і мужніх, правдиво змалювати їхні будні, емоційне багатство, духовну наповненість» [5]. Більш широкий коментар він уважає зайвим, роман сам мусить говорити про себе.

«До португальських читачів» – так названо передмову до видання «Прапороносців» на землі Камоенса. У ній Олесь Гончар згадав про свої відвідини держави на краю Європи, де він одержав «оригінальний диплом, пам'ять про відвідини Кабу-де-Рока, того скелястого мису, «де кінчається земля і починається океан» [6, с. 304]. Передмова переслідувала мету познайомити португальський народ з Україною. Письменник з гордістю сповіщав: «Нещодавно в Києві в нашому найкращому видавництві «Дніпро» в перекладі з португальської на українську мову вийшли «Лузіади», цей шедевр світової літератури, створений генієм Камоенса» [6, с. 305]. Про сам роман «Прапороносці» написано небагато. Автор лише зазначив, що писався цей твір по свіжих слідах війни, коли «душа ще була переповнена болем втрат, неймовірні труднощі і драматизм пережитого ще не давали спати вночі, вимагаючи втілити, закарбувати для інших почуття й думки твоїх товаришів, живих і полеглих…» [6, с. 305].

Для авторських передмов Олеся Гончара характерні однотипні заголовки, у яких акцентується увага на об'єкті спрямування твору, письменник завжди шукає паралелі, що пов'язують український народ з тим народом, кому адресується переклад його твору чи творів, він прагне залучити власний досвід перебування в тій державі, де видаються його книжки, надаючи передмовам особливої інтимності й довірливості.

Найяскравішими, можна стверджувати – класичними, зразками передмов Олеся Гончара є «Витязь молодої української поезії (Василь Симоненко)», «Живописець правди (Григір Тютюнник)», «Читаючи Бориса Олійника». У всіх цих творах органічно поєдналися виразне публіцистичне начало й відвертий критичний пафос, зайвий раз нагадавши, що передмова – це жанр, що належить як публіцистиці, так і літературно-художній критиці, адже, як зазначав М. Бахтін, жанр буває і той, і не той, він водночас старий і новий, а на кожному новому етапові розвитку літератури він відроджується та оновлюється й репрезентує творчу пам'ять в процесі літературного розвитку [7, с. 178–179].

Передмова Олеся Гончара є тією змістовою формою, що дає можливість увести читача в естетичний світ митця, дати неповторну інтерпретацію його художніх здобутків, познайомити з основними віхами життєвої та творчої біографії, показати місце здобутку автора в літературному процесі доби. Як правило, кожна з передмов автора має невеликий вступ, у якому дається загальна оцінка творів, представлених у книжці: «З глибин народного життя вийшла поезія Василя Симоненка. З мужності народу, з горя його і його звитяжної боротьби виспівалась вона. Звідси той дух непоборний, яким вона пройнята…» [6, с. 190]; «Блискучим новелістом і повістярем увійшов у свідомість сучасного читача Григір Тютюнник. Сьогодні українську художню прозу не уявити без його хай кількісно й невеликої, але справді вагомої літературної спадщини» [6, с. 195]; «Складається враження, що поетичному слову в наші дні стає дедалі важче здобувати собі прихильників… Але тим більшою слід вважати перемогу творчого таланту, якщо

йому вдається знайти шлях до сучасного читацтва, здобути народне визнання. Таким сьогодні постає перед нами поет Борис Олійник, чиє ім'я поряд з іменами Василя Симоненка, Ліни Костенко, Івана Драча, Дмитра Павличка, Віталія Коротича, Миколи Вінграновського та ще багатьох їхніх ровесників, позначає творче звершення того бурхливого, щедро обдарованого покоління, яке разом із старшими письменниками забезпечило українській літературі довготривале і відчутне піднесення» [6, с. 309].

Кожного разу вступ до передмови в Олеся Гончара є яскраво публіцистичним, оскільки окреслює актуальність творчого здобутку митця для читачів, при цьому письменник широко користується арсеналом художніх засобів: різними видами метафор («вітер часу», «вогонь душі»), свіжими епітетами («розпашіла пристрасть», «обдароване покоління»), парцельованими означеннями («дух непоборний», «душа... емоційно озлидніла»), вдається до зіставлень і порівнянь, ставлячи Б. Олійника, наприклад, в один ряд з кращими поетами-шістдесятниками, а Гр. Тютюнника – зі своїми сучасниками й попередниками, провідними новелістами ХХ ст. тощо.

Передмова як жанр публіцистики й критики не передбачає всебічної оцінки творчості тих авторів, книжки яких вона відкриває. Олесь Гончар на прикладах окремих, найбільш удалих з його погляду творів, які отримали значний громадський резонанс, зумів показати деякі загальні тенденції розвитку сучасної літератури. Перш, ніж приступити до цього, письменник знайомить читачів з основними віхами біографії своїх героїв, хоча робить це він у передмовах по-різному. Штрихи до життєвого шляху В. Симоненка розкидані невеличкими фрагментами по всьому текстові: «Вийшов він з того дитинства, що його в самій зав'язі опалила війна своїми чорними ураганами» [6, с.190]; «Будь хлопець старший на кілька літ, легко було б уявити його серед Кошових та Гречаних, серед молодогвардійців та їхніх численних школярського віку сподвижників» [6, с.190]; «Хлоп'ям зустрів Симоненко сонячний День Перемоги» [6, с.190]; «Полтавець родом, він закінчив свій короткий життєвий шлях у Черкасах, в Шевченковім краю. 8 січня 1935-го – 14 грудня 1963-го. Ці дати обрамляють його життя» [6, с. 193].

Основні віхи біографії Гр. Тютюнника сконцентровані в одному короткому абзаці: «Народився 5 грудня 1931 року в с. Шилівці Зіньківського р-ну на Полтавщині, в селянській родині. Вчився в семирічній школі, закінчив Зіньківське ремісниче училище, здобув спеціальність слюсаря, працював на заводі, в колгоспі, на будівництві. З 1951-го по 1955 рік служив на флоті. Після демобілізації працював у депо і вчився у вечірній школі. В 1962 році закінчив Харківський університет…» [6, с. 195]. А перед цим була фраза: «Письменник пішов із життя передчасно і трагічно» [6, с. 195].

Передмова до двотомника Б. Олійника майже позбавлена біографічних моментів: «Родом з країв полтавських» [6, с. 301].

Очевидно, що скупість на біографічні деталі й подробиці, помітна в передмовах Олеся Гончара, пояснюється тим, що пише їх він до книжок письменників знаних, популярних, допитливий читач знайомий з їхнім життєвим шляхом. У той же час, коли йдеться про книжку менш відомого автора, особливо коли справу маємо із зарубіжними письменниками, то Олесь Гончар у цьому жанрі постає як більш докладний біограф. Яскравим прикладом цьому може послужити передмова до двотомного українського видання творів класика індійської літератури Рабіндраната Тагора («Тагор приходить на Україну»).

Цікавим є добір мотивів творчості письменників, до яких Олесь Гончар написав передмову. Як правило, він виходив із національних інтересів свого народу, виділяючи передусім любов до матері-Вітчизни: «Мотив синівської вірності, кревного обов'язку перед отчою землею, перед близькими людьми, зрештою, перед самим народом, один із найсильніших у творчості Бориса Олійника. Тут поет дивовижно розмаїтий, багатовимірний, щедрий у своєму невичерпному почутті» [6, с. 310].

Олеся Гончара у творчості своїх молодших сучасників цікавила неповторна палітра їхніх естетичних пошуків. «Симоненко сміливо випробовує себе в різних

жанрах. Поряд із творами громадянської та інтимної лірики… з-під його пера виходять і дошкульно сатиричні епітафії, і твори такого улюбленого народом жанру, як байка; він пише віршовані жарти й казки для дітей, зігріті теплим гумором, усмішкою, народним дотепом» [6, с. 192]; «У своїй творчості Григір Тютюнник обрав жанр традиційний для нашої літератури – оповідання, коротка повість. Цим вибором, мені здається, теж ствердила себе вдача письменника: він таки хотів бути «традиційним», взяв за правило працювати неквапливо, до краю вимогливо, не дозволяючи собі ніяких професійних полегкостей» [6, с. 197]; «Маючи нахил до філософських роздумів, поет (Борис Олійник.– *В. Г.)* охоче використовує народну притчу, мандрівний сюжет, мудру алегорію, від його творчого доторку давній згусток народної мислі набуває сучасного, індивідуально забарвленого звучання» [6, с. 311–312].

У передмовах до книжок поетів Олесь Гончар щедро цитує їхні ліричні твори, демонструючи не лише добрі знання творчості, але й свої уподобання:

Поетичною граційністю, життєвою мудрістю, часом навіть трибунністю, ускладненою метафоричністю імпонували йому рядки Б. Олійника: «Тоді гукну: / Беріть планети з бою, / Ламайте світ дюралевим крилом, / А я лишуся на землі вербою, / З якої перше колесо пішло» [6, с. 310].

У передмові до творів Гр. Тютюнника, який на відміну від В. Симоненка та Б. Олійника був прозаїком, Олесь Гончар жодного разу не цитує його повісті, новели чи оповідання. Навіть назва лише одного твору («Три зозулі з поклоном») згадується тільки раз, зате докладно окреслюються мотиви, тематика та проблематика. Зрозуміло, що жанр передмови не налаштований на розлоге цитування, а проза вимагає саме такого підходу, тому-то в Олеся Гончара цього й немає не лише в передмові до творів Гр. Тютюнника, а й у передньому слові до прозових книжок інших письменників, скажімо, «Той, тридцять третій» О. Міщенка, фронтового щоденника Л. Коваленка тощо. І навіть у розлогій передмові до творів Рабіндраната Тагора Олесь Гончар виявляє помітну скупість у цитуванні прози.

Олесь Гончар, подавши власне авторське тлумачення творчості письменників, до яких писав передмови, у своєрідних висновках наприкінці кожного тексту веде мову про злободенність і публіцистичність презентованої передмовою книжки. У творчості В. Симоненка він виділяє передусім його надзвичайну обдарованість, яка дала підставу назвати окремі його твори класичними: «Не примеркла з літами поетична зоря Василя Симоненка. Горить високим, чистим світлом в небі українського красного письменства. По цій високості й чистоті, по алмазному блиску впізнаємо її серед інших» [6, с. 194]. Так само і для поезії Б. Олійника притаманною є висока художня майстерність, а його «кращі твори витримали суворий іспит часу, і вони, без сумніву, принесуть читачеві багатство думок, образів, спонукають до активного співпереживання» [6, с. 313].

Кінцівка передмови до творів Гр. Тютюнника містить мемуарну частину: «Пригадується остання зустріч з Григором Тютюнником. Пізнього зимового вечора зайшов він до мене додому після щойно проведеної зустрічі з читачами. Був письменник незвично схвильований, збуджений, розповідав, як гарно зустрічали його слухачі – вчителі та студенти, признався, яке це дивовижне і вдячне почуття, коли настає мить єднання з аудиторією. Залишив мені своє читане на вечорі оповідання, воно звалось «Три зозулі з поклоном»…» [6, с. 199]. Цей фрагмент спогаду потрібен був Олесю Гончару, щоб показати непересічність творчого обдарування Гр. Тютюнника, який «прийшов до читачів своїх чесно, надійно, надовго. Прийшов, щоб не розлучатись» [6, с. 199].

Таким чином, передмова посідає належне місце в жанровій парадигмі публіцистики Олеся Гончара. І хоча для неї притаманне ще й критичне начало, у творчій практиці українського письменника воно не головне, домінує публіцистичність. Жанровими параметрами його передмов є неповторна композиційна структура, що включає біографічні відомості, досить скупі на факти; специфічна логіка руху авторської думки,

добір необхідного ілюстративного матеріалу, використання різноманітних художніх засобів, експресивність змісту, відсутність історії написання окремих творів. Лише у випадку написання передмов до власних творів, друкованих у перекладах на інші мови, Олесь Гончар подає лапідарні відомості, що проливають світло на обставини їх написання. Жанр передмови займає закономірну нішу в жанровій системі публіцистики письменника, аргументовано виявляє позицію автора й знаходиться в детермінованих зв'язках з іншими жанрами, зокрема статею, рецензією, післямовою

ЛІТЕРАТУРА

1. Сентябрьская книжка «Дружбы народов» // Московский литератор. – 1962, 19 сент.
2. *Чуб, Д.* Стежками пригод / Д. Чуб – Київ.: Веселка, 1993. – 62 с. [Перед. слово О. Гончара].
3. *Гончар, Олесь.* Предисловие к публикации фронтовых поэзий / Олесь Гончар // Огни Алатау. – 1966, 20 сент.
4. *Гончар, Олесь.* К грузинским читателям / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
5. *Гончар, Олесь.* До словацьких читачів / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
6. *Гончар, Олесь.* Чим живемо: На шляхах до українського Відродження / Олесь Гончар. – Київ: Укр. письменник, 1993. – 400 с.
7. *Бахтин, М.* Проблемы поэтики Достоевского / М Бахтин. –2-е изд., перераб. и доп. – М.: Сов. писатель, 1963. – 364 с.

О. П. Герасимович

Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

КОНФЛИКТОЛОГИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ЖУРНАЛИСТА

Эффективная профессиональная деятельность журналиста во многом зависит от наличия развитой профессиональной культуры. Одной из ее важнейших составляющих является умение разрешать возникающие в профессиональной деятельности конфликты – будь то конфликты в редакции или с источниками информации, необходимость подготовить материал о трудной жизненной ситуации, либо внутриличностный конфликт, истоки которого находятся в журналистской среде.

Современное понимание конфликтов таково, что они неизбежны в любом обществе. Существует много различных определений конфликта. Часто понятие трактуется как «противоборство, столкновение противоположных интересов, взглядов, позиций, сил, ведущееся за обладание какими-либо ценностями, ресурсами (собственность, власть, должность, престиж и т. п.), имеющие целью ослабить, оттеснить соперника, нанести ему ущерб или уничтожить его» [1, с. 148].

Также конфликт может пониматься как «наиболее деструктивный способ развития и завершения значимых противоречий, возникающих в процессе социального взаимодействия, а также борьба подструктур личности» [2, с.158]. Однако важно понимать, что конфликт не однозначно негативное явление, приводящее только к разрушениям. Конфликты сопряжены как с конструктивными, так и с деструктивными последствиями.

Пожалуй, самая главная позитивная функция конфликта состоит в том, что он является источником развития, позволяет человеку подняться на новую высоту. Кроме того, конфликтам присуща сигнальная функция – подобно боли в организме, они сообщают нам о том, где что-то не в порядке в наших отношениях. Кроме того, конфликт предоставляет как возможность разрядки напряжения, «оздоровления» отношений, так и возможность сближения [3, с. 84–86]. Конфликт может быть управляем. И одной из главных задач регулирования конфликтов является превращение деструктивных конфликтов в конструктивные.

Журналистика представляет собой конфликтогенную среду, в которой специалисту необходима соответствующая профессиональная культура как способ деятельности в конфликтных ситуациях. Журналист должен быть готов не только выполнять профессиональные задачи в условиях конфликтогенной профессиональной обстановки, но и уметь ее преобразовывать с целью предупреждения, а также находить оптимальные решения для преодоления внутриличностных профессиональных кризисов. Редактор, предупреждая конфликты с подчиненными, может изменить противоречивую систему вознаграждения за труд, журналист, оказавшийся вовлеченным в конфликт интересов, – найти оптимальный выход из ситуации, а репортер, освещающий острый конфликт, – задуматься о том, как не спровоцировать своим материалом более ожесточенное противостояние.

Для журналистики, как и для любой другой профессиональной деятельности, необходима профессиональная культура. В теории профессиональной педагогики выявлены сущность профессиональной культуры специалиста и ее виды: педагогическая, психологическая, интеллектуальная, информационная, коммуникативная, методологическая, аксиологическая, экологическая. Однако конфликтологическая культура как вид профессиональной культуры специалиста долго не была предметом научного исследования и как педагогическая категория не описывалась. Существенный вклад в разработку проблемы внес труд Н. В. Самсоновой «Конфликтологическая культура специалиста и технология ее формирования в системе вузовского образования» [4].

Под конфликтологической культурой специалиста Н. В. Самсонова понимает качественную характеристику профессиональной жизнедеятельности специалиста в конфликтогенной профессиональной среде. Автор указывает на необходимость различать понятия «конфликтологическая культура личности» и «конфликтологическая культура специалиста». Конфликтологическая культура личности заключается в стремлении и умении человека предупреждать и разрешать социальные конфликты: межличностные, межэтнические и межнациональные. Отличие конфликтологической культуры специалиста от конфликтологической культуры человека – в профессиональной сфере ее проявления.

Основываясь на указанном подходе, можно сделать вывод, что конфликтологической культуре журналиста свойственно усвоение и использование особых, профессионально ориентированных конфликтологических знаний, необходимых для восприятия профессиональных конфликтов и последующей их реализации в условиях профессионального конфликта. Сущность конфликтологической культуры журналиста – в регулировании процессов профессионального взаимодействия (общение, взаимная деятельность, взаимоотношения), в преобразовании конфликтогенных параметров профессиональной среды. Журналист, владеющий конфликтологической культурой, будет подготовлен к профессиональной деятельности на всех уровнях затруднений: от межличностных конфликтов до внутриличностных.

Однако практика показывает, что выпускники высшей школы не готовы работать с конфликтом и в условиях конфликта. У них отмечается недостаточное развитие профессионально важных качеств, которые помогают ориентироваться в сложной ситуации профессионального взаимодействия, оценивать значимости объекта конфликта, управлять отрицательными эмоциональными состояниями, выполнять необходимые действия для предупреждения или урегулирования конфликта.

Журналистам в своей профессиональной деятельности часто приходится освещать конфликты. Помимо подготовки материалов о тех или иных противостояниях, журналисты могут столкнуться с конфликтогенными явлениями при работе с источниками информации, во время общения с коллегами как внутри редакции, так и на различных мероприятиях. Тем не менее профессиональная подготовка специалистов средств массовой информации представляется наименее исследованной в аспек-

те конфликтологического компонента. Наиболее же разработанной в конфликтологии традиционно считается сфера управленческой деятельности – менеджмента.

Основываясь на модели конфликтологической культуры специалиста, предложенной Н. В. Самсоновой [4], можно представить модель конфликтологической культуры журналиста, которая будет состоять из информационного, аксиологического и операционного блоков конфликтогенных профессионально важных индивидуальных свойств и качеств журналиста и блока личностных свойств и качеств.

Информационный блок модели будет включать в себя знания по теории и практике конфликта. Следует отметить, что важность этого направления на территории СНГ еще не вполне осознана, в то время как зарубежные специалисты неоднократно указывали на важность наличия конфликтологической компетентности у журналистов. Например, журналист и специалист по развитию СМИ в страдающих от конфликтов странах Росс Ховард – в пособии «Внимательная к конфликтам журналистика» [5], журналисты Би-Би-Си Джейк Линч и Аннабель МакГолдрик – в своей книге «Миротворческая журналистика» [6].

Эксперт в области СМИ и управления конфликтами, профессор Балтиморского университета Джанни Боутс в одном из интервью указал на недостаток у журналистов конфликтологических знаний: «Они не могут дать даже простого определения конфликту. Это всегда приводило меня к убеждению, что в образовании журналистов существует огромная дыра. Ведь если 90 % того, что мы делаем как журналисты – это освещаем конфликт, так почему же тогда мы не должны понимать, что такое конфликт? Не должны ли мы понимать анатомию конфликта и, следовательно, выяснять, как люди взаимодействуют, как ведут себя во время споров, как происходит эскалация и деэскалация конфликтов, кто пытается разрешить конфликт, что такое переговоры и что такое посредничество?» [7].

Второй блок конфликтологической модели журналиста – это аксиологический блок, который включает в себя совокупность конфликтогенных профессионально важных свойств и качеств в основных аспектах индивидуальности специалиста – интеллектуальной, эмоциональной, мотивационной, волевой, сфере саморегуляции. Например, в интеллектуальной сфере важны такие качества, как гибкость ума, мышление, которое уменьшает внутренний конфликт, напряженность, позволяет контролировать эмоции, потребности и желания, а также вероятностно-статическое мышление (не делить все на черное и белое, плохое и хорошее, неправильное и правильное; стремиться не к максимуму, а к оптимуму и др.).

В эмоциональной сфере важна ситуативная тревожность, адекватная самооценка, уверенность в себе, умение управлять конкретными конфликтными эмоциональными состояниями, эмпатия, сочувствие, открытость, толерантность, умение управлять своими чувствами, отношениями, настроением, эмоциональной атмосферой в профессиональной конфликтогенной среде.

Третий блок – это операционный блок, который включает конфликтологические умения, этическое поведение; способность оценить правильность своих действий, систему умений и навыков для решения задач по управлению конфликтом. Блок личностных качеств журналиста, отражающих конфликтологическую культуру, может быть представлен такими качествами, как справедливость, ответственность, социальность, адекватность, зрелость.

Определить уровень конфликтологической культуры специалиста можно при помощи различных психологических методик. Для изучения поведения в конфликте 30 студентов 2-го курса, посещавших в 2010 г. спецкурс по выбору «Конфликтология журналистики» в Институте журналистики Белорусского государственного университета, было отобрано три теста.

Тест К. Томаса в адаптации Н. В. Гришиной [8, с. 69–77] направлен на выявление предпочитаемого стиля конфликтного взаимодействия. Оценивались следующие стратегии поведения человека в конфликте: конкуренция как стремление добиться удовлетворения своих интересов при игнорировании интересов другого; приспособ-

ление, означающее готовность уступить, принести в жертву собственные интересы ради другого; компромисс, проявляющийся в стремлении урегулировать разногласия, уступая в чем-то только в обмен на уступки другого; избегание, для которого характерно отрицание конфликта, нежелание видеть разногласия, либо не брать на себя ответственность за принятие решений; сотрудничество, предполагающее поиск решений, полностью удовлетворяющих интересы обеих сторон. Методика опирается на представление о том, что для личности свойственно наличие всех стратегий, но только некоторые из них будут наиболее характерными и чаще встречаемыми.

Тестирование показало высокий уровень готовности студентов к компромиссу (средний показатель 7.6 балла из 12 возможных). Немного ниже уровень стремления к сотрудничеству (6.4 из 12). Примерно одинаковы показатели «избегания конфликта» (5.7) и «приспособления» (5.4). Наименьшее количество баллов оказалось у склонности к соперничеству (4.6).

Тест «Определение уровня конфликтоустойчивости» [9, с. 162–163] помог косвенно определить уровень конфликтоустойчивости личности, выявляя основные стратегии поведения в межличностных спорах. Наличие высокого уровня конфликтоустойчивости особенно важным оказывается в трудных ситуациях. Конфликтоустойчивость – это «специфическое проявление психологической устойчивости, способность человека оптимально организовать свое поведение в трудных ситуациях социального взаимодействия, бесконфликтно решать возникшие проблемы в отношениях с другими людьми» [2, с. 203–204]. Конфликтоустойчивость имеет свою структуру, которая включает эмоциональный, волевой, познавательный, мотивационный, психомоторный компоненты.

В целом для группы оказался характерен средний уровень конфликтоустойчивости (результаты от 30 до 40 баллов), притом в его нижней границе (31 балл). 16 человек из 30 набрали от 31 до 39 (средний уровень); 11 человек – от 20 до 29 (низкий уровень); 1 респондент занял промежуточное положение между средним и низким уровнями конфликтоустойчивости (30 баллов); еще один респондент оказался на границе между средним и высоким уровнем (40); и только один результат оказался характерен для очень низкого уровня конфликтоустойчивости (18).

Повышению уровня конфликтоустойчивости может способствовать изучение психологии конфликта, способов управления конфликтами и построения эффективного межличностного общения, постоянная работа над собой и т. д. Важно, чтобы журналисты со студенческих лет уделяли внимание своей конфликтологической компетентности.

Тест «Личностная агрессивность и конфликтность» Е. П. Ильина и П. А. Ковалева предназначен для оценки ряда показателей конфликтности, таких как «вспыльчивость», «наступательность», «обидчивость», «неуступчивость», «компромиссность», «мстительность», «нетерпимость к мнению других», «подозрительность» [10, с. 436–441]. Под конфликтностью личности обычно понимается «степень готовности человека к развитию и завершению проблемных ситуаций социального взаимодействия путем конфликтов, а также относительная частота участия человека в реальных конфликтах по сравнению с другими людьми» [2, с. 197].

В среднем группа показала уровень конфликтности в 23,4 балла из 40 возможных. Этот показатель оценивался суммой баллов по шкалам «бескомпромиссность», «вспыльчивость», «обидчивость», «подозрительность». Наименьший результат составлял 14 баллов, а наибольший – 35. Показатель позитивной агрессивности, предполагающей такие качества, как «наступательность (напористость)» и «неуступчивость», равнялся 7,5 из 20 баллов, а негативной агрессивности, для которой характерна «нетерпимость к мнению других» и «мстительность», – 6,5 из 20.

Следует отметить низкий показатель «напористости» у группы опрашиваемых – в среднем 3,5 балла из 10 возможных, а также высокий уровень вспыльчивости – 7,1

из 10. Возможно, это объясняется тем, что принявшие участие в тестировании студенты – представительницы женского пола. Некоторые исследования показывают, что склонность к неуступчивости, бескомпромиссности, напористости, мстительности во всех возрастных группах выше у лиц мужского пола по сравнению с лицами женского пола [10, с. 78].

Таким образом, тестирование показало, что в межличностных спорах студенты часто выбирают не лучшие стратегии поведения. Необходима работа над повышением конфликтоустойчивости, развитием навыков сотрудничества. Важно помочь студентам найти причины неэффективных стратегий «избегания» и «приспособления», показать преимущества «сотрудничества» по сравнению с «компромиссом». Одним из направлений самосовершенствования студентов может быть повышение позитивной агрессивности.

Для дальнейших исследований конфликтологической культуры журналистов важно провести тестирование студентов старших курсов, выпускников факультета журналистики. Необходимо отдельное тестирование представителей мужского пола, чтобы иметь возможность сопоставить их результаты с результатами представительниц женского пола. Перспективным направлением следует признать тестирование одних и тех же студентов в течение нескольких лет и дальнейшее сравнение результатов. Например, это могло бы дать ответ на вопрос, увеличивается ли уровень конфликтоустойчивости у студентов к окончанию вуза. Кроме того, при дальнейших подобных исследованиях важные результаты может дать одновременное определение и сопоставление уровня конфликтоустойчивости с уровнем самооценки.

Важно понимать, что перед современным специалистом стоят задачи развития своих возможностей в профессиональных конфликтах как внутриличностного, так и межличностного уровней, преобразования конфликтогенной профессиональной среды с целью предупреждения конфликтов, повышения уровня конфликтологической компетентности в профессиональной сфере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Социологическая энциклопедия / редкол.: Е. М. Бабосов [и др.]. – Минск: Беларуская энцыклапедыя, 2003. – 382 с.
2. *Анцупов, А. Я.* Словарь конфликтолога / А. Я. Анцупов, А. И. Шипилов. – 2-е изд. – СПб.: Питер, 2006. – 528 с.
3. *Гришина, Н. В.* Психология конфликта / Н. В. Гришина. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Питер, 2008. – 538 с.
4. *Самсонова, Н. В.* Конфликтологическая культура специалиста и технология ее формирования в системе вузовского образования / Н. В. Самсонова. – Калининград: Изд-во КГУ, 2002. – 308 с.
5. *Howard, R.* Conflict Sensitive Journalism in Practice / R. Howard. – IMS, IMPACS, 2003. – 24 p.
6. *Lynch, J.* Peace journalism / J. Lynch, A. McGoldrick. – Hawthorn Press, 2005. – 265 p.
7. *Portilla, J.* Realizing that a Large Proportion of News is About Conflict / J. Portilla // The conflict resolution information source [Electronic resource]. – 2003. – Mode of access: http://crinfo.beyondintractability.org/audio/10111. – Date of access: 01.02.2010.
8. Психологические тесты / под ред. А. А. Карелина: в 2 т. – М.: ВЛАДОС: ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2001. – Т. 2. – 247 с.
9. *Козлов, В. В.* Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп / В. В. Козлов, Г. М. Мануйлов, Н. П. Фетискин. – М.: Изд-во Ин-та психотерапии, 2002. – 490 с.
10. *Ильин, Е. П.* Психология общения и межличностных отношений / Е. П Ильин. – СПб.: Питер, 2009. – 576 с.

О. И. Десюкевич
Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

МИНИМАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТА КАК ТИП ЭССЕ (На примере «Апологии старомодности» Кирилла Кобрина и Андрея Лебедева)

Жанр эссе привлекает к себе все большее внимание и в практическом плане (известно, что это наиболее распространенный на Западе вид конкурсной работы, «универсальный тест интеллектуального уровня человека» [1, с. 98]), и в качестве объекта изучения. Нас заинтересовал этот жанр лишь в одной из своих бесконечных разновидностей – а именно: краткого эссе о художественном произведении – в связи с тем, что Ю. С. Степанов назвал его «минимализацией концепта»: «Минимализация концепта – это своеобразный жанр словесности, типа эссе. Смысл минимализации в том, что она заменяет обширные подлинные авторские тексты их сжатым изложением, компрессией текста, тем, что по-английски принято называть digest» [2, с. 64]. Авторство этого, по словам Ю. С. Степанова, особого подхода к художественному произведению принадлежит Юлию Исаевичу Айхенвальду, который предлагал рассматривать произведения «имманентно», в отвлечении от внешних биографических данных его создателя, вне зависимости от какого бы то ни было литературного направления или течения, тем самым восставал против историко-литературного подхода к толкованию художественного произведения; самого же автора художественного произведения он рассматривал как творца, создателя собственного мира, связь которого с миром внешним очень поверхностна: «…литература <…> далеко не отражение. Она творит жизнь, а не отражает ее. Литература упреждает действительность… Она сверхвременна и сверхпространственна. Писатель живет всегда и везде. Писатель своим современникам не современник, своим землякам не земляк. <…> в писателе важнее всего писатель, то единственное, неповторяемое и незаменимое, что он представляет собою и откуда проистекает самое характерное и самое драгоценное в его творчестве. <…> Внешняя жизнь сама по себе ничего не значит. А жизнь внутренняя, то, что только и важно, сама скажется в творении писателя, хочет он того или нет» [3, с. 20–21]. Путь к этому самому важному в писателе, к его творящей индивидуальности, возможен только через слово, которое должно стать единственной реальностью для критика, выполняющего роль идеального читателя.

Представляется интересным проследить, как происходит минимализация концептуального содержания текста и как она воплощается в определенный тип эссе. К тому же нам кажется целесообразным обратить внимание на обилие в современном литературном творчестве текстов, рассуждающих о ценностных понятиях, т. е. о концептах, в связи с прецедентными для авторов произведениями мировой литературы. Для примера рассмотрим эссе Кирилла Кобрина и Андрея Лебедева «Апология старомодности». Но прежде чем приниматься за анализ конкретного текста, попробуем сформулировать особенности эссе как жанра, для чего вкратце изложим результаты наиболее авторитетных исследований этого жанра.

Последней по времени является работа «Эссе: стилистический портрет» [1], автор которой, указывая на экспансию эссе в область других жанров, и прежде всего в область газетно-публицистических жанров, видит в этом процессе источник обновления газетной публицистики, приписывает жанру эссе роль интеллектуаль-

ного ускорителя, замечая при этом, что и сам жанр стремительно меняется, адаптируется «к модели свободного жанра для свободно мыслящих людей» [1, с. 6].

Жанр эссе принадлежит французской гуманитарной традиции, а его первым и лучшим образцом являются «Опыты» М. Монтеня. На это указывает А. Ю. Соломеин, который в качестве сущностной черты жанра выделяет его синтетическую природу, позволяющую в его рамках актуализировать сложные общие структуры восприятия, анализа и описания реальности[1]. Указывая на общие черты, свойственные жанру эссе, – свободную композицию, подчеркнуто индивидуальную позицию автора, отсутствие претензий на исчерпывающую трактовку предмета, субъективно окрашенное слово, образность и афористичность изложения, установку на разговорную интонацию и лексику – автор вместе с тем замечает, что сущность эссе часто ускользает от исследователей. Она станет более очевидной, по мысли автора, если посмотреть на эссе через оппозиции универсального и индивидуального, публичного и приватного. В большинстве исповедальных жанров, мемуаров, автобиографий, в том числе и «предшественников» эссе («Диалогах» Платона, «К самому себе» Марка Аврелия), доминирует первый член оппозиции, это значит, что автор соотносит свою личность «с представлениями о человеке вообще, о должном, принятом, желательном» [5]. В эссе же ситуация прямо противоположная: «автор через все говорит о себе, взятом в приватном, частном модусе» [5], т. е. во всем доминирует вторая часть оппозиции, что проявляется и в свободных переходах от одной темы к другой, и в сочетании обыденных замечаний с высокой философией, прагматики компромисса с высокими нравственными критериями: «Основой для единства служат не нормативные предписания того или иного дискурса, а личностный опыт (essai) «я», который целостен, а потому способен вмещать в себя различные элементы, которые в культуре могут быть соотнесены иерархически, но в опыте самораскрытия и самополагания «я» оказываются равноположенными. <…> «Я» разворачивается в процессе живого опыта, оно никогда не закончено, всегда становящееся. Поэтому личность здесь оказывается и вместилищем опыта, и, как правило, не рассматривается со стороны, она всегда за кадром, всегда подразумевается» [5].

Такое суждение об эссе было сформулировано М. Н. Эпштейном, который много занимался этим жанром и в теоретическом, и в практическом плане, его мнение в этом вопросе, вероятно, самое авторитетное. Он считает, что внешние признаки эссе – небольшой объем, конкретная тема и подчеркнуто субъективная ее трактовка, свободная композиция, склонность к парадоксам, ориентация на разговорную речь – являются производными от особой концепции человека и лишь тем приобретают связное единство. Эссеист пытается посредством своего текста осмыслить свой опыт самого разного плана, в том числе и опыта литературного: «Чтобы передать целостность опыта, эссеист должен быть включен в философские, и в художественные, и в исторические, и во все другие возможные сферы сознания. Метафора и понятие, факт и вымысел, гипотеза и аксиома, гипербола и парадокс – именно на переходах и стыках этих разнородных приемов выявляется то, что не вмещается ни в один из них:

---

[1] Исследователь относит формирование жанра и в целом французского гуманитарного дискурса к периоду XVII–XVIII вв., когда интеллектуальная жизнь во Франции все больше сосредотачивалась вокруг салонов, испытывала сильнейшее влияние культуры рококо, которой была свойственна «манерность, игривость, насмешливость, намек, ускользающая мимолетность», сосредоточенность «на мире частного и индивидуального» и которая порождала «признание неоднозначности фактов и примирение с этим, компромиссную этику, легкомыслие и даже безответственность (которая в политике, например, выразилась в знаменитой фразе «после нас хоть потоп») <…> В результате тесная связь мироощущения, риторики (как практики текстообразования, продуцирования «культурных» текстов) и интеллектуальной деятельности порождала соответствующие дискурсивные практики. В качестве таковых прежде всего нужно обозначить эссеистические стратегии» [5].

растущий опыт, который имеет обоснование в самом себе и потому должен ставиться и переживаться вновь и вновь… Все способы, какими человек осваивает мир, привлекаются к освоению самого человека и все-таки не равны ему» [6]. По мнению Эпштейна, сущность этого сверхжанрового явления «в динамичном чередовании и парадоксальном совмещении разных способов миропостижения. Эссе держится как целое именно энергией взаимных переходов, мгновенных переключений из образного ряда в понятийный, из отвлеченного – в бытовой» [6].

Заметим, что единство понятийной и эмоциональной, образной составляющей является сущностным свойством концепта, как и его способность накапливать информацию, будучи единицей культуры в сознании человека. На этом основании можно заметить, что понятие «концепт» коррелирует с понятием «эссема». О. И. Северская в работе «Эссеистическая поэтика», анализируя эссе в поэтической форме, приводит примеры тех терминов, которые безусловно являются эссемами и вместе с тем константами поэтического мира: *дом, окно, поле, гора, город* и т. п. [7, с. 166].

Эссема, или мыслеобраз, т. е. «свободное сочетание изложенного в образах факта и обобщающей его идеи» [6], является единицей эссеистического мышления. Свойство эссемы, объединяющей образ и понятие, – «мощная энергия саморазвития», обусловленная его неполнотой, несамодостаточностью, потребностью все новых определений понятий и соотнесения с новыми образами.

Сравнивая эссе с романом и мифом, Эпштейн приходит к выводу о том, что в отличие от последних развитие в эссе происходит не через развертывание мысли в сюжетные или логические последовательности, а через семантические аналогии и параллели. Аналогия, а не отождествление, лежащая также в основе концептуальной метафоры, принципиально открыта, ее смысл основывается на напряжении, возникающем от сближения понятий, образов, при этом осознаваемых как отдельные неотождествляемые сущности: «Эссема … порождение индивидуального сознания, которое прекрасно сознает себя таковым и не выдает понятие за образ, образ за действительность, не утверждает их тождества в качестве аксиомы, но допускает в качестве гипотезы. Эссема – это метафора, преодолевающая собственную условность и фигуральность, заново вбирающая, с одной стороны, факт, с другой – понятие, когда-то выпавшее из мифа. Если мифологема – это отдаленное прошлое метафоры, то эссема – ее возможное будущее. Эссема – первый намек на постметафорическую целостность, новую безусловность, воссозданную из той самой «переносности значений», которая некогда расщепила ее. В настоящее время нам дано засвидетельствовать лишь самое начало гносеологического процесса, последствия которого могут быть столь же огромны, как метафоризация мифа и рождение на этой основе истории, философии и искусства» [6].

Эссеизм как целостный культурный феномен противостоит постоянно растущей специализации знаний, по определению Эпштейна, это «мягкая форма собирания культуры», которая «выполняет миссию сплочения, но на основе самого драгоценного обретения и достояния Нового времени – утвержденного Ренессансом достоинства отдельной человеческой личности» [6]. Эссеистическое мышление принципиально открыто, оно направлено на выявление значения «лакун, промежуточных и незанятых позиций в существующей культуре». Эссеизм в понимании Эпштейна есть механизм сохранения и развития культуры: «это не есть направление одной из культурных ветвей, а особое качество всей культуры, влекущейся к цельности, к срастанию не только образного и понятийного внутри культуры, но и ее самой – с внекультурной бытийственностью. Это не художественный, не философский, не научный, а именно общекультурный феномен, механизм самосохранения и саморазвития культуры как целого, рычаг, которым уравновешиваются ее центробежная и центростремительная тенденции, одностороннее преобладание которых привело бы к гибели самой культуры, ее распылению и окаменению, технологизации или ритуализации. Эссеизм – внутренний двигатель культуры Нового времени, обозначение ее сокровенной основы, тайна ее непрекращающейся новизны» [6].

Рассмотрим два эссе на одну тему Кирилла Кобрина и Андрея Лебедева. Следует сказать, что эти авторы не просто в определенном смысле единомышленники, но и соавторы. Недавно вышла их совместная книга «Беспомощный. Книга об одной песне». Книгу А. Лебедева «Скупщик непрожитого» Кобрин назвал прозаическим шедевром. Оба эмигрировали (Кобрин живет в Праге, Лебедев – в Париже), активно сотрудничают с журналами (в особенности Кобрин, который входит в редколлегию журнала «Неприкосновенный запас»), пишут художественную прозу, но все больше увлекаются эссеистикой, публицистикой разных жанров.

Пытаясь определить жанр, в котором работает Кобрин, Ольга Балла размышляет о таких определениях, как «описания», «рассуждения», «опыты» и «комментарии», подзаголовке к одной из его книг «Избранные опыты на историко-культурные темы», отмечает его эксперименты в области жанра и приходит к выводу, что Кобрин сам по себе жанр. Доминирующей, по ее мнению, темой являются «сходства, прорастающие в несходном, связи между несвязанным, соединение – ну не то чтобы несоединимого, но такого, что притворяется не имеющим между собой ничего общего» [8, с. 60], поиск, прослеживание смысловых связей в культурном пространстве: «Ухватившись за факт-узелок, Кобрин вытягивает связавшиеся в нем нити, расходящиеся, в пределе, по всему культурному пространству. Через факты, почти заблудившиеся на этом бескрайнем пространстве, он дает читателю почувствовать большие тенденции: ничего притом не обобщая, не принуждая к единству, но обозначая его возможность» [8, с. 61]. Авторская позиция эссеистическая в самом строгом смысле, это культурно значимая позиция частного лица, «образованного дилетанта», позволяющая свободно преодолевать границы разных профессиональных школ. В его текстах соединяется осмысление культуры с творчеством, научное мышление с художественным, что и позволяет рассматривать его работу по выработке смыслов как переходную: «Таким образом, Кобрин оказывается между «культурологией» – как типом мышления, стремящимся устанавливать более-менее объективные связи между событиями и явлениями человеческого мира, и художественной прозой как занятием, озабоченным прежде всего усмотрением в происходящем «эстетической значимости». Может быть, это особый, «переходный» тип смысловой работы, у которого как будто нет устоявшейся ниши – разве что «эссеистика»?» [8, с. 61]. Это занятие, этот подход пока не получил достойного определения, Балла предлагает его назвать лабораторией по выработке контекста, работой по наведению порядка в «посткатастрофном» (термин А. Левкина) пространстве. Соположение, казалось бы произвольное, каких-то культурных фактов (событий или концептов) приводит к порождению нового смысла, «устанавливается соответствие, смысловая кооперация. Стоящее за фактами Целое отзывается в таких соответствиях едва ли не более чутко, чем в рационально формулируемых закономерностях. … Целое получает возможность выговориться собственными, прямо на читательских глазах возникающими путями. Кобринская “энтомология смысла” оборачивается литературой открытых возможностей» [8, с. 62].

Сам Кобрин в интервью определяет свой жанр следующим образом: «Да, я работал в жанрах, близких к критическим – в жанре рецензии, например, применял разные маски, но я писал не критику, а эссе в смысле Монтеня, де Куинси и Борхеса. Критических статей я вообще не пишу и практически никогда не читаю. … Я… человек, который пытается себе что-то уяснить: с помощью книг, музыки, визуальных явлений. Больше ничего» [8, с. 64].

Эссе «Апология старомодности» состоит из двух частей. Первая – «Старомодный шушун» – принадлежит Кириллу Кобрину, вторая – «Medlenno.ru, или Быть старомодным» – Андрею Лебедеву.

Кирилл Кобрин пытается выяснить, что значит для него *старомодность*, рассуждая о картине Питера Гринуэя *Nightwatching*, в которой замечает желание режиссера вернуть кино к своему первоначальному замыслу/состоянию «движущихся картинок», «живых картин», или, используя набоковское выражение, «световых

балаганов». Занятие режиссера можно счесть скучным, что вызывает у эссеиста «бурный восторг», так как совпадает с его личными пристрастиями («Скучен мой любимый Толстой, мой любимый Пруст, скучна моя ненаглядная медиевистика»[1]), и старомодным. Старомодным, по мнению Кобрина, может быть то, что еще присутствует в современном мышлении, удалено от нас, но не чуждо. В составе этого концепта (эссемы) присутствуют положительные коннотации, которыми отмечены выражения: «старые добрые времена», «его старомодные мягкие манеры», «они вели дела по-старому, неторопливо и обстоятельно», «тонкая, немного старомодная проза»: «Иными словами, «старомодность» – нечто, принадлежавшее той эпохе, которую мы можем считать «нашей» (хотя часто и называем «иной»), однако нечто, отдаленное от нас временем; это *нечто* явлено в некоей системе ценностей и образа жизни, которые мы отчасти разделяем – но отчасти уже не следуем им. В «старомодности» мы с радостью узнаем свое в, казалось бы, чужом; как только эмоциональная связь рвется, это наполовину чужое становится *совсем чужим*, и мы уже не видим в тех же вещах ничего, кроме экзотики» [4].

Следующим шагом является разграничение «старомодного» и «устаревшего». Эти понятия являются производными разных мировоззрений, последнее свойственно тем, кто мыслит в категориях прогресса, причем линейного прогресса, для них то, что вышло из моды, является устаревшим. Им парадоксально созвучны люди, положительно оценивающие прошлое и отвергающие настоящее, прежде всего их суждения относятся к искусству, литературе, музыке. Эта позиция получает крайне резкую оценку автора: их «агрессия выдает неуверенность, внутреннее смятение провинциального эстета, напялившего дедовский костюм в клеточку и вышедшего выгулять дядину трость; защита «великого искусства» прошлого не выдает ничего, кроме скудоумия и скверного характера патентованного консерватора. Прежде всего потому, что он просто *не понимает*, о чем идет речь» [4]. И те и другие мыслят в категориях линейного прогресса.

Понятие «старомодное» в представлении Кирилла Кобрина связано с иным представлением о времени, а именно со способностью ощутить какую-то эпоху как все еще до некоторой степени свою, к тому же это представление окрашено эмоционально, причем более сложно, чем просто положительно или отрицательно. Значит, Гринуэй ощущает эпоху Леонардо как до некоторой степени свою («Гринуэй пытается воспроизвести присутствие шедевра Леонардо в нашем мире – а это невозможно, если ты не веришь в такую возможность») и пытается высказать это с помощью своей профессии – кино, или живых картин и световых балаганов, которые, как и Набоков, любит все безнадежней, все нежней. Эссе, таким образом, завершая круг, возвращается к стихотворению Набокова «Кинематограф» (Люблю я световые балаганы / все безнадежнее и все нежней. / Там сложные вскрываются обманы / простым подслушиваньем у дверей…).

Андрей Лебедев в своем эссе за примером старомодности обращается к русской литературе и находит ее лучшее воплощение в образе старой графини в «Пиковой даме»: она не только тщательно следует моде своей молодости, ее своеобразное отношение со временем, как отмечает автор, отражается в противопоставлении *нового* и *нынешнего* («привези мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних»), новое для нее это то, что должно ей нравиться, подтверждать власть стариков над современной жизнью, в противоположность нынешнему, таящему угрозу, жестокость по отношению к людям ее века. Самым величественным кодексом старомодности в русской литературе автор считает стихотворение Н. С. Гумилёва «Мои читатели».

Далее автор для толкования концепта прибегает к анализу внутренней формы слова, в которой усматривает оксюморон: «Оксюморон – всегда смысловая драма,

[1] К. Кобрин по образованию медиевист.

высекание искры нового значения словами, в обычной речи нейтрализующими друг друга» [4]. В конечном счете, несмотря на очевидно иной путь и иные примеры, Лебедев приходит к похожему в чем-то выводу. Он говорит, что вопрос о старомодности есть вопрос о нашем праве на свое время, а именно на его медленное переживание. По его мнению, «еще никогда понятие медленности не было столь затребовано и сакрализовано» [4].

Если Кобрин в своем толковании приходит к обобщению о концептуализации времени и формулирует искомое понятие на фоне отвергаемого им представления о линейном прогрессе, то Лебедев выводит это понятие на фоне другой смысловой оппозиции: «Как уверяют философы, в современном развитом мире подчиненность иерархическому принципу вертикали, религиозной и социальной, сменилось демократической горизонталью политкорректно уживающихся друг с другом существ. И все же опыт такого сосуществования показывает, что уважение к ближнему своему еще не способно заполнить жизнь смыслом. Остается нечто – пустяк, сквознячок, исходящий неизвестно откуда, из-под звездного свода. Освобожденный от диктата коллективных сверхмиров мыслящий человек оставлен один на один с этим сквознячком и должен самостоятельно выбирать форму взаимодействия с ним, должен медленно переизобретать традицию и соответственно – быть *старомодным*» [4]. При смене парадигм, неудовлетворенности одним из подходов человеку остается в полном одиночестве и вся мера ответственности за свое мышление, за свою позицию ложится на него, и заключается она в том, чтобы определить свою позицию, выяснить, к какой традиции принадлежит он сам. Таким образом, Кобрина и Лебедева рассуждение о старомодности приводит к концептуализации времени, наполняемого индивидуумами своим глубоко личным отношением, ощущением своей причастности ко времени и своей за него ответственности.

Рассуждая о концепте *старомодность*, авторы эссе пытаются выяснить его содержание как с помощью научных процедур (анализа внутренней формы слова, выделения дифференциальных признаков на фоне синонимов), так и через поиск художественных текстов, в которых это понятие воплотилось наилучшим образом, созвучно их представлениям. Понятийная и оценочная составляющая уравновешены, авторская позиция выражена открыто, причем показательно в жанровом отношении, что тексты композиционно завершены, а прагматически открыты для читателя, которому также предлагается поразмышлять о времени и о себе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кайда, Л. П.* Эссе: стилистический портрет / Л. П. Кайда. – М., 2008.
2. *Степанов, Ю. С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. – М., 2007.
3. *Айхенвальд, Ю.* Силуэты русских писателей / Ю. Айхенвальд; предисл. В. Крейда. – М.: Республика, 1994. – 591 с.
4. *Кобрин, К.* Апология старомодности / К. Кобрин, А. Лебедев // Октябрь. – 2009. – № 1 (http://magazines.russ.ru/october/2009/1/ko8-pr.html)
5. *Соломеин, А. Ю.* Французская национальная гуманитарная традиция: специфика и генезис / А. Ю. Соломеин // Credo new. Теоретический журнал. 2003. № 3 (http://orenburg.ru/culture/credo/03_2003/14.html)
6. *Эпштейн, М. Н.* На перекрестке образа и понятия: Эссеизм в культуре Нового времени / М. Н. Эпштейн // Парадоксы новизны / М. Н. Эпштейн. – М., 1987. – С. 334–380.
7. *Северская, О. И.* Эссеистическая поэтика (На материале русской литературы XX–XIX веков) / О. И. Северская // Общественные науки и современность. 2006. № 3. С. 162–168.
8. *Кобрин, К.* От энтомологии смысла к литературе открытых возможностей (Вступление О. Балла) / К. Кобрин // Знание – сила. – 2010. – № 3. – С. 58–66.

А. М. Кавалеўскі
Інстытут журналістыкі БДУ
(г. Мінск)

ПАЭТЫЧНЫ ТЭКСТ: ЦЯЖКАСЦІ ПРАЧЫТАННЯ

Незалежна ад таго, што менавіта чытач шукае ў мастацкім тэксце (сімвалічны адбітак рэчаіснасці, міфалагему, культурна-гістарычную праблематыку), трэба прызнаць, што ён шукае нешта акрамя самога тэксту. Калі аўтар стварае свой тэкст як паэтычны, ён аўтаматычна трансфармуе яго са сферы *звычайнага* ў сферу *надзвычайнага*, прычым спосабы гэтай трансфармацыі выбіраюцца індывідуальна. Паэтычнае паведамленне валодае іншай інтэнцыяй у параўнанні з тэкстамі немастацкімі. Калі мастацкі тэкст не дае чытачу канкрэтную інфармацыю пра факты і з'явы рэчаіснасці, суаднесеную з прамым значэннем слова, то пра што ўвогуле ён паведамляе? На гэта пытанне і імкнецца адказаць крытык (інтэрпрэтатар). «…Паэтычнае слова, нават калі на пэўным этапе развіцця яно сімулюе тэндэнцыю да інтэлектуальнай схематызацыі, заўсёды накіравана і на невыказанае прамое значэнне (асацыятыўныя ўяўленні, складаныя пучкі пачуццяў, валявое стымуляванне), і пры дапамозе гэтых не выказаных наўпрост значэнняў здольнае набываць прадметныя адносіны і да рэчаў, якія не ляжаць на вузкім шляху дадзенай сэнсавай сувязі» [7, с. 140]. (Тут і далей пераклад аўтара. – *А. К.*)

Словы, фразы і іх спалучэнні ў паэтычным тэксце, утвараючы канструкцыі, падобныя да паведамлення, адрозніваюцца пры гэтым павышанай поліфункцыянальнасцю. Яны ствараюць і выяўляюць нерэальныя, выдуманыя сітуацыйныя мадэлі па падабенству з існуючымі ў рэчаіснасці і такім чынам канструююць узаемасувязі як унутры свету, так і па аналогіі са светам рэальным; а паколькі любы працэс рэчаіснасці адрозніваецца шматмернасцю і шматвалентнасцю, то сама чытацкая свядомасць дабудоўвае гэтыя адносіны ў свеце мастацкім, нерэальным. Кожны канкрэтны тэкст выклікае канкрэтную псіхалагічную рэакцыю, а сам працэс прачытання – канкрэтную дынаміку змены і ўзаемадзеяння рэакцый-перажыванняў, гэта сведчыць пра тое, што ўспрыманне тэксту ў сукупнасці прачытання і рэакцыі на яго з'яўляецца складаным псіхалагічным працэсам, а сам тэкст – гэта не проста паслядоўная сістэма знакаў, а комплексны стымул.

У 1990-х гг. адносіны да паэтычнай творчасці значна змяніліся. Імкненне сказаць новае слова ў літаратуры прымусіла паэтаў шукаць незвычайныя формы самавыяўлення, максімальна выкарыстоўваць магчымасці, патэнцыяльна закладзеныя ў паэтычнай структуры. У той жа час ушчыльненая мастацка-інфармацыйная структура сучасных паэтычных твораў прадыктавана мнагапланавымі сувязямі з іншымі тэкстамі, сярод якіх аўтарскі паэтычны тэкст з'яўляецца кантэкстуальна абумоўленым. Сёння актуалізаваўся зварот да паэтычных структур, арыентаваных на рознаўзроўневыя мысленчыя імпульсы, што, у сваю чаргу, вядзе да множнасці прачытанняў аднаго і таго ж тэксту. Новы падыход да аналізу тэксту прадугледжвае непасрэднае ўключэнне чытача ў паэтычную «гульню» з аўтарам. Такім чынам, утвараецца шырокае поле метапаэтыкі, у якой сістэма ўласна мастацкіх і навукова-філалагічных жанраў становіцца больш умоўнай (адпавядае той ці іншай стратэгіі дэмаркацыі), з чаго і вынікае *транзітыўнасць* (пераходнасць, узаеманакіраванасць) падыходаў да вывучэння паэтычнага тэксту.

Вывучэнне верша як мовы паэзіі і вывучэнне вершаванай мовы канкрэтнага паэтычнага твора – гэтыя даследчыя задачы адначасова і адрозніваюцца па зместу, патрабуюць рознага метадалагічнага падыходу, і ў той жа час яны не могуць быць проста падзеленыя паміж рознымі навукамі, бо цесна звязаныя паміж сабою ў адзінстве і сукупнасці гуманітарных, філалагічных ведаў. Гэтая складанасць патра-

буе ад даследчыка сістэмы ўсвядомленых метадалагічных пераходаў у працэсе гуманітарнага пазнання, у працэсе руху ад міжіндывідуальнай супольнасці вершаванай мовы да ўзнікаючай на гэтай аснове паэтычнай індывідуальнасці, у якой неабходна ўбачыць не толькі варыяцыі і камбінацыі ў ажыццяўленні і парушэнні законаў, нормаў і правіл, але і рэалізаваны новы закон. Тут асабліва неабходным робіцца сапраўднае філалагічнае супрацоўніцтва спецыялістаў у галіне літаратуразнаўства, лінгвістыкі, эстэтыкі, культуралогіі, крытыкі.

Спецыфіка сучаснага гуманітарнага пазнання заключаецца ў тым, што даследчык вольны не толькі ў актуалізацыі пэўнага аспекту абранай тэмы, але і ў выбары прадмета, аб'екта даследавання, арганізацыі даследчага поля. Пры гэтым вызначальную ролю адыгрывае не столькі актуальнасць тэмы, колькі здольнасць аўтара сфармуляваць, вызначыць у сваёй рабоце новы вектар абранай праблемы. Улічваючы насычанасць або нават перанасычанасць і дынаміку працэсаў стварэння сучаснай навукі, у тым ліку і гуманітарнай, даволі складана прэтэндаваць на ўнікальнасць і эксклюзіўнасць выбару тэматыкі даследавання, а тым больш разлічваць на яе выключнасць і наватарства. Калі мы паспрабуем ахарактарызаваць сучасную філалагічную навуку, то неабходна адзначыць, што ў поле даследчыцкіх інтарэсаў філолагаў трапляюць амаль усе аспекты гуманітарных ведаў. А гэта, у сваю чаргу, непазбежна прыводзіць да выкарыстання метадаў і прыёмаў з самых разнастайных сумежных галін ведаў і стварае новыя міждысцыплінарныя плоскасці даследавання.

Паэтычны тэкст у самым шырокім сэнсе на сённяшні дзень з'яўляецца даволі засвоеным «сюжэтам» адначасова для некалькіх сумежных субдысцыплін, якія ўзніклі ў выніку аб'яднання намаганняў лінгвістаў, літаратуразнаўцаў, гісторыкаў літаратуры, крытыкаў, культуролагаў, філосафаў, мастацтвазнаўцаў. Сам міждысцыплінарны характар сучаснай гуманітарыстыкі схіляе даследчыка да непазбежных запазычанняў і трансляцый адных і тых жа «сюжэтаў» з адной дысцыпліны ў іншую. «Навуковец не можа быць крытыкам, калі хоча правільна зразумець тое, што яму належыць зразумець. Для таго каб прааналізаваць паэму, першапачаткова крытычным шляхам – гэта значыць шляхам ацэнкі і прысуду, – яму трэба яшчэ пераканацца, што перад ім сапраўды паэма, а не які-небудзь іншы від літаратурнай прадукцыі, бо ў процілеглым выпадку ў тэкст, прызначаны да вывучэння, будзе ўкладацца той змест, які яму па самому заданню не ўласцівы. Усё адрозненне паміж навуковай, філалагічнай крытыкай і той разнавіднасцю крытыкі, якую ўмоўна можна назваць літаратурнай у шырокім сэнсе, зноў жа такі зводзіцца толькі да той прынцыпова адменнай накіраванасці ўвагі, якая, у рэшце рэшт, у адным выпадку ўпіраецца ў філасофскія веды, а ў іншым – у філасофскую ў жыццёвым сэнсе свядомасць» [2, с. 43].

Семантычным цэнтрам паэтычнага слова як эстэтычна значнага элемента мастацкага цэлага з'яўляецца свет і сэнсавая прастора твора, а твор пры гэтым аказваецца новым, індывідуальна створаным словам, які ўпершыню называе тое, што дагэтуль не мела назвы, імені. Гэта прымушае ўзгадаць вядомую, але не дастаткова асэнсаваную ідэю А. Патабні аб структурнай супольнасці слова і паэтычнага твора. У слове ажыццяўляецца адзін з момантаў станаўлення і разгортвання мастацкага цэлага ў той жа ступені, у якой слова можа змяшчаць у сабе ўсё гэтае цэлае ў дынаміцы яго зменлівых станаў і праяваў. І наколькі для характарыстыкі адносінаў мастацкага слова і твора аказваецца непрыгодная дыхатамія «частка – цэлае», настолькі актуальным тут робіцца паняцце цэласнасці, якая аб'ядноўвае не часткі, а многія разнастайныя цэласныя структуры і прадугледжвае першапачатковае адзінства, адасабленне, якое развіваецца самастойна, а таксама глыбінную непадзельнасць эстэтычна значных элементаў і цэлага, іх прынцыпова іерархічныя адносіны.

Стварэнне літаратурнага тэксту можа разглядацца як паэтычнае словаўтварэнне, у якім уся мова як матэрыял літаратуры ператвараецца ў адзіна магчымую форму існавання эстэтычнага зместу літаратурнага твора – мастацкага свету. Вельмі важную

ролю ў гэтым словаўтварэнні адыгрывае рытм як найбольш непасрэднае выражэнне асаблівай жыццёвасці і арганізацыі мастацкага свету, што пераадольвае маўленчую дыскрэтнасць. Рытм далучае да свайго руху і пераўтварае кожнае слова, напаўняючы яго энергіяй цэлага, так што і сам твор, у сваю чаргу, паўстае ў гэтым руху як своеасаблівае «адзінае слова», гарманічнае і дасканалае. «Паэтычныя творы, якія характарызуюцца адмысловым спосабам арганізацыі мовы, адзінкай якой з'яўляецца верш, асабліва адчуваюць патрэбу ў ацэнцы і даследаванні іх з пункту гледжання гармоніі» [10, с. 15]. Вывучэнне гармоніі паэтычнага твора непарыўна звязана са спасціжэннем такіх асноватворных літаратуразнаўчых паняццяў, як форма і змест, якія абагульняюць у сабе ўяўленні аб знешніх і ўнутраных баках літаратурнага твора і абапіраюцца пры гэтым на філасофска-эстэтычныя катэгорыі «формы» і «зместу».

Тлумачэнне паэтычнага твора, на думку некаторых даследчыкаў, з'яўляецца сярэдняй, прамежкавай галіной літаратуразнаўства і літаратурнай крытыкі, якая не супадае наўпрост з фармальна-тэарэтычным вывучэннем паэтычнага тэксту як сістэмы. Інтэрпрэтацыя ў нашым разуменні – паняцце больш шырокае, яно цесна звязана ў першую чаргу са спасціжэннем зместу твора, у аснове якога ляжыць той змест, які аб'ектыўна прысутнічае ў паэтычнай структуры. Гэты сэнс суб'ектыўна ўкладзены ў твор паэтам і суб'ектыўна ўспрыняты, адаптаваны чытачом. Кожны кампанент складана арганізаванай славесна-мастацкай аўтарскай сістэмы ў рэшце рэшт разлічаны на чытацкае ўспрыманне вобразнай сістэмы (нават калі ўявіць практычную адсутнасць чытача як асноўнага рэцыпіента, то яго месца абавязкова зойме сам аўтар, аднак у дадзеным выпадку інтэрпрэтацыя страчвае сваю актуальнасць, бо не выходзіць за межы аўтарскай аперцэпцыі).

«Адной з асаблівасцей мастацкага вобраза з'яўляецца полісемантызм. Інтэрпрэтацыя ўваходзіць у яго структуру як неад'емны складальнік. <…> Інтэрпрэтацыя закладзена і ў структуры аўтарскай задумы» [11, с. 283–284]. Тэарэтычная думка (літаратуразнаўства, крытыка, лінгвістыка) парушае гэта адзінства, расчляняючы твор і робячы акцэнт на розных аб'ектах даследавання, што вядзе да стварэння розных шляхоў іх спасціжэння. Сёння прыходзіцца канстатаваць, што літаратуразнаўства мінулага стагоддзя мела супярэчлівыя тэндэнцыі; з аднаго боку, былі здзейснены спробы вывучэння тэксту як такога па-за сувяззю з аўтарам і рэцыпіентамі, з іншага – досыць грунтоўна была распрацавана канцэпцыя сумеснай творчасці чытача і аўтара (прапанаваная Патабнёй) як адной з асноўных катэгорый эстэтычнага быцця мастацкага твора. Згодна з новай дактрынай даследчык паэтычнага тэксту праводзіць над ім шэраг аперацый, ён прапускае твор праз сябе, пераасэнсоўвае яго і інтэрпрэтуе, абапіраючыся на сацыяльную, культурную (духоўную ў шырокім сэнсе) парадыгму, дасведчанасць і вопыт. Праблема разумення і інтэрпрэтацыі мастацкага тэксту цесна звязана з пошукам крытэрыяў яго агульнай эстэтычнай арганізацыі ў кантэксце светапогляду, індывідуальнага стылю ці стылю ўсёй літаратурнай плыні, філасофскага напрамку, прыхільнікам якіх з'яўляецца аўтар.

Аналіз паэтычнага тэксту прадугледжвае паглыбленае вывучэнне асобных элементаў мастацкай мовы (формы твора), асабліва тых, якія наглядна дэманструюць эстэтычную спецыфіку паэтычнага тэксту. У актыў сучаснага літаратуразнаўства можна, напрыклад, уключыць комплексны падыход да мастацкага тропа, які заключаецца ў яго разуменні як сістэмы. Праз мастацкі троп выяўляецца кантэкст паэтычнага твора. Пры аналізе тропа асаблівая ўвага павінна надавацца яго паэтычнай каштоўнасці, якая рэгулюецца ўнутранымі законамі стварэння тропаў у дадзенай канкрэтнай мове і ў дадзеным канкрэтным творы. Структура тропа можа заставацца той жа самай, але пры змяненні, напрыклад, стылістычнага значэння і кантэксту значэнне тропа, як і яго ідэйна-эмацыянальны эфект, могуць змяніцца. Нездарма А. А. Патабня называў кожны троп мастацкім творам у мініяцюры: у тропе адлюстроўваюцца агульныя законы мастацкага цэлага, а характар ужывання тропаў заўсёды сведчыць пра індывідуальны аўтарскі стыль, мастацкую манеру

напісання, у тропе выяўляецца ў сканцэнтраваным выглядзе тып вобразнага мыслення аўтара. Асаблівае значэнне для стварэння мастацкай вобразнасці мае сама канструкцыя мовы, структура сказаў, адносіны паміж словамі, іх своеасаблівая граматычная афармленасць. Вобразная сіла трапнай дакладнай дэталі, прамой намінацыі «бязвобразнага» слова ў многім залежыць ад іх сінтаксічнага, шырэй – рытмічнага афармлення ў структуры мастацкага тэксту. Гэта найбольш выразна адчуваецца ў паэзіі, якая характарызуецца асаблівай упарадкаванасцю, раўнавагай, сіметрыяй розных адзінак. Паралелізмы, паўторы, разнастайна арганізаваныя сістэмы супастаўленняў і проціпастаўленняў – антытэзы, градацыі і іншыя структурна-граматычныя прыёмы дапамагаюць паэту вылучыць пэўнае слова, дэталь, падкрэсліць яго, сканцэнтраваць на ім увагу чытача.

Працэс эстэтычнага ўспрымання не можа не ўключаць такія асноватворныя катэгорыі разгляду твора, як разуменне і ацэнка, асэнсаванне, што ўтвараюць механізм, дзе ў пераканструяваным выглядзе прадстаўлены агульнакультурныя і асобасныя нормы сацыяльна-эстэтычнага характару. Індывідуальнае эстэтычнае ўспрыманне вызначаецца перш за ўсё спецыфікай прадмета адлюстравання, сукупнасцю яго ўласцівасцей. Але нельга разглядаць працэс адлюстравання як застылы, мёртвы і пасіўны акт духоўнай дзейнасці суб'екта, наадварот, ён – вынік актыўнай духоўнай працы рэцыпіента, вынік мэтанакіраванай устаноўкі яго свядомасці, які апасродкавана дэтэрмінаваны сацыяльна-гістарычнай сітуацыяй, а таксама каштоўнаснымі арыенцірамі суб'екта, яго асобаснымі ўстаноўкамі, густам і перавагамі, сфарміраванымі раней на вопыце папярэдніх духоўна-эстэтычных стасункаў. Тэрмін «успрыманне» часцей за ўсё разумеецца ў двух значэннях – шырокім і вузкім (як, дарэчы, і паняцце эстэтычнага густу). Так, у вузкім значэнні ўспрыманне з'яўляецца актам рэцэпцыі тых аб'ектаў, якія непасрэдна падуладныя нашым пачуццям; у шырокім сэнсе пад успрыманнем разумеецца адносна працяглы працэс, які ўключае акты мыслення, падрабязнага і ўдумлівага вытлумачэння ўласцівасцей прадмета, а таксама пошук у ім магчымых узаемасувязей. Спасціжэнне літаратурнага твора праз прызму чытацкага ўспрымання і далейшага крытычнага аналізу непазбежна ставіць перад крытыкам пытанне засваення мастацкага тэксту шляхам яго *інтэрпрэтацыі*. «Інтэрпрэтацыя (ад лац. interpretatio – вытлумачэнне, тлумачэнне) – вытлумачэнне літаратурнага твора, спасціжэнне яго сэнсу, ідэі, канцэпцыі. Інтэрпрэтацыя ажыццяўляецца як *пераафармленне* мастацкага зместу, гэта значыць пры дапамозе яго перакладу на *паняційна-лагічную* (літаратуразнаўства і асноўныя жанры літаратурнай крытыкі), *лірыка-публіцыстычную* (эсэ) або на іншую *мастацкую* мову (графіка, тэатр, кіно і іншыя віды мастацтва) <…> Мастацкія інтэрпрэтацыі літаратуры (поруч з літаратурна-крытычнымі і літаратуразнаўчымі) ажыццяўляюць «пераакцэнтуацыі» яе зместу, без якіх атрыманне ў спадчыну традыцый і сам літаратурны працэс немагчымы: «…твор працягвае жыць дзякуючы сваім метамарфозам і ў той ступені, у якой змог вытрымаць тысячы пераўтварэнняў і вытлумачэнняў» [4, с. 127–128].

Найбольш важнай і істотнай характарыстыкай паэтычнага вобраза з'яўляецца яго ўмоўнасць, мнагацэнтравасць і мнагазначнасць. Інтэрпрэтацыя – адзін з неабходных кампанентаў пазнання. Успрыманне і разуменне мастацкага тэксту можна ўявіць як працэс «увядзення» новых ведаў ва ўжо вядомае. Існуюць дзве мадэлі разумення. Першая, звязаная з разуменнем у непасрэдным яго значэнні, прадугледжвае рэцэпцыю і ўсведамленне чытачом менавіта таго, што хацеў сказаць аўтар у творы, і другая – інтэрпрэтацыйная: канцэпт і структура таго, што ўжо падвергнута разуменню і так ці інакш усвядомлена, задаюцца не аўтарам, а чытачом (інтэрпрэтатарам). Ажыццяўленне кожнай мадэлі разумення патрабуе ад крытыка шырокага і глыбокага тэзаўруса, гэта значыць перадумоўных комплексных ведаў у розных галінах гуманітарнай думкі, бо ад характару перадумоў у многім залежыць тое, якім чынам успрымецца і ўрэшце зразумеецца твор. Пры гэтым істотнымі

з'яўляюцца як змястоўныя, так і фармальныя перадумовы разумення. Так, напрыклад, творы разнастайных мастацкіх напрамкаў, плыней і школ разлічаны і арыентаваны на наяўнасць у рэцыпіента перадумоўных базісных ведаў, прычым у творах мадэрнізму і постмадэрнізму (па прычыне іх складанай унутранай арганізацыі) інтэрпрэтацыйная мадэль разумення адыгрывае надзвычай важную ролю.

Вядома, што рэчаіснасць узнаўляецца і мадэлюецца мастаком у непасрэднай залежнасці ад яго разумення жыцця, якое ўзбагачаецца складаным комплексам пачуццяў і ўяўленняў пра яго. Эмацыянальнасць, умоўнасць, алегарычнасць мастацкай ідэі здольныя выклікаць у рэцыпіента шэраг самых разнастайных асацыяцый і канатацый: ад спецыфічных «запраграмiраваных», на якія паэт разлічвае і спадзяецца свядома, да непрадугледжаных, спантанна-стыхійных, якія часта не супадаюць з аўтарскімі і маюць выключна індывідуалізаваны характар. Інтэрпрэтацыя закладзена ў самой структуры аўтарскай задумы, што так ці інакш звязана з праблемнымі момантамі ў тэксце, якія даводзіцца вырашаць чытачу ў працэсе ўспрымання і далейшага асэнсавання твора. Адсюль вынікае адна з найбольш вострых і актуальных праблем сучаснай літаратурнай крытыкі – прыдатнасць навуковай метадалогіі да інтэрпрэтацыі паэтычнага твора.

Спецыфіка навукі заключаецца ў тым, што яна займаецца пошукам дакладнай, строга вывераной інфармацыі пра аб'ект свайго даследавання, аднак, як вядома, паэзія па сваёй прыродзе пазбаўлена якой-небудзь канкрэтнай дакладнасці і адназначнасці ў працэсе адаптацыі рэчаіснасці. Наадварот, паэт максімальна пашырае межы магчымага ўяўлення пра з'явы рэчаіснасці; ён ідзе ад канкрэтнага да абстрактнага, ад адзінкавасці да множнасці (а часам і бясконцасці, з чаго, дарэчы, вынікае магчымасць бясконцай колькасці інтэрпрэтацый сапраўды таленавітых твораў), што выклікае ў свядомасці чытача (інтэрпрэтатара) асацыятыўна-пачуццёвы спосаб прачытання твора. Папулярны ў апошнія дзесяцігоддзі інтэртэкстуальны падыход да спасцiжэння паэтычнага выказвання не заўсёды аказваецца прыдатным і ўніверсальным: у момант напісання твора паэт рэдка думае пра вершы, створаныя іншымі аўтарамі, цытацыя як такая ў сучаснай айчыннай паэзіі – з'ява не вельмі распаўсюджаная (у празаічных творах яна прысутнічае часцей). У кантэксце глабальнага постмадэрнісцкага светапогляду інтэртэкстуальнасць разглядаецца як адзіны, маналітны механізм нараджэння тэксту, які прадугледжвае факт адначасовай прысутнасці ў адным творы двух ці нават больш тэкстаў і іх рэалізацыю ў такіх прыёмах, як цытата, алюзія, плагіят і інш. Аднак, нараджаючы твор, паэт, хутчэй, засяроджаны на ўласных перажываннях, індывідуальным эстэтычным вопыце і інтуіцыі, ён імкнецца выказацца, прычым выказацца па-новаму, інакш, чым яго папярэднікі. Зрэшты, сам момант пераклікання з творчасцю іншага паэта зафіксаваць не так цяжка, значна цяжэй зразумець, як тое, што прапаноўвае паэт у сваім творы, суадносіцца з нашым уяўленнем і ўспрыманнем рэчаіснасці. Нават калі падлічыць усе цытаты, алюзіі і рэмінісцэнцыі (свядомыя ці несвядомыя) у паэтычным творы, нельга сфарміраваць цэласнае аб ім меркаванне, бо ніводзін верш ніколі не ствараецца толькі дзеля акумулявання напісанага раней, сапраўдны твор заўсёды валодае высокай ступенню самадастатковасці, ён мае самастойнае значэнне і ўласную мэту. Для таго каб яе спасцігнуць, не дастаткова адной толькі навукі з яе строга вызначаным, канкрэтным паняційным апаратам – на дапамогу прыходзіць крытыка.

Са стварэннем мастацкага тэксту заканчваецца толькі творчая дзейнасць аўтара, але сам творчы працэс працягваецца ў далейшым існаванні твора. На думку М. Бахціна, непасрэднае жыццё тэксту, гэта значыць яго сапраўдная сутнасць, развіваецца на мяжы дзвюх свядомасцей, а дакладней, двух суб'ектаў – аўтара і чытача. Гэта дыялог асобнага віду, у якім адбываецца сустрэча двух тэкстаў – гатовага (аўтарскага) і рэагуючага, таго, які ствараецца чытачом (інтэрпрэтатарам). Такім

чынам, адбываецца сустрэча двух аўтараў. «Гэты тып адносін можна вызначыць як дыялагічныя адносіны. *Дыялагічныя адносіны* маюць спецыфічны характар: яны не могуць быць зведзеныя ні да чыста лагічных (хаця б і дыялектычных), ні да чыста лінгвістычных (кампазіцыйна-сінтаксічных). Яны магчымыя толькі паміж цэлымі паведамленнямі розных моўных суб'ектаў (дыялог з самім сабою мае другасны і ў большасці выпадкаў разыграны характар» [1, с. 296, 352]. Гэты феномен можна акрэсліць як феномен сумеснай творчасці. У стваральніка мастацкага тэксту і ў яго чытача ёсць узаемная накіраванасць. Так, аўтар заўсёды імкнецца адшукаць чытача-аднадумцу, які б успрыняў тэкст як адказ на хвалюючае яго пытанне, але і чытач увесь час шукае «свайго» аўтара, творам якога змог бы верыць, настрой якіх адпавядаў бы настрою яго душы. Працэс чытання мае свае цяжкасці і «падводныя камяні», асабліва калі чытанне з'яўляецца шляхам да разумення, усведамлення і далей – да разважання, у якім таксама можа ажыццяўляцца працэс інтэрпрэтацыі.

«Усялякі мастацкі твор мае пэўнае падабенства са словам: як моўнае выказванне адыгрывае ролю пасрэдніка паміж двума індывідамі, адзін з якіх гаворыць, а іншы – слухае, так і мастацкі твор прызначаецца сваім аўтарам, каб служыць стварэнню ўзаемаразумення паміж успрымаючымі індывідамі. Ролю аўтара моўнага выказвання і ролю ўспрымальніка ні ў якім разе нельга лічыць нязменнымі. Актыўная роля гаворачага суб'екта выпадае, як правіла, папераменна на долю кожнага з абодвух удзельнікаў размовы, і індывід, які слухае, прынцыпова не пазбаўлены магчымасці ўзяць слова. Прытым самы асноўны від моўнага выказвання – дыялог. <…> Ва ўсіх сваіх абліччах мастацтва мае шмат падобнага з безупынным дыялогам, удзельнікамі якога, з аднаго боку, з'яўляюцца ўсе, хто ў храналагічнай паслядоўнасці стварае мастацкія творы, з другога ж боку, усе, хто гэтыя творы ўспрымае. Абодва бакі залежаць адзін ад аднаго… <…> Такім чынам, паміж індывідам-стваральнікам і індывідам-успрымальнікам нават там, дзе іх ролі, гаворачы практычна, нельга назваць узаемазамяняльнымі, увесь час існуе пэўная ўзаемнасць, якая абумоўлена патэнцыяльнай тоеснасцю» [6, с. 496–498].

Актыўныя ўзаемаадносіны чытача і аўтара праз мастацкі тэкст прыводзяць да ажыццяўлення творчага акта, дзякуючы менавіта дзейснай аснове ўспрымання і разумення, а таксама па прычыне крэатыўнасці самога тэксту. Сёння даводзіцца канстатаваць разнастайнасць падыходаў да вывучэння і інтэрпрэтацыі мастацкага тэксту, што дае крытыку не толькі неабсяжны выбар, але служыць прычынай пэўнай разгубленасці, звязанай у першую чаргу з пошукам крытэрыяў ацэнкі таго ці іншага элемента твора (вобраз, сімвал, знак, мастацкі прыём, падтэкст і інш.). У сувязі з гэтым можа ўзнікнуць уражанне аб бясконцых магчымасцях на шляху інтэрпрэтацыі любога тэксту. Аднак найбольш актуальнымі ўяўляюцца наступныя тэндэнцыі:

- імкненне дэшыфраваць тэкст, знайсці ў ім абагульнены сэнс пры дапамозе разумення шматлікіх мікрасэнсаў;
- ацэнка тэксту як адлюстравання пэўнай ідэі, праблемы, глабальнага прынцыпу.

Сам тэкст з'яўляецца замкнёнай семантыка-сэнсавай структурай. Кампазіцыйная арганізацыя паэтычнага тэксту падтрымлівае яго змястоўную і сэнсавую структуры. Семантычная структура тэксту, якая разглядаецца як пэўная іерархія сэнсаў, уяўляе сабой арганізаваную сістэму, што валодае шэрагам адзнак. Пры іх змене і пад уздзеяннем знешніх фактараў структура мяняе канфігурацыю і становіцца новай, але таксама замкнёнай сістэмай, якая, у сваю чаргу, можа пры некаторых абставінах ператварыцца ў іншую. Мікрасэнсы тэксту – складанае, рухомае і ўзаемаабумоўленае адзінства, аднак сума мікрасэнсаў асобных тэкставых элементаў не з'яўляецца роўнай агульнаму сэнсу цэлага твора, у сваю чаргу, сэнс усяго твора не роўны шматлікім мікрасэнсам асобных элементаў тэксту. Пры разглядзе сэнсу мастацкага тэксту неабходна ўлічваць сістэмы

правіл, якія садзейнічаюць аб'яднанню асобных мікрасэнсаў і ўяўленняў пра іх. У выніку вакарыстання сістэмы правіл аб'яднання мікрасэнсаў, рэфлексіі, а таксама эстэтычна-духоўнага вопыту, які ўжо маецца ў крытыка, адбываецца працэс інтэрпрэтацыі. Такім чынам, сэнс мастацкага твора разглядаецца на ўзроўні ўсяго тэксту.

Адна з асноўных мэт мастацкай камунікацыі (узаемаадносін чытача з тэкстам), як правіла, эстэтычная; мастацкая мова не звязана непасрэдна з практычнай дзейнасцю чалавека і таму не мае прадпісальнага характару. Звычайная перадача інфармацыі ў працэсе мастацкай камунікацыі выступае, хутчэй, як сродак, чым як мэта, а таму і каштоўнасць мастацкага тэксту заключаецца ў тым, што ён заўсёды дае нам унікальную магчымасць самім даканструяваць аўтарскі тэкст у сваім фантазійным уяўленні. Паняцці «сэнс» і «інфармацыя», якую тэкст перадае, не з'яўляюцца тоеснымі, бо сэнс у твор прыўносіць аўтар, і сэнс, такім чынам, у творы адзіны, тады калі інфармацыя, якую тэкст перадае розным адрасатам, можа быць рознай. Пры гэтым, зразумела, паняцці сэнсу і інфармацыі ўзаемазвязаныя. Сама інфармацыя, якую нясе і перадае чытачу мастацкі тэкст, можа быць рознай. Згодна з канцэпцыяй школы І. Гальперына, інфармацыя ў тэксце падзяляецца на фактуальную, канцэптуальную і падтэкставую (гл. [3]). Паэтычны тэкст можа змяшчаць у сабе апісанне пэўных фактаў, здарэнняў, месца і часу дзеяння, падвергнутых разважанням аўтара, рух сюжэтнай лініі (у паэзіі такімі характарыстыкамі адрозніваецца ў першую чаргу ліра-эпічны жанр, тады калі сучасная лірыка імкнецца, як правіла, да свядомай бессюжэтнасці, абагульненай абстрактнасці). Усе гэтыя элементы складаюць фактуальную інфармацыю (знешні бок твора). Дадзеная інфармацыя адыгрывае значную ролю, таму што, з аднаго боку, менавіта яна першапачаткова рэпрэзентуе тэкст, дае аб ім першыя ўражанні, транслюе закладзеныя ў яго думкі, а з іншага боку, яна зацямняе, маскіруе гэтыя думкі, стварае перашкоды ў разуменні, што, у сваю чаргу, садзейнічае ўзнікненню розначытанняў. Аднак мы заўсёды павінны памятаць, што фактуальная інфармацыя паэтычнага тэксту не роўная фактуальнай інфармацыі прозы, дзе яна непасрэдна фарміруе, арганізуе твор, уплываючы на сюжэт і фабулу. «Фабульныя матывы рэдкія ў лірычнай паэзіі. Значна часцей фігуруюць статычныя матывы, якія разгортваюцца ў эмацыянальныя рады. Калі ў вершы гаворыцца пра якое-небудзь дзеянне, учынак героя, падзею, то матыў гэтага дзеяння не ўплятаецца ў прычынна-часавы ланцуг і пазбаўлены фабульнай напружанасці, якая патрабуе фабульнага вырашэння. Дзеянні і падзеі фігуруюць у лірыцы такім жа чынам, як з'явы прыроды, не ўтвараючы фабульнай сітуацыі» [9, с. 230]. «…Паэтычны сюжэт прадугледжвае крайнюю абагульненасць, звядзенне калізіі да пэўнага набору элементарных мадэлей, уласцівых дадзенаму мастацкаму мысленню. У далейшым сюжэт верша можа канкрэтызавацца, свядома збліжаючыся з найбольш непасрэднымі жыццёвымі сітуацыямі. Але гэтыя сітуацыі бяруцца ў пацвярджэнне або абвяржэнне якой-небудзь зыходнай лірычнай мадэлі, але ніколі не па-за адносінамі з ёю» [5, с. 109].

У мастацкім тэксце, у адрозненне, напрыклад, ад газетнага паведамлення ці навуковага артыкула, фактуальная інфармацыя не можа існаваць адасоблена, сама па сабе. Яна выкладаецца ў адпаведнасці з тымі думкамі, якія аўтар хоча данесці да чытача. З яе дапамогай аўтар часта не наўпрост, а дзякуючы фабулярным сродкам прапаноўвае для ўсведамлення чытача хвалюючае яго пытанне. Таму правамоцнай з'яўляецца думка, што галоўнае ў тэксце тое, што не дае яму распадацца на мноства асобна існуючых фактаў і разважанняў, – гэта яго канцэптуальнасць, гэта значыць здольнасць утрымліваць канцэптуальную інфармацыю.

Так, канцэптуальная інфармацыя выражае светапогляд і светаадчуванне аўтара, сістэму яго эстэтычных уяўленняў і інш.; яна не зводзіцца да ідэі твора, але з'яўляецца комплексным паняццем, якое змяшчае аўтарскую задуму (а таксама яе эвалюцыю

ў тэксце) і абавязковую інтэрпрэтацыю. Пры гэтым канцэптуальная інфармацыя, як правіла, імпліцытная, не выражаная ў тэксце вербальна. Мы ўжо адзначалі, што чытанне з'яўляецца камунікатыўным працэсам, у якім пэўным чынам узаемадзейнічаюць такія фактары, як уласцівасці тэксту і ўласцівасці чытача: яго вопыт, веды, інтарэсы, здольнасці засваення эстэтычнага матэрыялу. Гэты камунікатыўны працэс у ажыццяўленні інтэрпрэтацыі рэалізуецца ва ўспрыманні і наступным разуменні мастацкага тэксту – складанага ўтварэння, якое адмысловым чынам адлюстроўвае свет людзей, пачуццяў, перажыванняў, вобразаў, з'яў, прычым не цалкам, не з фатаграфічнай дакладнасцю і адназначнасцю, а фрагментарна, згодна з пунктам гледжання аўтара, яго індывідуальнасцю. Асобныя фрагменты тэксту (якія могуць быць носьбітамі як фактуальнай, так і канцэптуальнай інфармацыі) узаемадзейнічаюць паміж сабой, прычым гэта сувязь, як падкрэслівалася вышэй, можа не мець вербальнага выражэння, але можа і павінна быць вычытана для таго, каб ажыццявіць комплекснае, як мага больш поўнае разуменне тэксту. Як правіла, тэксты даюць чытачу цэлы шэраг розных сігналаў адносна такіх іманентных сувязей, якія звычайна заўважаюцца ў кантэксце і ўспрымаюцца менавіта з яго; гэта прадугледжвае наяўнасць у чытача адпаведнай дасведчанасці, вопыту разумення мастацкага тэксту. З гэтага вынікае, што, для таго каб трапіць у сэнсавую структуру мастацкага тэксту, чытач павінен мець высокі ўзровень моўнай дасведчанасці, а таксама ўмець ажыццяўляць разнастайныя кагнітыўныя аперацыі, такія, напрыклад, як уменне зрабіць вывад, абагульненне, абстрагавацца ад пэўнай канкрэтыкі, каб больш дакладна ўсвядоміць агульнае, даць маштабную ацэнку.

Падтэкставая інфармацыя хоць і ўзнікае пры дапамозе мастацкіх сродкаў, але не тоесная ім, яна з'яўляецца дзякуючы здольнасці слоў, словазлучэнняў, сказаў і іншых адзінак тэксту таіць у сабе схаваны сэнс. Падтэкставая інфармацыя здабываецца з фактуальнай, а дакладней, стаіць за ёй і непасрэдным чынам уплывае на канцэпцыю твора. Яна здольная ствараць у тэксце асаблівы настрой, гучанне, і ў той жа час падтэкст можа кардынальна змяніць вытлумачэнне тэксту, па-іншаму вызначыць яго канцэптуальную інфармацыю. Такім чынам, падтэкставая інфармацыя ў адных выпадках «працуе» на фактуальную, а ў іншых – на канцэптуальную, дакладней, яна заўсёды дапамагае вылучэнню аўтарскай канцэпцыі ці то непасрэдна, ці то апасродкавана, праз актуалізацыю фактуальнай інфармацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – . М., 1979.
2. *Винокур, Г. О.* Филологические исследования (лингвистика и поэтика) / Г. О. Винокур. – М., 1990.
3. *Гальперин, И. Р.* Текст как объект лигвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 2004.
4. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
5. *Лотман, Ю. М.* О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки. / Ю. Лотман. – М. СПб., 2001.
6. *Мукаржовский, Я.* Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. – М.: Искусство, 1994. – 608 с.
7. *Мукаржовский, Я.* Структуральная поэтика / Я. Мукаржовский. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 480 с.
8. *Потебня, А. А.* Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М., 1990.
9. *Томашевский, Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М., 1996.
10. *Штайн, К. А.* Язык. Поэзия. Гармония / К. А. Штайн. – Ставрополь, 1989.
11. *Щукина, Т.* О сущности критического суждения (некоторые вопросы теории критики) / Т. Щукина // Современный литературный процесс и критика. – М., 1975.

С. В. Кавалёў
Люблінскі ўніверсітэт
імя М. Складоўскай-Кюры
(*Польшча*)

АПАЛОГІЯ КРЫТЫКІ

Напэўна, не будзе вялікім адкрыццём сцвярджэнне, што ў асяроддзі драматургаў, рэжысёраў, акцёраў прафесія крытыка не карыстаецца вялікай любоўю. Часам нават здаецца, што асяроддзе тэатральных творцаў – гэта супольнасць людзей, аб'яднаных крыўдай на крытыкаў. Адны крыўдуюць на тое, што пра іх не пішуць, другія – што пра іх пішуць дрэнна, трэція – што іх хаця і хваляць, але неяк не пераканаўча і так па-сапраўднаму не разумеюць. У спаяным ланцужку «аўтар – тэатр – глядач» крытык выглядае дадатковым звяном, ён імкнецца ўціснуцца то паміж аўтарам і тэатрам (закрытая рэцэнзія), то паміж тэатрам і гледачом (выступленне на здачы спектакля), а, фактычна, адрозніваецца ад звычайнага гледача толькі тым, што фармулюе свае ўражанні ад спектакля ў пісьмовым выглядзе і потым публікуе. Зрэшты, у эпоху інтэрнэта і «жывых часопісаў» гэтае адрозненне паміж звычайным гледачом і крытыкам сцерлася: пасля наведвання спектакля ўсё большая колькасць гледачоў дзеліцца сваімі ўражаннямі ў інтэрнэт-блогах, а прафесійныя крытыкі ўсё радзей публікуюць рэцэнзіі ў газетах і часопісах...

У адрозненне ад сваіх калег, я крытыку люблю, хаця не лічу гэтую любоў абавязковай якасцю для драматурга і нікога не заклікаю да наследавання. Мая алагічная любоў да крытыкі, абвостраная цікавасць да навуковай інтэрпрэтацыі мастацкага тэксту выводзіцца не з добрага выхавання і не з празмернага розуму, а з канкрэтнага факта біяграфіі – у драматургію я прыйшоў з літаратурнай крытыкі і нават напісаўшы каля двух дзесяткаў п'ес не кінуў пісаць навуковыя тэксты. Праўда, непасрэдна літаратурнай крытыкай – рэцэнзаваннем новых кніг, аналізам сучаснага стану літаратуры – я кінуў займацца, але ранейшы досвед прымушае мяне з павагай і разуменнем ставіцца да людзей, якія пішуць пра мае драматургічныя творы і іх тэатральнае ўвасабленне.

Пакінуць крытычны цэх і заняцца гісторыяй літаратуры, а таксама стварэннем літаратуры я вырашыў па некалькіх прычынах. Па-першае, пісьменнікі, чые творы мне падабаліся, неўзабаве сталі маімі сябрамі і пісаць пра іх новыя творы аб'ектыўна стала вельмі цяжка. Па-другое, пісьменнікі, творы якіх я пакрытыкаваў, не сталі ад гэтага пісаць лепш, а чарговы раз апісваць іх творчыя няўдачы – азначала ператварыцца ў маніякальнага пераслядоўцу, што пярэчыла майму міралюбнаму, у прынцыпе, характару. Па-трэцяе, у сваім светапоглядзе я так і не змог прымірыць працу крытыка з евангельскім імператывам «Не судите, да не судимы будете!». Ну і, вядома, мяне вабіла мастацкая творчасць, магчымасць хадзіць уласнымі сцежкамі і рабіць уласныя памылкі.

Па волі лёсу маё ўяўленне пра тэатральных крытыкаў сфарміравалася за межамі Беларусі. Першым тэатральным крытыкам, з якім я пазнаёміўся, была масквічка Рыма Крэчытава. У сакавіку 1990 г. я ўдзельнічаў у чарговым усесаюзным семінары маладых драматургаў, які праходзіў у Ялце. Цэлы месяц мы пад клапатлівай апекай кіраўніка семінара Святланы Цярэнцьевай чыталі свае п'есы, а Рыма Крэчытава цярпліва разбірала нашыя прэтэнцыёзныя опусы. Большасць з нас было пачаткоўцамі, але прысутнічаў таксама Мікалай Каляда, які ў апошні дзень семінара прачытаў сваю «Казку пра мёртвую царэўну», і яго таксама добра-такі пакрытыкавалі. Пасля

заняткаў мы гулялі па бязлюдных у сакавіку набярэжных, пілі каву і крымскі партвейн у пустых кавярнях і заўзята спрачаліся пра ўсё на свеце. Часта выбіралася з намі на шпацыр і Рыма Крэчытава. Праз некалькі гадоў менавіта яна напісала першую рэцэнзію на маю п'есу «Трышчан ды Іжота», перакладзеную на рускую мову.

Прыехаўшы ў 1993 г. у Польшчу я захапіўся кнігамі легендарнага тэатразнаўцы Яна Кота, пазней пазнаёміўся з Лукашам Дрэўнякам і Гжэгажам Янікоўскім. З беларускіх тэатральных крытыкаў я на той час ведаў толькі Жанну Лашкевіч, якую ўспрымаў не як прафесійнага крытыка і суддзю сваёй творчасці, а як сяброўку і цікавую суразмоўніцу.

Сапраўднае знаёмства з беларускай тэатральнай крытыкай пачалося для мяне ў 1997 г. пасля паказу ў Мінску і на фестывалі «Маладзечанская сакавіца» спектакля «Саламея і амараты», пастаўленага Рыдам Таліпавым у Мінскім абласным драматычным тэатры. Упершыню маю п'есу ўвасобіў на драматычнай сцэне рэжысёр такога ўзроўню, упершыню спектакль выклікаў да сябе такую ўвагу і... непрыманне крытыкаў. Толькі Рычард Смольскі і Тамара Гаробчанка пазітыўна ацанілі пастаноўку. Таццяна Ратабыльская, Людміла Грамыка, Мая Гарэцкая ў адзін голас назвалі спектакль узорам агрэсіўнай пошласці. Апагеем разгромнай крытыкі спектакля стаў артыкул Таццяны Арловай у «Народнай газеце» «Аплодисменты по государственному заказу», які заканчваўся наступным чынам: «Не думаю, что после показанной пошлости и безвкусицы найдутся смельчаки, которые пожелают ставить пьесу или пригласят к себе в театр Рида Талипова».

І вось менавіта Таццяна Арлова стала тым беларускім крытыкам, які аказаў найбольшы ўплыў на маю драматургічную кар'еру, менавіта ёй прысвечаны артыкул «Апалогія крытыкі». Чаму? Можа, таму, што Рыд Таліпаў зрабіў пазней нямала глыбокіх, далікатных спектакляў і найлепшы артыкул пра яго творчасць напісала якраз Таццяна Арлова («Карабель Рыда Таліпава»). Таму, што п'есу Сяргея Кавалёва пра Саламею Русецкую з поспехам паставілі пазней Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы (рэж. Аляксандр Гарцуеў) і Брэсцкі абласны тэатр драмы і музыкі (рэж. Андрэй Бакіраў), але гэта быў ужо іншы, істотна перапрацаваны варыянт п'есы. Таму, што Таццяна Арлова можа рэзка негатыўна ацаніць нейкі спектакль і выказаць сваю крытычную думку ягоным творцам, аднак гэта не перашкаджае ёй захапляцца іншым спектаклем тых самых творцаў, калі пастаноўка ёй сапраўды спадабалася, і нават абараняць гэтую пастаноўку ад нападак іншых крытыкаў.

У адрозненні ад пісьменнікаў і літаратурных крытыкаў, якія бачацца паміж сабою рэдка, драматургі і тэатральныя крытыкі сустракаюцца досыць часта: на прэм'ерах, семінарах, фестывалях. Едуць разам у аўтобусе, сядзяць побач у тэатральнай залі альбо за столікам у кавярні. Неяк Таццяна Арлова выказала мне сваё здзіўленне, што пасля той памятнай публікацыі ў «Народнай газеце» я не пакрыўдзіўся на яе, ветліва размаўляю і з павагай да яе стаўлюся. Тады я згадаў свой вопыт літаратурнага крытыка. Аднойчы мне давялося напісаць колькі крытычных радкоў пра Леаніда Галубовіча і Анатоля Сыса – паэтаў, якіх я вельмі любіў, але не ўхваляў праявы самаэпігонства ў іх творчасці. Пазнаёміўшыся асабіста, мы сталі добрымі прыяцелямі, і такія адносіны да крытыкі – прыкмета сапраўднага таленту – паслужылі мне ўзорам для наследавання. У адрозненні ад паводзін адной паэткі, якая пасля крытычнай рэцэнзіі патэлефанавала мне пасярод ночы, каб істэрычна выказаць усё, што яна пра мяне думае...

Было б фальшам і какецтвам сказаць, што даволі жорсткі артыкул Таццяны Арловай і іншыя негатыўныя водгукі на маладзечанскую «Саламею...» мяне не кранулі. Я шчыра ўдзячны тым крытыкам, якія ў недасканалым матэрыяле разгледзелі цікавую задуму і маральна падтрымалі маладога драматурга. Як бы там ні было,

але я сабраўся з сіламі і ў тым самым 1997 г. напісаў «Стомленага д'ябла», якога Рыд Таліпаў паставіў спачатку ў Любліне, а потым у Мінску на «Вольнай сцэне». Мінскі спектакль узяў у 2000 г. гран-пры на Белай вежы, хоць і неадназначна быў успрыняты беларускімі крытыкамі. Здаецца, не выклікаў ён захаплення і ў Таццяны Арловай, як і спектакль Аляксандра Гарцуева паводле маёй п'есы «Трышчан ды Іжота» ў купалаўскім тэатры. А вось пастаноўка гэтай п'есы Алегам Жугждам у Магілёўскім абласным драматычным тэатры Арловай вельмі спадабалася, менавіта ад яе я ўпершыню пачуў высокую ацэнку гэтаму спектаклю, які пазней атрымаў гран-пры на «Маладзечанскай сакавіцы-2001» і быў адзначаны на многіх міжнародных фестывалях. Калі ў Бабруйску на фестывалі нацыянальнай драматургіі пасля заканчэння спектакля «Навука кахання» (Гродзенскі абласны драмтэатр, рэж. Алег Жугжда) пачуліся крыкі «Аўтара! Аўтара!», я азірнуўся ў залю і са здзіўленнем убачыў, што майго выхаду на сцэну дамагаюцца Вольга Іпатава і... Таццяна Арлова.

Думаю, такое стаўленне тэатральнага крытыка да драматурга можна назваць бесстароннім і амаль ідэальным. Калі мы ехалі з мінскімі крытыкамі ў Магілёў на прэм'еру спектакля «Сёстры Псіхеі», адзін з іх цішком запытаўся, навошта я запрасіў Таццяну Арлову. «Яна ж цябе не любіць», – падзяліўся сакрэтам добразычлівец. «Але я не "красна девица", каб мяне любіць», – пажартаваў я. На мастацкім савеце Таццяна Арлова і Людміла Грамыка разнеслі эстэцкі спектакль Жугжды і маю міфалагічную п'есу ўшчэнт, што, мабыць, канчаткова пераканала прысутнага крытыка ў зацятай нелюбові Арловай да Кавалёва. Аднак пасля прэм'еры «Сясцёр Псіхеі» ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі (рэж. Сяргей Кавальчык) Таццяна Арлова падышла да мяне, горача паціснула руку і сказала: «Я рада, што гэтым разам атрымалася!»

Менавіта Таццяна Арлова ратавала пазней маю п'есу «Інтымны дзённік» і спектакль Віталя Баркоўскага ў РТБД ад недобразычлівых нападак калегі-драматурга, напісаўшы разгорнутую, аргументаваную рэцэнзію для Міністэрства культуры...

Калі я памятаю ўсе згаданыя эпізоды – значыць, думка крытыка Арловай мне неабыякавая. І не таму, што я лічу яе меркаванне ісцінай у апошняй інстанцыі. Мне аднолькава дарагія і жугждаўская, і гарцуеўская версіі «Трышчана ды Іжоты» (лічу, што пастаноўка Гарцуева ў Беларусі недаацэнена), і жугждаўская і кавальчыкаўская версіі «Сясцёр Псіхеі». Пабываўшы на некалькіх буйных тэатральных фестывалях у Германіі і Польшчы, я пераканаўся, што амаль кожны спектакль, калі гэта не бяздарная халтура, знаходзіць як сваіх зацятых прыхільнікаў, так і праціўнікаў, кожная арыгінальная з'ява мастацтва выклікае палярныя ўражанні. Але ў сапраўднага крытыка ёсць свой уласны густ, свой выпакутаваны досвед, свая сістэма каштоўнасцей, якія не могуць не выклікаць павагу. У Таццяны Арловай тэатральны досвед надзвычай багаты: яна з юнацтва засвоіла лепшыя традыцыі савецкай тэатральнай школы і навучылася распазнаваць яе штампы, бачыла лепшыя спектаклі Валерыя Раеўскага, Барыса Луцэнкі, Юрыя Мірошенкі, Валерыя Маслюка, як і паступовы заняпад многіх таленавітых творцаў. Гэта дазваляе ёй рэалізоўваць у крытычнай творчасці найважнейшы прынцып філасофскай герменеўтыкі, сфармуляваны Х.-Г. Гадамерам: параўноўваць цяперашні час з мінуўшчынай, бо для разумення той ці іншай з'явы абавязкова патрэбны дыялог з гісторыяй.

З іншага боку, багаты досвед і веданне гісторыі тэатра не замінае Таццяне Арловай адчуваць сучаснасць і цікавіцца будучыняй мастацтва: яна шчыра імкнецца зразумець псіхалогію сённяшняй моладзі, новыя тэатральныя формы і новую драматургічную мову, нават перасыпаную нецэнзурнай лексікай. На нядаўнім фестывалі «Март-контакт» у Магілёве яна жыва рэагавала на лабараторную пастаноўку п'есы Паўла Пражко «Ураджай», у той час як для некаторых яе калег мацерныя словы сталі непераадольным бар'ерам для ўспрымання гэтай цікавай п'есы.

Ёсць у крытыка Таццяны Арловай адна якасць, якую смела можна назваць старамоднай, але ў добрым сэнсе гэтага слова: яна глядзіць амаль усе прэм'еры ў Мінску, а пры магчымасці – і ў іншых гарадах Беларусі. Яе маладзейшыя калегі, аналізуючы дасягненні і тэндэнцыі развіцця сучаснага тэатральнага мастацтва, навучыліся абыходзіцца без гэтага...

Таццяна Арлова шчыра верыць у магчымасць крытыка ўплываць на тэатральны працэс, далікатна «навязваць» творцам і калегам па крытычным цэху свае ацэнкі з'яваў мастацтва. Зрэшты, я неаднойчы быў сведкам, як пасля размовы з Арловай іншыя крытыкі каардынальна мянялі сваю ацэнку спектакля. Пры гэтым Таццяна Арлова ўважліва прыслухоўваецца да думкі сваіх вучняў – аспірантаў і студэнтаў, давяраючы іх непасрэднасці, іх натуральнаму адчуванню часу.

Як я ўжо казаў напачатку, большасць тэатральных (і не толькі тэатральных) творцаў крытыкаў не любяць – часам акурат за тыя якасці, якія ад крытыкаў вымагаюць. Напрыклад, за няшчырасць (гэтая няшчырасць не заўважаецца, калі хвалебны артыкул напісаны пра цябе, але кідаецца ў вочы ў празмерным хваласлоўі ў адрас калегі). Альбо – за неразуменне простых, але важных ісцін, укладзеных у спектакль (апошняе асабліва балюча – ведаю на ўласным прыкладзе).

Аднак мы часта забываемся, у якіх умовах працуюць нашыя крытыкі. Ва ўмовах амаль поўнай залежнасці ад рэдактараў газет і часопісаў, дырэктараў тэатраў і фестываляў. Наш крытык не ведае: ці адпусціць яго шэф на чарговую прэм'еру ў абласны горад, ці дасць потым згоду на публікацыю адмоўнай рэцэнзіі і ці запросяць яго пасля публікацыі такой рэцэнзіі на чарговы спектакль у гэты горад? Пра фестывалі і казаць няма чаго. Трапіўшы на фестываль, крытык старанна адпрацоўвае «заданне» і ўзважвае кожнае слова ў аглядным артыкуле, бо ведае – наступным разам яго могуць проста не запрасіць. Вось чаму з пасляфестывальных аглядаў цяжка зразумець: ці атрымаўся фестываль у гэтым годзе ці не, чым ён адрозніваўся ад мінулагодняга? Галоўная думка такога артыкула: дзякуй Богу, што фестываль увогуле адбыўся, што насуперак усім перашкодам яго ўдалося самаахвярнымі намаганнямі арганізатараў неяк правесці (і гэта, на жаль, чыстая праўда, але – не аналітычная крытыка).

Усебаковая залежнасць нашых крытыкаў асабліва заўважная ў параўнанні з суседнімі краінамі, напрыклад, Польшчай. Вядомы польскі крытык Раман Паўлоўскі не любіў выдатнага рэжысёра Ежы Гжэгажэўскага. Пасля кожнай прэм'еры Гжэгажэўскага ў Нацыянальным тэатры ў «Выборчай газеце» з'яўлялася разгромная рэцэнзія Паўлоўскага (пераважна несправядлівая і беспадстаўная). Але на кожную прэм'еру Гжэгажэўскага Раман Паўлоўскі атрымліваў персанальнае запрашэнне... Прадстаўнікі часопісаў «Тэатр», «Дыялог», «Тэатральны дзённік», «Сцэна», «Тэатральны нататнік», «Дыдаскаліі» не баяцца крытыкаваць арганізатараў буйнейшых польскіх фестываляў накшталт торуньскага «Кантакта» ці вроцлаўскага «Дыялога» за пралікі ў праграме, бо ведаюць – іх адсутнасць на наступным фестывалі ўспрымалася б як сімптом заняпаду фестывалю, сведчанне падзення яго аўтарытэту.

Таццяна Арлова ў варунках татальнай залежнасці крытыка – ад начальства, ад тэатральнага механізма, ад правінцыйнай ментальнасці – заўсёды намагалася быць як мага больш незалежнай. Часам у яе гэта атрымлівалася лепш, часам горш – як ва ўсіх нас. Азірнуўшыся назад, яна можа згадаць часы, калі ва ўсіх сталічных газетах абавязкова друкаваліся рэцэнзіі на ўсе прэм'ерныя спектаклі. Узіраючыся ў будучыню – марыць, што ў Беларусі нарэшце з'явіцца хоць адзін тэатральны часопіс. А пакуль што – рыхтаваць да друку зборнік сваіх тэатразнаўчых артыкулаў і цешыцца, што дзякуючы падтрымцы роднага ўніверсітэта ён пабачыць свет – у наш час гэта такая рэдкасць...

Е. И. Каленкевич
Белорусский государственный университет культуры и искусств (г. Минск)

MEDIA: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ РАКУРС

Поле современной художественной практики являет собой многомерное пространство постоянного эксперимента. Сложившаяся в XX в. система мировоззренческих координат еще более, чем в предыдущие эпохи, не позволяет существовать в неизменности любому элементу этой системы, подталкивая к постоянной «химической реакции» и порождению новообразований различного порядка. В художественной сфере эти процессы отличает «высокоскоростной режим», множественность результатов и их эстетическая неопределенность, продиктованная естественным запаздыванием теоретической рефлексии в выработке соответствующей измерительной шкалы. Арт-потоки направлены на синтезацию, гибридизацию, синкретизацию, приводя к динамике морфологических границ, диффузному состоянию всей системы искусств. Научное стремление к упорядоченности задает вектор соответствующих поисков и необходимость построения адекватной структурной модели, позволяющей вписать новые художественные явления в мир искусства.

Пользуясь естественнонаучной терминологией, можно отметить, что к XX в. сложилось два основных типа искусств: традиционный и техногенный с довольно разветвленной внутривидовой структурой. Процессы, связанные с их развитием, сродни биологическим: эволюция, адаптация, гибридизация и т. д. Наряду с сохранением базовых, «корневых» видов, следуя естественному эволюционному принципу, активно возникают новые разновидности. Традиционное искусство дополняется такими современными модификациями, как искусство арт-объекта, инсталляция, акционизм (перфомансы, хеппенинги, акции), в чем видится адаптация к новым условиям изобразительного и театрального искусства; техногенное – целой ветвью дигитальных видов.

Технологичность современного мира, особенно важная роль науки и техники во многом определяют интенсивный художественный интерес к ним, что усиливает взаимообмен между традиционным и техногенным типами искусства, активизируя процесс гибридизации и, соответственно, порождения новых арт-феноменов (например, одним из таких гибридов является видеоарт). Но если взглянуть шире, то подобное сближение оказывается показателем общей переориентации художественного сознания и его стремления к синтезу с научным. В этом отношении правдиво звучат слова американского исследователя Lev Manovich: «истинные художники XX в. – это ученые» [1, с. 349].

Возникновение новых художественных явлений гибридного характера, сочетающих геномы традиционных и техногенных искусств, вызывает необходимость их маркировки и определения. В связи с этим вначале в художественной практике, затем в теории закрепляются и получают широкое распространение такие обобщенные понятия, как «media art», «new media art».

Маркируя рождение новых морфологических единиц, эти понятия требуют тщательного разъяснения, поскольку являются той точкой отсчета, которая позволяет очертить границы этих новообразований и выявить ряд классификационных признаков. Очевидной является необходимость объяснения самого термина «media».

Термин «медиа» происходит от английского «media», что является множественным числом слова «medium», обозначающим «средство». Однако в современных словарях термин «media» также равнозначен термину «mass media» – средства массовой информации. Многозначность этого понятия определяет широкое поле дисциплинарных подходов к его интерпретации и отсутствие единого толкования.

Возрастающий уровень технизации общества, значение коммуникационных процессов, роль «посредников» в их осуществлении становится предметом научной рефлексии «медиатеории», возникающей параллельно с развитием телевидения в середине XX в. На современном этапе эта теория получает статус одной из доминирующих научных дисциплин, в связи с необходимостью анализа гуманитарной специфики и широкомасштабных влияний, оказываемых новейшими информационными технологиями на человека и социум.

Центральной исследовательской категорией для «медиатеории» является понятие «медиа», которое трактуется как «средства, так или иначе связанные с осуществлением коммуникации». В связи с этим спектр таких «посредников» довольно широк: от языка до телеграфа и пишущей машинки.

Наиболее распространенное современное определение «медиа», укладывающееся в рамки этой теории, делает важное уточнение – указание на его техногенную природу: «медиа – это технические устройства для создания, записи, передачи и хранения информации» [2]. Однако в этом случае непонятно, что подразумевается под «медиа» – конкретный материальный носитель информации (бумага, пленка и т. д.), средство создания, воспроизведения или – шире – технология, продукт (книга, фильм и т. д.).

Понимание «медиа» как совокупности средств массовой информации лежит в плоскости научной точки зрения журналистики. Здесь медиа рассматриваются как совершенно определенные информационно-коммуникационные системы, которые отличает периодичность, цикличность распространения, как правило, актуальной информации, возможность «реального времени». Все многообразие информационных каналов можно разделить на две основные категории: традиционно выделяют печатные (газеты, журналы) и электронные (радио, телевидение и интернет) СМИ.

Несмотря на различия в определении «медиа», можно констатировать прямую связь с понятием «коммуникация» и средствами ее осуществления: от одного устройства до целых систем и каналов.

В художественную практику это понятие было спроецировано в довольно аморфном состоянии, без какого-либо четкого определения. Обращение к нему было вызвано необходимостью маркировать возникающие в середине XX в. новые артефакты, связанные с художественной реакцией на быстро развивающееся телевидение нередко гибридного характера (с «техногенно-традиционным фенотипом»). Так, под медиа-артом нередко подразумевают очень широкий спектр художественных практик, что затрудняет выработку классификационной модели. Энциклопедия «Википедия» предлагает следующее определение: «Медиа арт – это обобщенный термин в современном искусстве, используемый для описания произведений, которые в значительной степени связаны с технологическим средством или порождены им. К медиа арту относятся такие дисциплины, как видеоарт, электронное искусство, нет-арт, а также работы связанные с телекоммуникациями и масс медиа, включая телевидение, радио и телефон» [3]. Очевидным является наличие в художественной практике двух магистральных позиций в понимании «медиа». С одной стороны, этим термином описываются артефакты, порожденные каким-либо техническим посредником вообще (нередко репрезентированы в формах инсталляции и перфоманса). Но в этом случае, теоретически, термин «медийный» становится синонимом термину «техногенный», а все виды техногенного искусства можно назвать «медийными». Такая точка зрения действительно существует, она заявлена в автореферате диссертации украинского исследователя Захарченко А. П., который под общим названием медийных искусств рассматривает: «художественную фотографию, документальный и игровой кинематограф, оригинальное радиоискусство, художественные телепрограммы, телефильмы и телетеатр, видеоискусство, гипертекстуальная публицистика, мультимедиа публицистика и интерактивные формы цифрового медиа творчества». При этом автор разделяет медиа искусство эпохи модернизма (фотография, кино, радио, ТВ) и эпохи постмодернизма (названы следующие формы:

«гипертекстовая нарративная литература, мультимедийная поэзия – автор дает общее определение «мультитекст», интерактивная литература, или нет-арт и т. д.) [4, с. 7]. Однако, на наш взгляд, обращение к термину «медийный» продиктовано необходимостью подчеркнуть наличие новых качеств, которыми обладают некоторые разновидности техногенного искусства, такие, например, как телеискусство и видеоарт. И если термин «техногенные» подчеркивает техногенную природу артефакта, то есть нерукотворную, то «медийные» – высокую степень значимости акта технически возможной коммуникации.

Другая позиция отождествляет «медиа» с информационно-коммуникационными системами СМИ и подчеркивает возникновение этого термина в искусстве в связи с альтернативным художественным взглядом на коммуникативные возможности масс медиа. Отталкиваясь от этой позиции, медийным искусством, таким образом, в середине XX в. можно номинально назвать радиоискусство, телеискусство и экранные формы видеоарта как явления гибридного характера, спровоцировавшие обращение к понятию «медиа».

Несмотря на разночтения в интерпретациях, можно обнаружить общее звено – художественное исследование технически опосредованной коммуникации, принимающее различные формы: от «пространственных» (инсталляция, акционизм), реализуемых в галерейной среде, до экранной. Их самостоятельный характер делает возможным введение категории «разновидность» и дает основание представить 3 основные, на наш взгляд, разновидности медийного искусства, сложившиеся в середине XX в.: экранную (телеискусство, экранная форма видеоарта), инсталляционную (видеоинсталляция), акциональную (видеоперфоманс). А под собственно медийным искусством мы понимаем разновидность техногенных искусств, художественно исследующих эстетические возможности технически опосредованной коммуникации.

На наш взгляд, «медиа арт» нужно рассматривать как явление этапное, описывающее арт феномены, возникшие в середине XX в., однако свое логичное развитие он получает на современном уровне в форме «new media art», базирующегося на компьютерных технологиях. Именно технологический фактор нередко становится доминантным в проведении различий между «media art» и «new media art» и, соответственно, old и new media. Введенное теоретиками разделение основано на существовании отличительных признаков новых технологий от старых. Так, Г. П. Бакулев выделяет следующие черты: «децентрализация – предложение и выбор больше не определяются исключительно поставщиками информации; высокая пропускная способность – передача по кабелю и через спутники – позволяет преодолеть жесткие ограничения, присущие эфирному вещанию; интерактивность – получатель может выбирать информацию, отвечать на нее, обмениваться ею напрямую и соединяться с другими получателями; гибкость формы, содержания и использования» [5, с. 135]. T. Flew предлагает такое определение: «Технологии, описанные как «новые медиа», цифровые и имеют следующие характеристики: управляемость, информативность, объективность, сетевая природа и основываются на технологиях сжатия (кодирования) данных» [6, с. 13].

Несмотря на разнообразие точек зрения, большинство исследователей опираются на технологические принципы дифференциации и коммуникативную специфику, выделяя дигитальность (цифровая форма кодирование сигнала) и интерактивность в качестве важнейших свойств «новых медиа», а аналоговую природу и линейные формы коммуникации (роль реципиента сведена к минимуму) как базовые характеристики «старых медиа».

Технологический фактор играет определяющую роль в понимании термина «new media art», которым нередко описывают все разновидности дигитального творчества и приравнивают к понятию «Digital art». Однако в этом случае очевидно понимание медиа как технического устройства, используемого при создании артефакта – компьютера. В несколько ином смысловом ракурсе медиа представляются прежде всего как коммуникационные средства или целые системы, каналы, а не только устройства-посредники. В связи с этим кажется важным сделать выборку в этой обширной базе

артефактов, терминов, понятий и очертить магистральные явления, так или иначе близкие к экспериментам с коммуникационными технологиями и процессами, а таковыми являются не все разновидности дигитального искусства.

Дигитальное (цифровое) искусство представляет собой довольно обширную художественную область, включающую множество новейших арт-практик, основанных на компьютерных технологиях. Среди такого многообразия форм можно приблизительно очертить круг художественных интересов: уникальность технической базы, виртуализация пространства, сетевые коммуникационные технологии и мн. др. В этой связи в группе Digital Art, на наш взгляд, выделяются следующие разновидности: «периферийная подгруппа» – компьютерная графика, анимация и т. д. – цифровые инварианты традиционных видов искусства; художественные практики, граничащие с программированием (к ним можно отнести software art, information visualization, algorithmic art и др.); «пространственные» формы – инсталляции (доминантными являются виртуальная реальность, мультимедийные инсталляции и т. д.); акциональные – мультимедийные перфомансы; сетевое искусство – художественная апробация интернет-технологий.

Так, очевидно, что «периферийная подгруппа» и художественные разновидности, связанные с эстетизацией компьютерной специфики, ориентированы на исследование техники и технологии как таковой. Произведения, созданные в рамках этих практик, как правило, являют собой законченный продукт, интерес к коммуникации опосредован или практически отсутствует. В то время как инсталляционные и акциональные формы действуют аналогично пространственным формам медиаискусства. В них также делается акцент на коммуникационный процесс, его эстетизацию, причем интерес художников к технически опосредованному взаимодействию, занимающему приоритетное положение в современном мире, усиливается во многом именно благодаря новым коммуникационным возможностям новейших технологий.

Собственно коммуникативно-информационной системой, основанной на компьютерных технологиях, является интернет. В глобальной сети, представляющей новейший вид массовой коммуникации и информации, коммуникативные процессы приобретают доминирующее положение и реализуются с помощью специальных интернет-технологий: чат, электронная почта, форум и т. д. Связь становится очень доступной, интерактивной, многовекторной. Эти новые возможности актуализировали интерес художников к сетевому пространству, что обеспечило возникновение Net Art – сетевого искусства, связанного с художественной апробацией интернет-технологий. И если интернет представляет собой коммуникативно-информационную систему, подобно телевидению, в рамках которого зарождается медийное искусство, то на новом технологическом витке именно глобальная компьютерная сеть представляет новое медийное искусство.

Несмотря на технологические различия, влекущие и языковые изменения, можно обозначить сходство между media art и new media art, выраженное не только общей художественно-эстетической ориентацией на исследование технологически опосредованной коммуникации, но и существованием базовых разновидностей. Обнаруженные медиа артом три основные репрезентативные формы – экранная, инсталляционная, акциональная – в полной мере выявляемы и в new media art. Так, экранная разновидность представлена сетевым искусством, инсталляционная – различными формами мультимедийных инсталляций, VR и т. д., акциональная – мультимедийными перфомансами.

Итак, технизация общества, развитие коммуникационных технологий и усиление влияния СМИ оказываются важнейшими факторами художественного интереса к проблемам и особенностям технически опосредованной коммуникации. Теоретическое осмысление этих же проблем находится в русле научной прерогативы «медиатеории», а термин «медиа» экстраполирован в художественную практику, маркируя арт-феномены гибридного характера, которые сочетают «геномы» техно-

генного и традиционного искусства, возникшие в середине XX в. и ориентированные на исследование проблем технической коммуникации и технологизации общества. Многозначность этого термина вызывает ряд вопросов и формирует несколько дисциплинарных подходов к его определению (медиатеория, журналистика). В связи с активным использованием этого понятия в художественной практике (media art, new media art) возникает необходимость искусствоведческого научного взгляда на проблему дефиниции, задающей параметры в определении морфологических границ явлений, попадающих под эту терминологическую категорию. Отталкиваясь от двойственного понимания «медиа» в искусстве – и как технического посредника, и как продукта информационно-коммуникационной системы, – можно представить феномен media art репрезентированным тремя основными разновидностями (экранная, инсталляционная, акциональная). Он реализовался в форме new media art, сохраняя художественно-эстетическую ориентацию на исследование технически опосредованной коммуникации и базовые разновидности, но при этом предлагает технические новшества, связанные с компьютерными технологиями, и, соответственно, использует новые языковые средства.

ЛИТЕРАТУРА

1. MediaArtHistories / [edited by] Oliver Grau. – England: The MIT Press, 2005. – 475 p.
2. Медиа-арт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://visaginart.nm.ru/POST/media.htm. – Дата доступа: 23.05.2010.
3. Media art / Wikipedia. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Media_art. – Дата доступа: 23.05.2010.
4. *Захарченко, А. П.* Виникнення та розвиток медіа-мистецтв у системі масовой комунікації: автореф. дис. … канд. социальных коммуникаций: 27.00.01 / А. П. Захарченко. – Киев, 2008. – 14 с.
5. *Бакулев, Г. П.* Массовая коммуникация: Западные теории и концепции: учеб. пособие для студентов вузов / Г. П. Бакулев. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 176 с.
6. *Flew, T.* New Media: An Introduction / T. Flew. – UK.: Oxford University Press, 2002. – 272 p.

В. А. Капцев

Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ГАЗЕТНОМ МАТЕРИАЛЕ (На примере спортивного издания «Прессбол»)

Современная культурная ситуация во многом способствует тому, что наше сознание перегружено информацией самого различного плана. Поэтому при создании чего-то нового мы прежде всего пытаемся воспроизвести готовое и отыскать аналогии. Причем делаем мы это на подсознательном уровне. В нас живет ощущение того, что мы это уже видели, читали и т. п.

Вторичность как черта современного культурного мышления проникает во все сферы словесного творчества, становясь приметой времени: любой текст начинает восприниматься как многоуровневое пространство, где присутствует несколько уровней понимания, причем смысловой план может оказаться не главным. Немаловажным становится субъективный фактор восприятия текста. Читатель может увидеть в тексте даже то, что не подразумевает сам автор.

За последние 10 лет в газетном материале все более настойчиво проявляет себя творческая составляющая, которая сближает его с литературным творчеством. В таком материале автор не только повествует о событии, но также (или прежде всего) стремится к творческому самовыражению, демонстрации того, насколько «классно» он умеет писать. Сама информация при этом может уйти далеко на второй план. Еще в недавнем прошлом это было просто недопустимо, поскольку главная черта журналистики – точное изложение фактов, тогда как для литературного произведения важным всегда оставался вымысел и создание художественного образа. В последнее время, напротив, наблюдается взаимодействие и взаимовлияние литературного творчества и газетной журналистики.

Интертекстуальность (*как термин и понятие было введено в научный обиход французской исследовательницей Юлией Кристевой в 1967 г.*) – в постмодернизме главная черта и основной способ создания текста на основе «чужих» текстов, цитат, сюжетов, образов и т. п. Ситуация, когда все уже сказано, делает вторичность непременной составляющей любого текста, в том числе и «газетного». Меняется в целом облик современных печатных СМИ. Мы встречаем приметы ***интертекстуальности*** в таких информативных жанрах, как интервью, спортивный репортаж, отчет о матче.

Автор и читатель видят текст по-разному, и здесь игровая модель газетного текста требует более детального рассмотрения. Не всякая попытка игры с читателем использует постмодернистские принципы. Поскольку в данном случае необходима особая целостность, многоуровневость текста и свобода читательского восприятия. Читатель сам вправе определить для себя уровень понимания текста и остановиться на нем – это один из основных принципов постмодернистского восприятия и диалога автора с читателем. Автор предлагает читателю сразу несколько вариантов, но все они равноправны для читателя и не делают ревизию его интеллекта.

Уровни соотношения газетного заголовка со смыслом текста. Отдельного упоминания заслуживают газетные заголовки. Одним из наиболее интересных газетных изданий является «Прессбол». Здесь игра со смыслом проявляется в перестановке букв, обыгрывании названий и выражений, которые на слуху. Все это, бесспорно, делается для того, чтобы привлечь внимание читателя. Но и здесь следует различать традиционную газетную образность и приметы ***интертекстуальности.***

Так, заголовок «Шумел Скавыш», несмотря на заимствование строчки из известной песни и перестановку букв, нельзя назвать интертекстуальным, поскольку этому есть однозначное объяснение в самом материале: футболист БАТЭ Максим Скавыш сделал две голевые передачи и стал «героем» матча. Получается все конкретно и просто: прочитал заголовок и нетрудно догадаться, о чем будет говориться в отчете о матче.

Для газетной образности характерно отражение в заголовке смысла самого текста, раскрытие основной темы материала, тогда как для интертекстуальности – наличие нескольких смысловых планов и уровней читательского понимания, отсутствие очевидной связи заголовка с текстом, принцип игры автора с читателем.

Таким образом, можно выделить несколько уровней взаимодействия газетного заголовка и непосредственно газетного текста.

Первый: ***уровень узнавания.*** Здесь в целях усиления газетной образности происходит прямое заимствование широко известной строчки из литературного произведения, песни, крылатого выражения, кинофильма или мультфильма. Это, так называемые, *прецедентные формы*. Читатель вправе знать или не знать эту «строчку», само восприятие текста при этом не изменится. Примеры: «Ты как хочешь это назови», «А снег не знал и падал», «Я полагаю, торг здесь неуместен».

Второй: ***уровень отгадывания.*** Автор газетного материала в схожей ситуации меняет одно или несколько слов, меняет их местами. В данном случае главная цель – соединить в одной фразе всем известное выражение с конкретным событием или

героем материала. Примеры: «Тот самый Салей», «Чуден «Днепр» при тихой победе», «Кубик Рудика», «Почем Хурт лиха».

Третий: ***уровень обыгрывания.*** Здесь автор в образной форме «зашифровывает» то событие, о котором он в дальнейшем будет рассказывать читателю.

Это самый интересный и сложный пример, когда каждый из трех уровней реализуется в рамках одного текста. Именно такой заголовок несет в себе особый смысловой подтекст и делает сам текст многоуровневым, то есть позволяет читателю увидеть в нем не один, а сразу несколько уровней смысла. Данное явление получило название ***интертекста.*** Причем читатель вступает с автором в творческий диалог, поскольку полностью свободен относительно того, как ему предложенный текст читать и на скольких уровнях остановиться.

Так, в заголовке «Чуть помедленнее, «кони» находят отражение сразу несколько уровней. Здесь все зависит от читателя, который может и имеет право прочитать заголовок без всяких отсылок и контекстов, он также может соотнести его со строчкой из песни Владимира Высоцкого. Но не в этом авторская задумка. Самый интересный здесь третий уровень узнавания, поскольку только настоящему болельщику известно, что «кони» на болельщицком сленге – это название любой из команд ЦСКА. Автор нигде не конкретизирует эту информацию, и у читателя, достигшего 3-го уровня понимания, возникает ощущение некой избранности, внутреннее осознание самого себя как настоящего болельщика, которому не нужно объяснять «зашифрованную» информацию. Для полной ясности обратимся к таблице.

Уровень узнавания	Образный, запоминающийся заголовок
Уровень угадывания	Строчка из известной песни Вл. Высоцкого
Уровень обыгрывания	На «фанатском» сленге «кони» – команда ЦСКА

Перед нами определенный пример игры со смыслом в газетном материале, который отличается вариативностью восприятия, но не принижает информативную значимость текста. Сам читатель обладает полной свободой выбора, т. к. вправе определенного уровня и не знать. Непосредственно сам текст как конкретная информация о матче не станет для него менее понятным. Возникает пример многоуровнего диалога автора с читателем. Причем каждый из этих уровней самодостаточен и представляет информацию в законченном виде.

Аналогичный пример: отчет о проигранном матче мадридского «Реала» называется «Взбитые сливки». Здесь нужно знать, что по-другому эту команду еще называют «сливочные».

Однако встречаются и более сложные примеры, когда как заголовок, так и сам газетный текст, с точки зрения смысла, представляют собой многоуровневое пространство, которое полностью отвечает условиям постмодернистской игры со смыслом. Например, материал под названием «Арт Деко», посвященный португальскому футболисту Деко. Здесь присутствует сразу несколько смысловых планов. Можно обратить внимание только на фамилию и не вникать в дальнейший смыл. Можно перевести заголовок дословно как «искусство Деко». А можно, прочитав саму статью, в которой говорится о том, что Деко – это свободный художник на футбольном поле, вернуться к заголовку и понять мысль автора. Он пытается сравнить манеру игры Деко с определенным стилем в искусстве. Опять же интересно, насколько осознанно у автора это получилось. Самое главное – у каждого читателя свое право, на каком из данных уровней остановиться.

Или заголовок-строчка из мультфильма «Винни, Винни, что с тобой» соотносится с именем баскетбольного тренера Винни дель Негро, чья команда уступила в обозреваемом матче.

Таким образом, это могут быть отсылки общекультурного и литературного плана («Арт Деко», «Не принц датский», «Чудо-Бирон, или О том, как поссорились Ги и Джон»).

В заголовках также широко представлен кинематографический пласт: от прямых заимствований названий фильмов в целях газетной образности («Хребет дьявола» – о «непробиваемости» голкипера хоккейной команды «Нью-Джерси Дэвилз» или «Лига выдающихся джентельменов» (обзор матчей НБА)) и узнаваемых перифраз («Месяц сурка», «Деньги исчезают в полдень», «Пятеро несмелых», «Забить за 9 секунд», «В бой идут одни кулаки», «Ловушка для одинокого фаворита», «Тот самый Салей»). В таких заголовках используются, как правило, известные широкому зрителю фильмы. Сами заголовки не перегружают читательское восприятие информацией, в них срабатывает очевидный уровень узнавания. Они полностью соответствуют смысловому единству текста, в котором, в принципе, отсутствует наличие нескольких планов понимания и неинформативной игры с читателем. Более интересные примеры, связанные непосредственно с интертекстуальностью, встречаются довольно редко. Приведем один из наиболее ярких – «Крадущийся Клинсманн, затаившийся «Лион». Хотя и в данном случае читатель вряд ли будет напряженно задумываться, почему Клинсманн крадется. Или искать в названии материала скрытую отсылку к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон». Читателю не нужно в данной ситуации убеждать себя, что он умный, играть с текстом – он просто ищет информацию и имеет полное право ее получить в надлежащем качестве.

Немотивированное усложнение газетного текста. Зададимся теперь вопросом, какой культурный стереотип должен сработать у читателя, прочитавшего заголовок «Не принц датский» в материале об увольнении М. Лаудрупа с поста главного тренера московского «Спартака» (неужели все читатели тут же задумались о параллелях с пьесой У. Шекспира). Или в заголовке обзора очередного футбольного тура «Весна! Мячи прилетели» начнут дружно выстраивать аналогии с картиной В. Саврасова. Или в совсем коротенькой заметке о чемпионате по футболу в первой лиге под названием «Волна» гасит ветер» все разом начнут задавать вопросы и искать аналогии с романом братьев Стругацких.

Перед нами один из вариантов немотивированной усложненности газетного текста и игры, которая не подразумевает наличия внутреннего единства между заголовком и самим материалом, поскольку между ними присутствует чисто номинальная связь: к примеру, Лаудруп и Гамлет – датчане. Руководствуясь такой логикой, можно выстраивать какие угодно взаимосвязи, только смысла не прибавится. Тем не менее читатель сам начинает искать как бы обозначенные параллели, поскольку ощущает себя участником современного культурного процесса, где всегда едва ли не во всем подразумевается наличие скрытого смысла, и разочарованно понимает, что ему предложили «пустышку» – вариант игры ради игры. Вместе с этим читатель может выступить соавтором данного текста, прочитав его глубже самого автора, поскольку вторичность смысла создает условие, когда уровень понимания подтекста зависит от культурной эрудиции читателя. В равной степени читатель имеет право проигнорировать предлагаемые ему условия игры и прочитать материал только ради получения конкретной информации.

Должны ли мы настолько усложнять собственное восприятие отчета о матче, читая следующий анонс к отчету о матче БАТЭ и минского «Динамо»: «Властелин Кривец. Не мистический триллер: «Братство кольца», «Две крепости», «Возвращение короля» – полная трилогия голов БАТЭ в ворота минского «Динамо» в главном противостоянии футбольного сезона…» Попробуем определить мотивацию автора при совмещении двух планов: конкретного и литературного. Сделать это весьма трудно по той причине, что общей картины попросту нет, а есть определенный набор возможных признаков для сравнения, которые носят целиком субъективный харак-

тер: случайное совпадение числа три, любовь автора к творчеству Толкиена, стремление подчеркнуть в образной форме эпический размах футбольного противостояния (здесь большее влияние, очевидно, оказал не литературный источник, а его масскультовое воплощение в кино).

Сами журналисты в этом же номере определили свое кредо в выборе и создании газетного заголовка: *«Как говорится, ради красного словца не пожалеешь Занковца. Поэтому с ходу хочу извиниться за заголовок обзора перед Алексеем Калюжным. Три бомбардирских балла форварда, безусловно, тянут на отдельную похвалу не меньше очередных геройств нашего голкипера. Но очень уж напрашивается игра слов из фамилий стражей ворот»* (подзаголовок «Мезин – Супер и другие»).

Случайные совпадения – еще один пример смысловой игры и многоуровневости газетного текста. Автор газетного материала может придавать им статус особого сверхсмысла, где возможны самые неожиданные интерпретации и параллели событий, фамилий и т. п. Приведем пример. *«Так, шестой гол в ворота «Реала» получился нелепым сам по себе: центральный защитник Пике с отклонением корпуса поразил ближний угол ворот Касиляса, в то время как сам вратарь и защитники ринулись предотвращать предполагаемый прострел. Здесь даже человек-стадион, многолетний президент «Реала» Сантьяго Бернабеу, умерший 31 год назад, наверняка отреагировал. Полное имя автора гола – Херард Пике Бернабеу...»* Обратим внимание, что обилие самой разной информации затрудняет понимание конкретного смысла и придает авторским «открытиям» комический оттенок. Вряд ли читатель в полной мере оценит глубину авторской мысли, ее скрытый подтекст. Складывается впечатление, что, обнаружив совпадение, автор статьи решил непременно его использовать и даже придать ситуации матча мистическую окраску. Вот только в очередной раз забыли спросить, как воспримет и нужно ли вообще это читателю, который читает отчет о матче, а не триллер.

Еще одним примером немотивированного усложнения газетного текста становится вступительный абзац, в котором автор спонтанно и, как ему кажется, оригинально высказывается на некие общие темы, не имеющие связи с конкретной информацией, однако задающей особый контекст: *«Как известно, старик Архимед, однажды погрузившись в ванну, гаркнул: «Эврика!», что по-гречески означало «Нашел!». Так был открыт основной закон гидростатики. Нисколько не претендую на сопоставимое с гением место в мировой истории, но, кажется, и я сделал свое маленькое открытие. Похоже, понял, отчего белорусскому болельщику так одиноко на аренах мировых чемпионатов, где единомышленников – как от теленка Кули молока»* («Больной вопрос»). Или: *«Есть у японцев такая забава: сумоисты-любители выносят на арену младенцев. Кто из детей закричит – тому и победа. В схожем ключе прошли матчи обозреваемой группы. В первом туре забитых мячей не случилось, а во втором пришлось прибегать к пантомиме «рождение гола». Первый крикнувший взял свое»* («Игры плачущих младенцев»); *«Искушенный жизнью Фрэнк Заппа утверждал, что говорить о музыке столь же глупо, как и танцевать об архитектуре. Следуя такой логике, живописать перипетии сражения бостонского Голиафа с мелким чикагским бесом привычными словами – значит заведомо лишать рассказ смысловой изюминки. Здесь куда более уместно использовать авангардный язык футуристов: акустические импровизации, смелые ассоциативные параллели, небанальные метафоры и сравнения...»* Вместо отчета о матче баскетбольных команд Бостона и Чикаго автор проводит его своеобразную мифологизацию как поединка Голиафа с «мелким бесом». Весь репортаж подается в особой иносказательной манере, в нем масса различных культурных отсылок. Вместе с этим отсутствует конкретная информация, которая необходима в контексте сказанного. Поскольку это знает автор, то подразумевается, что и читатель должен знать, что Голиаф – это ветхозаветный великан, Заппа – известный рок-музыкант, а если и не знает, то и не получит возможности ничего

прояснить для себя. Однако возникает другой вопрос: насколько это нужно читателю, чтобы получить информацию о матче? Имеет ли право автор, выходя в контекст, так вести себя с читателем? Использование мифологического образа само по себе эклектично, поскольку известен поединок Голиафа с Давидом, т. е. нет никакого целостного сопоставления двух пластов – мифологического поединка и конкретного матча.

Далее в материале «Бостонское чаепитие, растянувшееся на века» также немного конкретной информации, и подается она в специфической форме: *«Почуяв, что малой кровью «Бостон» не отделается, роль кота Баюна, вознамерившегося вечным сном усыпить соперника, взялся исполнять неподражаемый Рэй Ален. Шел в атаку, заводя песни, – отмечался «трехой». Отправлялся в защиту – и, заговаривая сказками, предельно осложнял жизнь и без того выпавшему из времени и пространства Бену Гордону».* Согласитесь, что последняя фраза – в целом полная бессмыслица. Через авторские интонации и психоделические нотки репортажа «продираемся» к конкретной информации, которая обнаруживает себя лишь в последнем абзаце: *«Добавим, что очередным затянувшимся до глубокой ночи выяснением отношений команды установили абсолютный рекорд лиги по овертаймам в послесезонной серии – семь периодов!»*

Можно ли считать данный материал интертекстом, не подавляют ли особенности авторского стиля саму информацию, а сам отчет о матче несет ярко выраженные черты современного эссеизма и смысловой эклектики. Создавая текст и самовыражаясь, автор проявляет неуважение к читателю и не считает нужным раскрывать очевидный для себя подтекст и соответствие заголовка отчету о матче. Ведь нигде не раскрывается, что длительность матча, который состоял из трех дополнительных периодов, вызвал у автора ассоциацию с безумным чаепитием в «Алисе».

Прочитав данный материал, мы задались вопросом: является ли все отмеченное выше приметой авторского стиля? Следующий материал этого автора (Дм. Герчикова) «Мелкие бесы тихого Дона» посвящен баскетбольной команде Чикаго и ее тренеру Дону Нельсону. Таким образом, заголовок основан на сращении названий двух достаточно известных произведений русской литературы, но опять же не имеет с ними ничего общего. На первый взгляд, в несоответствии заголовка и темы, их несовпадении, читатель не найдет внутреннего подтекста, однако есть метафорическое определение ситуации в команде. Поэтому именно заголовок становится лейтмотивом всего материала (хотя разглядеть эту авторскую задумку непросто, поскольку она не лежит на поверхности) и делает смысл двояким. Кроме этого, для репортажа характерны типично прессболовские обороты с религиозной образностью: *«...клуб придержит в кармане порядка 20 млн долларов, что в эпоху мирового кризиса сродни манне небесной», «...кто отправится на алтарь вслед за Кроуфордом, коли нынешняя жертва Нелли не задобрит баскетбольных богов?».*

Иногда авторские пассажи приобретают комичный оттенок. Как воспринимать отчет о баскетбольном матче НБА «Опустите ему веки»? В данном материале работают определенные принципы многоуровневого текста. Его вправе прочитать как отчет. Однако меня интересовало совсем другое: каким образом он интертекстуально может быть связан с «Вием» Н. Гоголя. И вот нашел: *«Капитан бундестим под орех разделал горемыку Мэтта Барнса, крюками и полукрюками практически доведя опекуна до истерики. Руками буквально опускал ему веки, но даже вслепую Дирк отправлял мяч в кольцо, – бил после матча на жалость форвард «Санз».* Довольно странная трансформация одной фразы в другую, основанная на их внешней схожести. Далее автор намеренно искажает конкретное высказывание в пользу литературной реминисценции. Казалось бы, что изменений немного. Однако заголовок уже не соответствует тексту. Насколько осознанно автор это делает? Что нам следует увидеть в данной ситуации: примету нового стиля или профессиональную безответственность? Хорошо это или плохо для репортажа, когда он узнаваем по стилю? Как мы видим, вопросов возникает гораздо больше, чем ответов на них.

Игра со смыслом и морально-этические нормы. В процессе рассмотрения газетных текстов, в которых проявляет себя интертекстуальность, стремление автора к самовыражению и его игра с читателем, я заинтересовался следующим моментом: как следует воспринимать такой текст, если в нем в открытую нарушаются общепринятые моральные нормы? Имеет ли право журналист…

Так, с точки зрения смысловой эклектики и вторичности любопытны подзаголовки в материале «Страсти по Андрею», посвященном заседанию президиума Белорусского тяжелоатлетического союза по делу о правонарушениях олимпийского чемпиона Андрея Арямного (лично у меня такой заголовок вызывает ассоциацию с фильмом о режиссере Андрее Тарковском, где он выглядит более уместным). Читаем: «Совершенно секретно». «Шутка юмора» (оба случая – использование клише), «Давид» Микеланджело» (культурная отсылка, хотя в тексте сказано, что скульптор своего Давида вылепил, а не высек из мрамора), «Шанс испытательного срока», «15, 4 миллиона в пассиве» (вполне обычные конкретные заголовки информативного плана), «Убить дракона» (литературная отсылка). Чем объясняется такое стилевое и смысловое разнообразие?

Мы подошли к другой важной проблеме – ***этической.*** Как в стремлении к смысловой усложненности и игре с читателем соответствовать нормам морали и не поддаться на профонацию духовных ценностей. То, что для постмодернизма с его акцентированной провокационностью, эпатажностью, балансированием на краю между высоким искусством и трэшем выглядит естественным, зачастую не всегда уместно в газетном тексте.

В этом плане показателен газетный материал «Лик на плащанице». Как мы поняли основную мысль, если футбол в Италии – это своего рода религия, то для туринского «Ювентуса» последнего десятилетия роль Алессандро Дель Пьеро не просто живой символ клуба, но не больше не меньше своеобразный футбольный мессия. Именно его псевдоиконический «лик» красуется на фанатских растяжках (согласно заголовку – «плащаницах») на стадионе. Религиозная отсылка здесь вполне конкретная, поскольку в Турине хранится одна из почитаемых святынь христианского мира. Об этом, по мнению автора, стыдно не знать, поэтому он не дает ссылок и комментариев на данную тему. Приложением к материалу служит фотография, где Дель Пьеро, торжествуя, с высунутым языком, бежит на фоне рекламного щита с собственным изображением. Очевидно, что он не может претендовать на роль мессии ни в этом облике, ни в каком-либо другом. Хотя у автора на данный счет свое мнение: у нового времени свои кумиры. Он смело проводит параллель «религия-футбол» и завершает свою статью библейской цитатой. Думается, сами итальянцы, мягко говоря, не пришли бы в восторг от такого сравнения. Забытое здесь «не сотвори себе кумира» подтверждает в очередной раз, что не всякий символ или аллегория уместны, а уж если это напрямую касается религиозных святынь, то следует быть осторожным вдвойне. То, что для самого автора казалось блестящей параллелью, для христианина – выход за рамки нравственных норм. Для газетного текста, в отличие от эстетики постмодернизма, это полностью недопустимо. Приведем наиболее интересные и показательные моменты: *«При всей своей католической строгости город, по сути, исповедует две религии. Веселое черно-белое язычество под названием «Ювентус» и тревожное жертвенное христианство, именуемое «Торино»* (учитывая успехи «Ювентуса» в этом постоянном противоборстве двух команд из одного города, быть язычником, т. е. болельщиком «Ювентуса», намного предпочтительнее, нежели «христианином» из скромного «Торино»). И далее: *«Один из них – просто сюжет из священного писания: взрослый Сандро Мацолла в майке «Интера» обнимает своего отца Валентино в темно-бордовой футболке «Торино». Чего, разумеется, никогда не было и быть не могло: когда погиб Мацолла-старший младшему было лишь семь лет»*; *«И он устало фотографируется с многочисленными «адептами» религии под названием «Ювентус» и раздает имеющие магическую*

силу автографы». Вывод как следствие из всего сказанного: «Так уж получилось, что в наступившем веке Дель Пьеро из всех Туринских святынь – самая популярная. И нефутбольное меньшинство уже само не знает, хорошо это или нет…»

Вдвойне обидно за то, что автору действительно удалось построить свой текст по новым законам: пересечение двух смысловых планов и роль подтекста, субъективный взгляд автора, его впечатления и оценка увиденного, которые занимают в материале важное место и содержат в себе элементы эссе. Причем автор не погнался за провокационным сравнением «ради красного словца», поскольку очевидна его попытка осмыслить черты смысловой эклектики в массовом сознании как определяющую черту времени, когда культуру, религию, спорт, фанатов и верующих, христианство и футбол, Дель Пьеро и Христа можно ставить на одну доску духовных ценностей и измерять одной меркой.

Стремление выстроить общекультурную парадигму, предлагая немотивированные, с точки зрения репортажа, авторские отступления и рассуждения, его знание внешнего контекста, стремление поделиться сопутствующей информацией и своими впечатлениями от исторического места присутствует и в других материалах Ан. Вашкевича. Так, в материале о футбольном матче сборных Беларуси и Андорры он выстраивает следующую логическую цепочку в разделе с характерным названием «Жизнь как чудо» *(см. приложение 8)*: *«Недаром на гербе Гродно изображен олень святого Гумберта» – «Тогда Гумберт отказался от мирской суеты… А все свое имущество раздал бедным» – «Со схожей щедростью подходил к организации матча Гродно, не поскупившись ни на афиши, ни на растяжки с приветствиями участникам игры».* Все это проявление черт современного эссеизма в газетном материале.

Гораздо чаще «религиозная» образность носит фрагментарный и даже случайный характер. Главным критерием отбора становится броскость и узнаваемость. Складывается впечатление, что в авторском сознании они не пользуются особым статусом и всего лишь занимают место в ряду прочих клише, идиом и крылатых выражений.

Активно используется игра слов, замена букв, случайное совпадение или приблизительное созвучие фамилий. Например, заголовок «Пасха в красном» (мотивация – накануне Пасхи в итальянской футбольной серии «А» было роздано много (13) «красных» карточек), «Оранжевый мессия» (мотивация – на трибуне во время гандбольного матча присутствовал один из лучших футболистов ФК «Барселона» Лионель Месси), «Ньюгалгофа» (список футболистов), Иевангелие (мотивация – интервью с живой легендой прибалтийского баскетбола Иевой Таре). Нередко используются расхожие перифразы: «Анри терпел и мне велел» или идиомы в неожиданном сочетании с конкретным событием (материал об очередном матче молодежной сборной по футболу в Пинске получил название «Намоленное место» только лишь потому, что здесь она ни разу не проигрывала). А в крылатых фразах «На йога надейся» и «Судья в помощь» произошла замена слова «Бог».

Несоответствие моральному аспекту встречается и в других проявлениях. Так, уместно ли называть статью о ситуации с трансферной политикой богатых клубов относительно совсем еще молодых футболистов «Киднеппинг». Или противостояние в еврокубках двух команд из одной страны – «Гражданская война».

Возникает вопрос: почему новое поколение не ощущает особой духовной связи с традицией и позволяет себе «заигрываться» до таких степеней? Не приведет ли ситуация постмодернистской свободы в масскульте к необратимым последствиям, в результате чего мы получим новый, утрированный, но весьма удобный для всех облик современной культуры. В нем мода на определенную смысловую игру превратится в полную бессмыслицу и приведет к разрушению морали и саморазрушению личности. Лишь время может подтвердить или опровергнуть высказанные предположения.

Таким образом, вторичность становится одной из главных черт современной культуры, а *интертекстуальность* – ее конкретным проявлением в пространстве текста. Сама культурная эпоха диктует правила игры: разрозненность, смысловая двойственность текста, черты автокомментария, разное понимание текста автором и читателем.

Газетный материал отражает приметы времени и помимо информационной реализует игровую и развлекательную функции. Читателя приучают к «другому» тексту, однако читатель еще имеет возможность и право для выбора.

Существует несколько уровней взаимодействия газетного заголовка и самого текста. Здесь следует отличать признаки интертекста и газетную образность. Автор газетного материала стремится к самовыражению, демонстрирует свою эрудицию. Иногда это стремление заявить о себе ничем не обосновано и несет налет псевдоинтеллектуальности.

В сознании молодого поколения журналистов данная трансформация газетного текста воспринимается в готовом, «чистом» виде. Для них интертекстуальность изначально представлена в адаптированном масскультовом варианте, который активно используется на страницах того же «Прессбола». Именно поколение «next» видит в этом основную примету нового стиля, нового газетного облика и в целом отношения к действительности.

Поэтому проблема соблюдения в газетном тексте морально-этических норм в современных условиях становится одной из самых важных, поскольку существует реальная опасность духовной деградации целого поколения читателей.

А. А. Карпилова

Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапивы НАН Беларуси (г. Минск)

КИНЕМАТОГРАФ МАЛЫХ ФОРМ КАК НАЦИОНАЛЬНОЕ ДОСТОЯНИЕ

Когда говорят о кинематографе, то обычно имеют в виду так называемое «большое» кино, полнометражные и крупноформатные фильмы. Тем не менее «малый» формат в экранном искусстве не менее значителен. Исторически сложилось так, что кинематограф и начался с крошечных, одноминутных фильмов братьев Люмьер. Возможно, есть историческая закономерность в том, что спустя сто лет, на рубеже XX и XIX вв., значимость «короткого метра» вновь возросла. Сейчас кино снимают с помощью мобильных телефонов и фотоаппаратов. Однако «короткий метр» вовсе не синоним коротких мыслей. Порой емкая новелла заставит задуматься и расскажет больше, нежели бесконечный сериал.

Исследователи в полный голос, а сами авторы довольно скромно говорят о том, что именно ленты малых форм принесли национальному кинематографу самое большое количество наград на разнообразных международных конкурсах. Имеются в виду неигровые и анимационные ленты. Именно отечественный документальный кинематограф и анимация остаются авангардом белорусского кино по своему художественному уровню и международному признанию. Они вполне доказали свою конкурентоспособность на европейском фестивальном экране.

Огромный диапазон сюжетов документальных фильмов включает как судьбы простых, «маленьких» людей, так и биографии выдающихся личностей прошлого

и настоящего Беларуси. Белорусское документальное кино отличается вниманием к человеку как субъекту истории. Именно документалисты создают летопись своей страны и занимаются экранным исследованием этнического генотипа.

Фильмы о необычных людях, о пути постижения ими смысла жизни снимает Михаил Ждановский. Лучшим документальным фильмом XVII Международного кинофорума «Золотой Витязь» назван его фильм «Во все дни». Картина рассказывает историю православного художника Анатолия Кузнецова, который во все дни несет свое служение в урочище Куропаты под Минском. Он убирает территорию, восстанавливает кресты. Но главное – пишет иконы на камнях, что стало смыслом и образом жизни этого человека. Некоторые камни приобретают значимость, становятся сакральными, начинают обладать Бытием во всей его полноте. В картине Ждановского видна влюбленность в незаурядного человека и стремление передать его душевный и духовный мир.

Признанными лидерами современного белорусского документального кино являются 40-летние режиссеры, выпускники Белорусской государственной академии искусств Виктор Аслюк и Галина Адамович.

Психологический портрет человека в контексте современного общества – так можно назвать одну из основных тем Виктора Аслюка. Герои его картин – внешне непримечательные люди, обычные сельчане. Но постепенно эти люди раскрываются перед нами в драматических обстоятельствах, в глубинных переживаниях и диалоге со своей судьбой. Герой картины «Андреевы камни» заявляет о своем выборе, своей идее – вырубить надпись на камнях. Лента повествует о его мучительном пути к воплощению этой мысли, показывает его долгий проход на костылях по деревенской улице. Фильм «Мы живем на краю» стал знаковым в отечественном неигровом кино. Все действие происходит в деревне на краю реки, некоторые хаты подтоплены. Сюжет ленты достаточно прост: каждое утро сельчане гонят коров через реку на сочное пастбище, а вечером отгоняют обратно. Плывущее стадо коров вызывает ассоциации с архаичными образами первобытной природы, а обычные сельские пейзажи близ Гродно приобретают нездешний, космический вид. В этой работе режиссер достиг единения мгновения и вечности.

В фильме «Кола» отражена ничем не примечательная жизнь молодой сельской семьи: хозяин работает по хозяйству, устанавливает ульи на пасеке, иногда крутит колесо на турнике. Молодая жена следит за домом и маленьким ребенком. Постепенно создается ощущение однообразия и одновременно целесообразности повседневного быта и бесконечного круга жизни.

Продолжая исследовать характер человека, в последующих своих лентах режиссер пошел «вглубь» в прямом смысле слова. Жизнь подземного мира в фильме «Шахта» показана глазами шахтеров, через работу механизмов, вагонеток, конвейера. Звуки хаоса – взрывы породы, скрежет конвейера, стук колес – сменяются внезапной тишиной, свидетельствующей об окончании смены и обычного рабочего дня. Долгий проезд по пещере с красивыми рисунками пластов породы, фантастическая картина бесконечного движения по подземному миру несет тему преодоления и становится символическим образом. Пожилой сельский врач Петр Петрович Кветинский из фильма «Вальс» ездит по деревенским дорогам к одиноким старикам, измеряет им давление, делает уколы, выдает таблетки. Петр Кветинский интересен документалистам прежде всего как целитель человеческих душ. Благодаря его приезду старушки и старики хоть на несколько часов избавляются от одиночества и дум о смерти, высказывая врачу и свои страхи, и обиды, и секреты.

Фильмы-исследования В. Аслюка стали экранным воплощением образов белорусского этноса. Режиссер создает не только портреты людей, но и целых городов – таков облик древнего и современного Полоцка из одноименного фильма.

Для Галины Адамович важна тема единства духовного и земного, возвышенного и обыденного. Рассказ о жизни многодетной деревенской семьи, с работой в

колхозе и на своем огороде, отдыхом и молитвами, ведется в фильме «Заведёнка». Многозначный по смыслу эпизод снят в церкви, где хозяйка большой семьи, слушая проповедь, засыпает от усталости. В финале молодожены в красивых свадебных нарядах идут по деревенской грязной улице … босиком. Пожилая женщина Юлита Кармаза из картины «Боже мой» живет на хуторе между Литвой и Беларусью. Необычная, пограничная ситуация отразилась и на ее судьбе. В прозаических буднях чередуются домашние хлопоты, воспитание взрослого сына-недоросля и – занятие скульптурой. Лента рассказывает про чудо творчества, которое происходит в самых обычных, земных обстоятельствах. В фильме «Дар» режиссер рассказывает историю минской семьи – иконописца Алексея Дмитриева и художницы Анны Балаш. Несколько лет подряд они ездили в Челябинск расписывать новый храм, построенный бизнесменами в рабочем районе города. В картине противопоставлены урбанистическое и духовное начала, жизнь города-металлурга и атмосфера храма. В финале картины показано, как в новой, пахнущей краской церкви собрались обычные прихожане, местные бизнесмены, минские художники, слушая проповедь священника. Фильм «Дар» – это фильм-раздумье о пути человека к Богу.

Национальным достоянием можно назвать и научно-популярные фильмы режиссера и биолога Игоря Бышнева, создателя целого направления экологического кино. В своих лентах он последовательно раскрывает красоту и неповторимую прелесть белорусских регионов – уникальной природы Полесья, строгой величавости Поозерья, мир вертлявой камышовки и векового зубра.

Что касается белорусской анимации, то она остается источником бесценных художественных впечатлений. Не секрет, что анимация XXI столетия неуклонно движется к стандартизации. Авторское начало, эксперимент уходят на периферию, начинает доминировать коммерческий «мейнстрим». Об этом свидетельствует появление мультсериалов «Реактивный поросенок» и «Нестерка». Первый из них совместно с российскими коллегами с 1994 г. снимает режиссер Александр Ленкин. Веселые киноистории о приключениях поросенка Нюшки и его друзей – волчонка Андрюшки и вороненка Кирюшки – отличаются стилистикой комикса, локальным цветовым решением, невысоким уровнем драматургии. Съемочная группа под руководством Игоря Волчека снимает многосерийный фильм о приключениях знакового для белорусской культуры персонажа – Нестерки – и его друзей – кота и собаки.

Тем не менее и в коммерческом мультикино появились свежие идеи. Стимулом своеобразной «новой волны» белорусской анимации стали традиционные базовые ценности – белорусская история и культура.

Настоящим событием стал проект «Повесть минувших лет», который рассказывает об истории возникновения гербов городов Беларуси – Минска, Гродно, Бреста, Гомеля, Витебска, Могилева, Полоцка, Шклова, Мозыря, Новогрудка и других. Идея создания такой ленты буквально носилась в воздухе. Для реализации этого проекта художественный руководитель картины Игорь Волчек собрал сильную команду, в которую входят сценаристы Дмитрий Якутович, Марина Бершадская, режиссеры Михаил Тумеля, Александр Ленкин, Владимир Петкевич, Ирина Кодюкова, Татьяна Житковская, Наталья Хаткевич, Наталья Костюченко, Татьяна Кублицкая, Евгений Надточей. Порой этот проект сравнивают со знаменитым российским сериалом «Гора самоцветов», куда входят экранизации сказок народов России. Не случайно цикл «Повесть минувших лет-3» получил приз за лучшее изобразительное решение на XIV фестивале анимационного кино в Суздали.

Известный «генератор идей» в белорусской анимации – Михаил Тумеля – предложил свой проект, посвященный народным пословицам и поговоркам. Началом серии стал фильм «Беларускія прымаўкі», снятый в необычной технике: средствами компьютера воссоздана техника вытинанки – народного искусства бумажной вы-

резки. М. Тумеля получил специальный диплом «За остроумное решение белорусского фольклора» на последнем фестивале анимационного кино в Суздали. Ценная идея была продолжена в музыкальном фильме «Выцінанка-выразанка» на песню этно группы «Троица».

Даже в рамках больших проектов остается возможность авторского высказывания, поиска выразительной художественной формы. Игорь Волчек, например, заканчивает работу над фильмом из цикла «Сказки старого пианино», посвященном Сергею Прокофьеву. Сам пианист по первой специальности, режиссер в интересных визуальных образах отображает биографию знаменитого музыканта и как бы возвращается к стилистике своих блестящих лент «Каприччио» и «Скерцо».

Островки авторского кино сохраняются в ажурных по стилистике и лирических по интонации лентах Ирины Кодюковой. Среди последних – сказка «Маленький зеленый лягушонок» и «Старинная повесть о жизни, любви и других чудесах» – о жизни православных святых Петра и Февронии. Символический язык картин Кодюковой направлен на отражение смысловой глубины христианских образов. Ирина верит в ручную работу и неисчерпаемые возможности техники перекладки (плоской марионетки). Наверное, поэтому она любит цитировать слова Юрия Норштейна о компьютерной анимации: «микробы тут не живут, это дистиллированная вода».

Не будет преувеличением сказать, что именно анимация и документальный кинематограф сохраняют постоянный интерес к глубинным пластам духовного и этнического бытия. Если документалисты Виктор Аслюк, Галина Адамович, Михаил Ждановский на материале неигрового кино исследуют национальный характер, то аниматоры обращаются к истории страны, к поэтическому наследию белорусов, к сказкам и поговоркам. В одном случае это происходит в реалистичных, документальных образах, в другом – в более игровых, условных формах. Но силой авторского таланта создается притягательный экранный мир, в котором как будто материализуются метафоры души и внешнего мира.

Е. И. Кононова

Институт журналистики БГУ
(г. Минск)

ОПЫТ ЗАРУБЕЖНЫХ МЕДИА В ФОРМИРОВАНИИ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Необходимость формирования общего социокультурного пространства при сохранении традиций национальных культур является одной из острейших проблем нашего времени. Эволюционные тенденции развития зарубежных медиа показывают изменения в информационных приоритетах и отводят значительную роль телевидению как наиболее распространенному виду средств массовой информации. Телевидение расширяет границы реального мира, доступного для видения и осмысления его человеком, расширяет и дополняет личностное социокультурное пространство, то есть вносит свой вклад в формирование индивидуального образа действительности. Это означает, что запросы конкретного человека к телевидению как источнику информации об окружающем мире очень высоки. Телевидение призвано формировать потребности людей в информации, культуре, образовании и развлечениях, отражать разнообразие мнений, называемое плюрализмом.

Телевидение по-прежнему сохраняет свое стратегическое значение и является объектом политических интересов. Поэтому немногие страны могут изменять свой аудиовизуальный облик без влияния государства и правительств. В конце прошлого века во многих странах были узаконены авторские права и приняты отдельные законы о телевидении. Сегодня в этом сегменте медиа наблюдаются три различные правовые ситуации:

- в странах Восточной Европы, таких как Польша и Чехия, государство регулирует взаимоотношения государственного и частных телеканалов, легитимно за их конкуренцией наблюдает независимый общественный орган;
- в других странах (странах Балтии, Венгрии, Болгарии, Беларуси, России, Украине, Казахстане) монополия государственного телевидения является частичной. Коммерческие каналы могут быть локального масштаба и сохранять свою специфику, но основное влияние в обществе имеет государственное ТВ;
- малоразвитые страны (Албания, страны Центральной Азии) по-прежнему имеют телевидение, полностью контролируемое государством.

Кроме того, международные реалии приводят к возрастанию роли такого фактора, как культурный обмен, в частности, обмен телевизионными передачами. Ни одна телевизионная служба мира не может сегодня успешно функционировать, отказываясь от экспортных и импортных возможностей.

Создание локального социокультурного пространства в условиях конкурентного медиарынка возможно и через региональное сотрудничество. Информационная интеграция позволит малым странам укрепиться на рынке. Спутниковая технология дает возможность осуществлять региональное вещание сразу на нескольких языках. Модели организации такого сотрудничества существуют в таких странах, как Соединенные Штаты Америки и Великобритания.

Однако самым эффективным и дешевым способом поддержки и развития образовательного и культурного потенциала нации и государства является общественное телевидение. В Европе, например, общественного телевидения не было довольно долго. Оно появилось в 70-е гг. XX в., когда произошла трансформация государственных телекомпаний в телекомпании общественного вещания. Этот процесс в Западной Европе завершился, теперь он охватывает Восточную Европу, где государственное телевидение частично переходит в общественное и наряду с коммерческим приобретает полномасштабное звучание. Такое вещание способно успешно формировать и развивать социокультурную среду.

Чем характеризуется общественное телевидение? Прежде всего большим набором образовательных, просветительских, спортивных и развлекательных программ высокого уровня. Если говорить о качественном и профессионально подготовленном продукте, то он должен быть максимально плюралистичным, максимально корректным, максимально спокойным, не раздражающим общественное мнение. Ведь главная задача общественного телевидения – донесение объективной и достоверной информации обо всем, что представляет общественный интерес. Не следует отождествлять общественное телевидение с принадлежностью к общественным организациям. Это публичное телевидение, которое прежде всего находится на службе общества. Таким образом, в основе государственного вещания – интерес чиновника; коммерческого вещания – интерес рекламодателя; в основе общественного вещания – интерес зрителя, который может быть и чиновником, и рекламодателем, но в данном контексте представляет социум, общество.

Наряду с руководителями, творческим и техническим персоналом общественное телевидение имеет собственный коллегиальный совет, задачей которого является наблюдение за тем, в какой мере редакционная политика канала соответствует интересам общества. Его можно назвать «общественный совет», «попечительский

совет» или «совет по вещанию». Такой совет позволит зрителям реально влиять на программную политику телекомпании, поскольку он будет участвовать, во-первых, в формировании набора главных тем, а во-вторых, в обсуждении этих тем. Разумеется, этот механизм может работать только через институт представительства. Редакционная политика общественного телевидения априори должна быть независимой, в этом основная суть деятельности общественного телевещания. Поэтому в составе таких структур обязательно наличие представителей гражданского общества, которые будут стоять на страже его интересов. Независимость выражается и в отсутствии коммерческой рекламы, что приведет к тому, что общественная телекомпания будет гнаться не за рейтингом, а за качеством показа. Весь объем вытесненной рекламы перейдет на частные каналы. Следовательно, появление общественного вещания придаст новое ускорение в развитии коммерческого вещания.

Очень важны прозрачность бюджета и целевое расходование средств, которые формируются путем абонентской платы пользователей общественного телевидения. Другим источником может стать спонсорство, причем согласие на него принимается также в коллегиальном совете. Установление преимущественного права передачи своих программ для организаций общественного вещания по сетям кабельного телевидения может стать еще одним источником финансирования.

Если обратиться к зарубежному опыту, то общественное телевидение США представляет уникальный пример. Самой большой телевизионной сетью в США является PBS (Общественная служба телепередач), в которую входят более 280 некоммерческих станций, распределяющих между собой программы. Развитие общественного телевидения за последние два десятилетия было бурным. Этот факт особенно впечатляет, если учесть, что телестанции в США часто существуют на весьма ограниченные средства из бюджета, на пожертвования телезрителей и за счет частных фондов. Японское общественное телевидение представлено вещательной корпорацией NHK, которая является общественной и находится под контролем государства. Так же, как и в общественном вещании Великобритании, корпорацию возглавляет совет управляющих из 12 человек, назначаемых правительством с одобрения парламента. NHK ведет телевещание на пяти каналах и является второй по величине вещательной корпорацией в мире после английской BBC. NHK существует за счет абонентской платы, которую вносят 38 млн японских семей, что составляет 90 % от их общего количества. Однако сигнал NHK не кодируется, и смотреть передачи общественного телевидения может каждый житель страны. Таким образом, абонентская плата становится добровольной по сути, что вызывает время от времени дискуссии о необходимости приватизации корпорации. Для информационных программ NHK выделяет 45 % эфирного времени (для сравнения – коммерческое телевидение – 20 %); для развлекательных – 17 % (коммерческое – 37 %); для передач о культуре – 25 % эфирного времени (коммерческое – 25 %); для образовательных передач – соответственно 10 % и 5 %. NHK не финансируется государством и поэтому имеет определенную защищенность от влияния властей и финансово-промышленных групп. Это дает возможность корпорации общественного телевидения объективно отражать общественное мнение страны. Свидетельствует об этом тот факт, что, по данным опросов общественного мнения, до 80 % респондентов доверяют информации NHK [1].

Роль общественного вещания для формирования социокультурного пространства государства очень важна. Подтверждением этому является мнение шведских и финских специалистов из Медиа Института FOJO (г. Кальмар, Швеция), которые проводят международные тренинги во многих регионах мира и могут выступить в качестве экспертов по этому вопросу. Вот что сказал в беседе журналист, преподаватель, научный аналитик Кент Хальтунен: «Если говорить о Швеции, то тради-

ция общественного теле- и радиовещания очень давняя, по меньшей мере пять десятков лет создавалась структура в том виде, в котором она существует сегодня. Я лично сейчас не могу представить себе ландшафт средств массовой информации Швеции без общественного вещания. Я сам работаю на общественном телевидении и могу сказать, что основными постулатами являются независимость журналистов и независимость СМИ от каких бы то ни было политических и финансовых структур. На общественном телевидении запрещена реклама, дабы не поддаваться прессу со стороны экономических сил, и финансирование идет не из государственных средств, а из лицензионных сборов, т. е. граждане Швеции платят деньги в специальный фонд. Чисто организационно устройство довольно сложное, но обеспечивает защиту, барьеры от внешнего влияния на работу телевидения» [2]. При обсуждении вопроса о становлении общественного телевидения Кент Хальтунен подчеркнул важность следования высоким журналистским стандартам, высокой степени независимости от других структур общества и высокий уровень непредвзятости. Если не иметь таких стандартов, люди не будут платить за общественное телевидение.

Шведский журналист и опытный медиа тренер Класс Тур считает, что надо также не забывать о том, что новые времена, может быть, в особой мере предъявляют требования к еще более высокому уровню знаний. При создании общественного вещания следует изучить разные модели общественного вещания и подобрать ту, которая ближе. Но нужно быть готовым к жесткой конкуренции с коммерческими каналами, которых много. Чем больше страна будет открыта для Европы и других стран мира, тем больше может быть инвесторов, которые будут конкурировать и, в том числе в общественном вещании.

Однако зарубежные коллеги не скрывают и трудности современного общественного вещания. Как говорит Кент Хальтунен, несмотря на то что рейтинг общественного телевидения по-прежнему очень высок, не следует рисовать безоблачные картинки. Сегодня чуть-чуть пошатнулась позиция такого вещателя, особенно много вопросов о будущем. И один из камней преткновения, конечно, вопрос о финансировании, потому что ресурс у людей не безграничен, есть определенная болевая точка, которую нельзя переходить, а денег на содержание телевидения не хватает. Например, в Дании, где структура общественного телевидения очень похожа на шведскую, недавно было принято решение легитимного использования рекламы, чтобы спасти финансирование. Конечно, возникает вопрос: как можно при существовании платной рекламы сохранить независимость? Создается определенный элемент продажности. Тем не менее этот план обсуждается и, путем компромисса, будет реализован ради сохранения общей идеи. По мнению экспертов, не все беспроблемно в общественном телевидении Швеции, где штатный состав в последнее время сокращается и многое из того, что показывают по телевидению, покупается у коммерческих компаний, создающих медиапродукт.

Тем не менее интерес к общественному вещанию не уменьшается. Подобные тенденции свидетельствуют о том, что сейчас идет активный поиск выхода их кризисных ситуаций, путей некоммерческого партнерства, обмена международным опытом по организации и развитию новых форм вещания. Обществу необходимо иное телевидение, которое было бы ориентировано на формирование социокультурного пространства, направленного на просвещение и развитие общественного самосознания.

Создание общественного телевидения предваряет подготовительный этап. Зарубежный опыт показывает, что вначале необходимо провести соответствующую работу по составлению правовой базы, необходимо также определить концепцию и выбрать базовую модель для общественного телевидения, возможно, им станет один из государственных телеканалов. Этот вопрос для наших условий очень актуален,

потому что он связан прежде всего с профессиональной подготовленностью кадров, оснащенностью телеканала, адаптированностью его к новым условиям работы, когда имеется четкая ориентация на интерес зрительской аудитории. Должна быть определена и программная политика.

Один из главных принципов редакционной программной политики можно сформулировать следующим образом: культурно-просветительскому каналу необходимо формировать социокультурное пространство, отражающее ценностную ориентацию общества на гармоничное и творческое развитие во всех сферах жизни, где общественная генерализация не теряет индивидуальности человека.

В определении программного продукта следует логистировать зрительский сегмент, учитывая особенности и реалии современной вещательной практики. Так, российские ученые в этом отношении критически оценивают деятельность собственного телевидения. Говоря о роли телевещания в формировании единого культурного пространства России, они утверждают, что в погоне за большинством аудитории ведущие российские телеканалы стали похожи друг на друга как в содержании передач, так и в верстке: наиболее востребованные форматы программ и фильмов вытеснили все остальное. В результате конкретный зритель с конкретными личными запросами оказался «растворен» в безликом рейтинговом «большинстве аудитории». Как следствие возникла еще большая потребность в специализированных каналах «по интересам», на которую и было ориентировано создание в той или иной степени тематических каналов, не только спутниковых и кабельных, но и относящихся к традиционному эфирному пространству. И практически каждый из этих каналов нашел свою ощутимую долю зрителей [3, с. 34]. Это напрямую касается и общественного телевидения.

Важно понять, что сегментирование аудитории стало следствием непродуманной редакционной политики ведущих российских телеканалов, в том числе государственных, которая ориентировалась в первую очередь на сиюминутные запросы усредненного массового зрителя, отраженные и закрепленные в рейтинговых замерах. Для успешного функционирования общественного телевидения следует сохранить мотивированное участие зрительской аудитории, создать условия для ее расширения, вместе с тем учитывать индивидуальные запросы и ожидания каждого зрителя.

В государстве должны присутствовать все виды и формы информационных источников. Только в таком случае гражданская позиция человека, его личностные качества и ценностные ориентации не будут ущемлены и окажутся реализованными. Возможность выбора представляет собой не меньшее достижение, чем полная свобода, когда человек волен определить свои приоритеты абсолютно независимо и самостоятельно, но когда выбирать не из чего. Тогда, наконец, здоровая телевизионная конкуренция и такая же конкуренция в информационной сфере в целом утвердится мотивированным стимулом развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Спиридонова, Н.* Телеэфир как общественное достояние / Н. Спиридонова // http://www.iimp.kz/bullets/bullet12/007.htm

2. Новые времена предъявляют высокие требования // http://www.uapp.net/industry/analytics/review/article

3. *Бровченко, Г. Н.* Роль телевещания в формировании единого культурного пространства России: ценностный аспект проблемы / Г. Н. Бровченко, М. А. Найден // Вестник электронных и печатных СМИ . – 2009. – № 12.

О. В. Корчагина
Луганский национальный университет
имени Тараса Шевченко
(*Украина*)

ГАЗЕТНЫЙ ШТАМП – ЭЛЕМЕНТ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ СОВЕТСКОГО ОБЩЕСТВА

(По материалам публикаций печати Ворошиловградской (Луганской) области 1938–1956 гг.)

Первая половина XX ст. – время чрезвычайно сложных, противоречивых событий, которые сказались на социальном устройстве мира, и, как следствие, на языке советского общества, ведь он стал едва ли не наиболее весомым средством формирования государственной политики и активно формировал идеологические принципы власти. Одной из характерных черт существования советской цивилизации является тотальный контроль государства над всеми сторонами жизни индивидов. Успешная манипуляция массовым сознанием достигается умелым использованием языковых средств, определенной языковой политикой. Средства массовой информации (СМИ) и пропаганды были связующим звеном между «Олимпом» и «винтиками». Все языковые средства текстов СМИ были призваны выполнять функцию влияния, убеждения и агитации.

Эпоха 30–50-х гг. XX в. – это период роста бюрократизации в сферах государственной и общественной жизни. На многочисленных митингах, съездах, конференциях, пленумах проговаривались, а потом публиковались в газетах выступления советских государственных и общественных деятелей. Пафос и стиль этих выступлений служил образцом для речи и коммуникативного общественного поведения трудящихся. «Партийные тексты отбивали крайнюю степень аморальности и цинизма советских вельмож, которые манипулировали массовым сознанием, применяя подмену понятий как главное средство пропаганды» [1, с. 45]. Крепкие централизованные связи, авторитет советской власти, суровость дисциплины, которая требует безоговорочного выполнения директив, – все это закреплялось в языке советской поры, которая стала эпохой стилистического однообразия.

Среди исследований феномена массового сознания, в том числе в условиях тоталитаризма, ключевое место занимают идеи и труды Р. Барта. Он высказал мысль о том, что язык – это власть. И объяснил это тем, что «языковая деятельность подобна законодательной, а язык является ее кодом. В языке, благодаря самой его структуре, заложено фатальное отношение отчуждения. Говорить... – это значит подчинять себе слушающего; весь язык целиком есть общеобязательная форма принуждения» [1, с. 94]. Д. Дж. Рейли [2] отмечает, что большевики использовали определенные стилистические приемы, приведшие к становлению четкой языковой политики. Создавались языковые шаблоны, клише, которые, распространяясь, проникали в слог широких слоев населения городов и сел. Украинский языковед Л. Масенко в своем исследовании языковой политики КПСС отметила: «В этот период состоялось установление в речах большевистской верхушки набора штампов, которые выполняли функцию матрицы для всех средств массовой информации, прессы и гуманитарных наук» [3, с. 45].

Вместе с тем активное языковое творчество журналистов, агитаторов, пропагандистов социалистической идеологии привело к тому, что множество обычных слов изменили свое значение и превратились в газетные штампы. Определение понятия «штамп» в аспекте культуры языка находим у украинской исследовательницы А. Сербенской: «Словесными штампами принято называть любые надоевшие

выражения, лишенные новизны или несознательно используемые в разных сферах общения (это могут быть отдельные слова, словосочетания и т. д.); они образовались вследствие примитивного мышления, отсутствия речевого такта, небрежного употребления языковых оборотов» [4, с. 36]. Делая акцент на негативных функциях штампа в обществе, Д. Григораш дополняет определение А. Сербенской: штамп – это « ... избитая форма выражения мысли. Текст, содержащий штампы, сужает свои специфически выразительные возможности, становится монотонным и бескрасочным. Вред штампов в том, что при описании разных жизненных проявлений используются много раз употребляемые лингвостилистические средства» [5, с. 276].

Актуальность избранной темы мотивируется тем, что рассмотрение языка печати Ворошиловградской области 30–50-х гг. XX в. поможет в комплексной и системной реконструкции функционирования региональной печати.

В задачи данного исследования входит выборка, систематизация и исследования языковых газетных штампов печати Ворошиловградской (Луганской) области 1938–1956 гг.

Объектом исследования стали публикации газет Ворошиловградской области 1938–1956 гг.

На Ворошиловградщине, как и везде на территории Советского Союза, в 1938–1956 гг. общение государства с населением области происходило большей частью через СМИ, преимущественно через печать. Газеты одновременно дают представление и о языке власти, и о языке, которым пользовались люди, обращаясь к властям, так как в это время всячески поощрялось движение раб- и селькоров. Их непрофессиональные заметки, письма в газеты позволяют также судить о языке тех лет. Тексты газетных материалов содержат много слов и словосочетаний, присущих данному историческому периоду и учитывающих социальные и политические обстоятельства этого периода. Время революции прошло, изменились условия жизни, однако в печати, как и раньше, активно употребляется революционная лексика. Газетные тексты имеют вид тезисов и лозунгов: «Даешь повышение производительности», «Слава новаторам...», «К новым победам!», «Да здравствует несокрушимая сила марксизма-ленинизма», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» – эти штампы навязывают обществу целый ряд стереотипов. В период революции призывы носили действующий характер, но в 30–50-х гг. XX в. из-за многоразового уместного и неуместного повторения они теряют свою семантику. Наличие штампов искажает восприятие прочитанного и замедляет понимание информации. Так как содержание слов может быть понятно лишь тогда, когда их «живая» семантика раскрывается в тексте. О. Сербенская так объясняет возникновение и засилье в языке печати подобных шаблонов: «Дело в том, что тоталитарная система создала и свою языковую парадигму, которая была проявлением эстетических критериев авторитаризма и бюрократии» [6, с. 113] Следствием частого их употребления были недостаточная квалификация работников редакций, малый словарный запас авторов и реципиентов.

В названиях газет Ворошиловградской области анализируемого периода выражены характеристики социальных изменений, которые происходили в советской стране и на Донбассе: «За стахановские темпы», «Социалистическое наступление», «Сталинский забой», «Комсомольское племя», «По сталинскому пути», «Ленинский призыв» и т. д. Как видно, названия не отличались оригинальностью. Газеты с аналогичными названиями выходили на территории всего СССР. Таким образом, штампы заняли центральное место на первых полосах.

Еще один фактор, который необходимо отметить: все представленные названия газет принадлежат изданиям, выходившим в промышленных регионах области. Именно здесь была сконцентрирована наибольшая по количеству и наиболее значительная по степени влияния социальная группа – рабочие.

Приведем несколько примеров языковых шаблонов, присутствующих в текстах публикаций газет Ворошиловградщины:

а) «*по-стахановски*»: « ... по-стахановски боролись за выполнение плана товарооборота … » (Ленинская звезда, 1939 г., № 1); « … по-стахановски провести прополку свеклы» (Колхозная жизнь, 1940 г., № 119); « … по-стахановски провели социалистическое соревнование» (Прапор Леніна, 1946 г. № 84);

б) «*стоять стойко*»: «Наша Красная армия стоит стойко на стороже нашей родины» (Ленинская звезда, 1939 г., № 29); « ... стойко стоять в авангарде нашего строительства» (Ленинский призыв, 1947 г., № 30);

в) «*настойчиво готовиться*»: «С настойчивостью готовятся к встрече XVIII съезда ВКП(б) учителя Н.-Астраханской СШ и учителя начальной школы № 1» (Вперед, 1939 г., № 22); «…агитаторы должны настойчиво ознакомлять избирателей своих участков с «Положением о выборах в Верховный Совет УССР» (Колхозная правда, 1947, № 3); «Хозяйственные и технические руководители шахт настойчиво готовятся к внедрению передовых научных технологий» (Сталинский забой, 1952, № 23);

г) «*с большой активностью*»: «С большой активностью подписываются на Государственный Займ Третьей пятилетки трудящиеся Ворошиловградского завода Октябрьской революции» (Ворошиловградская правда, 1938 г., № 7); «С вновь вступившими товарищами с большой активностью мы повседневно проводим политико-воспитательную работу» (За стахановские темпы, 1938 г., № 1).

Из приведенных примеров видно, что, даже отражая актуальные для того времени проблемы, публикации, написанные с использованием языковых шаблонов, теряют силу коммуникативного влияния. Чаще всего потребность в них возникает тогда, когда автор старается заполнить словами пустоту в мышлении, не зная положения дел, пользуется общими фразами, стараясь украсить действительность, стремится свой материал уподобить высказываниям вождей. Подобные тексты формировали стереотипы мысли массового сознания. «Словесные штампы приводят не только к стилистическим огрехам, а и к штампам мышления» [4, с. 23], – делает вывод А. Сербенская. Языковед А. Селищев, исследуя язык революционной поры, указал на его засоренность чрезмерным употреблением общественно-политической лексики и продуцирование стереотипов общественной речи. Подобный подход к журналистской работе выражался в написании текстов на разные темы, но подобных по речевой структуре. Анализируя прагматику таких произведений, А. Селищев подчеркивал: «У нас бывает так, что все доклады, которые делает активист, – то ли о белом терроре в Болгарии или о будущей конференции – как две капли воды похожие один на другой <...>. Язык многих таких докладчиков не влияет ни на ум, ни на чувство слушателей» [7, с. 36].

Главным методом закрепления нужных штампов в сознании читательской аудитории стал метод многоразового повторения. Опасность такой языковой политики, очевидно, в том, что социум перестает логически мыслить, так как штампованная лексика газетных произведений не отображает настоящее положение вещей и отношений, подменяя анализ реальных событий фальшивым пафосом. Б. Пильняк изобличал подобную практику: « … беру газеты или книги, и первое, что в них поражает, – неправда всюду, в работе, в общественной жизни, в семейных отношениях» [8, с. 148].

Итак, в 1938–1956 гг. шаблонизация языковой структуры газет становится той границей, за которой язык перестает выполнять когнитивную функцию и сводится к стандартизированной лексике. Стереотипы языка периодической печати исследуемого периода мотивируются стремлением руководителей всех рангов государства через СМИ унифицировать мышление социума, что оказывало содействие формированию в массовом сознании особой языковой модели, согласно которой все языковое функционирование, все социальные взаимоотношения строятся на основе общего шаблона. Реализуясь через систему языковых штампов, язык газетных публикаций тем самым способствовал созданию и распространению единого способа мышления, а значит, и единого способа общественного поведения. Пресса приучала читателей мыслить стереотипами и шаблонами, которые, в свою очередь, приводили к снижению способности анализировать, интерпретировать информацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 94.
2. *Рейли, Д. Дж.* «Изъясняться по-большевистски», или как саратовские большевики изображали своих врагов» / Д. Дж. Рейли // Отечественная история, 2001.– № 5. – С. 79–93.
3. *Масенко, Л. Т.* Мова і суспільство: Постколоніальний вимір / Л. Т. Масенко. – Київ: Вид. дім «КМ Академія»; Всеукр. т-во «Просвіта» ім. Тараса Шевченка, 2004. – 163 с.
4. *Сербенська, О. А.* Мова преси в контексті вимог перебудови: Навчальний посібник / О. А. Сербенська. – Київ: НМК ВО при Мінвузі УРСР, 1989. – 64 с.
5. *Григораш, Д. С.* Журналістика у термінах і виразах / Д. С. Григораш. – Львів : Вид. об'єднання «Вища школа», 1974. – 276 с.
6. *Сербенська, О. А.* Актуальне інтерв'ю з мовознавцем : 140 запитань і відповідей / О. А. Сербенська, М. Й. Волощак. – Київ: Вид. центр «Просвіта», 2001, – 204 с.
7. *Селищев, А. М.* Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком (1917–1926). – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 248 с.
8. *Андроникашвили-Пильняк, Б.* О моем отце / Б. Андроникашвили-Пильняк // Дружба народов. – 1989. – № 1. – С. 147–155.

В. М. Кузьмина

Курский институт социального образования, филиал Российского государственного социального университета (Россия)

ОТРАЖЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОГО ЧЕРНОЗЕМЬЯ В СМИ В ПЕРИОД НЭПА

(По материалам «Курской правды»)

Переход страны от политики «военного коммунизма» к новой экономической политике изменил общую ситуацию в обществе. Одновременно в области социальной теории на смену жесткому «классовому подходу» в период «военного коммунизма» пришла смягченная НЭПовская линия межклассовых компромиссов. Идеологическая политика Советского государства сводилась к следующему: был определен минимум культурно–просветительских учреждений, которые финансировались государством. В этих учреждениях определено максимальное количество работников, которые получали фиксированную зарплату. Остальные учреждения были переведены на хозрасчет.

Труппа Курского драматического театра вместе с режиссером основной своей задачей считала привлечение большого числа зрителей в театр. Артисты предлагали настолько разнообразный репертуар, что можно с уверенностью утверждать: постановки режиссера отвечали вкусам всех слоев населения. Если артисты играли драмы Шпажинского «Кручинина», «Где любовь, там и напасть» [1] или пьесы на исторические темы, такие как Б. Шоу и Великая Екатерина**,** Д. Мережковский «Павел I» [2], то представители курской интеллигенции с большой охотой посещали театр [3].

Если артисты играли на сцене пьесы детективного, мелодраматического характера (например, «Убийство в деревне Мортон», «Пламя», «Ключи счастья») [4] или пьесы, затрагивающие тему денег («Иудушка», «Три сестры») [5], то это вполне отвечало вкусу НЭПманской публики. Эти постановки пользовались определенным успехом у нэпманов, что заставило корреспондентов «Курской правды» развернуть на страницах дискуссию на тему: «Не сбился ли театр с пути?» [6].

«Курская правда» старалась влиять на формирование театрального вкуса населения и тем самым подвести артистов к мысли о необходимости переориентации театра в сторону пьес социалистического характера. Поскольку для артистов в 1922–1923 гг. главной становится проблема заработка, то они стремятся поставить как можно больше пьес на сцене Курского драмтеатра. Процесс постановки пьес с 1922 г. стал регулироваться Губполитпросветом, который указал, что «по плану театр должен поставить не менее 45 пьес за 6 месяцев и всего 168 спектаклей» [7]. Сложные условия работы (экономическая нестабильность, регламентированность деятельности и т. д.) приводили к истощению как физических, так и духовных сил артистов и режиссера. Почти в начале каждого театрального сезона, вплоть до 1934 г., менялся режиссер Курского драмтеатра, и в связи с этим происходили изменения в составе труппы. После работы на сцене данного театра с 1918 по 1920 год труппы А. Л. Желябужского с 1920 по 1922 г. работала труппа во главе с В. Ф. Игреневым, но после этого «начинается чехарда». В театральный сезон 1922/23 г. работала труппа А. Л. Мичурина, затем труппа Д. Х. Пашковского, летом 1924 г. на сцене выступает труппа Н. А. Листова.

От каждой новой труппы курский зритель ждал более интересного репертуара и ярких исполнителей на сцене. Но эти надежды не оправдались, и в статье «Театральные итоги» в «Курской правде» было заявлено, что «в области чистого искусства театр дал мало, были попытки классических постановок, но не было ни системы, ни художественного подхода. И всему виной – НЭП, НЭП пришел в театр» [8].

Именно в период проведения НЭПа артисты, в поисках заработка, пробовали создавать различные творческие объединения. Так, 7 января 1922 г. состоялось открытие Губернского агитационного театра революционной сатиры Губполитпросвета, который «обслуживался силами коллектива». В театре были поставлены пьесы: «Сказание о том, как Иван-дурак умным стал» А. Луначарского, а также «Трагедия Курского спекулянта», «Иванов Павел – саботажник» [9]. 7 января 1923 г. состоялось открытие «театра комедии и оперетты» в помещении «Всерабис» (ул. Троцкого, 17). Театр также «обслуживался силами безработных членов Всерабиса» [10]. В феврале 1923 г. в Курске появился театр «Гротеск» на месте «Теревсата», судьба которого закончилась печально. Еще в январе 1922 г. труппа «Теревсата» выехала на гастроли по губернии, и вскоре после закрытия здания «Всерабиса» «Теревсат» прекратил свою деятельность. Актерский состав театра «Гротеск» был более опытным, и выступления артистов стали привлекать внимание курян. В 1923 г. театр занимал помещение бывшего кинотеатра «Чары». «Курская правда» так писала о «Гротеске»: «Пошлый и неумный театр пролетариату не нужен». Отдельно работал и самообслуживался театр им. Щепкина, сведения о котором в печати редки и скупы. В 1922 г. открылся Детский театр, необходимость которого назрела давно [11]. Вообще, с 1 июля 1923 г. по 1 июля 1924 г. в Курской губернии работало 9 зимних и 18 летних театров [12].

Выполняя указания партии, корреспонденты «Курской правды» на страницах газеты много внимания уделяют деятельности интеллигенции в сфере культурного строительства. В 1923–1925 гг., даже когда все внимание прессы было обращено на скорейшую ликвидацию последствий засухи, «Курская правда» продолжала вести страницу, посвященную музыкальной, театральной и литературной жизни города. В «Курской правде» в начале 1920-х гг. ответственным редактором работал В. Гришанин, при нем газета стала печатать весьма квалифицированные отчеты о работе театра, музыкальной и литературной жизни губернии. С 1923 г., в связи с более глубоким проникновением рыночных отношений в творческий процесс, в газете часто писали о необходимости усиления контроля за репертуаром со стороны Губполитпросвета.

В Курском драмтеатре к 1927 г. фактически произошла смена всего репертуара. Режиссеры театра и артисты стремились разнообразить формы работы со зрителем – как когда-то в 1920–1921 гг., когда артисты устраивали различные диспуты. Так,

5 декабря 1927 г. труппа М. И. Каширина устроила для курян диспут на тему: «Пути современного театра» – зритель откликнулся и принял активное участие в диспуте. На нем присутствовали также корреспонденты «Курской правды», которые осветили данное мероприятие на страницах своей газеты, отметив «необходимость и целесообразность проведения таких мероприятий» [13]. После такого тесного сотрудничества со зрителем у населения появился большой интерес к работе артистов, а они, в свою очередь, старались работать еще лучше. Поэтому закономерен был успех таких постановок, как «Дети Ванюшина», «На дне», «Ревизор», «Любовь Яровая», «Декабристы», «Гроза» [14]. Зрителями была отмечена прекрасная игра таких талантливых актеров, как С. С. Карнович-Валуа, М. Андреевой, В. Е. Орлинского, о чем на своих страницах сообщала «Курская правда» [15].

Артисты ощутили плодотворность своей работы со зрителем и продолжили искать разные формы общения с ним. 9 февраля 1928 г. состоялась встреча творческой интеллигенции со зрителями, на которой шел разговор на тему «Недостатки нашего театра». Живая связь радовала как актеров, так и курян, помогала одним почувствовать публику, другим глубже понять искусство театра, сложную работу актера над ролью.

Коллектив постоянно работал над новыми пьесами: это «Фабрика молодости» А. Толстого, «Разлом» Б. Лавренева, «За океаном» Я. Гордина, а также «Коварство и любовь», «Лес», «Гроза», «Доходное место», «На дне», «Горе от ума». Ставились изредка пьесы на потребу мещанской публики, как, например, «Ванька-Ключник» или «Хорошо сшитый фрак», но в основном театр твердо заявил о себе как о способном коллективе если и уступающем московским профессионалам, то не во многом. Дискуссионным оказался спектакль «Ржавчина» (по второму названию – «Константин Терехин»), по пьесе В. Киршона и Успенского. Театр смело пошел еще на один эксперимент, устроив суд над героем пьесы и пригласив на диспут зрителей. 26 марта 1928 г. после спектакля куряне судили разложившегося коммуниста Константина Терехина [16]. 1 апреля 1928 г. сезон в городском театре закончился, и такой прекрасный коллектив распался, так как с ним не был заключен договор на следующий театральный сезон.

Материальное положение представителей творческой интеллигенции из театральной сферы в 1920-е г. было тяжелым. Зарабатывать артисты могли только своими выступлениями, поэтому в 1920–1921 гг. резко увеличивается количество театральных постановок, что, несомненно, приводит к низкому качеству режиссерской постановки и игры актеров. Поскольку театры стали открытыми для всех, то их посещали также красноармейцы, которые бесплатно ходили в театр и «не могли приобрести даже программу за 60 рублей» [17]. Артисты театров находились в сложном материальном положении еще и потому, что им приходилось своими силами «обслуживать» театральные постановки, как, например, было с Театром революционной сатиры [18].

Введение НЭПа наиболее тяжело сказалось по музыкальным коллективам. Недостаток средств и систематическая невыплата заработной платы привела к их распаду, уходу их лучших представителей в частные хоры и оркестры.

На основании производственного плана Губполитпросвета к 1922 г. по губернии и уездам были сохранены только те симфонические и духовые оркестры, которые могли себя содержать сами. В отношении хоров Губполитпросвет предложил организовать «показательные хоры с таким расчетом, чтобы из них мог быть организован камерный ансамбль, и подготовить постановки опер и оперетты». В каждом уезде организовывался музыкальный кружок. Было запланировано готовить инструкторов музыкального отделения Губполитпросвета, и для этого организовывались курсы инструкторов. Музыкальная жизнь в целом в этот период становится разнообразнее и богаче в сравнении с предыдущим периодом. Регулярно стали проходить концерты музыкальной школы, которые «производили самое отрадное впечатление на слушателя» [19], в конце лета 1923 г. в зале рабочего дворца прошел концерт артиста Боль-

шого Московского Академического театра А. Лабинского [20]. Губполитпросвет приступил к организации симфонического оркестра и оперного коллектива [21], и уже через полгода государственный симфонический и духовой оркестры «стали выступать с серьезной программой: Верди, Глинка, Легар, Мендельсон, Чайковский, Вагнер» [22]. В 1922 г. в Курске «квартировались» артисты Ташкентской военной музыкальной школы. А таких школ в РСФСР было только две, поэтому для музыкальной жизни губернии это имело «громадное значение» [23].

Несмотря на отдельные критические статьи в «Курской правде» о проникновении НЭПа в среду музыкальной интеллигенции [24], все же общего недовольства творчеством музыкантов не было, потому что «знаменитые артисты из Москвы по пути в Крым останавливались в Курске и давали концерты». 9 мая 1926 г. Курск всколыхнули концерты Л. В. Собинова. Вообще, репертуар гастролеров отличался высоким художественным уровнем и стилевым богатством. В Курске значительное место в 1920-е гг. заняла камерная музыка. Ее пропагандистами, как и в первые годы советской власти, являлись преподаватели музыкальных учебных учреждений, солисты оперных трупп, гастролеры.

Продолжается творческая работа и в музыкальной коммуне Г. Л. Болычевцева. В середине 1920-х гг. в селе Теребуж Щигровского уезда семьей Болычевцевых были созданы «музыкальная студия» и музыкальная школа I и II ступеней. Раз в неделю в студии давали концерты фортепианной, скрипичной музыки, выступали струнный (смычковый) оркестр (7–8 скрипок и 2 виолончели) и хор. Участники «первого и единственного в СССР деревенского струнного квартета», как гордо именовал Г. Л. Болычевцев свой концертный ансамбль, собирались не только на выступлениях. Собрания проходили у кого-нибудь дома, исполнялись отрывки из квартетов Гайдна, Бетховена, Шуберта [25].

Заметным явлением в культурной жизни губернии стал абонементный цикл из пяти исторических концертов-лекций, проведенных осенью 1927 г. самодеятельными артистами из Щигровского уезда. В программу цикла вошли произведения Гайдна, Рамо, Моцарта, Бетховена, Скрябина, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Шопена, Прокофьева. Этому значительному событию была посвящена статья в газете «Беднота» под заголовком «Бетховен в деревне», а спустя некоторое время «Учительская газета» опубликовала очерк «Болычевцевы нам нужны».

Материальное положение музыкантов в данный период было нестабильным, в отличие от артистов Госпоказа. С одной стороны, какие бы ни были выступления музыкальной школы [26] вновь образованного симфонического и оперного коллектива [27], отдельных музыкантов [28], они проходили очень удачно. С другой стороны, в отношении курских музыкантов политика Губполитпросвета была следующая: решено было полностью переформировать состав музсекции, поскольку в Курск проездом на юг заезжали многие известные музыканты, артисты и содержать различные музыкальные объединения не было смысла. Планировалось создать симфонический концертный коллектив, который превращался бы в оперный оркестр и камерный ансамбль. Великорусский оркестр, к сожалению, был упразднен. В целом Губполитпросвет не был против организации симфонических и духовых оркестров, если таковые не требовали ассигнований государства. Уже в начале февраля 1922 г. Губполитпросвет приступил к формированию симфонического оркестра [29], который начал давать концерты уже в июне того же года [30].

Музыканты из симфонического и камерного оркестров были взяты под опеку государства[31], и с них по новой инструкции Наркомфина от 22 июня 1922 г. за концерты брался налог в размере не более 5 % от цен билетов. Другим музыкальным коллективам было сложнее для себя заработать, так как устраивать большие концерты они не могли, а небольшие «музыкальные вечера и утра» облагались налогом не более 20 % от цены билета. Чтобы заинтересовать публику, заставить идти ее на свои

концерты, музыканты вынуждены были все чаще и чаще играть легкую, веселую музыку вроде «опереточного канкана» [32]. Коллектив «комической оперы», чтобы не распасться и как-то выжить (в отличие от театра оперы, ставившего произведения русской и мировой оперной классики и закрывшегося в 1921 г. из-за крайней нужды и голода), ставил на своей сцене легкие произведения. Соответственно, в их зрительном зале были в те годы одни только «самодовольные рожи НЭПачей» [33].

В это время стабильно удавалось держаться тем объединениям, которые находились под опекой государства.

Все более значительную роль с начала 1920-х гг. в культурной жизни Курского края начала играть литература. Успехи в восстановлении народного хозяйства, широкая политико-воспитательная работа партии среди художественной интеллигенции привели к существенным изменениям во взглядах курских писателей и в их творчестве. В это же время в литературу вливались и новые молодые силы.

Журнал «Народное просвещение» за 1922 г. сообщил, что литераторы поставили для себя следующие задачи: с одной стороны – объединить вокруг себя все литературные силы не только города, но и всей губернии, дать им возможность взаимного общения и внутренней работы, а для молодых и неопытных – работать и учиться в Литературной студии. С другой стороны – устраивать лекции, вечера, собеседования, диспуты, поднимать интерес к литературе и поэзии вообще.

В литературной студии читалось два курса по русской и западной литературе, по технике литературного творчества. Проводились также занятия по художественному чтению и иностранным языкам. Студия размещалась во 2-й женской гимназии (ныне перестроенное здание принадлежит Управлению внутренних дел). Открытие студии не осталось незамеченным даже в столице. В. Я. Брюсов в журнале «Печать и революция» упоминает о деятельности студии в Курске. Дошли до Москвы и Петрограда и тоненькие сборнички стихов курских поэтов. Значительным событием в литературной жизни города стал выпуск осенью 1926 г. отделением союза крестьянских писателей литературно-художественного сборника «Зерна» [34]. В сборнике печатались М. Кочевой, А. Костенко, М. Горбовцев и др. Основные темы поэзии – «природа» и «жизнь народа» после Октября. Выпуск данного сборника внес большое оживление в культурную жизнь села, поскольку его создатели во вступлении обращались «ко всем крестьянам с убедительной просьбой подробнее сообщать, что понравилось, а что нет и почему?».

Но литературная жизнь Курска этим не ограничилась. С 1925 г. при редакции газеты «Курская правда» поэты и писатели начали издавать литературно-художественный журнал «Рефлектор», переименованный вскоре в «Трактор», а с конца сентября 1926 г. выпускалась еженедельная (по воскресеньям) страничка «Литература и искусство» в газете «Курская правда». 10 апреля 1927 г. состоялась Первая губернская конференция Курского общества крестьянских писателей, на которой обсуждались проблемы «борьбы с упадническими настроениями» среди поэтов-курян, необходимость «усиления учебы молодых крестьянских писателей и улучшения качества выпускаемых литературно-художественных сочинений молодых крестьянских писателей» [35].

Таким образом, благодаря тщательному освещению деятельности творческой интеллигенции на страницах СМИ население не только могло ориентироваться во вновь открываемых студиях, кружках и узнавать о концертах, но и учиться критическому осмыслению драматических, музыкальных и литературных произведений, которые появлялись в период НЭПа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курская правда. – 1922. – 3 марта; 1922. – 25 марта.
2. Курская правда. – 1922. – 24 апр.; Курская правда. – 1923. – 5 янв.
3. Курская правда. – 1923. – 13 янв.

4. Курская правда. – 1922. – 24 марта; Курская правда. – 1922. – 2 янв.; Курская правда. – 1923. – 31 янв.; Курская правда. – 1923. – 24 янв.
5. Курская правда. – 1922. – 24 апр.; Курская правда. – 1923. – 5 янв.
6. Курская правда. – 1922. – 11 марта; Курская правда. – 1923. – 11 янв.
7. ГАКО. Ф. Р. – 309. Оп. 4. Д. 36. Л. 70.
8. Курская правда. – 1922. – 28 сент.
9. Курская правда. – 1922. – 4 янв.
10. Курская правда. – 1923. – 6 янв.
11. Курская правда. – 1922. – 7 окт.
12. *Кабанов П. И.* Культурные преобразования Курской области. 1917–1967 гг. / П. И. Кабанов. – Воронеж, 1968. – С. 129.
13. Курская правда. – 1927. – 8 дек.
14. Курская правда. – 1927. – 3 дек; Курская правда. – 1927. – 10 дек; Курская правда. – 1927. – 16 дек.
15. Курская правда. – 1927. – 27 дек.
16. Курская правда. – 1928. – 13 февр., 24 марта.
17. Курская правда. – 1920. – 4 июня.
18. Курская правда. – 1921. – 7 окт.
19. Курская правда. – 1922. – 21 янв.
20. Курская правда. – 1922. – 26 авг.
21. Курская правда. – 1922. – 2 февр.
22. Курская правда. – 1922. – 23 июня.
23. Курская правда. – 1922. – 23 июня, 15 авг.
24. Курская правда. – 1922. – 15 авг. – 1923. – 11 янв.
25. Курская правда. – 1922. – 21 янв.
26. Курская правда. – 1922. – 23 июня.
27. Курская правда. – 1922. – 26 авг.
28. Курская правда. – 1922. – 2 февр.
29. Курская правда. – 1922. – 23 июня.
30. Курская правда. – 1922. – 2 февр.
31. Курская правда. – 1922. – 15 авг.
32. Курская правда. – 1923. – 5 июня.
33. Курская правда. – 1928. – 12 февр.
34. Курская правда. – 1928. – 12 февр.
35. Курская правда. – 1926. – 15 дек.

Я. В. Лукашик
Белорусская государственная академия искусств
(г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА БЕЛАРУСИ В ИНТЕРНЕТЕ: ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ, КОНТЕНТ САЙТОВ, ПОПУЛЯРНЫЕ РЕСУРСЫ

Художественная критика Беларуси сегодня осваивает просторы интернета. Процесс начался еще в середине 1990-х, но широко развернулся только в 2000-е, что было связано с предоставлением возможностей пользования сетью широким слоям населения. Помимо этого, критики стали присматриваться к сети и потому, что роль печатных изданий неуклонно падает, а к онлайн-источникам обращается все большее количество читателей. Фундаментальных исследований по проблемам художественной критики онлайн пока не проводилось, но на сегодняшний момент существует несколько интересных статей по обозначенной теме, к примеру, И. Шевляковой, Н. Вавиловой, А. Сидоренко. Исследователи солидарны во мнении, что

в ближайшем будущем феномен интернет-критики только будет набирать обороты, поскольку в настоящий момент происходит процесс формирования этой новой формы критики, и не совсем ясно, что она будет представлять собой в итоге: исключительно «народную журналистику» (блоги), традиционную художественную критику или нечто совершенно другое. Тем не менее некоторые черты онлайн-критики можно отметить уже на данном этапе ее развития.

1. Гипертекстуальность, сокращение объема публикаций, активное использование сленга. Гипертекст используется для сокращения объема публикаций, представляет собой ссылки, по которым читатель может перейти на ресурс, более полно раскрывающий тему. Сокращение текста – объективное изменение, вызванное сложностями чтения текста с монитора. Но сегодня можно говорить уже о *гиперсокращении* текстов, когда критическая публикация превращается в простую заметку, примитивную констатацию факта, односложный восторг (или негодование), рекламный слоган. Исправить ситуацию может обращение к интернету профессиональных критиков, способных сокращать тексты без ущерба для содержимого и смысла.

2. Публикации в интернете по вопросам культуры и искусства имеют относительно невысокий профессиональный уровень, что порождает целый ряд проблем, начиная от чисто стилистических и заканчивая профессионально-этическими. Рука об руку с непрофессионализмом идет плагиат. Возможно, этому способствует отсутствие сторонней редактуры в интернете: автор публикации сам себе хозяин, и на его плечи ложится полная ответственность за использование тех или иных материалов других авторов. И если в традиционной печати плагиат всегда вызывает бурю негодования, то в байнете к нему (пока что) относятся довольно спокойно: просторы сети так велики, что можно и не узнать о краже части своего текста и использовании его другими.

3. Еще одна примечательная черта – мультимедийность. Видео- и аудиоматериалы, выкладываемые на сайтах, являются либо самостоятельной единицей, либо носят вспомогательный характер. На белорусских сайтах материалов такого плана (видео-, аудиозаписей) очень мало, хотя они могли бы сыграть важную роль. Фотоматериалы широко представлены практически на всех искусствоведческих сайтах, однако чаще только дополняют текст статьи [1]. Эта проблема связана, возможно, с низкими скоростными возможностями интернета в Беларуси и отсутствием заинтересованности широких слоев публики в подобных материалах.

4. Сетевой критике присуща ярко выраженная интерактивность. Она не изолирована от читателя, а активно сотрудничает с ним. Статьи в интернете пишутся с целью найти отклик у аудитории, в случае удачи возникает полилог, полемика. Формы обратной связи с автором статьи многообразны: комментарий, личное сообщение, письмо по электронной почте, форум для обмена мнениями. Практически все сайты поддерживают с читателями обратную связь, и белорусские художественные сайты – не исключение.

5. Художественная критика в интернете зачастую анонимна. Авторы используют «ники», и лишь некоторые подписываются настоящими именами. Печатная художественная критика эту стадию уже прошла, сетевая – только вступила в нее. Главное отличие в том, что, предоставляя материалы в печать, довольно сложно скрыть свою настоящую личность. В интернете сделать это намного проще. Проще также прикрыться хорошо известным именем – пользуясь популярностью определенного автора, в сети может публиковаться кто угодно. Это способствует падению авторитетной роли критиков на просторах интернета.

Сайты, представляющие белорусскую культуру и критику сегодня, – это информационные (новостные порталы, такие как Белорусские новости), информационно-аналитические (сайты журналов, газет и некоторые другие) и публицистические (блоги и дневники). Если с информационными и публицистическими сайтами все более-менее хорошо, то аналитические представлены в интернете очень скудно. Вероятно, общее отношение к сети менее серьезно, нежели к газетам и журналам. Ин-

формации по искусству, выложенной в интернете, следует доверять с осторожностью: авторы публикаций часто не указывают источники, откуда черпают те или иные сведения, путают даты, события, имена и фамилии. Это в меньшей степени касается официальных сайтов, сайтов информагентств, сайтов газет и журналов. Последних – по той простой причине, что они представляют собой кальку с печатного оригинала.

Информационно-аналитических ресурсов, не имеющих отношения к печатным изданиям, в байнете пока меньшинство. Рассмотрим несколько примеров таких ресурсов.

На сайте **«Родныя вобразы»** [2] посетителю предлагается ознакомиться с фоторепортажами, биографиями художников и их картинами. Многопрофильный сайт (лучше сказать – портал) **«Будзьма»** [3] является частью компании «Будзьма беларусамі», в задачи которой входит организация «шматлікіх культурных і асветніцкіх акцый па ўсёй Беларусі». На нем размещается большое количество ссылок по различным вопросам искусства.

В 1997 г. зародился образовательный проект **«Беларускі калегіум»** [4], который сегодня продолжает свое развитие. «Беларускі калегіум» позиционирует себя как «форум для правядзення публічных лекцый і дыскусіяў». На сайте коллегиума размещены всевозможные лекции, аналитика, студенческие проекты. Лекции на этом сайте затрагивают вопросы критики и журналистики – в том числе онлайн-журналистики.

К аналитико-информационным можно отнести и сайт **«Belintellectuals.eu»** [5], располагающий богатой библиотекой – причем в ней можно ознакомиться не только с книгами известных авторов, но и с работами студентов. К этой же группе принадлежит **«Клуб синхронного мышления»** [6]. Помимо стандартных рубрик, сайт имеет рубрики «Art», «Street art», «Fashion». На сайте много авторских работ (к которым можно оставить комментарии), биографий молодых художников, скульпторов. Как признаются сами авторы, сайт является площадкой для портфолио, биографических материалов, творчества. На сайтах такого рода редко встречаются критические материалы. Но художник, благодаря оставленным к своей работе комментариям, может самостоятельно оценить воздействие своих произведений на зрителей (и не исключено, что комментарий оставит профессиональный критик).

Некоторые из приведенных в качестве примеров сайты имеют ярко выраженную политическую направленность – вопросы культуры занимают там не первое место. Однако качество размещенных на них публикаций довольно высокое, что является несомненным плюсом и позволяет не обращать внимания на политическую окраску.

Наибольшей популярностью сегодня (и это касается интернета в целом) пользуются блоги и дневники, относящиеся к художественно-публицистическим сайтам. Они предполагают публичность записей (часто – личного характера) и в идеале – ответственность за написанное. Каждый посетитель блога и дневника может оставить к записи свой отзыв (в сети отзывы принято называть *комментариями*). Часто происходит так, что автор, заявив об ориентированности блога на анализ культурных событий, в итоге начинает вести записи личного характера [7]. Такие перемены (и речь идет не только о белорусских авторах) не являются исключением – скорее, правилом. В печатных изданиях информации фильтрует редакция. Она отслеживает тематику, не позволяет слишком вдаваться в подробности. В блогах, если информация и фильтруется, то совсем по другим критериям. И потому данный вопрос уже является сферой контроля самого автора или читателей, которые в комментариях к записи могут обратить внимание автора на отклонение от темы.

Много общего (по структуре) с блогами имеют *онлайн-дневники.* Они предполагают записи более личного характера и не рассчитаны на широкую аудиторию. Хотя, если дневник не закрыт автором от просмотра посторонними, его можно найти (с помощью поисковой системы) и ознакомиться с содержимым: в случае с художественной критикой не столь принципиально, будет автор освещать события

через блог или через дневник. Множество сетевых дневников посвящено вопросам современной белорусской литературы: дневники А. Глобуса [8], А. Поплавской [9], М. Южика [10]; в них же периодически освещаются вопросы белорусского искусства. Дневник известного искусствоведа С. Хоревского [11] богат иллюстрациями, материалами по искусству. Автор ведет интересную серию «Сто твораў XX стагоддзя», посвященную выдающимся произведениям белорусской живописи. Однако не только известные мастера, но и молодые писатели, художники, аспиранты, магистранты ведут дневники и блоги по обозначенным темам, и уровень таких дневников порой не ниже уровня дневников «профессионалов».

Значительный процент материала, размещенного в блогах, дневниках, сообществах и форумах, носит весьма субъективный характер. Это можно объяснить не только тем, что авторы, в массе своей, дилетанты, но и тем, что упомянутые сайты *ориентированы* на дискуссии, которые могут вызвать записи. Чем больше дискуссий, полемики вызывает та или иная запись, тем выше *рейтинг* блога (дневника) и тем популярнее его автор. Отыскать непредвзятые суждения в дневниках и блогах сложно, потому лучше обращаться за достоверной информацией на информационные сайты, а за объективными суждениями – на аналитические.

Белорусская художественная критика начала осваивать глобальную сеть сравнительно недавно, однако сегодня она уже приобрела черты, характерные для онлайн-критики в целом: гипертекстуальность, мультимедийность, интерактивность. Стали заметны и проблемы, такие как невысокий уровень профессионализма, плагиат, падение авторитета критиков.

На сегодняшний день белорусская художественная критика в интернете представлена информационными, информационно-аналитическими и художественно-публицистическими ресурсами, раскрывающими некоторые вопросы белорусского искусства. Авторы публикаций стараются активно использовать разнообразные жанры критики, фотоматериалы для привлечения внимания читателей, вовлекать пользователей интернета в обсуждение художественных работ и статей посредством форумов, интернет-сообществ, комментариев. Наибольшей популярностью пока пользуются довольно своеобразные блоги и дневники, в массе своей дилетантские.

При всей неоднозначности, онлайн-критика в Беларуси, только начавшая путь становления, может в будущем поспособствовать выходу из кризиса белорусской художественной критики в целом. Не стоит надеяться в этом вопросе на печатные издания – их роль и влияние падают. И сегодня важно поспособствовать росту интереса к онлайн-критике, направить внимание на ее проблемы и постараться вывести ее на профессиональный уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Никитенко, А. А.* Интерактивность, мультимедийность, гипертекстуальность как детерминирующие типологические признаки сетевых изданий [Электронный ресурс] / А. А. Никитенко // Белгородский государственный университет. – Режим доступа: http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylolog/2009/01/2009-01-35.pdf. – Дата доступа: 12.05.2010.
2. Родныя вобразы [Электронный ресурс] / Родныя вобразы. – Режим доступа: http://rv-blr.com. – Дата доступа: 15.01.2010.
3. Будзьма [Электронный ресурс] / Будзьма беларусамі. – Режим доступа: http://budzma.org/by. – Дата доступа: 15.01.2010.
4. Беларускі калегіюм [Электронный ресурс] / Беларускі калегіюм: форум для правядзення публічных лекцый і дыскусіяў. – Режим доступа: http://baj.by/belkalehium. – Дата доступа: 16.01.2010.
5. Belintellectuals [Электронный ресурс] / Інтэлектуальная супольнасць Беларусі. – Режим доступа: http://belintellectuals.eu. – Дата доступа: 13.02.2010.
6. Адекват [Электронный ресурс] / Клуб синхронного мышления. – Режим доступа: http://adekvat.us. – Дата доступа: 16.01.2010.

7. Терпсихора: Записки сумасшедшего культуролога [Электронный ресурс] / Записки сумасшедшего культуролога. – Режим доступа: http://terpsihora.org/. – Дата доступа: 09.12.2009.
8. *Глобус, А.* [Электронный ресурс] / LiveJournal. – Режим доступа: http://adam_hlobus.livejournal.com. – Дата доступа: 06.11.2009.
9. *Паплаўская, А.* [Электронный ресурс] / LiveJournal. – Режим доступа: http://asia_paplausk.livejournal.com/. –Дата доступа: 25.02.2010.
10. *Южык, М.* [Электронный ресурс] / LiveJournal. – Режим доступа: http://juzhyk.livejournal.com. – Дата доступа: 25.02.2010.
11. *Харэўскі, С.* [Электронный ресурс] / LiveJournal. – Режим доступа: http://chareuski.livejournal.com. – Дата доступа: 25.02.2010.

П. Г. Мартысюк
Институт журналистики БГУ
(г. Минск)

СОВРЕМЕННЫЙ МИФ: ИЛЛЮЗИЯ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ

Мифологическое сознание выступает наиболее древней формой общественного сознания и являет собой определенный уровень отражения реальности в виде наглядно-чувственных образов.

Крайне противоречивый и часто неопределенный смысл, который вкладывается в термин «миф» в современном его словоупотреблении, затрудняет выяснение черт сходства и различия между древними и современными мифами и формирует по отношению к нему двоякого рода отношение. С одной стороны, современный миф рассматривается в качестве ложной концепции, так как произрастает на несвойственной ему десакрализированной культурной почве. С другой стороны, миф является неизменным элементом современного сознания и имеет архетипическую основу, в которой сокрыта тяга к образному воплощению универсального взгляда на мир, к поиску всеобъемлющего смысла, когда временной аспект бытия приобретает значение вечности.

Отношение к мифу как пережитку древней культуры сформировалось под влиянием учения О. Конта, согласно которому каждое из наших основных понятий в системе культурного знания необходимым образом проходит три теоретически различные стадии: теологическую, или фиктивную; метафизическую, или абстрактную; научную, или позитивную.

Первая – начальный пункт, необходимый для человеческого понимания, вторая – переходная, третья – фиксированная и определенная стадия. По мнению французского мыслителя, только на позитивной стадии человеческий дух, осознав невозможность достижения абсолютного знания, отказывается от решения вопросов об источнике и судьбе вселенной, о внутренней причине феноменов, а ищет и открывает, комбинируя рассуждение с наблюдением, их действующие законы, т. е. неизменные связи последовательности и сходства. Подобный ход мысли О. Конта подводит нас к выводу о том, что мифологическое сознание является переходным на пути окончательного торжества научного сознания и человеческого разума вообще.

Несмотря на то что мифологическая рефлексия заложила основы миропонимания, заявившие о себе на раннем этапе становления человеческой культуры, в то время как в современной культуре сложился иной способ освоения окружающего мира и

участия в нем человека, говорить об окончательном преодолении мифа в наши дни было бы не совсем оправданным. Подтверждением этому является точка зрения Шеллинга и романтиков, которая допускает возможность вечного мифотворчества.

Несмотря на торжество спекулятивного сознания среди других форм культурного опыта (как следствия эволюции сознания индивида и культуры в целом), мифологические ориентиры не утратили своего значения и в настоящее время. Это объясняется тем, что мифологическое сознание, которое определяется сферой сакральной (внеисторической), не преодолевается, а трансформируется. В связи с этим различного рода мифологемы постоянно сопровождают более поздние формы сознания (моральное, правовое, философское, политическое), а иногда и заполняют периодически образующиеся в них «пустоты», вызванные ограничением мыслительных возможностей.

Когда Э. Кассирер ставит вопрос об истории символических форм знания, о преодолении мифа в культуре Нового времени, утверждающей себя, как и философия, в противостоянии мифу, он констатирует, что преодоление мифа оказывается мнимым. Чем сильнее в культуре нарастает рационализм, тем неизбежнее возникает потребность в формах знания, позволяющих снимать его жесткость. Новое открытие мифа оказалось связанным с компенсаторным фактором. Хайдеггер включает в философскую мысль миф, но и демонстрирует выход самого философствования за границы западной философии Нового времени и возврат к первоистокам, к античным формам мысли и, следовательно, опять же к мифу.

В своих размышлениях об особенностях развития русской философии П. Сапронов приходит к достаточно интересному выводу, что русская религиозная философия конца XIX – начала XX в. в лице ее отдельных представителей (В. Соловьева, С. Булгакова, П. Флоренского и др.) наполняется мифологическим содержанием, которое просматривается в их софиологическом учении. «Софиологию разрабатывала русская религиозно-философская мысль со всеми ее непременными отличиями от собственно философии, и София в ней имела статус вовсе не или не вполне философской реальности, а скорее мифологемы» [1, с. 395]. Как видим, духовные искания отдельных представителей русской религиозной философии обрамляются мифологическим фоном, который по своей сути провоцирует соединение философской рефлексии с другими формами рефлексии культуры и вместе с этим не предоставляет философии возможности утвердиться в чистом виде.

Синтез двух форм выражения культуры – философской и мифологической – выглядит в русской философии весьма парадоксально. В контексте общепризнанных канонов это подтверждается в исследовании П. Сапронова. «В России в момент возникновения ее собственной интеллектуальной традиции… невозможное становится возможным. Правда, с той существенной оговоркой, что на отечественной почве возникает не философия в собственном смысле, а скорее некоторое философское инобытие, то, что потом станет религиозно-философской мыслью» [1, с. 395].

Разведение двух форм мировоззрения – мифологической и философской – становится возможным только в процессе прояснения их сущности. Уже в речении Гераклита «день переходит в ночь, поэтому они суть одно» философский логос выявляет свою сущность. Но сущность эта открывается только посвященным, ее может постичь только философствующий ум, в то время как миф доступен всем. Философия предполагает особые параметры мировидения, не исключающие, однако, и наглядной очевидности как способа приятия мира. День и ночь изначально не одно и то же. Объявляя день и ночь тождеством, Гераклит противоречит очевидности. Его личный опыт философствования не допускает возможности веры, но выявляет предельную грань познавательной способности философствующего субъекта.

В противовес утверждению Гераклита в мифе день и ночь разводятся, представляясь в качестве различных мифологических персонажей. Мифологическая рефлексия не допускает их отождествления, а выстраивает цепь замещающих друг друга изоморфных объектов. В мифе способ мышления бытия совпадает со способом бытия. В этой трактовке миф воспринимается как интуиция, сужающая внешний мир до его человеческой формы, до круга человеческих качеств. Вместе с этим мифологическая рефлексия ограничивает возможности самосознания в результате ограничения ее сферой потаенного (безмерный Хаос). В контексте Логоса границы самосознания расширяются, но вместе с этим в мир человеческого бытия привносится состояние дискомфорта и нестабильности.

В рамках настоящего исследования вполне уместно заявить о вере как одной из доминант мифа. Система мифологических представлений базируется на принципе коллективной веры, которая сопровождает не только религиозный миф, но и комплекс непосредственных чувственных ориентаций, переживаний и представлений древнего человека. Когда вера покидает миф, он утрачивает свою ортодоксальность. Мифологическое сознание отчасти замещается другими формами рационального сознания. Когда известный литературный герой Дон Кихот принимает ветряные мельницы за великанов, им также движет вера, которая высвечивает возможную в контексте мифа степень свободы-действия. Главный герой Сервантеса расценивает свое поведение как должное, в то время как для других оно таковым не является. Подобное обусловлено тем, что мировоззрение Дон Кихота оказалось смещенным во времени. Оно вполне отвечает мировоззренческой парадигме, присущей более ранним этапам культурно-исторического развития, но вместе с этим не является характерным для эпохи Возрождения, в которой миф уже замещается метафорой.

Исходя из принципа аналогии, присущего первобытному сознанию, ветряная мельница вполне может являться великаном, если их сходство визуально фиксируется. Вера Дон Кихота – это вера одиночки, в то время как подлинная сущность мифа предполагает веру в нее всех. Поэтому его поведение воспринимается окружающими как неестественное и вызывает недоумение.

Несмотря на утрату аутентичности, миф не исчезает с современной авансцены. Он является фактом сознания современного человека, испытывающего в нем несомненную потребность. И если наш современник уже не слышит, подобно древнему человеку, в журчанье ручья смех наяды – это еще не является свидетельством в пользу окончательной победы рационального мышления.

Миф уже не тот, каковым являлся в древней культуре. Он давно изменил форму и оттенки содержания в унисон изменившемуся духу времени. Вместе с тем, по мнению К. Юнга, миф сохраняет свою значимость на уровне коллективного бессознательного и периодически воспроизводится через различные символические формы.

Мифологическая рефлексия, освобожденная от рационально-логических мыслительных операций, оставляет за собой право на сокрытую сферу человеческого бытия, самым неожиданным образом реализующуюся в пределе изменившихся возможностей современной культуры. Актуализация ментальных структур дологического мышления лежит в неспособности рационально-логического мышления проникнуть во все сферы социокультурной реальности. Отсюда и вера в различные мифологемы, пробуждающие к жизни иррациональные (чувственно-образные, стихийные) образцы мышлении. Рациональность мифа, заложенная в его структурной упорядоченности, позволяет манипулировать сознанием человека, встраивая его во внешне подобные подлинным, иллюзорные социальные конструкты.

Само стремление окунуться в мир мифа, преодолев тем самым установленный вещественный порядок, возможно, и есть опосредованный путь к другого рода

разумности и упорядоченности, гарантирующей создание комфортного пребывания личности в неосвоенном мире. Это подтверждается тем, что само присутствие в рационализированном мире культуры еще не есть предел мечтаний человека и высший критерий духовной природы личности. Побуждение современного человека к достижению внутренней и внешней гармонии нередко оказывается лежащей за пределами рациональной упорядоченности. Но это уже не та гармония (космос), по отношению к которой соизмерял себя древний грек и частью которой себя видел. Наш современник уже не рассматривает себя как часть Логоса-природы, некоего космического организма, а подобно титанам Возрождения через абсолютизацию знания всячески стремится возвыситься над ним. Путь к этому во многом лежит через миф как некую компенсацию той несостоятельности и незначительности, которые он обнаруживает в повседневной жизни.

Современный человек оказывается помещенным в виртуальный мир (мир рекламы, компьютерной техники), по-своему мифический. Он и воспринимает себя как часть его. Когда человек оказывается сопричастным квазимиру, то уже в его контексте стремится заявить о себе. Состояние, которое он переживает в этот момент времени, является временно подлинным, напоминающим состояние чтеца сказки. В сказочный мир входят через присказку. Присказка – это предуготовление к некоему таинству. Уйти в сказку – значит уйти от дневного света, от постылой необходимости и условности внешнего мира. Присказка является гранью, лежащей между миром сказочным и миром рациональным. «Задача присказки состоит в том, чтобы подготовить душу слушателя, вызвать верную сказочную установку» [2, с. 34].

Сказка втягивает в сказочный мир, а потом требует отрезвления, нередко сопровождающегося выталкиванием. «На том пиру и я был, мед-вино пил, по усам текло, да в рот не попало; тут меня угощали; отняли лоханку от быка, да налили молока; потом дали калача, в ту ж лоханку помоча. Я не пил, не ел, вздумал утираться; со мной стали драться. Я надел колпак, стали в шею толкать…» [2, с. 34].

Как видим, реципиент переводится в ирреальный пласт. С помощью сказочного повествования ему удается пережить то, с чем в реальности столкнуться невозможно. Навык же нахождения в такой симультанной событийности – через сублимированное уподобление и цепочку метафорических замещений, призванных компенсировать существующую в реальности нехватку этой самой спонтанной событийности, – прививается с детства и выступает одним из детерминантов состояния взрослости.

Субъект, оказавшийся участником сказочного действа, не соответствующего реальной действительности, испытывает потребность в возвращении к повседневной жизни, приобретенному опыту рациональности.

В заключение можно сделать вывод, что миф в современной культуре по целому ряду параметров расходится с мифом, заявившим о себе в древности. В ортодоксальном мифе древний человек ощущает себя во всех измерениях. Современные формы мифа лишь временно завлекают субъекта, затем снова возвращают ему рациональность. В контексте классического мифа человек всецело реализует свой физический, интеллектуальный и духовный потенциалы. Современные формы мифа лишь иллюзорно осуществляют подобное.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сапронов, П. А.* Русская философия / П. А. Сапронов. – СПб., 2000. – С. 395.
2. *Ильин, И.* Одинокий художник / И. Ильин. – М., 1993. – С. 34.

М. А. Можейко
Белорусский государственный университет культуры и искусств
(*г. Минск*)

КРИТИКА КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ: ЭТАПЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Критика как феномен культуры прошла в своем историческом развитии ряд принципиально отличающихся друг от друга этапов, что позволяет говорить о традиционной критике в контексте классической культуры, о модернистской критике культуры неклассической и о постмодернистской критике культуры постнеклассической.

Критика как феномен классической культуры

В классической культуре понятием «критика» (от греч. *kritike* – искусство судить) обозначалось аналитическое рассмотрение социально (культурно) артикулированного (т. е. принципиально не природного) объекта или концепции, основанное на выявлении и эксплицитном рассмотрении его исходных аксиологических оснований, причем данная процедура органично предполагала постановку под сомнение истинности или правомерности последних.

Следует заметить, что функция экспликации и рационального рассмотрения мировоззренческих оснований культуры атрибутивно присуща философии. Философия как форма культуры осуществляет рефлексию над глубинными мировоззренческими основаниями – универсалиями, в которых выражается присущий той или иной культуре стиль мышления. Эти универсалии культуры, т. е. основы понимания мира, человека и места человека в мире, имплицитно формируются у каждого индивида в процессе его социализации (очень точно темпорально локализованном К. Чуковским как период «от двух до пяти») и служат своего рода мыслительным инструментарием для человека каждой конкретной эпохи, задавая в своем историческом варьировании систему координат, исходя из которой человек воспринимает явления действительности и сводит их в своем сознании воедино. Таким образом, в универсалиях культуры конституируется мировоззрение, специфичное для той или иной культурной традиции. Универсалии культуры не только играют — наряду с чувственным опытом — фундаментальную роль в познавательных процедурах в качестве «полных комплексов ощущений» (Б. Рассел), но и выступают инструментарием чувственно артикулированных мироощущения, мировосприятия, миропредставления и миропереживания (А. Лавджой).

Набор культурных универсалий достаточно стабилен: в его структуре могут быть выделены так называемые универсалии объектного ряда («*мир*», *«изменение», «причина», «следствие», «пространство», «время», «часть», «целое»* и т. п.), универсалии субъектного ряда («*человек», «долг», «честь», «государство», «справедливость», «счастье», «любовь», «смысл жизни»* и т. п.) и универсалии субъект-объектного ряда («*познание», «истина», «труд», «деятельность»* и т. п.). Однако, разумеется, содержание универсалий культуры существенно специфицируется в различных исторически и этнически определенных традициях, задавая характерные для них специфические системы символики, ценностные шкалы и дискурсивные практики (Э. Кассирер, С. Лангер, Ж. Делез и др.).

В сфере повседневности универсалии культуры не осмысливаются с достаточной ясностью: на уровне обыденного сознания человек, как правило, не отдает себе отчета в том, что мыслит о мире и себе, опираясь на определенные представления, сформированные у него соответствующим культурным контекстом, – он не просто принимает это обстоятельство как должное, но даже не подвергает его рефлексивному осмыслению, не осознает его, подобно тому, как мольеровский г-н де Журден не знал, что «говорит прозой».

Философия культуры делает глубинные основания мировоззрения предметом отдельного аналитического рассмотрения. В сфере философии происходит специальная рефлексия над современной ей (породившей и взрастившей ее) культурой, эксплицирование (выявление) ее основополагающих мировоззренческих структур. Экспликация мировоззренческих оснований культуры, в ходе которой они очищаются от чувственно-эмоциональных аспектов своего содержания, связанных с фигурами миропереживания, их предельная рационализация и конституирование в качестве абстракций высокого уровня сложности приводит в итоге к оформлению на их основе категорий философии.

Категории такого дисциплинарного раздела философского знания, как онтология (философия бытия, философская концепция универсума), генетически восходят к мировоззренческим универсалиям объектного плана (их перечисление даст тот же вербальный ряд, что и перечисление универсалий культуры объектного ряда: *«причина», «следствие», «пространство», «время»* и т. п., только в данном случае мы будем иметь в виду не чувственно окрашенные представления, пусть и максимальной степени общности, но абстрактные понятия). Соответственно, категориальный аппарат социальной философии (*«государство», «прогресс», «производство»* и т. п.), этики (*«долг», «честь», «смысл жизни»* и т. п.), эстетики (*«красота», «гармония», «совершенство»* и т. п.), философии религии (*«Бог», «грех», «вера»* и т. п.) уходит своими корнями в тот пласт культуры, который представлен универсалиями субъектного ряда. А понятийные средства гносеологии и праксеологии генетически связаны с универсалиями ряда субъект-объектного («*познание», «истина», «труд», «деятельность»* и т. п.).

Таким образом, именно посредством философского анализа (глазами философии) дано культуре увидеть, осознать и *критически осмыслить* собственные основоположения, содержательные презумпции практикуемого ею стиля мышления и глубинные основания фундаментальных для данной культуры ценностей.

Именно поэтому эпоха классической философии, реализующей атрибутивно присущую ей функцию, была рефлексивно осмыслена этой философией как «подлинный век критики» (И. Кант). В этом отношении критика как таковая генетически восходит именно к основаниям классической культуры, будучи пронизанной презумпциями характерной для нее метафизики – философского учения о сверхчувственных (трансцендентных) умопостигаемых основах и принципах бытия. Как было отмечено И. Кантом, суду критики «должно подчиняться всё»: «я разумею под этим ... решение вопроса о *возможности и невозможности метафизики вообще* [курсив автора. – *М. М.*]».

Неклассическая критика культуры модерна

В культуре модерна в осмыслении феномена критики акцент сделан не только (и не столько) на процедуре экспликации метафизических оснований предмета критики, сколько на процедуре их фундаментальной семантико-аксиологической релятивизации.

Классическим примером модернистской критики может служить марксистская программа «критики критической критики», чей методологический пафос (диалектика, по К. Марксу, «ни перед чем не преклоняется и по самому существу своему критична и революционна») объективно может быть распространен и на ее собствен-

ные аксиологические основания. В этой перспективе «снимающей критики» («опровергнуть ... не значит отбросить, ... заменить другой, односторонней противоположностью, а включить в нечто более высокое» у В. И. Ленина) мировоззренческие основоположения марксизма также могут быть (и были) подвергнуты критике и плюральной релятивизации.

«Новая критика» в культуре постмодерна

В постнеклассической культуре понятие «критика» наполняется новым содержанием: под критикой начинают понимать традиционно-классический способ отношения к тексту, заключающийся в интерпретации последнего, исходя из избранной системы внешних критериев. В контексте постмодернистской текстологии такой подход к тексту (взгляд извне) противопоставлен имманентному подходу к тексту (взгляд изнутри). Данная трактовка понятия «критика» восходит к таким работам Р. Барта, как «Две критики» (1963), «Что такое критика» (1963), «Критика и истина» (1966), «От науки к литературе» (1967), «С чего начать?» (1970) и др.

Согласно бартовской интерпретации, в рамках современной культуры могут быть выделены две активно практикуемые формы критики: так называемая «университетская» критика и так называемая «интерпретативная» (или «идеологическая») критика. Специфика «университетской» критики заключается в том, что она «в основном пользуется ... позитивистским методом», а в сферу ее анализа входят «проблема источников» и так называемых «обстоятельств» литературного творчества, реальный анализ которой сводится фактически к аналитике более ранних по отношению к исследуемому произведений либо обстоятельств биографии его автора.

По оценке Р. Барта, именно в этом и заключается «одна из самых серьезных ошибок, в которых повинна университетская критика: сосредоточив внимание на генезисе частных деталей, она рискует упустить из виду их подлинный, т. е. функциональный, смысл». Прежде всего вне фокуса внимания остается такой важнейший момент творчества, как его исторический фон и социокультурные предпосылки («Разве Расин писал из тех же побуждений, что и Пруст?»), – между тем «все взаимосвязано: самая мелкая, самая малозначительная литературная проблема может обрести разгадку в духовном контексте эпохи, причем этот контекст отличается от нашего нынешнего».

Согласно выражаемой Р. Бартом позиции современного постмодернизма, в поисках «смысла произведения» следует двигаться «не вглубь, а вширь; связь между автором и его произведением, конечно, существует (кто станет это отрицать? ... Одна лишь позитивистская критика до сих пор еще верит в Музу), но это не мозаичное соотношение, возникающее как сумма частных ... «глубинных» сходств, а, напротив, отношение между автором как целым и произведением как целым, то есть отношение отношений, зависимость гомологическая, а не аналогическая».

В силу этого критик «университетского» направления вынужден признать, что «неподатливым и ускользающим является сам объект его изучения (в своей наиболее общей форме) – литература как таковая, а не биографическая «тайна» писателя». Но и в этой сфере, то есть при анализе субъектной стороны проблемы творчества, позитивистский метод оказывается неадекватным: «увы, стоит нам коснуться интенционального аспекта человеческого бытия (а как без этого говорить о литературе?) – и позитивистская психология оказывается недостаточной».

Другая форма критики ориентирована не на поиск «объяснений» литературных «фактов», но на ту или иную семантико-аксиологическую интерпретацию литературного произведения, в силу чего получает название «интерпретативной» критики. По иронично мягкой оценке Р. Барта, ее представители «сильно отличаются друг от друга»: Г. Башляр, Ж. Пуле, Р. Жирар, Ж.-П. Ришар, Ж. Старобинский, Ж.-П. Вебер и др. – «общее у них то, что их подход к литературе соотносится (в большей или меньшей

степени, но во всяком случае осознанно) с одним из основных идеологических течений наших дней (будь то экзистенциализм, марксизм, психоанализ или феноменология)».

В силу этого данный тип критики «можно назвать критикой идеологической – в отличие от первой, которая отвергает всякую идеологию и объявляет себя сторонницей чисто объективного метода». В зависимости от избранных аксиологических (идеологических) приоритетов в общем пространстве интерпретативной критики могут быть выделены экзистенциалистически ориентированная критика (Ж.-П. Сартр), марксистски ориентированная критика (Л. Гольдман), психоаналитически ориентированная критика (Ш. Морон), структуралистски ориентированная критика (К. Леви-Стросс, Р. Якобсон) и т. д.

Несмотря на реально наблюдаемые «разногласия философско-методологического порядка» между данными видами критики и практическое «соперничество» конституирующих их парадигм, фактически обе они идеологичны в широком смысле этого слова (поскольку, несмотря на декларируемую нейтральность, позитивистская парадигма не менее идеологична, чем любая другая), и отношения между ними могут быть, согласно Р. Барту, рассмотрены как конкурирующее противоборство «двух идеологий». В этом контексте Р. Барт отмечает, что «худшее из прегрешений критики – не идеологичность, а ее замалчивание» и якобы внеаксиологичный подход к литературному произведению есть не что иное, как «самообман», если не «преступное умолчание» о неизменно и неизбежно имеющей место ценностной ангажированности.

Исходя из этого единства природы обеих форм критики (в равной мере ценностно артикулированных), Р. Барт делает вывод о том, что фактически «ничто не мешает взаимному признанию и сотрудничеству двух критик»: «университетская» («позитивистская») критика занимается «установлением и открытием «фактов» (коль скоро именно этого она и требует)», оставляя критикам интерпретативного направления «свободу их интерпретировать, точнее, «приписывать им значение» в соответствии с той или иной открыто заявленной идеологической системой». Точно так же и различные направления интерпретативной критики, несмотря на различную ценностную ориентацию, могут вполне благополучно сосуществовать в параллельном режиме (по выражению Р. Барта, «оказываются возможными одновременно»).

Согласно Р. Барту, из этого следует важный вывод о том, что «идеологический выбор не составляет существа критики и оправдание свое она находит не в “истине”». Таким образом, критика – это «нечто иное, нежели вынесение верных суждений во имя “истинных” принципов»: собственно, «критика – не таблица результатов и не совокупность оценок, по своей сути она есть деятельность, то есть последовательность мыслительных актов... Разве деятельность может быть “истинной”?»

Вместе с тем наличные формы критики претендуют на истинность своего результата, тем самым имплицитно полагая себя в качестве своего рода когнитивной процедуры. Между тем, согласно Р. Барту, такое полагание отнюдь не является правомерным, ибо предметом критики выступает «не “мир”, но слово, слово другого; критика – это слово о слове, это вторичный язык, ... который накладывается на язык первичный (язык-объект)». Критика, таким образом, должна «учитывать два рода отношения – отношение языка критика к языку изучаемого автора и отношение этого языка-объекта к миру». Собственно, в постмодернистском контексте «определяющим для критики и является взаимное “трение” этих двух языков, чем она... сближается с... логикой, которая также всецело зиждется на различении языка-объекта и метаязыка» (Р. Барт), и – более того – фактически критика и представляет собой не что иное, как «лишь метаязык». Однако коль скоро это так, то определение истинности чего бы то ни было отнюдь не входит в прерогативы критики: «дело ее – устанавливать вовсе не “истины”, а только “валидности”» (подобно тому, как и «в логическом уравнении испытывается валидность того или иного умозаключения и не высказывается никакого суждения об “истинности” используемых в нем посылок»,

и точно так же, как «лингвист занимается не расшифровкой смысла фразы, а установлением ее формальной структуры, обеспечивающей передачу этого смысла», ибо «язык сам по себе не бывает истинным или ложным, он может только быть (или не быть) валидным, то есть образовывать связную знаковую систему» (Р. Барт).

Таким образом, «законы, которым подчиняется язык литературы, касаются не его согласования с реальностью (как бы ни притязали на это реалистические школы), а всего лишь с той знаковой системой, которую определил себе автор», и, в соответствии с этим, в функции критики входит не решение вопроса об истинности текста («критика не должна решить, написал ли Пруст "правду"»): ее задачей является лишь создание такого метаязыка, который мог бы «в силу своей связности, логичности, одним словом, систематичности, ... вобрать в себя или, еще точнее, "интегрировать" (в математическом смысле) как можно больше из языка Пруста».

Иными словами, процессуальность критики локализуется вне пространства проблемы истинности или ложности. Таким образом, постмодернистский подход к процессу соприкосновения критика с литературным произведением фундирован глубинным сомнением в непреложности якобы лежащей в его основе субъект-объектной оппозиции. Бытие языка выводится постмодернизмом как из-под давления требований так называемой объективности («как, в самом деле, поверить, будто литературное произведение есть объект?» у Р. Барта), так и из-под давления доминанты субъективности (отказ от презумпции классической критики, «будто критик обладает по отношению к нему [произведению. – *М. М.*] как бы экстерриториальностью»).

Бытие языка рассматривается как самодостаточная процессуальная реальность. Данная презумпция постмодернизма делает его альтернативным по отношению как к «университетской», так и «интерпретативной» разновидностям классической критики, в равной степени фундированных имплицитным отказом от признания произведения самодостаточным феноменом, а, стало быть, и вытекающим отсюда отказом от анализа его имманентных характеристик. Именно поэтому, будучи оппозиционной по отношению к «интерпретативной» критике, критика «университетская», тем не менее, на практике безболезненно принимает практически любые предлагаемые ею методики: «все можно принять, лишь бы произведение соотносилось с чем-то иным, нежели оно само, с чем-то таким, что не есть литература; все, что стоит за произведением – история (даже в ее марксистском варианте), психология (даже в форме психоанализа) – мало-помалу получает признание; не получает его лишь работа внутри произведения» (Р. Барт).

В рамках этого неприятия имманентно анализа текста традиционной критикой отвергаются и феноменологический подход к произведению, ибо он «эксплицирует произведение, вместо того, чтобы его объяснять», и тематический подход, ибо его методология «прослеживает внутренние метафоры произведения», и подход структурный, ибо в его рамках произведение рассматривается «как система функций». Иначе говоря, классической критикой отвергается «имманентный подход» к произведению, т. е. та «работа внутри произведения», которая и составляет сущность критики в постмодернистском ее понимании. Подобный (имманентный) подход к произведению должен, согласно Р. Барту, быть фундирован той презумпцией, что к анализу отношений произведения «с внешним миром» допустимо переходить лишь после того, как оно будет полностью проанализировано «изнутри», то есть с точки зрения имманентно присущих ему структуры и функций. Задаваясь вопросом о том, «чем вызвано такое неприятие имманентности», Р. Барт находит ответ в том, что «дело в упорной приверженности к идеологии детерминизма» в классических ее образцах, в том, что критика «опирается на совершенно устаревшую философию детерминизма», в рамках которой «произведение – «продукт» некоторой «причины», а внешние причины «причиннее всех других»». В этом аспекте феномен критики в очередной раз демонстрирует свою генетическую укорененность в основания классической культу-

ры и, соответственно, метафизическую ориентацию, идущую вразрез с общекультурными постметафизическими установками постмодернистского мышления.

Согласно Р. Барту, в «наш век (последние сто лет)» адекватные поиски ответа на то, что есть литература, «ведутся не извне, а внутри самой литературы, точнее, на самой ее грани, в той зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как объект-язык и сохраняясь лишь в качестве метаязыка, где сами поиски метаязыка становятся новым языком-объектом». Таким образом, цель постмодернистски понятой критики носит «чисто формальный характер»: она «не в том, чтобы "раскрыть" в исследуемом произведении или писателе нечто "скрытое", "глубинное", "тайное", ... а только в том, чтобы приладить – как опытный столяр «умелыми руками» пригонит друг к другу две сложные деревянные детали – язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии с собственной эпохой».

Согласно постмодернистской парадигме, если и возможно говорить о неком критерии адекватности (успешности, или, по Р. Барту, «доказательности») критики, то таковым может являться не способность «раскрыть вопрошаемое произведение», но, напротив, способность «как можно полнее покрыть его своим собственным языком». В этом отношении критика решительно дистанцирована от чтения, ибо «читать – значит желать произведение, жаждать превратиться в него; это значит отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке, помимо языка самого произведения», в то время как «перейти от чтения к критике – значит переменить самый объект вожделения, значит возжелать не произведение, а свой собственный язык».

Важнейшим моментом критики выступает, таким образом, то, что в ее процессуальности «может завязаться диалог двух исторических эпох и двух субъективностей – автора и критика» (Р. Барт). Более того, именно формальный характер такой критики позволяет ей охватить те аспекты языковой сферы, которые оставались за пределами самой неформальной традиционной критики: признав себя «не более чем языком (точнее, метаязыком)», критика, понятая в постмодернистском ключе, реально «может совместить в себе ... субъективность и объективность, историчность и экзистенциальность, тоталитаризм и либерализм», ибо конституируемый критикой язык (метаязык) «является продуктом исторического вызревания знаний, идей, духовных устремлений, он есть необходимость, с другой же стороны, критик сам выбрал себе этот необходимый язык согласно своему экзистенциальному строю, выбрал как осуществление некоторой своей неотъемлемой интеллектуальной функции, когда он полностью использует всю свою глубину, весь свой опыт выборов, удовольствий, отталкиваний и пристрастий» (Р. Барт).

В этом отношении «критик, в свою очередь, становится писателем», но ведь «писатель – это человек, которому язык является как проблема и который ощущает глубину языка, а вовсе не его инструментальность и красоту». В силу этого «на свет появились критические работы, требующие тех же самых способов прочтения, что и собственно литературные произведения, несмотря на то, что их авторы являются критиками, а отнюдь не писателями». Именно в этом контексте, по оценке Р. Барта, можно говорить о формировании «новой критики», сущность которой усматривается постмодернизмом «в самом одиночестве критического акта, который – отметая алиби, предоставляемые наукой или социальными институтами, – утверждает себя именно как акт письма во всей его полноте».

Для постмодернистской философии существенно важно, что если «произведение в силу самой своей структуры обладает множественным смыслом», то это значит, что возможно «существование двух различных видов дискурса» по отношению к нему, то есть двух различных типов критики: критика как «наука о литературе» или «комментарий», который избирает в качестве своего предмета «лишь...

какой-нибудь один из этих смыслов», и «литературная критика» или «новая критика», которая ставит своей задачей «нацелиться разом на все смыслы, которые оно [произведение. – *М. М.*] объемлет, на тот полый смысл, который всем им служит опорой», которая фактически «открыто, на свой страх и риск, возлагает на себя задачу наделить произведение тем или иным смыслом» (Р. Барт).

Таким образом, согласно постмодернистскому видению ситуации, «критика не есть наука», ибо «наука изучает смыслы, критика их производит». Критика занимает, по оценке Р. Барта, промежуточное положение между «наукой о литературе» и чтением: «ту речь в чистом виде, каковой является акт чтения, она снабжает языком, а тот мифический язык, на котором написано произведение и который изучается наукой, она снабжает особым (наряду с прочими) типом речи». В этом отношении критика выступает своего рода связующим звеном между различными стратегиями отношения к тексту, которые как теоретической в перспективе, так и в наличной тенденции должны быть объединены (сняты) в процессуальности письма как способа бытия языка в качестве самодостаточной реальности.

Следовательно, «моральной целью» критики должна стать «не расшифровка смысла исследуемого произведения, а воссоздание правил и условий выработки этого смысла», для чего критика, прежде всего, должна признать произведение «семантической системой, призванной вносить в мир осмысленность (du sens), а не какой-то определенный смысл (un sens)». В этом отношении фактически «перед лицом книги критик находится в той же речевой ситуации, что и писатель – перед лицом мира», а «отношение критики к произведению есть отношение смысла к форме» (Р. Барт). И если для традиционной критики произведение всегда выступает в качестве заданного поля интерпретативных усилий, должных завершиться финальным (правильным) его пониманием, то предметом постмодернистской критики выступает не произведение, но конструкция. Взаимодействие с последней есть перманентное нон-финальное означивание, релятивные правила которого конституируются одновременно как со смыслопорождением, так и со становлением самого субъекта этой процедуры, отличного от традиционно понятого социально и психологически артикулированного субъекта, бытие которого признается как независимое от данной процедуры и предшествующее ей.

В рамках подобного подхода «литературная критика» («новая критика») перестает быть критикой в привычном (традиционно-классическом) смысле этого слова (в этом контексте Р. Барт говорит о «кризисе комментария» как такового), тесно смыкаясь с «исполнением» произведения, понятым в качестве означивания, в то время как традиционная критика «исполняла» произведение, «как палач исполняет приговор» (Р. Барт).

В этих условиях критика обретает новый, не характерный для классической формы ее существования, культурный статус: в современном ее качестве «критика располагает собственной публикой», поскольку «общество стало потреблять критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романическую или песенную продукцию» (Р. Барт).

В контексте современной культуры критика обретает сугубо и только языковую природу, конституируясь в качестве плюрально вариативного метаязыка, а «все, к чему только прикасается язык, – философия, гуманитарные науки, литература – в определенном смысле оказывается заново поставлено под вопрос» (Р. Барт). В свою очередь, согласно выраженному Р. Бартом постмодернистскому видению ситуации, вполне реально, что в современной культуре «Критики Разума, которые дала нам философия, будут дополнены Критикой Языка, и этой критикой окажется сама литература».

Как видим, эта открываемая «новой критикой» возможность смысла оплачивается утратой его определенности, и в этом отношении постмодернистская трактовка феномена критики завершает заложенную классикой и развитую модернизмом интенцию на размывание однозначности оснований подвергаемого критике феномена.

Т. М. Мушинская
Журнал «Мастацтва»
(*г. Минск*)

О МУЗЫКАЛЬНОЙ И БАЛЕТНОЙ КРИТИКЕ, КОТОРЫХ... НЕТ

О музыкальной критике, которой... нет

Для начала несколько картинок с натуры, которые дают представление о заявленной теме. Картинка первая. Четыре года назад в Минске состоялся XIV съезд белорусских композиторов. (Осенью 2010 г. в Минске пройдет XV, юбилейный.) Выступая с трибуны съезда, Владимир Петрович Рылатко, тогдашний первый заместитель министра культуры, отметил: «Сдала свои позиции музыкальная критика…» С места в ответ мгновенно прозвучала ироничная реплика музыковеда Ольги Брилон, славящейся острым языком: «А вы попробуйте напечатать критическую рецензию!» Зал, в котором преобладали композиторы и музыковеды, тут же откликнулся аплодисментами.

Картинка вторая. Несколько лет назад, весной в квартире раздался телефонный звонок. В трубке – голос Валентина Николаевича Елизарьева. Накануне он вернулся из Москвы, где вел церемонию награждения «Бенуа де ля данс», международной премии, которую считают своеобразным балетным «Оскаром». Она вручается по результатам сезона лучшим балетмейстерам, балеринам и танцовщикам. Елизарьева пригласили как признанного в мире хореографа, в свое время также удостоенного этой награды. Голос Елизарьева ликующий, потому что в мире хореографического искусства это действительно замечательное событие, которое собирает достойнейших из достойнейших! Валентин Николаевич добавляет: «Моя жена и сын были в это время в Болгарии и смогли всю церемонию увидеть по телевидению. А по белорусским каналам сюжеты о «Бенуа де ля данс» показывали?» Ответить, как вы понимаете, мне было нечего, и вопрос хореографа воспринимался как риторический.

Итак, существуют ли у нас музыкальная и (как часть ее) балетная критика? Если существуют, то где и кем они представлены? Если не существуют, то почему? Попробуем хотя бы коротко ответить на эти вопросы.

Критика как проявление личного энтузиазма

Критическая деятельность – это не профессия. Как объяснить и обосновать тезис? Очень просто, даже банально. Музыкальная критика как профессия не существует не только потому, что, занимаясь ею, никто в нашем культурном пространстве не выживет. В целом эта область деятельности давно превратилась в «отхожий промысел», хобби, увлечение. И занимаются им чаще всего бессребреники, которые очень любят музыку, театр, кино, изоискусство. Потому что нормальный, трезво мыслящий человек не будет на многие годы погружаться в трудоемкий процесс, имея на выходе такой материальный результат.

К примеру, в столице Франции деятельность балетного критика ценится высоко. За гонорар от рецензии на хореографический спектакль в этом достаточно дорогом городе мира можно прожить две недели. Вероятно, общество или конкретные издания, в которые пишет аналитик, осознают, что такой вид деятельности требует высочайшей квалификации, художественной образованности и вкуса.

В продолжение вопроса о «презренном металле». «Охота» за авторами, которые имеют возможность попасть на престижные международные фестивали (театральные, музыкальные, хореографические), идет и у нас. Пример из практики. Журналистка, собкор известной российской газеты в Беларуси, свободно владеющая французским языком, собирается на знаменитый Авиньонский фестиваль. Я предлагаю ей сделать для журнала «Мастацтва» обзор хореографической части форума. «Сколько долларов за страницу текста платит ваше издание?» – деловито спрашивает она. Все мои пылкие увещевания на тему, как нужна такая статья читателям лучшего в стране журнала, как это важно, интересно, не увенчались успехом. Вывод? Ряд авторов нам просто не доступен.

«Чистых» музыкальных критиков в Беларуси нет и, думаю, в ближайшее время уже не будет. Все занимаются этой сферой деятельности по совместительству с основной работой – научной, педагогической. В выходные и праздничные дни, вечером, ночью, на каникулах, в отпуске... Да, отдельные критики есть. Из представителей среднего поколения о музыке профессионально, обстоятельно и интенсивно пишут Надежда Бунцевич (газета «Культура») и Светлана Берестень (еженедельник «ЛіМ»). Периодически появляются на страницах республиканских специализированных изданий статьи, рецензии и обзоры Ольги Брилон, Елены Лисовой, Натальи Ганул, Веры Гудей-Каштальян. О проблемах хореографии квалифицированно, со знанием дела пишут Светлана Улановская, Светлана Гутковская, Татьяна Котович. Сознательно не акцентирую внимания на деятельности Ольги Дадиомовой, Надежды Ювченко, Радаславы Аладовой и еще ряда исследователей музыки, потому как в их творчестве преобладает жанры научные и (или) музыковедческие.

И все же, на мой взгляд, есть критики как отдельные яркие и самобытные личности. Но нет (или почти нет) музыкальной и балетной критики как жанра. Критика – это вымирающий вид деятельности. Если представителей этого редкого вида «флоры и фауны» мало, то почти нет и конкуренции. Каким образом отразить на страницах еженедельника или журнала очередную премьеру, международный фестиваль, кому заказать обзор сезона – непреходящая головная боль сотрудников издания. Ибо почти каждый раз возникает мучительная проблема: «А кто же напишет?»

Целостная картина или фрагменты?

Почему мало критиков? Еще и потому, что мало специализированных изданий или тех, кто не жалеет площади на публикации по культуре. Причем на публикации умные, грамотные, дальновидные.

Одна из самых ярких книг, которые мне довелось читать в своей жизни, – «Русский балетный театр начала XX века» известного балетоведа и критика Веры Михайловны Красовской. Сейчас ряд ее монографий считается классикой исследовательской мысли. Реконструкцию отдельных спектаклей и партий, исполненных в них великими артистами Анной Павловой, Тамарой Карсавиной, Ольгой Спесивцевой, Вацлавом Нижинским и другими, Красовская делала на основании многочисленных рецензий тогдашних балетных критиков и активно пишущих балетоманов. Замечу, что статьи появлялись в петербургских и московских газетах, как правило, на следующий день. Они были подробными, обстоятельными, в них содержался разбор исполнения солистами конкретной партии. Что из событий нашей музыкальной и хореографической жизни остается отраженным? Как о них будут судить через 10, 20, 50 лет? Предстанет целостная картина или останутся только отдельные, разрозненные фрагменты?

По роду своей деятельности мне часто приходится бывать на концертах и музыкальных спектаклях. Выходишь из здания филармонии, театра оперы и балета и, вдохновленный новой программой, бенефисом замечательного артиста, думаешь:

«Обязательно напишу!» Утром следующего дня реалистично и трезво рассуждаешь иначе: а куда писать? А кому? А сколько дадут текста: одну компьютерную страницу или полторы? А сколько он будет лежать? Сколько раз нужно будет о нем напоминать? Выйдет тогда, когда о событии уже все забудут? Так стоит ли тогда начинать?.. Не проще ли просто послушать, посмотреть и получить эстетическое удовольствие? Знаю, такие настроения рождаются в голове многих авторов, и потенциальных, и реальных.

Всегда жалею о том, что множество событий музыкальной жизни, новые и яркие программы, эксклюзивные работы выдающихся мастеров музыкальной сцены выпадают из поля зрения текущей критики. Издания несколькими строчками, абзацем, короткой заметкой откликаются (а порой и вовсе не откликаются) на явления, за которыми стоит огромная полугодовая, а то и годовая работа целого коллектива. Тесно на страницах «Культуры» и «ЛіМа», тесно на страницах журнала «Мастацтва». Достаточно много пишет о культуре в целом и о музыке в частности «Настаўніцкая газета». Публикации таких изданий, как «Беларусь сегодня», «Рэспубліка», «Народная газета», рассчитаны на широкую читательскую аудиторию и, скорее, представляют музыкальную журналистику, а не критику.

Процесс трансформации жанров театральной критики в жанры театральной журналистики подробно и обстоятельно проанализирован в докторской диссертации Татьяны Дмитриевны Орловой, доктора филологических наук, одного из крупнейших в стране критиков и знатоков драматического театра. Видимо, такая метаморфоза – веяние времени и условие для выживания жанра. Прекрасно, если театральной или музыкальной журналистикой занимается высокопрофессиональный критик. Но в том случае, если ею занимается автор молодой, не имеющий большого опыта, то перед некоторыми темами, явлениями и героями он останавливается в растерянности. Явления современного искусства настолько сложны жанрово и стилистически, что невозможно понять суть сделанного творцом, если явление не вписано в общий контекст отечественной, а возможно, и европейской культуры.

Антагонисты или союзники?

Понятно, что в эпоху господства массовой культуры драматическому и музыкальному театру, жанрам академической музыки живется не очень просто. Преобладающая часть публики ориентирована исключительно на эстраду, развлекательные жанры, на поглощение бессмертной и вездесущей «попсы». Поэтому опере, балету, коллективам филармонии надо выживать. С помощью гастролей, аншлагов, эксклюзивных программ, приглашенных звезд.

Взаимоотношения театра музыкального или драматического и критика (причем критика настоящего, а не того, который, как говорится, «с руки ест») должны быть по определению оппозиционны. Извините за тавтологию, но критик должен быть критичен. Объект внимания должен рассматривать на некоторой дистанции. Но в непростых современных условиях вынуждены выживать и театр, и критика. И поэтому их извечный антагонизм – уже и не антагонизм. Им надо спасаться, а потому как-то помогать друг другу. Теоретически тот, кто пишет, не должен никоим образом зависеть от того, о ком пишет. Иначе это называется не критикой, а совсем иным словом. Как точно заметил кто-то из московских критиков, в каком гардеробе, общем или служебном, раздевается критик, идя на спектакль. Но как независимость эксперта осуществить на практике, если посмотреть нужные программы и спектакли по дорогостоящим билетам нереально и немыслимо?

Эксперты или рекламные агенты?

Многие проблемы критики как рода деятельности возникают и оттого, что статус человека, пишущего об искусстве в СМИ или снимающего о нем сюжеты на телеканалах, в обществе не очень высок. Тут сходится много причин. Зарубежные фестивали убеждают: **там** взаимоотношения театра, критика и зрителя – принципиально иные. Критик – эксперт, выносящий вердикт, окончательное суждение. Пока влиятельный критик не посмотрел и не написал, публика на спектакль не пойдет, а кассового успеха у труппы не будет. Суждение критика влияет на рейтинг, на финансовую отдачу постановки, обусловливает приглашение (или не-приглашение) на иные фестивали. Поэтому его работа очень ценится. И высоко оценивается. В нашей ситуации – все наоборот. Критики театру как будто и нужны. Если восторженный отзыв напишет кто-то «с улицы», то это, сами понимаете, ни уму ни сердцу. А если спектаклем восхищается человек с именем, то это называется уже не отзыв рядового зрителя, а признание широкой общественности. Оно всегда греет сердце и душу руководителей творческих коллективов.

Мое глубокое убеждение, подтверждаемое реалиями нашей повседневной музыкальной жизни, – несравненно больше, чем критики, театрам и филармонии нужны журналисты ежедневных газет и электронных СМИ, иначе говоря, имиджмейкеры, с помощью которых можно привлечь нового зрителя и слушателя. А по большому счету – управлять (или манипулировать) сознанием общественности. И потому всегда в каждом театре нужны интервью – накануне ответственных гастролей и после них, до и после премьеры, накануне открытия сезона и при его завершении, перед фестивалем, после возвращения солистов с престижного конкурса и т. д. То есть материалы скорее информационные, чем критически-аналитические. Иногда я подозреваю, что многие театры и творческие коллективы мечтают превратить журналистов и критиков страны в собственный нештатный отдел рекламы. Или в сотрудников службы по работе со зрителем. Ибо касса – дело святое, касса – это наше все!

Можно долго говорить об этике взаимоотношений театра и критика, театра и прессы. Обычно творческий коллектив бывает очень внимателен к прессе тогда, когда хочет, чтобы его «раскрутили», когда стойкого аншлага еще нет. Если же реклама не очень нужна, то в критиках (и прессе) тоже не особо нуждаются. «Обойдемся и без вас!» – такие слова не произносятся, они просто витают в воздухе. Приведу маленький пример. Обновленный театр, конечно же, заинтересован с помощью дорогих билетов и аншлага вернуть государству, хотя бы частично, вложенные огромные средства. Критики и пресса, которые на каждой премьере претендуют на определенное количество мест, воспринимаются как обуза, наказание, отвлекающее от радостного, греющего душу процесса выполнения финансового плана. Поэтому: «Вот вам пригласительный билет, но без места, ищите сами, где сесть!» И что тут сказать? Как остроумно заметил один белорусский театральный критик, «как вы нас посадите, так мы о вас и напишем!». Замечу, что критик совершенно не обязан отрабатывать бесплатное посещение премьеры положительной рецензией. Пригласительный билет обозначает только приглашение, возможность увидеть спектакль, новую программу – и ничего больше...

Беспокойное хозяйство, или Критик как личный враг творца

Есть еще один аспект темы – психологический. С одной стороны, каждый читатель хочет прочесть публикацию задиристую и полемическую. На остроумное слово большой спрос. Но желательно, чтобы критиковали не меня, а других! Обид-

чивость к замечаниям в творческой среде давно приняла такие размеры, что критик должен десять раз похвалить, чтобы высказать хоть один раз недовольство. Ведь оно воспринимается как личная смертельная обида, которую никогда и ни при каких обстоятельствах прощать нельзя!

Музыкальное пространство, в котором живут творцы, исполнители и целые коллективы, не очень большое. Все замечания – тем более в печатном виде – воспринимаются как проявление личной неприязни и способ сведения счетов. Про взаимоотношения критика и театра, критика и артиста можно рассуждать до бесконечности. Про отношение к критику как к представителю Дома быта, который публикациями обязан удовлетворить непомерные амбиции. Ведь в Доме быта клиент всегда прав!

Настоящая, принципиальная критика – явление, порой опасное и наказуемое для пишущего. Если ты очень принципиален и не хочешь дипломатично обходить острые углы, приготовься, что нервы потреплют. И не раз. Хорошо помню историю, произошедшую в советские времена. Искусствовед Борис Крепак напечатал в «ЛіМе» обзор художественной выставки и назвал ряд работ (но совсем не их авторов!) «серыми». Группа «творцов» подала на него в суд – за оскорбление. Знаю, потому что присутствовала на заседаниях. Наверное, художники были уверены, что суд подтвердит их гениальность. А вот времена поближе к нашим. Искусствовед Петр Василевский напечатал в одной из газет размышления о том, сколько стоят (в денежном эквиваленте) работы наших мастеров кисти и резца. Газета потом долго извинялась перед известным художником, который посчитал себя оскорбленным. Музыковед Надежда Бунцевич высказывала на страницах журнала «Мастацтва» ряд достаточно острых замечаний в адрес организации концертов Международного фестиваля, которые не один раз проходили в Беларуси. На очередной фестиваль (2009) организаторы, обиженные до глубины души, ее просто не аккредитовали (билеты дорогие, самому покупать – накладно). Несколько лет назад обозреватель газеты «Беларусь сегодня» написала в авторской колонке о том, что у ряда артистов столичного драматического театра не лучшая дикция: то, что они произносят со сцены, или не слышно, или не очень понятно. После этого была дана команда именно этого критика в театр не пускать. Рекорд в отношении того, пускать или не пускать, был поставлен в Белорусском государственном музыкальном театре в отношении критика Ольги Брилон. В эпоху, когда директором коллектива являлся Алексей Исаев, ее не пускали туда на протяжении восьми (!) лет.

Авторитет

Отношение к журналистам, пишущим об искусстве или снимающим о нем сюжеты, очень разное. Перед глазами много примеров, когда конкретный артист или коллектив, столкнувшись с поверхностностью или абсолютным дилетантизмом журналиста, увидев в тексте перепутанные фамилии, названия произведений или фамилии персонажей, не очень верит печатному слову. И относится к написанному иронично. Свежая иллюстрация. Людмила Русак, дочь поэта Адама Русака (автора знаменитой песни «Бывайце здаровы, жывіце багата!»), потрясенно рассказывала: молодая журналистка одного из телеканалов, пришедшая на интервью, не знала, кто такие Владимир Оловников и Юрий Семеняко.

Хватает примеров, когда артист или режиссер никак не ориентируется на мнение журналиста или критика. В этом смысле показательна фраза, прозвучавшая на одном из круглых столов газеты «Культура». Она принадлежит режиссеру Борису Луценко, адресованная театральному критику Татьяне Командовой: «Неужели Вы думаете, что после Вашей статьи я начну что-то менять в своем спектакле?» Это отражение парадоксальной ситуации. Когда творцы существуют сами по себе, кри-

тика – сама по себе, а зритель – сам по себе. Критика не слишком интересуется мнением обычного зрителя, а зрителя не слишком интересует, что думает критик по тому или иному поводу. Потому что у каждого – своя цель, свои законы восприятия, потребности, которые порой вовсе не пересекаются.

Авторитет и профессионализм критика напрямую зависят от широты его кругозора. В Витебске, во время одного из Международных фестивалей современной хореографии, довелось пообщаться с екатеринбургским искусствоведом Ларисой Барыкиной. Она продолжительное время работала завлитом Екатеринбургского театра оперы и балета, а как член экспертного совета театральной премии «Золотая маска» имела возможность смотреть лучшие балетные премьеры со всей необъятной России. Мне оставалось только тяжело вздохнуть. Какие аргументы могут быть в споре с профессионалом, который видел вживую самые новые постановки, а ты их не видел? Чем можно ответить? Только молчанием?

Помню, как в 1990 г. вместе с доктором искусствоведения Юлией Чурко и будущим хореографом Натальей Фурман по командировке СТД мы ездили в Москву. Специально для того, чтобы посмотреть спектакли, которые привез в Россию Гамбургский балет, одна из ведущих трупп Западной Европы (в числе прочих была и премьера балета Дж. Ноймайера «Пер Гюнт»). Где сегодня эти стажировки и поездки? Жаль, что сегодня профессионализм критика и журналиста, пишущего об искусстве, – исключительно его личная забота. Какой точности оценок и видения контекста можно требовать от критика молодого или опытного, если очень часто мы не имеем представления, что происходит в искусстве соседних стран?..

БТ или «Меццо»?

В январе 2010-го журнал «Мастацтва» подводил итоги предыдущего года. Расспрашивал практиков и критиков о самых ярких событиях и наибольших разочарованиях. Не случайно в числе наиболее запоминающихся явлений культурной жизни страны была названа трансляция концертов академических жанров из «Альберт-холла» (Великобритания). Такие показы для наших каналов – практика непривычная, но очень обнадеживающая!

Телевидение с его многотысячной и даже миллионной аудиторией имеет потрясающие возможности для популяризации и продвижения музыкального и театрального «продукта» публике. Ряд наших каналов – БТ, ОНТ, СТВ, «ЛАД», первый музыкальный и спутниковый «Беларусь-ТВ» – создает отечественный телевизионный продукт. В свое время выходили в эфир высокопрофессиональные «Просто передача с Александром Доморацким» («ЛАД»), «Воскресение классики с Александром Анисимовым» (СТВ, проект режиссера Ирины Томашевской и ведущей Лилии Хотенко). Этим же тандемом создавались циклы передач «Золотая десятка белорусского балета» и «Золотая десятка белорусской оперы». Несколько лет существовал на «ЛАДе» интереснейший цикл «Площадь искусств».

Зададим себе трудный вопрос: сколько сейчас в сетке вещания постоянных передач, посвященных профессиональному искусству? В данный момент всего несколько. «Культурная жизнь с Александром Ефремовым» (СТВ), «Страсти по культуре с Геннадием Давыдько» («ЛАД»), «ПРОдвижение» (Первый канал). Неужели того, что есть, хватает для творческих, умных, интеллигентных людей, проживающих в почти 10-миллионной стране? Почему всегда «попса», везде «попса»? Почему за меня решили, что слушать и что смотреть?

Почти все мои знакомые певцы, инструменталисты, композиторы слушают и смотрят канал «Меццо», на котором классическая музыка транслируется весь день, где идут передачи о выдающихся исполнителях. Значит, в программах отечествен-

ных каналов подобного они не находят. Если существует духовный голод, значит, время от времени он должен утоляться. Если есть спрос, почему так мало предложений? Приведу пример. В стране немыслимое количество профессиональных и любительских коллективов и студий, где занимаются танцем народным, современным, бальным, классическим. Но риторический вопрос: есть ли хотя бы на одном из отечественных каналов передача, которая выходила бы раз в неделю и была посвящена только танцу? Нет. Кто из поклонников хореографического искусства и просто образованных людей (а в нашей стране их хватает) с радостью не посмотрел бы, благодаря телевидению, церемонию вручения международной балетной премии «Бенуа де ля данс»? Кто с неподдельным интересом не посмотрел бы спектакли Большого и Мариинского театров с участием Ульяны Лопаткиной, Дианы Вишневой, Игоря Колба, Николая Цискаридзе, звезд балета мирового уровня? Кто отказался бы посмотреть последние премьеры Гранд-опера или Метрополитен-опера? Наверное, для того, чтобы огромное количество телезрителей увидело не только эстрадные шоу, но и явления элитарного искусства, популярные во всем цивилизованном мире, вкус людей, определяющих культурную политику, должен измениться.

А каковы перспективы?

Если вернуться к проблемам дальнейшего развития печатных СМИ, то выскажу мысль, которая пылко, но пока безрезультатно обсуждается в музыкальной среде. Давно пришло время иметь отдельное, специализированное издание, которое называлась бы, например, «Белорусская музыка» либо «Музыка и танец». И посвящалось бы оно не коммерческим явлениям, не эстраде, не исполнителям, которые приезжают в Беларусь с гастрольным «чесом», с целью «нарубить капусты», а прежде всего опере, балету, филармоническим жанрам, творчеству отечественных композиторов, солистам и коллективам, работающим в жанрах академической музыки.

Посмотрим еще дальше. Когда-то на Белорусском телевидении существовал только один канал, и все думали, что так и должно быть. Сейчас вместо одного каналов много, разных, и каждый имеет собственное лицо. Общество привыкло к мысли, что так и должно быть. Проведу аналогию. Под крышей журнала «Мастацтва» давно пора иметь в качестве приложений и отдельных изданий три разных журнала. О «Белорусской музыке» я уже говорила. Во-вторых, это может быть «Художники Беларуси» (или «Изобразительное искусство Беларуси»). Напомню, Союз художников Беларуси насчитывает более 1000 творцов. Количество выставочных залов и площадей растет, выставки отечественных художников и творцов из других стран идут просто потоком. Где и кто все это отслеживает, анализирует? Третьим, может, и должен быть отдельный журнал, посвященный драматическому театру и драматургии. Пьесы несколько раз издавал БелИПК (Белорусский институт проблем культуры). Но думаю, что тираж в 200 экземпляров и не слишком презентабельный вид издания авторитета отечественным драматургам не добавили. С другой стороны, где и как можно было эти сборники приобрести? Ответ простой: нигде и никак!

Понятно, что всего лишь 56 страниц журнала «Мастацтва», выходящего ежемесячно, вряд ли могут отобразить всю разнообразную картину насыщенной и богатой культурной жизни страны. Ни в драматическом театре, ни в изобразительном искусстве, ни в музыке и в хореографии. Значит, существование разветвленной структуры отечественной культуры требует такого же мощного и разветвленного ее отражения и анализа. Как говорится, кто хочет – ищет возможность, а кто не хочет – ищет причину. Может, стоит поискать такую возможность всем вместе?

М. В. Новак
Белгородский государственный университет
(*Россия*)

МЕДИАТИЗАЦИЯ ИДЕОЛОГИИ В СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ СРЕДСТВАХ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ: ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Средства массовой информации репрезентируют все стороны общественной жизни, ценности общества, они обнаруживают, констатируют, конструируют проблематику среды, предлагают способы взаимодействия с ней и решения проблемных ситуаций. О СМИ можно говорить как о «проводниках», медиаторах культурно-идеологических проектов – настолько велики разнообразие и концентрация идей, содержащихся в медиаконтенте. С глобальными изменениями российского общества мы можем наблюдать, как изменяются средства массовой информации и какие идеи выступают в них на первый план. Наиболее важные такие изменения (во многом характерные и для зарубежных СМИ), связанные с медиатизацией идеологии, мы обсудим далее.

Во-первых, пресса и телевидение стремятся предлагать универсальную информацию, доступную для понимания и интересную большинству. Признается, что медиаиндустрия разнообразна, но менее сегментирована, чем раньше [1, с. 414]. В изданиях общей тематики, в «новостных» газетах предлагаются статьи, не связанные общей идеей или даже противоречащие друг другу во взглядах на ситуацию (если это не нарушает общую концепцию издания), возможно сочетание развлекательной и серьезной информации. Причина таких изменений, скорее всего, связана со стремлением повысить привлекательность для покупателя и с достижением коммерческой выгоды. Так, Д. Хелд с соавторами отмечают, что современный медиапорядок сформировался в результате перехода многих медиакомпаний в частные руки [1, с. 413–414], что, вероятно, предполагает большую заинтересованность в финансовой отдаче журналистских проектов. Курран говорит о рыночном факторе в прессе как о наиболее влиятельном [2, с. 123], а Б. Брейтвейт пишет о работе журналистов, зачастую заключающейся в попытке привести «нужного читателя по нужной цене к нужному рекламодателю» [2, с. 133]. Коммерческие издания должны заботиться о материале, привлекающем читателя.

Парадоксальным результатом является то, что в таком неоднородном информационном пространстве создается некий «идеологический» шум, что, в свою очередь, вызывает недовольство у общественных групп, которые могут оставаться несогласными с потоком транслируемых и публикуемых идей и ищут альтернативного вовлечения в массовые коммуникации – в гражданскую (непрофессиональную) журналистику, участие в блогах и т. п. На бытовом уровне это выражается в протестах: «Я телевизор не смотрю», «Пресса врет», «Нет времени читать газеты, выхожу в интернет» и т. д.

Во-вторых, вопрос о том, кто влияет на информационное содержание СМИ, вызывает массу споров. Этот вопрос становится особенно важным, когда мы говорим об общественных, коллективных идеях, поскольку само понятие идеологии может включать в себя, в зависимости от научного подхода, как знание о целенаправленном создании, внедрении идей какой-либо общности с целью легитимации своей власти, так и понимание идеологии как «естественной», «самообразующейся» картины мира общества.

Итак, существует три взгляда на взаимоотношения между массмедиа и обществом: классическая либеральная теория о том, что общество в СМИ познает себя,

а медиа охраняет интересы общества от государства. В марксистской теории предполагается, что СМИ являются инструментом классового контроля, который используется государством или доминирующими классами. Д. Миллер акцентирует внимание на медиацентричности этих точек зрения; в ущерб вниманию к источникам информации, которые тоже могут влиять на информационный обмен общества, управлять им [2, с. 83–84].

Существует еще несколько взглядов, может быть, менее утвердившихся, которые определяют интерес покупателя информации как главный фактор влияния на медиаконтент. Однако все эти точки зрения мало уделяют внимания четвертой стороне информационного обмена – самим журналистам. Издатели могут быть заинтересованы в продвижении своего продукта, финансировании, журналисты и авторы – в изъявлении своей гражданской, личной или профессиональной позиции и т. д. На наш взгляд, главный фактор влияния в российских СМИ связан все-таки с журналистской позицией, политикой издательских домов и медиакорпораций. Проблемы выживания небольших изданий являются лучшим скрепляющим материалом – между мнением СМИ и интересами общества, доминирующего класса (или просто класса, способного оплатить информацию); лучшим, чем убедительность той или иной идеологии. Если в научной статье можно простить образное сравнение, то идеологическую картину современной России можно, наверное, сравнить со множеством пятен: представив группированное объединение интересов с сохранением идеологического разнообразия и автономности. Взять хотя бы такой пример: о разном пишут провинция и столица.

Мы видим три основания влияния журналистов (каким бы оно ни было – сильным или слабым) на содержание СМИ. 1. Признается, что издательское дело, кинематограф и журналистика малоприбыльны, не всегда быстро окупаются. Издательские дома, конечно, зависят от заказчиков рекламы, но факт эффективности действия рекламы сложнодоказуем, требует дополнительных финансовых затрат, на которые идет не всякий производитель товара. Механизм отслеживания рейтинга популярности издания, в общем, тоже трудоемок. При среднем рейтинге популярности у региональной газеты нет стимула его повышать, тем более что вряд ли он будет повышен значительно. Издания и журналисты относительно свободны от колебаний рейтинга. Они осуществляют, по мнению У. Липмана, некий политический акт, выбирая ту или иную новость, такой же, как и комментирование новости. Выбор новостей журналистом осуществляется с позиции личного оценивания происходящего [2, с. 487]. 2. Вторую предпосылку можно назвать «неравной возможностью обратной связи», когда не все читатели изданий или телезрители имеют одинаковую возможность выразить свое мнение относительно содержания того или иного СМИ, в силу разного социального положения, финансового – а значит, и технического – обеспечения. Проще говоря, не каждый человек способен написать и отправить электронное письмо, оставить свое мнение на форуме телеканала, а ведь именно эти способы общения и «обратной связи» предлагают использовать в большинстве случаев создатели медиапродуктов. Вряд ли редакции готовы достаточно эффективно разбирать бумажную почту, не носящую деловой характер, реагировать на телефонные звонки. В результате голос потребителя информации остается слабым и однотонным (т. е. принадлежащим одним и тем же группам). Я. Засурский говорит о новых технологиях как об инструменте общения элит, что может повлечь за собой авторитаризм таких групп [3, с. 38–39]. 3. Третья предпосылка журналистской власти – это способность влиять на источники информирования: в следующем примере это «черный список» и «нужный эксперт». Известно, что должностные лица обязаны законом предоставлять информацию гражданам, однако они могут использовать всевозможные уловки, чтобы этого не делать, например, демонстративно показывать свою занятость. М. Эйсмонт приводит историю с издаваемой в Республике Коми газетой «НЭП+С», которая организовала в своих выпусках рубрику

«Черный список», куда заносились фамилии людей, занимающих значимые посты, но отказывающихся давать свои интервью и комментарии происходящим событиям. Такое «наказание» чиновников возымело действие [4].

В телепередачах и газетных статьях можно встретить мнение экспертов, которых выбирает и приглашает сама редакция. При этом происходит это довольно часто: в программе «Сегодня», идущей по Пятому каналу, например, был приглашен крупный научный специалист, который дал комментарии относительно распространяющегося нефтяного пятна в Мексиканском заливе вследствие аварии на британской нефтяной платформе. Рассуждением о вариантах развития событий была заполнена информационная лакуна, поскольку сообщения с места события поступали неполные. Значимость этого события для российских зрителей не очень высока, однако эксперт прокомментировал ситуацию распространения нефти. А не так давно по многим телеканалам обсуждалась проблема безопасности российской добычи нефти и газа в связи со строительством Северного потока (экологические вопросы, связанные с этим, были урегулированы на международном уровне), а также проектом нефтепровода у озера Байкал. Помимо этого, на крупных каналах транслируется реклама, утверждающая безопасность технологий разработки месторождений. Таким образом, телезрители получили косвенную оценку событий (пусть даже и «растянутую» во времени): зарубежные нефтедобытчики работают плохо, а отечественные – хорошо.

В-третьих, в СМИ виден общекультурный процесс визуализации сообщаемого, т. е. доминирования, экспансии визуального [5, с. 13]. Стоит лишь вспомнить газетные статьи, сопровождаемые фотографией, рисунком, оформлением в виде выносок или коллажем, когда изображение наравне с текстом сообщает основную идею читателю, а иногда и в большей степени воспроизводит точку зрения авторов. В новостных телепередачах слова диктора сопровождаются изображением на экране, находящемся на заднем плане студии, а операторская работа стремится к художественному, «приукрашенному» изображению. Язык повествования уходит от сухого комментария и приближается к словесной игре и риторическому использованию стереотипных высказываний, каламбуров и т. п. В программе «Время» стали появляться спецэффекты. Визуальное заставляет больше верить происходящему, чем напечатанный текст, и не требует дополнительных усилий воображения, когда информация воспринимается субъектом. Таким образом, механизм идеологического влияния упрощается, поскольку изображаемое имеет преимущество перед воображаемым, выступая как реальность, абсолютная истина. Но, помимо этого, есть еще один важный момент отношений идеологии и визуального (относящийся непосредственно к телевидению): ряд кадров чрезвычайно сложно оценивать критически, ведь бесконечная череда образов заставляет предельно сложно работать восприятие, и в результате осмысление увиденного либо запаздывает, либо происходит слабо.

В-четвертых, важным является вопрос о доминирующей сегодня идеологии в наиболее популярных СМИ. Массмедиа делают абсолютной ценностью общества власть в широком смысле, поскольку, сообщают чаще всего о ней и ее действиях. Это не только выполняемая функция идеологии, поддерживающая иерархическую лестницу в обществе, это сама по себе идеология власти, если так можно сказать. Любая идеология и власть всегда действуют скооперированно, а для идеологии капитализма власть является одной из высших ценностей. Современная российская и русскоязычная пресса, например, проецирует внимание на популярность (которая тоже является своего рода властью), когда описывается образ жизни, события и мнения «звезд», людей успешных и ставших популярными благодаря этим же СМИ, что в целом характерно для идеологии потребления. Это могут быть как журналы, разделенные по признаку пола читателей, в которых публикуются интервью («женские» – «Караван историй», «Крестьянка», «Здоровье», «Домашняя энциклопедия», «мужские» – спортивные «Рroспорт», газета «Спорт-экспресс»), «общетематические» журналы («Огонек», «Эхо планеты», «Студенческий меридиан»), а также и газеты, сообщающие новости («Аргументы и факты», «Известия») и др. Как можно заметить из этого не-

большого списка, мало изданий, предоставляющих большую площадь публикациям о политической власти, таких как, например, «Российская газета». Существует, конечно, и пресса, работа которой не направлена на освещение чьей-нибудь жизни, такие издания посвящены какой-либо узкой теме («Экология и жизнь», «Наука и религия», «Чудеса и приключения», «Будь здоров»). Возможно, сам факт их издания для определенных групп населения является неким фактом утверждения этих групп.

Дж. Стро обращает внимание на сокращение «парламентской» площади информации в газетах – т. е. феномен сокращения политических новостей в британской газетной прессе. Некоторые его наблюдения относительно причин феномена, на наш взгляд, справедливы и по отношению к российской прессе. А это: телевидение, которое берет на себя функцию основного источника новостей для граждан, смена поколения редакторов и их решение считать политические новости «скучными» (проявление журналистской власти. – *прим. автора*), изменение взглядов политиков, которые все чаще прибегают к новым методам общения с аудиторией [2, с. 496].

Подробно описываемый образ жизни «звезд» и детали их биографий воспроизводит ценности индивидуализма (а не ценности личности или сообщества), потребительское отношение к среде, что, в общем, характерно для консьюмеристского общества. В прессе советских лет хорошо прослеживалась идея коллективного хозяйствования в среде, пространство обитания как бы требовало участия общества и личной ответственности каждого – будь то покорение космоса, достижения науки, производственные и сельскохозяйственные успехи, вопросы сохранения культурного наследия и развития искусств. Сейчас среда рассматривается в категории «польза – вред» по отношению к субъекту (экологически чистые продукты, факторы омоложения, природные явления, объявляемые аномальными), обсуждаются стратегии существования или выживания (представляется картина опасностей: криминал, стихийные бедствия, беспорядки, коррупция, терроризм и т. д.), возможный образ жизни, где как раз и оказываются полезными примеры знаменитостей. Такие сообщения о стратегиях существования могут иметь несущественное значение (мода, кулинарные рецепты), имеющие важное бытовое значение (как сделать недорогой ремонт, как защититься от воровства), имеющие несущественное или важное общественное значение (интересные туристические места, экологические и социальные угрозы и т. п.). Следовательно, дело не в пафосе советских СМИ, как принято считать (пафос существует и в современных СМИ), а в разности тематического и ценностного аспектов медиаконтента. Задачи покорения природы и пространств, хозяйствования выглядят, конечно, если не утопическими, то чересчур «высокими», что раздражает теперь критиков слишком «идеологического» стиля, бытующего в СССР.

Е. Г. Малышева вслед за М. Бахтиным подробно раскрывает сущность понятия «идеологема», говоря о ней как о концепте, в котором можно проследить идеологически маркированные признаки, т. е. те, которые содержат представление, свойственное некой группе людей в отношении общества, государства и т. п. [6, с. 35]. Даже поверхностный анализ прессы позволяет выделить словосочетания, дающие ту или иную оценку обычным объектам, явлениям. Такие идеологемы, как «прикормленная попса», «чиновничье насилие», «российская модернизация» и др., позволяют утверждать, что идеологическая борьба в России проходит не только по маркеру экономического класса, но и по социальному, возможно, даже профессиональному статусу. Идеи, сообщаемые в СМИ, по мнению Дж. Китзингер, воспринимаются и запоминаются аудиторией вследствие использования образов, метафор, ключевых фраз и их повторения [2, с. 345].

Итак, СМИ в России за последние годы претерпели значительное количество изменений. Система разделения информационной власти между тремя участниками информационного обмена (источник информации, государство или доминирующий

класс и аудитория) включает в последнее время четвертого его полноправного участника – журналистов, которые принимают решение о воспроизводстве одного из уже выработанных коммуникантами мнений или трансляции собственного – коллективного или индивидуального – мнения. Журналист формулирует свое мнение как своего рода коммерческое предложение заинтересованным кругам, например рекламодателям, и это соотносимо с общим процессом укрепления капиталистической консьюмеристской идеологии на той стадии ее развития, который сейчас существует в России. Однако журналистский выбор не препятствует, а иногда даже способствует идеологической полифонии в средствах массовой информации. Это не значит, что журналисты получили большую свободу – скорее, их выбор значительно расширился и приобрел более очевидные профессионально-этические «оттенки». Между тем идеология приобретает небывалые возможности трансляции и распространения посредством СМИ благодаря технологическим изменениям и совершенствам.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гидденс, Э.* Социология / Э. Гидденс. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 632 с.
2. Медиа. Введение / под ред. А. Бриггза, П. Кобли. – 2-е изд. – М.: Юнита-Дана, 2005. – 550 с.
3. *Засурский, Я. Н.* Информационное общество и средства массовой информации / Я. Н. Засурский // Информационное общество. – 1999. – № 1. – С. 36–40.
4. *Эйсмонт, М.* Есть ли жизнь на Марсе, или Независимые СМИ в российских регионах // М. Эйсмонт [Электронный ресурс]. Отечественные записки. – 2005. – № 6. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/oz/2005/6/2005_6_19.html
5. *Захаров, А. В.* Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ / А. В. Захаров. – Вопросы философии. – 2003. – № 9. – С. 3–16.
6. *Малышева, Е. Г.* Идеологема как лингвокогнитивный феномен: определение и классификация // Е. Г. Малышева. – Политическая лингвистика. – 2009. – № 4(30).– С. 32–40.

А. А. Павильч

Минский государственный лингвистический университет (г. Минск)

ВКЛАД СРАВНИТЕЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА В СТАНОВЛЕНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ КОМПАРАТИВИСТИКИ

В становлении статуса культурологической компаративистики как исследовательской парадигмы сложно недооценить роль философских, филологических и искусствоведческих поисков, обеспечивавших методологическую и эмпирическую базу сравнительного анализа. Системному и научно обоснованному сравнительному изучению разных аспектов и форм культуры предшествовал богатый историко-культурный опыт описания и анализа социокультурного бытия народов, повседневной жизни, ремесел, верований, эстетических представлений. Начало разработки теоретических основ сравнительного изучения художественного творчества относится к эпохе Просвещения. Существенный вклад в развитие компаративной историографии внесли работы Вольтера, Ж. Ж. Руссо, И. Г. Гердера, И. В. Гёте.

Опыт сравнительного анализа эстетических особенностей национального самовыражения, выявления этнокультурной специфики творчества и определения особенностей художественно-эстетического чутья в коммуникативном поведении разных народов отражен в многочисленных сочинениях И. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, И. Г. Фихте. Попытка возрождения романтиками поэтического видения мира и создания новой реальности с помощью языка искусства обусловила их глубокий интерес к научному изучению и сравнительному анализу фольклора и мифологии как образных первоначал красоты и духовности (Ф. В. Шеллинг, А. и Ф. Шлегели, Э. Т. А. Гофман и др.).

Интерес к компаративному исследованию разных форм художественного творчества стимулировался этнографическими, археологическими и филологическими открытиями XIX в., способствовавшими текстологическому изучению и научной интерпретации разнообразных культурных текстов. Научные основы сравнительного литературоведения и фольклористики впервые начали разрабатываться немецкими учеными. На основе методологического опыта сравнительно-исторического языкознания представителями разных школ и научных традиций осуществлялась реконструкция мифотворчества, моделировались архетипы культуры (Я. Гримм, М. Кох, В. Вундт, В. Шварц, М. Мюллер, Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня, А. Н. Веселовский, А. Кун).

Рассуждая о способах анализа художественного творчества, И. В. Гёте заострил внимание на серьезной теоретической проблеме: «надо ли при созерцании произведений искусства сравнивать или не надо». Свой собственный взгляд он изложил так: «Образованный знаток должен сравнивать, потому что перед ним маячит идея, у него есть понятие о том, что можно было бы и следовало бы сделать; для любителя – на полпути к образованию – больше всего пользы будет не сравнивать, а рассматривать каждое достижение художника по отдельности: так его чутье и ум постепенно разовьются до общих суждений. Невежда сравнивает лишь ради собственного удобства, чтобы избавиться от обязанности выносить суждение» [1, с. 473]. Отсюда следует, что процедура сравнения, будь то специально организованное научное исследование или индивидуальный рефлексивный опыт, всегда предполагает тщательную организацию, включающую обоснование уместности сравнения, обладание достаточными знаниями и аналитическими способностями.

Обогащению и расширению теоретико-методологического поля культурологической компаративистики способствовали сравнительно-исторические исследования в литературоведении и фольклористике, акцентировавшие внимание на изучении типологических сходств и контактных связей в литературном и народном словесном творчестве. В становлении культурологической компаративистики существенную роль сыграли исследования А. Н. Веселовского, посвященные изучению странствующих сюжетов, теоретическому обоснованию диффузионных явлений в фольклорном творчестве (статьи «Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса», «Сравнительная мифология и ее метод»). А. Н. Веселовский подверг критике концепцию мифологической школы, сводившую теорию миграций к механическому распространению явлений культуры и недооценившую факты их адаптации к воспринимающей социокультурной среде. Он выявил необоснованные заключения относительно происхождения и сходства многих сюжетов и мотивов, определил методологические причины научных заблуждений.

Исследования А. Н. Веселовского базировались на сравнительном анализе историко-культурного материала, позволявшем впоследствии сделать теоретические обобщения в области поэтического творчества. Компаративный подход в исследованиях А. Н. Веселовского обеспечивал разработку концептуальных основ исторической поэтики, позволял выявить истоки и факторы творчества, смоделировать их универсальные схемы и закономерности построения, определить разные варианты функционирования.

В. М. Жирмунский продолжил развитие идей А. Н. Веселовского, касающихся природы заимствований, функционирования странствующих сюжетов, типологического подобия в сфере народного творчества, и в своих научных публикациях сформулировал концептуальные основы сравнительного изучения литературного творчества. Он обосновал статус сравнительного метода в литературоведении, дифференцировал подходы в сравнительно-историческом изучении литературы и фольклора. В. М. Жирмунский установил и охарактеризовал типы причинно-следственных отношений между аналогичными явлениями в фольклорном и литературном творчестве, условно определив их следующим образом: историко-типологическое сравнение; историко-генетическое сравнение; сравнение, констатирующее контакт в качестве причины сходства.

В. М. Жирмунский считал сравнение «обязательным элементом всякого исторического исследования» и в структуре научного исследования придавал ему статус средства, «конституирующего сходства и различия», которые нуждаются в историческом объяснении [2, с. 66–67]. Он рассматривал сравнение в качестве одной из необходимых составляющих исследовательского комплекса, интегрирующего в себе разнообразные подходы, приемы и методы. В. М. Жирмунский отмечал, что «сравнение относится к области методики, а не методологии: это методический прием исторического исследования, который может применяться с разными целями и в рамках разных методов» [2, с. 66–67].

Дискредитацию статуса сравнительного метода в *формалистской* школе исследования В. М. Жирмунский связывал с распространенной констатацией подобия на основе «чисто внешнего сходства», объясняя все это «беспринципным эмпирическим сопоставлением фактов художественной литературы <…>, вырванных из исторического контекста и из системы мировоззрения и стиля писателя» [2, с. 66]. По оценке исследователей, схематизм компаративного подхода *формалистов* при разработке ими теоретических положений литературоведения выражается в том, что они «исходили из принципа чистого стола и к сравнительному анализу литературы шли исподволь, по мере того как перед ними возникали все новые и новые теоретические задачи» [3, с. 45]. В качестве существенного методологического недостатка исследовательской практики *формалистов* М. М. Бахтин рассматривал несостоятельность их теоретических установок и подходов в контексте социокультурной динамики. Слабой стороной *формалистского* подхода он считал отрыв произведения «от взаимодействия людей, моментом которого оно является» [4, с. 270–273], а также изолированность произведения «от идеологического кругозора», в котором сосредоточен «ценностный центр» каждой эпохи [4, с. 278].

Вопросы, связанные с изучением результатов межкультурных взаимодействий, исследованием типологических, генетических и контактных связей в литературном творчестве, выявлением национального своеобразия литературы, получили отражение в многочисленных исследованиях Д. С. Лихачева. Значимость сопоставительного изучения художественного творчества Д. С. Лихачев связывал с пользой его результатов для выявления содержания и характера инокультурных влияний [5, с. 291]. Влияния в литературном творчестве он рассматривал в контексте историко-культурных взаимодействий, оставляющих существенный след в содержании творчества [5, с. 38]. Ученый подчеркивал, что «литературные влияния – лишь часть влияния культур друг на друга» [5, с. 38]. По его мнению, среди всех влияний, которые ощутила на себе культура Древней Руси со стороны скандинавских, германских, западноевропейских, кочевых народов наиболее ощутимым, завершенным и плодотворным было воздействие византийских традиций в разных сферах духовной жизни [5, с. 39]. Д. С. Лихачев считал, что византийская христианская культура не просто повлияла на духовную жизнь восточных славян, а была перенесена (трансплантирована) на славянскую почву. Факт такого многостороннего воздействия византийских традиций отразился не только в литературе, искусстве, архитектуре,

но и в церковной и государственной организации, богословской и политической мысли, светской жизни и придворном этикете [5, с. 39]. По словам исследователя, в результате византийское христианство заменило язычество и «уничтожило его как институт» [5, с. 42]. Д. С. Лихачев обратил внимание на то, что не только отдельные произведения, но «целые культурные пласты пересаживались на древнерусскую почву и начинали здесь новый цикл развития, приспосабливаясь к иной историко-культурной действительности, приобретая местные черты, специфические формы и содержание» [5, с. 43].

В XX в. сравнительное изучение художественного творчества приобрело статус сложно структурированной сферы научных исследований, обладающей собственными предметами и методологией. Многогранность результатов художественного творчества человека предполагает их дифференциацию и соотнесение с компетенциями разных гуманитарных отраслей. Разнообразные аспекты и формы художественного творчества являются традиционными объектами сравнительного изучения в искусствоведении, фольклористике, литературоведении, мифологии, этнологии и многих смежных научных отраслях.

Объект традиционных компаративных исследований в искусствоведении обобщенно определяют как художественные взаимодействия, художественный синтез. Они охватывают разные формы диалога художественных и эстетических систем в синхроническом и диахроническом аспектах, а также эксплицитные и имплицитные отношения отдельных сфер и элементов искусства. В типологии художественных взаимодействий исследователи дифференцируют разные аспекты: внутривидовые и межвидовые (жанровые), внутрирегиональные и межрегиональные, внутринациональные и межнациональные; на уровне художественных направлений, течений, стилей, эпох, отдельных произведений, персоналий, индивидуальных манер художественного творчества. Поиск связей между разными сферами творчества, формами и видами искусства, школами, жанрами, стилями, изобразительными средствами и способами выражения составляет собственно искусствоведческую сферу исследований.

Сравнительное изучение художественного творчества в межкультурном аспекте является междисциплинарной сферой компаративных исследований и предполагает определение типологических и специфических особенностей архитектоники культурных форм, выявление разнообразных контекстуальных коннотаций их семиотических моделей. Компаративный подход в межкультурном аспекте позволяет преодолеть обособленность и замкнутость в рассмотрении произведений художественного творчества, способствует их глубокому и многогранному постижению, позволяет органически связать культурные явления с разнообразными контекстами (этнонациональными, социокультурными, идеологическими, конфессиональными, природными и др.). Сравнительный подход в изучении произведений вербального и невербального творчества предполагает выявление аналогий и объяснение их генетическими, типологическими связями или контактной природой явлений; обнаружение контрастов и выявление обусловливающих их причин. В качестве возможных результатов диффузионных явлений и диалога в разных сферах искусства рассматривают заимствование, влияние, подражание, пародирование, эпигонство, аллюзии, реминисценции, вариации и др.

Вклад сравнительных исследований художественного творчества в становление культурологической компаративистики выражается в опыте анализа культурных текстов. По определению М. М. Бахтина, «если понимать текст широко – как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение имеет дело с текстами» [6, с. 306]. На основе исследований в фольклористике, литературоведении, мифологии, этнологии и смежных научных сферах разрабатывались теоретико-методологические основы сравнительного изучения разных феноменов культуры, формировался

понятийно-категориальный аппарат, создавалась система фундаментальных компаративных знаний. В отличие от научных отраслей, исследующих объекты художественного творчества, культурологическая компаративистика как исследовательская парадигма интегрирует в себе междисциплинарный опыт и апеллирует к разнообразным типам культурных текстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гёте, И. В.* Страдания молодого Вертера / И. В. Гёте. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1998. – 750 с.
2. *Жирмунский, В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 494 с.
3. *Дюришин, Д.* Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 319 с.
4. *Бахтин, М. М.* Тетралогия / М. М. Бахтин; сост., текстологическая подготовка, научный аппарат И. В. Пешкова; комментарии В. Л. Махлина, Н. К. Бонецкой [и др.]. – М.: Лабиринт, 1998. – 608 с.
5. *Лихачев, Д. С.* Избранные работы: в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т. 1. – 656 с.
6. *Бахтин, М. М.* Собрание сочинений. Работы 1940-х – начала 1960-х гг. / М. М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1996. – 732 с.

Г. Ч. Павловская
Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

АВТОР КАК ЧИТАТЕЛЬ В РОМАНЕ Ю. БУЙДЫ «ЖЕЛТЫЙ ДОМ»

Литературный процесс 1990-х и 2000-х гг. отличает одна любопытная особенность – концентрация внимания на творческой личности и собственно творческом процессе, который осознается как феномен: «…в ситуации 1990-х гг. именно творческая личность оказывается поставленной в эпицентр литературного движения. Крупные писательские индивидуальности играют роль своеобразных энергетических центров, от которых осуществляется отсчет эволюционных маршрутов» [1, с. 11]. Причем это касается как писателей современности, так и классиков прошлого. Восприятие литературы как макротекста обусловливает возможность интерпретирования уже известных текстов, диалога с классикой и с мировой культурой. Отчасти этим объясняется такое многообразие литературных жанров, в том числе и жанровых гибридов, и авторских жанров (роман-сказка, роман-житие, роман-притча, философская сказка, пергамент («Суер-Выер» Ю. Коваля), роман-миф и другие). Помимо этого, литература словно стремится выйти за собственные рамки, и появляются металитературные художественные тексты, синтезирующие в себе признаки философских трактатов, эссе, литературной критики, психоанализа и других отраслей гуманитарного знания. Именно к такому типу текстов относится роман Ю. Буйды «Желтый дом» (см.: [2, с. 92]).

На вопрос, что же такое литература, Р. Барт ответил следующим образом: «…поиски ведутся не извне, а внутри самой литературы..., в той ее зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как язык-объект и сохраняясь лишь в качестве метаязыка» [3, с. 132]. Таким метаязыком написан роман «Желтый дом». Исследователи уже отметили децентрированность, ризоматичность романа, а также указали на его интертекстуальный фон (см.: [2, с. 92; 4, с. 112]). Образ «желтого дома» – это пространство русской словесности, в нем осмысливается жизнь в формах самой жизни: в романе успешно сосуществуют герои литературных произведений, авторы

различных эпох, явлено и alter ego автора романа (Ю Вэ – ср. с авторскими инициалами: Ю. Б. То есть центральный персонаж – «следующий», второй после автора). Как отмечает И. Скоропанова, «Буйда зовет к созданию общей духовной ойкумены, основанной не на противостоянии, а на единстве гетерогенно множественного» [2, с. 96]. При этом обеспечивает такое единство – именно литература, воплощающая в себе различные проявления жизни: «Запечатленный на бумаге сон – литература – и есть подлинная жизнь, Бог иудеев и эллинов, мусульман и христиан» [5, с. 464]. В романе автор стремится познать законы творчества и литературы, механизмы смыслопорождения, при этом он является и читателем, свободно интерпретирующим тексты мировой литературы, и автором, творящим собственный художественный мир. «Смертью Автора оплачивается, согласно его представлениям, рождение Читателя, ориентируемого на *чтение-письмо*» [6, с. 40]. «Смерть автора» воплощается в романе как метаморфоза автора в читателя (Ю. Буйда переосмысливает концепцию «Фауста» И. В. Гёте, интерпретирует образ Дон Жуана, «читает» Ф. Достоевского, Кафку и многих других, выступая как эссеист); в виде поэтапного физического самоуничтожения героя – alter ego, отрезающего по куску от своего физического тела («Ars amatoria»); а также в сюжете уничтожения героем художественных произведений (от сожжения «нетленки» А. Чехова и спускания пепла в унитаз до грандиозного пожара библиотеки – сюжета, явно отсылающего к тексту У. Эко).

Сам роман «Желтый дом» воплощает концепцию созидания-разрушения, двух этапов, циклически сменяющих друг друга (см. эпиграф из Ф. Ницше: «Нельзя долго глядеться в бездну, иначе бездна отразится в тебе» [5, с. 5]). «Бездна» в данном случае может быть воспринята и как сила воздействия бессознательного, которой боится современный человек.

Процесс чтения как порождения новых смыслов и вместе с тем как процесс их деформации и уничтожения воспринимается как непрерывный и сложно организованный. Он адекватен процессу мышления и многомерного восприятия мира. Именно в этом смысле понятия «литература» и «жизнь» становятся тождественными. Литература мыслится как мир, в котором возможно все. Справиться с хаосом можно только одним способом – молчанием. Оно воспринимается героем как новая форма бытия: «Немотство» – словесное – «не-трата слов», так как каждое слово является «чужим» знаком, априорно насыщенным определенным смыслом: «текучие матрицы языка, уродуемые нами до речи», по мысли Ю. Буйды, обрекают на использование готового, а потому заведомого искажающего истину (или одну из истин). Само авторское определение жанра романа – «щина» – есть не что иное, как употребление штампа, означающего нечто абстрактное и оцениваемое негативно. Поэтому центральный персонаж «Желтого дома», занимавшийся историей, философией, лингвистикой, математикой, психологией, постепенно приходит к идее «немотства». Это единственное состояние, максимально приближающее к творчеству, так как представляет собой совокупность еще не реализованных возможностей, некий потенциал, который является аналогом абсолютной свободы творения. Произведения искусства – и литературные в том числе – воспринимаются с этой точки зрения как процесс умирания красоты, которым любуются на протяжении столетий. Крайнее проявление «потребительства» по отношению к литературе – создание мозаики из уже известного и воссозданного (отчасти намек на принципы эстетики концептуализма: «…выставил такую мозаичную книжку со своей подписью и жутко концептуальным предисловием – и греби концептуальные баксы совковой лопатой» [5, с. 419]). В художественном сознании автора оказываются очень близки понятия «сон», «смерть», «искусство». «Сновидение … погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальности» [7, с. 74]. На явное сходство психических процессов во время сновидения и творческого процесса указывал и К. Г. Юнг. Понятие смерти в психоаналитической трактовке творческого процесса мыслится как отрешение от индивидуальности, превращение в «эхо мироздания». То

есть автор (или субъект творящий) – не более чем транслятор уже существующего. Эта концепция нашла воплощение и в романе Ю. Буйды.

В финале романа воссоздается метафора Дома, в котором герой может делать абсолютно все, о чем только помыслит (аналог литературы как возможного мира). При этом, что бы ни сделал герой, его не покидает ощущение предсказуемости и ожидаемости собственных поступков. Рождается противоречие: с одной стороны, человек абсолютно свободен в возможном мире, коим является литература, с другой стороны – «литература устала от литературы» [5, с. 430]. Условность порабощает человека, который начинает жить не в реальности, а в мире символов и знаков, которых «боимся больше, чем предметов» [5, с. 438]. Это состояние сознания характеризует современного человека, по мысли Ю. Буйды. Выходом из замкнутого круга является медитация творения («Напряжение всего космоса, всей вселенной, всех познанных реальных и непознанных… сил, ритмов, лучей, вдруг сходящихся на миг в одной точке и вызывающих грандиозную судорогу, сотрясающую все сущее и будущее – разум, сердце, плоть, плод…» [5, с. 456]). Это состояние обрекает дом на разрушение, создавая нечто новое. Процесс смерти-рождения характеризуется математическим знаком бесконечности (∞): это и есть проявление Бога, по мысли автора. Концепция Ю. Буйды близка постмодернистскому пониманию «смерти Бога» как отказа от моноидейности, свободы восприятия и интерпретации мира. Хаос всегда антиномичен желанию богопознания.

Согласно психоаналитической теории «творческий человек является инструментом надличностного, но, будучи индивидуумом, он вступает в конфликт с овладевшим им сверхъестественным» [8, с. 166]. Этот конфликт может порой разрешиться безумием субъекта (неслучаен мотив сумасшествия (юродства) как один из основных в романе «Желтый дом»). С этой точки зрения сближаются Веничка (у В. Ерофеева), Ю Вэ (у Ю. Буйды), Швейк (у Я. Гашека), Йозеф К. (у Ф. Кафки), Лужин (у В. Набокова). А в главе «Охота на мерзавра» (Вместо предисловия) Буйда пишет: «Если человек “спит жизнь”, значимыми компонентами его идеологии естественно становятся нищета, небрежение собственностью, бродяжничество, склонность к опьянению мечтами о Беловодье, Ореховой Горе и других царствиях Божиих на земле, он способен к неожиданным, нелепым и даже опасным поступкам...» [5, с. 13].

Актом творения является и игра с языком: «наивная» этимология, создание неологизмов: жанр бытия Буйда преобразует в жанр «нытия»; хвост называется «хрст»; понятия «мызм» и «язм» являются антитезой; «кретиниада» – аналогом возможной «Илиады»; «НемЕц» – не говорящий субъект и др. Любое обобщение, абстракция мыслятся автором как открытые структуры, которые наполняются самыми разными коннотациями (либо обобщенно-негативной). Так, «нсцдтчндси» – это начало и конец всего, альфа и омега. Но важнее всего – то, что между этими началами: процесс, текучесть жизни, обрекающие на неудачи любые попытки создания Единого. Этот принцип воплощается в символах Лабиринта, Дома, Башни, Библиотеки – их всех объединяет в семантическое целое значение «стяжения множества». В этом множестве – хаос и угроза разрушения. Разрушение воплощает идею невозможности удержания множества. Хаос – то, что пытается упорядочить человек с эпохи Средневековья с ее авторитарным идеалом (по мысли Ю. Буйды). Подобный эффект в постмодернистских произведениях И. Скоропанова характеризует следующим образом: «Вовлеченный в ризоматический хаос мира-текста… неискушенный читатель чувствует себя заблудившимся в чаще ветвящихся по горизонтали и вертикали, неожиданно меняющих свое направление, ведущих во все концы переходов. Но, освоившись и как-то адаптировавшись, он начинает осознавать: это не хаос распада (хотя речь может идти как раз о распаде), а хаос становления, порождения новых идей, образов, миров и т. д.» [6, с.161]. Грандиозный пожар в библиотеке в конце романа – символ очищения от старого, это тот самый случай, когда на пепелище зарождается новая жизнь. Или притча о Вавилонской башне: когда люди хотели узнать, в ком же из них

скрывается Бог под маской человека, и стали убивать друг друга, зная, что Бог – бессмертен. Последний выживший и оказался Богом. Этот сюжет может быть интерпретирован буквально как указание на то, что Бог – в каждом человеке, он вездесущ и многолик – у него много ипостасей. Можно говорить о том, что эта концепция воплотилась и в самой композиции романа, выстроенного по принципу воронки: от множественности к единой точке, от точки – во множественность. Текучесть, децентрированность текста, принцип воссоздания процессуальности мышления и познания мира – эти черты обусловливают специфику романа «Желтый дом», в котором доминирующим сюжетом является сюжет о творческой личности, вступившей в диалог с предшественниками и осмысливающей сам процесс творчества, вплоть до медитативного состояния. По словам Р. Барта, «быть может, самое любопытное в процессе чтения – неуловимый момент превращения читающего в читаемое, читателя в книгу, которая в какой-то миг начинает нас читать» [3, с. 463–464].

ЛИТЕРАТУРА

1. Современная русская литература (1990-е – начало XXI в.): учеб. пособие для студентов филол. фак. высших учебных заведений / С. И. Тимина [и др.]. – СПб.: филол. ф-т СПбГУ; М.: Изд. центр «Академия», 2005.
2. *Скоропанова, И. С.* Проблема смены цивилизационной парадигмы в романе Юрия Буйды «Желтый дом» / И. С. Скоропанова // Диалектика литературы и творческая эволюция писателя: сб. науч. тр. – Минск., 2002. – С. 92–96.
3. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.
4. *Трунин, С. Е.* Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI в. / С. Е. Трунин. – Минск.: Логвинов, 2006.
5. *Буйда, Ю.* Желтый дом. Щина / Ю. Буйда. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.
6. *Скоропанова, И. С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык: монография / И. С. Скоропанова. – Минск: Институт современных знаний, 2000.
7. *Лотман, Ю. М.* Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Гнозис; Изд. группа «Прогресс», 1992.
8. *Юнг, К. Г.* Феномен Духа в искусстве и в науке / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1992.

Л. И. Перегудова

Журнал «На экранах»
(*г. Минск*)

ВОЕННАЯ ТЕМА В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОКУЛЬТУРЫ

В декабре 2010 г. кинематографу как виду искусства исполняется 115 лет. За этот короткий исторический отрезок времени самая молодая из муз заняла лидирующие позиции: по массовому воздействию на аудиторию, по стремительно развивающимся технологиям, по рекордным финансовым вложениям и сборам. Бесспорно: наше время – это время кино и экранной культуры.

Приходится констатировать: отставание белорусского кинематографа от мирового кинопроцесса в области технической оснащенности и художественности идет параллельно с нашими недоработками в области продюсирования кино. Как известно, мировой кинематограф сегодня позиционируется в первую очередь как продюсерский. Какой фильм Американская гильдия продюсеров в этом году назвала лучшим? Не нашумевший трехмерный «Аватар», как можно было бы предположить. А военную драму «Повелитель бурь», снятую без компьютерной машинерии,

на сравнительно небольшие деньги. Американские киноакадемики также отдали свое предпочтение и 6 статуэток «Оскар» именно этой экзистенциальной истории, которая сделана в традициях лучшего советского кино о войне. Истина где-то рядом: блокбастеры, кино фантастических технологий (3D и 5D), авторское кино, социально значимые «негромкие» картины, малобюджетные фильмы – все находит свое место в современном кинопроцессе.

Экранная мода изменчива: сегодня востребованы боевики и компьютерная анимация, завтра – мелодрама или детектив. Но никогда не проходит мода на Искусство, на кино настоящее, самобытное, национальное по сути (в качестве примера: в последнее десятилетие «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке вручают в большинстве своим камерным фильмам, в которых на национальном материале, с учетом этнической ментальности поданы истории об общечеловеческих ценностях – милосердии, любви, веротерпимости, доброте. Это шведский фильм «Как на небесах», немецкий «Жизнь других», аргентинский «Тайна в ее глазах» и др.

И потому так важен сегодня, в период реконструкции национальной киностудии и всей белорусской киноотрасли в целом, ключевой вопрос – художественный уровень производимой «Беларусьфильмом» кинопродукции. Без его решения даже самые современные технологии позволяют выпускать на экраны не художественные произведения, а только «производственные единицы». То, ради чего работает киноиндустрия, ее конечный продукт – вышедшая на экран и востребованная зрителем картина. Кино по-прежнему – важнейшее из *искусств*. Кроме того, кино – это идеология. И одна из ее важнейших составляющих, в контексте национальной кинокультуры, – воплощенная на экране тема Великой Отечественной войны.

Вернувшийся к жизни Республиканский фестиваль белорусских фильмов в г. Бресте, который состоялся в июне 2010 г., и сам по себе является важной культурной акцией, в этом году был ознаменован значимым и знаковым кинематографическим событием.

22 июня, в скорбный день 69-летия начала Великой Отечественной войны, в Мемориале «Брестская крепость» состоялась торжественная премьера одноименного фильма, созданного по заказу ТРО Союзного государства в творческом содружестве с компанией «Централ Партнершип» и Национальной киностудией «Беларусьфильм» в жанре патриотической драмы. Авторы показали свой фильм в стенах Цитадели. Значит, они были уверены в каждом кадре.

Этого события ждали многие: оставшиеся в живых ветераны Великой Отечественной, жители Бреста, близкие и родные защитников Крепости-героя, историки, работники Мемориала.

Премьера-реквием на рассвете самого длинного дня в году, почти семь десятилетий назад навсегда разделившего жизни и судьбы на «до и после войны», стала заключительным и самым мощным кинематографическим залпом, салютом в честь главной знаменательной даты этого года – 65-летия Великой Победы.

Снял картину молодой, но имеющий солидную творческую репутацию россиянин Александр Котт. Доля белорусского участия в проекте достаточно существенна: это знаковое имя драматурга Алексея Дударева в составе авторской группы, это актерские имена в титрах, это традиционная техническая и финансовая поддержка «Беларусьфильма». Думается, это тот случай, когда не стоит считаться, кто больше средств и таланта вложил в проект: важен конечный результат. Здесь, в Крепости, первой встретившей войну, тоже не считались: я – белорус, ты – татарин, тот – русский, он – еврей – важно было выстоять и победить.

За последнее время белорусский кинематограф «пережил» немало военных фильмов, которые давали повод для волнения совсем иного рода: «Вам – задание!» (режиссер Ю. Бержицкий), «Глубокое течение» (режиссеры М. Касымова, И. Павлов), «Чаклун и Румба» (режиссер А. Голубев), «Родина или смерть» (режиссер А. Криницына).

По «законам военного времени», стоило кого-то из авторов разжаловать (из генералов в рядовые), кого – под трибунал, а кого и комиссовать вчистую. Однако,

похоже, в силу вступила объявленная в связи с юбилеем Великой Победы амнистия. Посмотрели зрители наше «стреляющее» (то – «по своим», то – мимо) кино и… тут же забыли. Или, как в случае с грандиозными, широко разрекламированными «Утомленными солнцем-2» мэтра Н. С. Михалкова, посмотрели и… растерялись. Как попавшие в окружение в первые месяцы войны: где свои, где чужие?

Хочется верить, что с появлением героической – по многим, не только художественным критериям – «Брестской крепости», на вечном нашем экранном «огневом рубеже», наступит перелом. А может быть, и долгожданный переход в наступление.

За 65 лет фильмов о Великой Отечественной снято огромное количество. Но совсем немногие из них остались «в строю». Они тоже – ветераны войны: «Летят журавли», «Отец солдата», «В бой идут одни «старики», «Через кладбище», «Альпийская баллада», «Иди и смотри», «Звезда», «На войне как на войне», «Освобождение», «Хроника пикирующего бомбардировщика», «20 дней без войны», «Иваново детство», «Судьба человека», «Они сражались за Родину», «Знак беды», «В августе 44-го…», «Свои», «Проверки на дорогах», «Баллада о солдате», «Свидетель», «Я родом из детства», «Возьму твою боль». Сознательно не разделяю эти ленты по «национальной принадлежности». Масштабные и камерные, цветные и черно-белые, простые и сложные. Искренние, правдивые. Настоящие – Великое Отечественное Кино!

Однако наблюдается не слишком оптимистическая тенденция: чем дальше от войны, тем их, великих фильмов о войне, снимается все меньше. Почему? Неужели забылось? Не актуально? Не востребовано?

А может, перестарались к юбилейным датам: выполнили и перевыполнили план по «военно-патриотической тематике»? Поставили на конвейер и выхолостили святую, равновеликую национальной идее, тему? И пошли гулять по экранам похожие друг на друга, как бритые «под ноль» солдаты-первогодки, телесериалы и «кинопродукты». Где за впечатляющими пиротехническими и компьютерными эффектами и завлекательными, почти фантастическими сюжетами… *судьбы человека* не разглядеть. Почему? Потому что – неправда. И уже критики говорят о рождении нового жанрового гибрида – «милитари-фэнтези»: фильмы и сериалы «Туман», «Мы из будущего – 1, 2» (Россия), «Снайпер», «Покушение» (Беларусь).

С масштабной премьерой «Брестской крепости», прошедшей в конце мая, Минский открытый фестиваль студенческих фильмов «Киногрань» не сравнить: он и не претендует на подобный формат. Просто в четвертый раз собрались вместе молодые люди, по их собственному определению, «заточенные» на кино. Зрителей, таких же молодых и увлеченных, набился полный зал. Было любопытно: что в разношерстной конкурсной программе выберет аудитория кинотеатра «Центральный», что на сердце ляжет новой генерации киноманов. Результат зрительского голосования удивил и порадовал: «народным» избранником стал 15-минутный фильм «Последняя война» студентки БГАИ Елены Силутиной и его герой, старик-ветеран, который ощущает Великую Отечественную как главное событие своей жизни, а себя – как по-прежнему «годного к строевой». И воюет с врагами до последнего: со скинхедами, с киношными «фрицами», с сыном полицая, тоже уже стариком. Умирает, но не сдается. Потому что он – солдат Победы.

Этот фильм, созданный кинематографистами поколения «next», стал лаконичным ответом на вопрос: нужно ли сегодня снимать кино о войне? И еще одним подтверждением, что этот вопрос – риторический.

Премьера белорусско-российского фильма «Брестская крепость» в столичном кинотеатре «Центральный», который одновременно является и Центром российского кино, предваряла показ в Крепости-герое, приуроченный к трагической дате начала Великой Отечественной войны. Оба события связаны между собой, но связь эта не номинативная, не очевидная, не протокольная. На премьере присутствовал Президент Республики Беларусь, и этот факт придал киноакции особое звучание.

Премьерный показ фильма, посвященного трагическим страницам истории нашей Родины, сам стал событием историческим.

Пафосных выступлений после просмотра было мало. И не было ни одного равнодушного человека в зале. Этот фильм, вызвавший у зрителей горькие и светлые слезы скорби и сострадания, как будто настроил присутствующих на волну искренности. Как это бывает, когда совпадают великая тема и ее достойное воплощение, фильм эмоционально объединил зрителей. Хотя бы на то время, когда фильм был на экране.

Но и потом, когда зажегся свет и началось обсуждение, никто не посмел воспользоваться трибуной для того, чтобы в очередной раз отрапортовать или заверить Главу государства, что славная кинематографическая отрасль что-то выполнит, а что-то – перевыполнит… Хотя серьезный разговор все-таки состоялся. И тон ему задал Александр Григорьевич Лукашенко, подчеркнувший трагическую актуальность этой ленты.

…В профессии я не сентиментальный человек. Современное кино духовного катарсиса как-то не вызывает. Время, что ли, такое – рациональное, без лирических отступлений? Экран регулярно выдает такие картинки и сюжеты, что впору рыдать и лить слезы, как фонтан Арзы. Кровавым арбузом катится по мостовой свежесрубленная саперной лопаткой голова. Обугленный юноша-танкист тянется к нежной девичьей груди. Жуткими алыми змеями расползаются по белому снегу человеческие внутренности. Такой видят нынешние кинематографисты Великую Отечественную войну. Страшно до омерзения. Глаза от экрана отводишь, но слез сочувствия, нормального человеческого сопереживания эти апокалиптические видения, снятые с компьютерным размахом и каким-то нездоровым упоением, не вызывают. Вот такое кино о войне. Действительно, хоть плачь...

Ни разу не смогла увидеть финальных титров в фильме «Отец солдата» – из-за слез. Плачу, как очень близкого хороню, в финале такого старого, еще черно-белого фильма Резо Чхеидзе. Помните? Опускается мост, и по нему, прямо по надписи «Здесь первыми прошли танки Героя Советского Союза Махарашвили», идет Георгий Махарашвили, старый солдат, отец солдата. Он всю войну искал сына, нашел и потерял его за пять минут до Победы...

Знаю: художественный уровень фильма не измеряется объемом пролитых зрителем слез. Не индийское же кино мы снимаем и смотрим! Но все-таки... Давайте вспомним, что посыл искусства – «чувства добрые пробуждать». Лирой ли, кистью, резцом или кинокамерой. Не важно. Главное, чтобы созданное произведение отвечало нравственному закону человеческой жизни.

«Брестская крепость» этому закону соответствует.

Мир и сегодня беззащитен, как ребенок. Война безжалостна и неумолима. Аморальна. И кроме ужаса и отвращения, у нормального человека вызывать ничего не может.

Война на экране в «Брестской крепости» как никогда похожа на настоящую: изображение, казалось, способно причинить боль. Игра актеров на игру похожа не была: они как будто встали плечом к плечу со своими легендарными героями, чтобы отстоять свою «Брестскую крепость». В жизни каждого актера должна быть, наверное, такая роль – похожая на подвиг. Разве не нравственный подвиг совершили эти талантливые люди, «под командованием» молодого московского режиссера Александра Котта, заставив зрителей пережить высокие чувства патриотизма, гражданственности, благодарности? Некоторых – впервые в жизни: молодых в зале было очень много. Александру Котту самому немногим больше тридцати.

О молодости режиссера упоминаю не случайно. Молодость – не повод для творческих скидок, не «отмазка» от профессиональной ответственности (или безответственности), не карт-бланш для модных экспериментов… во имя самих экспериментов. В «молодых» кинематографистах у нас не зазорно ходить до седин, и человеческая зрелость наступает порой раньше, чем творческая состоятельность. И это все же не беда наша, а вина.

Не исключено, что этот фильм – особый тест, диагностирующий состояние души каждого. Действительно ли мы «помним, чтим, гордимся»? Или к соответствующим праздникам привычно декларируем, отдавая дань памяти «под фанеру», как попсовые певцы. «Под фанеру» и фильмы делаем, удачно вписываясь в формат «святой и нужной военно-патриотической темы». Реконструируем, «рисуем» войну и играем в нее напропалую. И заигрываемся, к сожалению. В результате молодежь плохо знает историю Великой Отечественной. Потому что уроки получают по некачественным кино- и телепродуктам, по невразумительным скороговоркам модных ныне «художественно-документальных» программ. Их сейчас в эфире видимо-невидимо. Достойных среди них – единицы («Кинометры войны», «Обратный отсчет», «22 июня. Обреченный мир», «Города… Герои…» и др.). В большинстве же своем это жанровые гибриды – и не художественное кино, и не публицистика. Примерно то же происходит на разновеликих эстрадных концертах-ремейках. Делают их по маскарадным лекалам: одевают гимнастерки, лихо заламывают пилотки и бодро перепевают песенную классику войны на новый лад. Все бы ничего. И даже мило: ветераны вспоминают о боях-пожарищах, дебютанты входят в жизнь с хорошим репертуаром. Но молодые после таких военно-патриотических шоу начинают свято верить, что до Берлина советские солдаты дошли играючи, с песнями-плясками в ритмах рэпа, с дреддами и в татуаже.

«Брестскую крепость» режиссер Александр Котт снимал по-другому, без «фанеры». Зрители просто побывали на той войне. Вернулись – с ранами в сердце. И они не заживают.

Можно часто повторять полустертые за 65 мирных лет, как надписи на деревенских обелисках, слова о том, что «Никто не забыт, ничто не забыто». И можно молча, без чеканных лозунгов и патетических слоганов типа «Великое кино о великой войне», делать что-то, что отменяет забвение. *Снимать честное кино***.** Ведь те, не пришедшие с войны, хрипевшие в умирающую рацию: «Я – Крепость! Веду бой…», дали нам такую возможность.

Л. П. Саенкова
Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

ИНФОТЕЙНМЕНТ КАК РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ ЖАНР В СОВРЕМЕННОЙ ПЕЧАТНОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ

Если выбирать некий выразительный визуальный образ для определения сути журналистики, то более всего для этого подошел бы образ такого мифологического существа, как кентавр. Кентавр – зримое воплощение единства противоположностей: природной стихии и рационального начала, разгула необузданной энергии и следования правилам установленных свыше порядков. Журналистика – та профессия, в которой тоже объединяются противоположные начала. С одной стороны, это ремесло, предполагающее соблюдение определенных стандартов, с другой – творчество, не терпящее унификации. В этой профессии изначально заложено авторство как знак высокого качества, и в то же время знаком качества является способность отстраниться от этого самого авторского «я». В обязанность журналистики входит информационная репрезентация правды о действительности. Однако не менее заметной особенностью журналистики во все эпохи было создание новых мифологем, порой не совпадающих с этой действительностью. О журналистике часто говорят и

пишут как об информационно-пропагандистской сфере. С той же долей убежденности можно говорить об этом виде деятельности как о разновидности массовой культуры. Журналистская публикация может быть одновременно и правдивым фактом, и товаром, предназначенным для массового потребления.

Журналистика как вид массовой культуры не часто становится предметом внимания исследователей. Одним из первых на эту связь обратил внимание канадский социолог М. Маклюэн. В своих работах «Галактика Гутенберга: становление человека печатающего», «Понимание медиа: внешние расширения человека», «Медиа – это сообщение: перечень последствий» он обосновал принципы интегрирования медиасферы в пространство массовой культуры. Заангажированность журналистики, идеологии в массовую культуру была предметом внимания представителей Франкфуртской школы – Т. Адорно, М. Хоркхаймера. В начале XXI в. взаимопроникновение и взаимосвязь сфер массовой информации и массовой культуры стали исследоваться российскими авторами (С. И. Сметанина «Медиа-текст в системе культуры». СПб., 2002; В. В. Ученова «Полифония текстов в культуре». М., 2003; учебное пособие «Массовая культура». М., 2004.).

Традиции массовой культуры были заложены в журналистике еще в конце XIX в., когда стала формироваться массовая печать. Пионерами в приобщении (приращении) газетной информации к массовой культуре были американские издатели Дж. Пулитцер и Р. Херст. Именно они вывели знаменитое правило пяти «с», следование которому позволяло приобрести массовый тираж, массовую аудиторию, организовать массовое потребление своей продукции. Это правило касалось подбора текстов на определенные темы: скандал, спорт, секс, сенсация, семейные тайны. Определенная тематическая заданность предопределяла и стиль общения с аудиторией, предполагающий уменьшение дистанции между автором, текстом и потребителем. Как известно, массовой аудитории трудно воспринять произведение, автор которого старательно конструирует эстетическую дистанцию между текстом и зрителем, читателем, слушателем. Массовая культура эту дистанцию игнорирует. Она базируется на универсальных психологических, даже психофизиологических механизмах восприятия, которые активизируются независимо от образования и степени подготовленности аудитории. Текстовой дискурс средств массовой информации, обращенный, главным образом, к эмоциональной сфере, не предполагает ни дополнительных знаний, ни образованности. Принципы массовой культуры в полной мере используются современными средствами массовой информации. Эскалация механизмов массовой культуры для придания любым элементам системы СМИ статуса «массового» идет по нескольким направлениям. Один из традиционных приемов – тематический подбор с явным развлекательным эффектом. Второе направление – жанровоструктурная организация текстов и игровая форма выражения авторского «я».

В современной журналистике часто прибегают к самым разным формам массовой культуры: от текстов откровенно развлекательного характера до завуалированных под «серьезность» текстов в качественных изданиях, от использования привычных архетипических кодов до создания новых мифологем, от создания принципиально «стильных» текстов до деконструкции стилей, от яркого визуального оформления до игровых приемов в организации текстов, от авторского «вмешательства» в традиционные жанры до создания необычных жанровых образований. Новыми в отечественной журналистике являются такие жанры, как финишинг (доведение информации, откликов на нее до логического конца), эвен экшн (спровоцированное событие). Одним из масскультовых новообразований явился жанр инфотейнмент.

Этот термин возник в результате аббревиатурного объединения двух слов – информация (information) и развлечение (entertainment) – и выражает стремление авторов подавать новости в развлекательной форме. Этот вид организации новости зародился в

80-е гг. прошлого столетия в США и имел большее отношение к телевизионной практике. Начавшееся в те годы падение рейтингов информационных программ вынудило журналистов изменить формат телевизионных новостей. Изменения коснулись, во-первых, принципа отбора информации – снизилась доля «официоза», возросло число сообщений на социальные и культурные темы. Во-вторых, изменились способы подачи информации: в репортажах на первый план стали «вытаскиваться» детали, интересные всем зрителям. Среди новостей выделилась отдельная группа – информационно-развлекательные программы. Пионером в этом направлении принято считать еженедельную программу «60 минут» (CBS), где ведущие стали активно включать в репортажи свое отношение к событиям, более того, журналисты начали появляться в кадре наравне с героями репортажей, что было совершенно нетипично для американского телевидения. Опыт CBS подхватили и другие каналы. В частности, продюсер NBC Нил Шапиро исходил из того, что итоговые выпуски новостей нужно подавать «изобретательно, с использованием эффектной съемки, графики, фантазии, спецэффектов… Сенсационное в верстке должно опережать то, что кажется более значимым» [3, с. 11]. По этому же принципу стали появляться программы на каналах ABC («20/20») и CBS («48 hours»). А Fox News положил принцип инфотейнмент в основу концепции всего канала. Таким образом, инфотейнмент возник не из-за прихоти продюсеров американских телекомпаний, а под влиянием изменения интересов аудитории. Известный исследователь зарубежной журналистики С. А. Михайлов отмечает: «Американское общество устало от серьезных материалов. Социологические исследования показали, что «жесткая» новость уже не интересует читателей» [6, с. 57].

Сегодня инфотейнмент – новый медийный жанр, «выстроенный» по определенной постмодернистской драматургии, когда реальность не столько отражается, сколько моделируется. Этот принцип заложен в самой сути понятия: «разыгрывание новости». В любом случае «инфотейнмент» означает игровые вариации, проделываемые с теми фактами, которые поставляет сама реальность, а значит с тем, что называется «правда жизни». Автор уподобляется режиссеру, выстраивающему свой спектакль в зависимости от потребностей массовой аудитории. Не случайно французский социолог Ги Дебор назвал общество потребителей такого рода информации «обществом спектакля», а весь процесс потребления – симуляцией, когда стирается различие между реальным и воображаемым. Российская исследовательница медиатекстов С. И. Сметанина подтвердила, что произведения, созданные по законам массовой культуры, обращаются к современности, переживая ее как «политическое шоу, как грандиозную рекламную кампанию, как театральное действо, где нет ни гениев, ни злодеев, а есть фантомы – симулякры, кажимости, не обладающие никакими референтами» [7, с. 79]. При использовании приемов жанра инфотейнмент допускается возможность вольного «режиссерского» манипулирования фактами. По сути, вместо реальности представляется иллюзия реальности. Эта иллюзорная реальность сродни постмодернистскому понятию «гиперреальность». Как утверждал известный теоретик постмодернизма И. Ильин, «гиперреальность – это иллюзия, создаваемая средствами массовой коммуникации и выступающая как более достоверная, точная, «реальная» реальность, чем та, которую мы воспринимаем в окружающей жизни» [2, с. 34].

Постепенно информационно-развлекательный характер в отражении (моделировании) событий реальности обнаружился не только в аудиовизуальной, но и в печатной журналистике. Инфотейнмент – тот жанр, который не является традиционным в нашей прессе. Однако его очень быстро взяли на вооружение газеты самого разного типа. Например, в «Комсомольской правде» небольшие тексты под рубрикой «Люди, которые нас удивили» полностью соответствуют всем стандартам жанра инфотейнмент, поскольку новость там подается: а) персонифицированно с акцентом

на откровенный субъективизм; б) документальный факт снабжается «художественным» вымыслом; в) реальное воспринимается через призму условного; г) стилистические особенности, вовлеченные в сферу игры. В 2001 г. в газете (27 февраля) был опубликован так называемый авторский комментарий к одному американскому событию, которое до сих пор называется «Дело Моники Левински»: «Глупые дядьки пачкают своим тетькам платья. А умные тетьки не торопятся смывать пятна стиральным порошком… Вот и Моника дождалась-таки возвращения властям главного вещдока. Кстати, знаменитое синее платье оценивается теперь в 2 млн долларов». Как известно, любое событие можно преподнести по-разному. В жанре инфотейнмент любые события чаще всего моделируются под хронику светской жизни. Довольно часто в газетах используются заголовки, которые «провоцируют» на «игру» с новостью: «Янковский хочет задушить Сухорукова» («Комсомольская правда», 18 сентября, 2002. Имеется в виду участие Олега Янковского и Виктора Сухорукова в фильме «Бедный, бедный Павел», когда конфликт возникает между их героями); «На Московском кинофестивале: Тарантино зашел во МХАТ, Стрип не дали воды…» («Вечерний Минск», 2 июля, 2004); «Чулпан Хаматова стала балериной и умерла от любви» (о хореографической новелле «Бедная Лиза» в театре Наций, где главную роль сыграла известная актриса («Известия», 9 марта 2009); «Ударим антикиллером по «Кукушке» («Отдыхай», 5 декабря, 2002). Речь идет об участии в конкурсной программе кинофестиваля «Лістапад» таких фильмов, как «Антикиллер» и «Кукушка». Только почему-то в данном заголовке название первого фильма даже не берется в кавычки. Однако в придуманной реальности все может быть.

Принято считать, что приемы массовой культуры более всего заметны в таблоидной или «желтой» прессе. По-разному используемые варианты этого вида культуры заметны и в изданиях, которые квалифицируются как качественные. Еще до недавнего времени структурированность прессы была более-менее очевидной. Давались определенные характеристики качественной прессы: аналитичность, взвешенность оценок, спокойный тон публикаций, надежность фактов, мнений, деловой стиль. В то время как в популярной прессе подмечалось большее тяготение к развлекательности, а соответственно и ориентированность на менее образованную часть населения [4]. Считалось, что между качественной и таблоидной прессой различия очевидны. Таблоиды изначально тривиальны, вульгарны и падки на дешевые сенсации, а качественной прессе (другое название – широкополосная) присущи противоположные свойства. В качестве существенного различия считалось наличие (либо отсутствие) больших фотографий на первых полосах. Однако в последнее время различия между двумя моделями прессы постепенно сходят на нет как в дизайне, так и в выборе тем, жанров, авторского оформления. Деление на качественную и таблоидную (либо массовую) весьма условно, поскольку любая массовая газета стремится к более высокому качеству своих текстов, а любая качественная – к увеличению тиража и охвату максимально возможного числа читателей. В условиях современного рынка «дума» о читателе является насущной проблемой современной прессы независимо от степени ее «ориентации». Именно это желание быть востребованным у читателя заставляет прибегать ко всевозможным уловкам: зрелищные эффекты во внешнем оформлении, игровой прием в заголовках, рубриках, текстах, эффект лапидарной персонификации. Чаще всего качественные издания прибегают к такому приему, как трансформация устойчивых словосочетаний, пословиц, афоризмов, известных песенных или стихотворных строчек в заголовках: «Дверной пробел» – о номинированном на «Оскар» фильме «Дверь» (по аналогии с «дверным проемом» – «СБ», 15 мая, 2010); «Как хорошо быть фаворитом» – о фаворите Екатерины II графе С. Зориче, некогда владевшим г. Шкловом (по аналогии с песенной строчкой «Как хорошо быть генералом», «СБ», 17 июня, 2010); «Чтобы с

боем взять Приморье» (о борьбе правоохранительных органов с криминальной ситуацией во Владивостоке, «СБ», 11 июня, 2010). Особенностью языковой игры является использование каламбуров, иронии, разговорной лексики. Развлекательный эффект достигается и таким приемом, как нарочитое использование естественной речи. Установка на «естественность», «доступность», «понятность» заметна не только в стиле, но и в самой форме организации текста. Особенно примечателен опыт «Белорусской газеты», когда содержание фильма (и ничего больше) рассматривалось в нескольких ракурсах. Каждый ракурс – предполагаемый вопрос от предполагаемого «обычного», «простого» зрителя: «Что это?», «О чем кино?», «Важный момент», «Любопытное обстоятельство», «Обратите внимание», «Главный козырь», «Пикантная подробность».

Игровым, а точнее разыгрывающим, моментом является такая «уловка», как персонифицированные рубрики «Пойдем в кино с Димой Р.», «Хорошие новости от…», «Музыкальный обзор от…», «Кино с…». Такие рубрики выполняют регулирующую функцию, как будто изначально предопределяя степень доверия читателя к предлагаемой информации. Рубрики, уподобленные своеобразным навигаторам, как бы моделируют «движение» читателя по полосе. Такой же эффект моделирования заметен и в такой привычной журналистской форме, как авторская колонка. Если раньше такая колонка предполагала уровень авторской рефлексии по отношению к реальности, то в современном медиаконтексте авторская колонка – поверхностное конструирование своей реальности, где авторское внимание сосредоточено не на отражении действительности, а на ее моделировании собственных эмоциональных откликов. Такая конструирующая техника письма определяется как «письмо поверх черновика» или «реальное второго порядка» [5].

Разыгрывание новости осуществляется в разных формах. Самая очевидная и «самоигральная», когда новость преподносится с разных точек зрения, как, например, в свое время это было сделано с информацией в «Комсомольской правде» под названием «Сергею Доренко грозит три года тюрьмы» («КП», 12 апреля, 2002). Речь шла о дорожном инциденте, виновником которого стал известный журналист-водитель мотоцикла. Информация была снабжена многочисленными интервью, фотографиями, техническими показателями мотоцикла, картой-схемой движения в Крылатском, где случилось происшествие. Но иногда разыгрывание новости идет не столь открыто, а более сдержанно. Так, например, отзыв на нашумевший фильм Никиты Михалкова «Утомленные солнцем-2» моделировался по следующей схеме: 1) информация о том, что в 1994 г. «Утомленные солнцем» проиграли приз Каннского фестиваля «Криминальному чтиву» Тарантино; 2) бюджет фильма; 3) об ответах режиссера блоггерам; 4) о выходе накануне премьеры 72 известных российских кинематографистов из Союза кинематографистов; 5) рядом с «отзывом» – публикация «5 киноновостей» о самых разных событиях в киносфере. Это и есть смоделированная автором вторая (вторичная) реальность, мало имеющая отношение к первоначальной информации, обозначенной в названии «Рукотворные мифы Никиты Сергеевича» («СБ», 22 апреля, 2010).

К приемам массовой культуры прибегают охотно и издатели региональной прессы. Иногда это выглядит без чувства вкуса и меры. Например, в газете «Вечерний Гродно» (11 марта, 2009) вышла полоса «Парк культуры». На полосе соседствует самая разная информация. Это репортаж с фотовыставки школьницы Лидии Сергей «Львы Лидиного двора», рекламный текст по случаю 15-летия торгового центра «Гемма», небольшая информация о том, что в зоопарке строят жилье для попугаев и фазанов. Несомненным масскультовым акцентом явилась фотография полуобнаженной девушки. Под фотографией надпись – «Фотофакт. Боди-арт на вечеринке в аквацентре». Непонятно, почему все это объединяется

одним названием «Парк культуры»? Объяснить это можно лишь спецификой организации текста в контексте постмодернистской культуры, когда различные ситуации актуальной действительности, лица, герои журналистских публикаций не вписаны в единую систему, а причудливым образом как бы разбросаны на полосе (ах). Создается особая форма репрезентации действительности, которой свойственны определенная фрагментарность, «когда на первый план выходит не рациональная, логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир» [1, с. 205].

Приоритет в современной журналистике информационно-развлекательных форм является следствием рыночных отношений и конкурентной борьбы в медиасфере. Эти формы выполняют не только традиционные журналистские функции – информационная, пропагандистская, но и такие, которые в отечественной журналистике не считались традиционными – рекреативная, гедонистическая. Эти функции реализуют игровое начало, которое обнаруживается на самых разных уровнях журналистского дискурса. Как заметил известный исследователь природы игры Йохан Хейзинга, «из заколдованного круга игры человеческий дух может освободиться, только направив взгляд на самое наивысшее… Во всяком нравственном сознании, которое основывается на признании справедливости и милосердия, вопрос «игра или серьезное», который в конце концов остался нерешенным, навсегда умолкает» [8, с. 337–338]. Но пока к журналистике это не имеет никакого отношения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ильин, И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М., 1996.
2. *Ильин, И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М., 2001.
3. *Картозия, Н.* «Программа «Намедни»: русский инфотейнмент» / Н. Картозия // Меди@льманах. – 2003. – № 3.
4. *Корконосенко, С. Г.* Основы журналистики / С. Г. Корконосенко. – М., 2004.
5. *Маньковская, Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб., 2000.
6. *Михайлов, С. А.* Журналистика Соединенных Штатов Америки / С. А. Михайлов. – СПб., 2004.
7. *Сметанина, С. И.* Медиа-текст в системе культуры / С. И. Сметанина. – СПб., 2002.
8. *Хейзинга, Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М., 2004.

В. М. Самусевіч

Інстытут журналістыкі БДУ
(*г. Мінск*)

ЛАГАСФЕРА ЯК МАЎЛЕНЧА-МЫСЛЕНЧАЯ ГАЛІНА КАМУНІКАЦЫІ

Сувязь логасу і соцыуму – праблема, якая сёння займае лінгвістаў, філосафаў, псіхолагаў, сацыёлагаў, журналістаў. Прычына такой рознабаковай цікавасці, на наш погляд, у неадназначнасці паняцця *logos*. Грэчаскае *logos* утрымлівае шэраг сумежных значэнняў: думка, слова, маўленне, ідэя, сусветны розум, духоўны першапачатак, усеагульная заканамернасць [12, с. 290], якія выклікаюць і адпаведныя сумежныя ўяўленні аб кожным з іх.

Палітра гэтых сузначэнняў легла ў аснову навуковых поглядаў вядомага французскага семіёлага Ралана Барта на мову як увасобленую сацыяльнасць, якая

абумовіла падзел моў, – з'яву, звязаную з грамадскімі канфліктамі, калі сутыкаюцца не носьбіты моў і не ідыялекты, а сацыялекты, якія маюць сваю дыскурсіўную сістэму (мову, склад думкі, ідэю). Вучоны ў працы «Вайна моў» задаецца пытаннем: «Чым жа абумоўлена гэтая баявая сіла, воля да ўладарання, уласцівая дыскурсіўнай сістэме, Фікцыі?» і працягвае: «Зброя, што прымянялася ў моўных баях, яшчэ ні разу не асвятлялася прыкладным аналізам. Нам як след невядомыя ні фізіка, ні дыялектыка, ні стратэгія нашай лагасферы (назавём яе так) – прытым, што кожны з нас штодзённа падпадае пад той ці іншы від моўнага тэрору» [2, с. 538]. У паняцці *лагасфера* вучоны бачыць арганічную сувязь мовы, мыслення, ідэі з іерархіяй сацыуму. Характар гэтай сувязі выражаецца ў маўленча-мысленчых паводзінах грамадства, асобных сацыяльных груп.

Даследчыца А. Міхальская выводзіць паняцце *лагасфера* з семантыкі яго каранёвых марфем: «Лагасфера – маўленча-мысленчая галіна культуры, напоўненая "словамі і ідэямі"» [9, с. 32]. Паняцце *культура*, як вядома, таксама шматпланавае. Культура – гістарычна вызначаны ўзровень развіцця грамадства, яго творчых сіл і здольнасцяў. «Логас (слова, думка, закон) – неад'емны элемент культуры, які падымае яе як апора» [8, с. 35].

На падставе аналізу і асэнсавання навуковых крыніц паняцце *лагасфера* падаецца намі ў наступнай дэфініцыі: *лагасфера – гэта маўленча-мысленчая галіна культуры ў цеснай сувязі з іерархіяй соцыуму.* Праз мову, мысленне, маўленчую дзейнасць соцыуму лагасфера высвечвае набыткі нацыі ва ўсіх сферах грамадскага жыцця. Як складаная сістэма яна адлюстроўвае маўленча-мысленчыя працэсы ў грамадстве, неаднародныя, як і само грамадства. У шырокім значэнні лагасфера – асобная, маўленча-мысленчая, галіна культуры народа (назавём яе ў гэтым сэнсе агульнай лагасферай). У вузкім значэнні лагасфера – маўленча-мысленчая дзейнасць пэўнай асобы ці групы асоб (прыватная лагасфера), да прыкладу *лагасфера сродкаў масавай інфармацыі*. Падобна таму як у культуры кожнага народа ёсць агульначалавечае і этнанацыянальнае, так і ў прыватнай лагасферы ёсць адлюстраванне ўніверсальнага кампанента культуры і своеасаблівасцей індывідуальных характарыстык маўленча-мысленчага працэсу, абумоўленых грамадска-палітычнымі, узроставымі, інтэлектуальнымі, палавымі і іншымі фактарамі. Лагасфера нацыянальнай культуры – з'ява эвалюцыйная. Яе развіццё залежыць ад рэчаіснасці – сацыяльнай і культурнай гісторыі народа, характару і ступені развіцця ведаў пра свет, псіхалагічных асаблівасцяў, ладу жыцця. Уздзеянне грамадства на маўленне і мысленне глыбокае і разнастайнае. Менавіта тут, у гісторыі грамадства, культуры, прыхаваны карані, першапрычыны развіцця лагасферы. Мова развіваецца таму, што развіваецца грамадства. Мова мяняецца, таму што мяняецца свет, тыпы і формы зносінаў, развіваецца ўсведамленне і мысленне чалавека. З гэтага вынікае, што лагасфера нават адной культуры ў розныя гістарычныя перыяды неаднолькавая.

Асноўнай катэгорыяй лагасферы з'яўляецца *канцэптасфера*.

Тэрмін *канцэпт* у навуковы абыходак быў уведзены С. Аскольдавым у артыкуле «Канцэпт і слова» (1928) і разглядаўся як ментальнае ўтварэнне, якое замяшчае ў працэсе думкі нявызначанае мноства прадметаў аднаго і таго ж роду [1, с. 269]. У працэсе станаўлення і развіцця лінгвістычнай навукі тэрмін *канцэпт* неаднаразова змяняўся і ўдакладняўся. Аднак у навуковых даследаваннях апошніх гадоў усё часцей пад *канцэптам* разумеецца нейкая «ўніверсалія», «агульная ідэя», замацаваная ў ментальнасці, псіхіцы, якая рэпрэзентуе карціну свету і стэрэатыпы паводзінаў прадстаўнікоў пэўнага этнасу. Слова становіцца канцэптам толькі ў працэсе камунікацыі, паколькі камунікацыя прыводзіць у дынаміку канцэнтрат пэўных уяўленняў, асацыяцый, пачуццяў, якія суправаджаюць канцэпт. Даследчыца А. Баярская спрабуе вызначыць характарыстыкі, пры наяўнасці якіх канцэпт

можа выступаць у ролі ўніверсальнай адзінкі: прастата і зразумеласць ва ўспрыманні; устойлівасць (немагчымасць далейшага падзелу); актыўнае выкарыстанне ў якасці матэрыялу для вызначэння іншых канцэптаў; наяўнасць яго ў максімальнай колькасці дэфініцый; існаванне ў большасці моў у якасці лексікалізаванай адзінкі [3, с. 74].

Спрабуючы спасцігнуць акаляючы свет, чалавек не можа ахапіць рэчаіснасць цалкам, працэс пазнання і канцэптуалізацыі носіць паступовы, прагрэсіўны характар. «Сучасны чалавек адкрывае для сябе акаляючы свет па законе выпадку, у працэсе спроб і памылак... Сукупнасць яго ведаў вызначаецца статыстычна. Ён чэрпае іх з жыцця, з газет, з вестак, здабытых па меры неабходнасці. Толькі назбіраўшы пэўны аб'ём інфармацыі, ён пачынае выяўляць схаваныя структуры» [10, с. 45]. Гэта дае права выдзеліць унутры кагнітыўнай сістэмы асобныя сэнсы, сфарміраваныя ў працэсе пазнання свету. Вынік працэсу канцэптуалізацыі, які заключаецца ў асэнсаванні інфармацыі і структураванні атрыманых ведаў, і ёсць тое, што мы называем *канцэптам*. Вынікі канцэптуалізацыі рэалізуюцца ў мове, паколькі яна з'яўляецца адной з найбольш істотных знакавых сістэм, якія садзейнічаюць станаўленню менталітэту народа. Носьбіты мовы, якая абслугоўвае пэўную культуру, цалкам валодаюць сэнсамі культурна важных канцэптаў [11, с. 45].

Як заўважае Ю. Сцяпанаў, канцэпт складаецца з пластоў рознага часавага паходжання, у гэтым сэнсе натуральна ўяўляць яго эвалюцыю як пэўную паслядоўнасць, пераемнасць формы і зместу [14, с. 61]. У канцэпта як апорнай адзінкі культуры ў ментальным свеце чалавека складаная будова: этымалогія, сучасныя асацыяцыі, ацэнкі, намінацыі, сінонімы, семіятычныя рады і інш. Канцэпт з'яўляецца глыбіннай скарочанай сэнсавай структурай, «у аснове сваёй інтуітыўнай і неўсвядомленай», аднак «у працэсе стварэння тэксту адбываецца "сканіраванне" канцэпта» [5, с. 63] і далейшае яго разгортванне ў моўнай прасторы.

Акадэмік Дз. Ліхачоў у працы «Канцэптасфера рускай мовы» (1993) увёў у навуковы абыходак паняцце *канцэптасфера.* «Канцэптасфера якой-небудзь нацыянальнай мовы ёсць «catalogue raisonne» ўсяго разумовага, духоўнага багацця нацыі» [6, с. 156]. Ключавыя словы – «вербальная форма канцэптаў, якія складаюць канцэптасферу нацыянальнай свядомасці» [16, с. 134]. Канцэпт вынікае не непасрэдна са значэння слова, а з'яўляецца вынікам сутыкнення слоўнікавага значэння слова з асабістым і народным вопытам. Таму і канцэптасфера нацыянальнай мовы, на думку Дз. Ліхачова, тым багацейшая, чым багацейшая ўся культура нацыі – яе літаратура, фальклор, навука, выяўленчае мастацтва, яна суадносная з усім гістарычным вопытам нацыі, і асабліва рэлігіяй [7, с. 282]. Нацыянальная культура як матэрыяльная і духоўная каштоўнасць народа вербалізуецца ў нацыянальнай мове, якая змяшчае ключавыя канцэпты культуры, транслюючы іх у знакавым увасабленні. Канцэпт – універсальны код нацыянальнай культуры, «згустак культуры ў свядомасці чалавека; тое, у форме чаго культура ўваходзіць у ментальны свет чалавека, і тое, праз што чалавек сам у яе ўваходзіць» [13, с. 40]. Такім чынам, канцэптасфера мовы – гэта, па сутнасці, канцэптасфера культуры [7, с. 284].

Акадэмік Дз. Ліхачоў сцвярджае, што асобных варыянтаў канцэптасферы вельмі шмат, яны па-рознаму групуюцца, па-рознаму сябе праяўляюць. Кожны канцэпт, як правіла, можа быць па-рознаму расшыфраваны ў залежнасці ад пэўнага кантэксту і культурнага вопыту, культурнай індывідуальнасці канцэптаносьбіта. Адна канцэптасфера можа злучацца з другой. Напрыклад, «канцэптасфера рускай мовы ў цэлым, але ў ёй канцэптасфера інжынера-практыка, а ў ёй канцэптасфера сям'і, а ў ёй індывідуальная канцэптасфера. Кожная з наступных канцэптасфер адначасова звужае папярэднюю, але і пашырае яе» [7, с. 282]. Кожная канцэптасфера вызначаецца цэлым комплексам *ментальных схем,* якія дэфініруюцца як элементы вопыту, што адлюстроўвае сутнасць

аб'ектаў, падзей, з'яў у вызначанай сацыякультурнай прасторы [15, с. 120]. На вербальна-семантычным узроўні ім адпавядае катэгорыя *субсферы.*

Даследчыца А. Залеўская звяртае ўвагу на неабходнасць пошукаў метадаў выдзялення і даследавання глыбінных механізмаў функцыянавання слоў у дыскурсе і замацаваных за словам «перцэптыўна-кагнітыўна-афектыўных утварэнняў (канцэптаў)» [4, с. 39]. На нашу думку, толькі гарманічнае адзінства канцэптуальнага і семантычнага аналізу дазваляе правесці грунтоўнае даследаванне канцэптаў – катэгарыяльных ментальных адзінак мысленчай дзейнасці і ключавых слоў – лінгвістычных адзінак як сродку моўнай арганізацыі канцэптавай структуры мыслення.

Праведзены намі аналіз дазваляе зрабіць выснову, што *лагасфера – гэта вербальны код культуры, у адзінках якога сканцэнтраваны, асабліва значныя каштоўнасці культуры (канцэпты), і таму гэтыя адзінкі можна прызнаць крыніцай культурнай інфармацыі.* Канцэптасфера як ментальная катэгорыя выяўляе толькі адзін бок лагасферы як маўленча-мысленчай галіны культуры.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аскольдов, С. А.* Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. В. П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267– 279.
2. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, Универс., 1994. – 616 с.
3. *Боярская, Е. Л.* Когнитивные аспекты полисемии / Е. Л. Боярская // Когнитивная лингвистика конца XX века: материалы междунар. науч. конф.: в 3 ч. – Минск, 7–9 окт. 1997 г. / МГЛУ. – Минск, 1997. – Ч. 2. – С. 73–76.
4. *Залевская, А. А.* Психолингвистический подход к анализу языковых явлений // Вопросы языкознания. – 1999. – № 6. – С. 31–42.
5. *Красных, В. В.* От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолингвистике текста) / В. В. Красных // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 1998. – № 1. – С. 53–71.
6. *Лихачев, Д. С.* Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – Т. 52. – 1993. – № 1. – С. 3–9.
7. *Лихачев, Д. С.* Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словестности к структуре текста. Антология / под ред. В. П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 280 – 288.
8. *Мельничук, А. В.* Трансформация логоса в современных социальных системах / А. В. Мельничук // Логос, культура и цивилизация: тезисы докл. на региональной науч.-практ. конф. – Якутск: Изд-во ЯГУ, 1992. – С. 35–36.
9. *Михальская, А. К.* Русский Сократ: лекции по сравнительно-исторической риторике / А. К. Михальская. – М.: Academia, 1996. – 192 с.
10. *Моль, А.* Социодинамика культуры / А. Моль. – М.: Прогресс, 1973. – 370 с.
11. Семантика и категоризация / Р. М. Фрумкина, А. В. Михеев, А. Д. Мостовая, Н. А. Рюмина / Ин-т языкознания; отв. ред. Ю. А. Шрейдер. – М.: Наука, 1991. – 168 с.
12. Словарь иностранных слов. – М.: Русский язык, 1979. – 624 с.
13. *Степанов, Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования Ю. С. Степанов. – М.: Шк. «Языки рус. культуры», 1997. – 824 с.
14. *Степанов, Ю. С.* Концепт / Ю. С. Степанов // Константы: Словарь русской культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академический проект, 2001. – С. 43–86.
15. *Третьякова, Г. Н.* Ментальная схема «чужой мир» / Г. Н. Третьякова // Методология исследований политического дискурса: Актуальные проблемы содержательного анализа общественно-политических текстов / под общ. ред. И. Ф. Ухвановой-Шмыговой. – Минск: БГУ, 1998. – С. 118–127.
16. *Цветкова, М. В.* «Ключевое слово» и перевод поэтического текста (на примере стихотворения Марины Цветаевой «Попытка ревности») / М. В. Цветкова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 2002. – № 2. – С. 133–142.

И. В. Сидорская
Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

ИДЕНТИФИКАЦИЯ В РАЗНЫХ ТИПАХ КУЛЬТУРЫ

Идентификация в широком смысле понимается как отождествление, установление совпадения чего-либо с чем-либо. В современной гуманитарной мысли под *идентификацией* обычно понимается сложный и противоречивый процесс движения личности к своей идентичности, происходящий путем эмоционального и иного самоотождествления индивида с другим человеком, группой, образцом.

Обычно различают *социальную* и *культурную* идентификацию, подразумевая под культурной идентификацией самоощущение человека внутри конкретной культуры, а под социальной – идентификацию в контексте социальных отношений. Строго говоря, идентификация человека (самоидентификация) может быть только социальной, однако такое различение связано с известной пересекаемостью понятий «общество» («социум») и «культура». Первым развернутую психологическую интерпретацию межгрупповых отношений, и в частности проблемы отождествления индивида с группой, т. е. явления социальной идентификации, дал З. Фрейд. Фрейд связывал это явление с противопоставлением любви к собственной группе и агрессии по отношению к другим. Постулировав факт неизбежности, универсальности групповой враждебности в любом межгрупповом взаимодействии, Фрейд интерпретировал ее как главное средство поддержания сплоченности и стабильности группы. Фрейд объяснял враждебность индивида к «чужим» и привязанность к «своим» амбивалентностью эмоциональных отношений раннего детства, которые переносятся на социальное взаимодействие: любовь и подавляемая агрессия к отцу трансформируются в любовь к лидеру и агрессию к аутгруппе.

Возникнув в психоаналитической литературе как отождествление ребенка с родителем того или другого пола, в социологической и социально-психологической литературе термин «идентификация» приобрел более широкое значение, обозначая, с одной стороны, имитацию, подражательное поведение, а с другой – особенно в исследованиях личности – эмоциональное слияние с объектом.

В исследовании фундаментальных проблем самоопределения индивидов в человеческом окружении психология и социология выделяют свои особые области. Психология, во-первых, концентрирует интерес в сфере исследования психических механизмов самого процесса идентификации и, во-вторых, «точкой отсчета» обозначает самого индивида, т. е. изучает его самоидентификацию, начиная с физического самоопределения и кончая самоопределением в нравственном пространстве. Социологи такой точкой отсчета полагают социальные группы, сообщества и интересуются социальным механизмом самоопределения индивидов в многообразных группах. Иными словами, в рамках психологической науки важно понять, какие психические свойства личности включены в этот процесс и как он происходит. С точки зрения социолога, важно, какие социальные институты обеспечивают самоопределение личности в социальном пространстве и к чему это приводит.

Нам представляется неправомерным сужение проблемы идентификации к ее социологическому или психологическому аспектам. Рассмотрение механизмов социальной идентификации не исчерпывает всего содержания этой проблемы. В более широком смысле слова можно говорить не о социальной, а о культурной идентификации индивида.

Протекание процесса идентификации зависит от ряда предпосылок (психических, социально-исторических), но вместе с тем культурные формы всегда предлагают как бы готовые варианты идентификации. Это всегда набор внешних атрибутов и определенное теоретическое содержание.

Процесс идентификации индивидов в новой культурной форме протекает поэтапно.

На *первом этапе* происходит усвоение внешних признаков: поведенческого кода, символики одежды (униформа, знаковая походка); овладение языком; освоение пространства данной культурной формы.

Данный этап предполагает, что важнее внешняя форма, содержание же вторично. Человек как бы пытается жить чужой жизнью. При этом может происходить сужение или расширение культурного поля, «видения» себя (идентификация с эпохой или идентификация с личной этикой: личными ценностями, целями, именем). На этом этапе человек живет чужой жизнью, считая ее своей, использует культурную символику, не зная ее значения.

Одновременно с культурной идентификацией идет и обратный процесс: индивид разотождествляется с собой, проходя две стадии: первая – уход в фантазию, вторая – создание ложного «Я». Поэтому методом проб и ошибок человек пытается войти в культурное поле, идентифицироваться с той или иной культурной формой.

На *втором этапе* процесс идентификации выглядит как усвоение теоретического ядра и выработка соответствующего морально-эмоционального настроя, поиск новых личностных смыслов и основ новой идентификации. Важно отметить, что процесс идентификации индивидов в новой культурной форме – это одновременно и процесс становления самой культурной формы, ее развертывание. В каждой культурной форме содержится зародыш различных культурных форм (культурные формы в неразвернутом состоянии). И когда индивид соотносит себя с одной из них, он одновременно усваивает (пусть даже неосознанно) многие культурные пласты бытия и в свою очередь воздействует на них.

Попробуем проследить особенности процесса идентификации в различных типах культуры, основанных на доминировании определенной коммуникативной технологии.

1. Идентификация в культуре, основанной на личном общении.

Для этого этапа характерно постепенное выделение индивидуального сознания из коллективного бессознательного.

Природа и культура в первобытном сознании не дифференцируются. Идентификация осуществляется как проекция природного на социальное (коллективное) и в меньшей мере на индивидуальное (природа часто мыслилась в человеческих понятиях, а человечество – в природных терминах). Приоритет имеет социальное (коллективное), так как индивид еще не научился отделять себя как личность от социума.

Взаимоотношение внутреннего мира человека и окружающей его среды составляет основной предмет мифологического творчества. Миф выступает как универсальный целостный образ мира. Основой мира являлись ритуалы. Ритуал – формальная, миф – содержательная сторона одного и того же феномена. Ритуалы выступают в качестве базы всей древней и отчасти последующей культуры. С ритуалом связан первый этап идентификации – усвоение традиции идет через соблюдение ритуалов, внешних поведенческих механизмов.

Главной темой древнейших мифов является процесс творения мира. Мифологическая ментальность предполагает отождествление происхождения мира и его сущности. Мифы творения есть история рождения механизма осознания «Я» (самоидентификации), предпосылка культурной и социальной идентификации, пробуждение сознания. Индивидуальное развитие воспринимается как выделение себя из

окружающего мира, природы, космоса. Однако индивид остается частью природы и над ним тяготеют природные циклы.

Поздняя героическая мифология становится началом персонализации личности.

Собственно боги и различные духи моделируют в основном внешний мир, а человеческий – персонажи, из которых формируется архетип героя. Выдвижение на первый план героя порождает идентификацию с ним. Любопытно, что герой выступает прежде всего как «культурный герой», хотя очень часто культурные деяния (добывание огня, например) оказываются случайным, побочным продуктом жизнедеятельности героя. Лишь впоследствии культуроносная функция выделяется как осознанная, становится целенаправленной деятельностью.

Герой всегда олицетворяет человеческую общину, причем часто отождествляемую со своим племенем. Только через самоидентификацию члена рода со своим социумом (родом) могло иметь место сопереживание герою. Соотнесенность культурного героя с общиной наряду с его заботой об устройстве мира для человека и его защитой являются основными чертами героя. В культурном герое часто представлены сила и ум, порой он наделен магией, т. е. в общем-то это позитивные и даже желательные свойства. Идентифицируя себя с культурным героем, индивид переносит, проецирует на себя его черты.

2. Идентификация в книжной культуре.

Следующим объектом для культурной идентификации становится текст, и прежде всего библейский.

Вообще текст можно назвать основной коммуникативной единицей. Оперируя с текстами по нормам коммуникации, присущим определенной культуре, субъект присваивает совокупный культурный опыт, внедряет его в сознание. Специфика текста состоит в том, что он не может быть виден в повседневном общении, что создает определенные сложности для идентификации.

Письменный текст выступает как посредник между человеком и миром. Человек стремится «проникнуть» в текст и понять его, пытаясь увидеть сквозь него структуру мироздания. Текст, книга несут и воспитательную нагрузку, делают возможным общение людей через века и на расстоянии (формирование себя через отождествление). Не зря для древних текстов характерно ощущение их вечности, нетленности.

Религия (особенно в эпоху Средневековья) также заставляла видеть за текстом сакральный смысл, который лишь для доступности восприятия обличен в одежду обыденного языка. И для того, чтобы понять этот высший смысл, человек пытается «слиться» с текстом, сделать его своим, внести личностные смыслы (например, в молитве) и таким образом приблизиться к Богу. Текст как бы опосредует отношения между человеком и Богом и несет буквальный смысл.

Такое понимание роли текста адекватно вытекает из анализа общей духовной ситуации средневековой Европы.

В системе мировоззренческих установок средневековой культуры земной, человеческий мир представлялся как воплощение божественного архетипа – «мира высших сущностей» и воспринимался как «уменьшенное воспроизведение» универсума (макрокосма). Сущность мира усматривалась в акте его творения, а закон творения интерпретировался как закон аналогии. Человек, согласно христианскому мировоззрению, создан по образу и подобию Бога, а человеческий мир – по аналогии с «божественным порядком высших сущностей». Соответственно каждый материальный предмет рассматривался как изображение чего-то ему подобного в сфере более высокого и, таким образом, становился его символом. Символизм был универсален, познание мира трактовалось как расшифровка смысла, вложенного в вещи и события актом божественного творения. В этом смысле оно было подобно поиску ключей от дверей в скрытый мир, мир истинный и вечный.

В соответствии с подобными мировоззренческими презумпциями особая роль в средневековой культуре отводилась процедурам интерпретации и истолкования. Средневековые мыслители понимали свою основную задачу как адекватное прочтение полученного ими божественного Откровения. Процедура истолкования предполагает на одном коммуникационном полюсе истины и одновременно абсолютного центра порождения сообщений, язык которых необходимо расшифровать, а на другом – напряженно работающее сознание – посредник между опытом жизни и опытом культуры. Данная процедура применялась для любой области средневековой реальности, но особо плодотворной была при анализе текстов. Таким образом, признание Откровения в качестве Слова Господне ведет к феномену абсолютной власти слова, духовного начала над физическим миром. Действительно, раз весь реальный мир, окружающий нас, – это знаки, следы незримой божественной воли, то чувственные восприятия здесь бессильны. Явленный нам в наших ощущениях мир – шифр, истолковать, интерпретировать, разгадать который можно только в поле умственного действия. Кроме того, христианский культ Писания с его обостренным вниманием к слову обусловил традиции буквалистско-символической интерпретации текста, вплоть до фетишизации его отдельных слагаемых. Все это способствовало тому, что в средневековой Европе формируется особая ценностная установка, в соответствии с которой краеугольным камнем интеллектуальных дискуссий становится анализ и интерпретация уже написанного, уже отчужденного от автора и зафиксированного как литературный памятник (прежде всего произведений Платона и Аристотеля). В основу средневековой культуры закладывается идея работы с текстами, процедур их истолкования и интерпретации. Именно в период Средневековья в Европе формируется особая ценностная парадигма, определяющая собой ключевые характеристики всего дальнейшего развития духовной культуры – это парадигма литературоцентристского, книжного понимания культуры. Она означает, что книжный текст начинает рассматриваться как основная ценность в культурной иерархии, как образец, точка отсчета, при помощи которой оцениваются любые другие культурные феномены.

В рецептивной эстетике процесс чтения рассматривается как конфликт двух тенденций – потребности читателя в идентификации, его веры в иллюзию, с одной стороны, и «иронии» текста, ставящей под сомнение все структурные взаимосвязи текста, с другой. *Идентификация в книжной культуре рассматривается как самоотождествление читателя с литературными персонажами.* Переживание читателем вымышленного мира – художественного произведения – становится адекватным переживанию конкретно жизненного, реального мира.

Представители рецептивной эстетики отмечали, что в процессе чтения возникает такая форма участия читателя в произведении, когда он «втягивается» в текст настолько, что ему кажется, будто всякая дистанция между ним и тем, что происходит в произведении, исчезла. В результате происходит «таяние» границы между субъектом и объектом, приводящее к «расщеплению» личности самого читателя. Он думает мыслями другого и начинает заниматься чем-то новым для себя. Однако и собственные жизненные представления читателя не исчезают в этот период. В результате во время чтения всегда возникает два уровня – горизонт собственных представлений и ожиданий читателя и горизонт героя или автора произведения, из взаимодействия которых и рождается процесс усвоения чужого опыта.

Поскольку возникающие в сознании читателя образы формируются в условиях, предлагаемых «чужим» – автором или героем произведения, то читатель формирует эти образы, не ориентируясь на свои оценки и критерии. В этом процессе проявляется диалектическая природа чтения – текст пробуждает в сознании читателя сферу, не присутствующую в данный момент в его представлениях. Происходящее

в процессе чтения выстраивание смысла литературного текста обнаруживает участки смысловой неопределенности или «пустые места», заполняемые представлениями читателя. При этом в ходе подобного рода «формирования несформулированного» всегда присутствует возможность для читателя «сформулировать» самого себя и, тем самым, обнаружить то, что до сих пор ускользало от его сознания.

3. Идентификация в экранной культуре.

Первое, что сразу бросается в глаза, – это многократно возросшие возможности для идентификации. В отличие от книжной культуры, основным материальным носителем текстов которой является письменность, в экранной (аудиовизуальной) культуре в качестве такого средства выступает экран. Появление кинематографа, а затем телевидения и компьютеров – экранных носителей текстов – во много раз расширяет «горизонты» идентификации. В качестве объекта идентификации для обывателя выступают уже не только ближайшее и более отдаленное окружение (соседи, родственники, коллеги, пассажиры в общественном транспорте и т. п.), а люди «с другого конца земного шара». С другой стороны, экранная культура способствует постоянной смене объектов для подражания, и идентификации становятся все более кратковременными. Конечно, мы по-прежнему рождаемся как члены семей и расовых групп, однако очевидно, что по мере нарастания современных цивилизационных преобразований многие люди приобретут большую возможность в выборе культурной идентичности в соответствии с усилением индивидуальности и гетерогенности.

Во-вторых, в качестве объекта для идентификации в данном типе культуры выступает зримый образ. В отличие от образов, сформированных личностью на основе прочтения художественного произведения, аудиовизуальный образ детерминирует идентификацию не по долгому размышлению, а сразу, «с первого взгляда». Кроме того, экранный образ обладает необычной притягательностью, в нем зримо воплощаются собственные представления о красоте, любви, женственности/мужественности. Появился даже термин «телеличность» как заместитель богов традиционного общества. Идентифицируя себя с определенным телегероем, индивид нередко копирует его поведение в реальной жизни. К сожалению, в подобной ситуации быстро наступает стрессовое состояние в результате столкновения телемодели с действительностью. Тем не менее в основе идентификации лежит не только телесность, внешний образ, но и психологический тип личности.

В-третьих, только благодаря развитию экранной культуры для обывателя становится возможна самоидентификация с творцом. Творчество, креативные возможности, по мнению ряда философов и ученых, составляют сущность человеческого существа. Лишенный возможности творить человек перестает быть человеком в полном смысле этого слова. К сожалению, сегодня ни в трудовой деятельности, ни в системе своих социальных функций индивид не является свободным и творческим существом. Перенос креативных функций только в сферу досуга, а более точно – в мечту и фантазию – означает отход от реальности, погружение в утопию. До возникновения современных компьютерных игр прерогатива создания вымышленных миров и населяющих их существ была только у авторов литературных произведений и так называемых «психологически незрелых» читателей (детей, романтически настроенной молодежи). В частности, анализ того или иного литературного произведения в учебном заведении подразумевал не исследование того, *как* мог поступить герой в той или иной ситуации, а *почему* он поступил именно так, а не иначе. Подобная ситуация складывалась и на уроках истории. «Не терпящая сослагательного наклонения» педагогическая стратегия не только ссужала возможности для креационизма, но и неявно отрицала многовариантность социального и духовного развития, предлагая раз и навсегда заданные схемы. Человек же во все, с чем он соприкасается, стремится внести что-то свое, индивидуальное, не заданное ранее. Это

свойство человеческой психологии учитывается в так называемых «диалоговых фильмах». Специфика диалоговых фильмов заключается в том, что зритель с помощью соответствующих команд, подаваемых с пульта персонального компьютера, имеет возможность непосредственно вмешиваться в ход развития сюжета («взаимодействовать» с персонажами). Чтобы обеспечить зрителю эту возможность, сюжет фильма ветвится на отдельные «подсценарии», которые переключаются командами с пульта непосредственно в ходе сеанса, следуя реакции зрителя на происходящие события. Из пассивного наблюдателя зритель превращается в «вершителя судеб» киногероев. Впервые человек у экрана получает возможность непосредственно влиять на исход наблюдаемого зрелища: поединка, битвы, преследования; умышленно запутывать следы или, наоборот, активно помогать расследованию совершенного на его глазах преступления и т. д. Самая захватывающая книга о приключениях или путешествиях отличается от аналогичной компьютерной игры тем, что в книге уже «все сказано»: с творцом явно или неявно идентифицировался автор, а нам остается только принять выбранный им вариант развития сюжета. В играх же, особенно связанных с феноменом «виртуальной реальности», прерогатива совершить выбор из нескольких компьютерных миров, в которых дальше будет развиваться действие, принадлежит самому играющему. Зритель диалоговых фильмов – творец миров, в которых он единственный законодатель. В этой ситуации достигается двоякий эффект. С одной стороны, каждому зрителю такого диалогового фильма предоставляется психологически достоверный «предохранительный клапан» для безопасного выхода ранее сдерживаемых эмоций. Потребность публики в эмоциональной разрядке и в ощущении своей власти над исходом представления всегда была очень сильна. Она проявлялась во время боев гладиаторов или корриды, в поведении болельщиков на стадионах, детей на спектаклях. Однако там подобное проявление эмоций обычно имеет негативные последствия (например, драки и бесчинства футбольных фанатов, что сегодня является одной из острых проблем для многих государств). Диалоговое кино дает возможность для выхода эмоций без каких-либо отрицательных побочных эффектов. С другой стороны, может возникнуть ситуация, когда волшебные миры, создаваемые на экране компьютера, покажутся гораздо богаче и привлекательнее реальной жизни. Здесь потенциально возможны два полярных следствия. Первое – уход в иллюзорную реальность, когда компьютер становится своего рода домашним монастырем, куда можно спрятаться от скверны бытия. Другая, значительно более опасная для большого количества людей – переоценка своих креативных возможностей, ситуация, когда индивид считает себя Господом Богом, способным перестроить мир на более разумных основаниях. Исторический опыт убедительно показывает, к чему приводят такие перестройки, однако для отдельной личности соблазн может быть слишком велик. Конечно, и раньше существовала опасность переоценки своих творческих возможностей. Но тогда идентифицировали себя с творцом только исключительные личности (авторов литературных произведений в сотни тысяч раз меньше, чем читателей). Теперь же наступает эра креационизма широких масс.

Одна из библейских заповедей: «Не сотвори себе кумира». Тем не менее стремление к уподоблению, поиск объекта поклонения – глубинная потребность человека. Индивид, заброшенный в мир таинственных вещей и явлений, просто не в состоянии самостоятельно осознать назначение и смысл окружающего бытия. Он нуждается в системе ориентаций, которая дала бы ему возможность отождествить себя с неким признанным образцом. Вот почему в гуманитарном познании такую огромную роль играет проблема идентификации.

Л. Д. Сінькова
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
(г. Мінск)

ПОСТМАДЭРНІСЦКАЯ ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ І ЯЕ РОЛЯ Ў СУЧАСНАЙ МІЖКУЛЬТУРНАЙ КАМУНІКАЦЫІ

Паняцце інтэртэкстуальнасці можа быць зразумета дастаткова шырока: як арганічная здольнасць «тэксту ўключаць у сябе іншыя тэксты» [1, с. 116]. Больш вузкае тэрміналагічнае значэнне мае гэтае паняцце ў постмадэрнісцкай парадыгме (тэрмін уведзены ва ўжытак Ю. Крысцевай у 1967 г. у значэнні ўзаемадзеяння тэксту з семіятычным культурным асяроддзем, з інтэнцыяй прыўлашчвання апошняга – вядома, з дапамогай самых розных вербальных вышукаў) (гл.: [2, с. 333, 387] і інш.). Менавіта гэтае, больш вузкае значэнне мы і актуалізуем.

Як вядома, постмадэрнізм ігнаруе аксіялогію, затое пастулюе гульню, іронію, кантамінацыі рознаўзроўневых цытат. Пастулаты постмадэрнізму відавочна спрыяюць масавай (шырокай) камунікацыі: новая інфармацыя ў спалучэнні з агульнавядомым, банальным, слэнгавым, клішыраваным хутчэй і лягчэй знаходзіць рэцыпіента (спажыўца), пашырае кола зацікаўленых у новай інфармацыі. Гэта бясспрэчна.

Бясспрэчна, аднак, і тое, што інерцыя лёгкага, стылёва-завабліваго выказваня часта вядзе да балансавання на мяжы маральнага / амаральнага, этычнага / па-за этычнага (што, уласна, і мае на ўвазе постмадэрнізм). У беларускім культурным кантэксце гэтая спецыфіка постмадэрнісцкай парадыгмы праяўляецца хутчэй, чым, напрыклад, у ментальным полі рускім, у любым іншым метрапольна-іншанацыянальным кантэксце. Усё ж беларускую культуру апошніх стагоддзяў не аднясеш да метрапольных. Таму абсягі нацыянальна-сакральнага, рамантычна-сакральнага – непадлеглага легкаважкаму гумару альбо бяздумнай іроніі – і ў беларускай мастацкай літаратуры, і ў любой іншай нашай слоўнай дзейнасці намнога большыя, больш адчувальныя для адукаванага чалавека, чым для інтэлектуала «старога свету» (з-за нявырашанасці на Беларусі праблем, з якімі даўно развіваліся нацыі з метрапольнай – цягам стагоддзяў – дзяржаўнасцю).

Ва ўласна журналісцкім тэксце гульня з таннымі клішэ здаецца безумоўна апраўданай камунікатыўнымі (рэкламнымі, інфармацыйна-сенсацыйнымі) мэтамі. Пераканаўчыя прыклады такога дыскурсу ў беларускай інфармацыйнай прасторы шматлікія, зарэгістраваныя і прафесійна апісаныя (па матэрыялах выданняў «Звязда», «Чырвоная змена», «Советская Белоруссия», «Известия») [1, с. 119–124]. Калі ж мы звернемся да тэкстаў менш прагматычных – уласна мастацкіх, з прэтэнзіяй на «вечныя», а не «бягучыя» ісціны, то некамплементарнасць постмадэрнізму для беларускай культурнай прасторы выявіцца напоўніцу. (Гэта гістарычна абумоўлены факт: ёсць некамплементарныя для пэўных нацыянальных культур стылёвыя парадыгмы: напрыклад, адраджэнцкая для расійскай, бо ў эпоху Адраджэння ў Масковіі панавала манголататарскае ярмо і арыгінальная культура не магла інтэнсіўна развівацца; класіцысцкая і постмадэрнісцкая парадыгма – для беларускай… – і гэта неабвержная рэальнасць, калі глянуць шырэй на гісторыю нераўнамернага развіцця літаратур у свеце).

Каб упэўніцца ў рызыкоўнасці для беларускага культурнага кантэксту постмадэрнісцкага дыскурсу, звернемся да творчасці аднаго з дастаткова вядомых беларускіх творцаў – Сяргея Балахонава.

У сучасным літаратурным працэсе ў Сяргея Балахонава ўжо склалася рэпутацыя пісьменніка-постмадэрніста, для якога вельмі важная паэтыка гульні, іроніі, апеляцыі да масавай культуры і яе стэрэатыпаў, а таксама імкненне не абцяжарваць чытача асаблівымі інтэлектуальнымі высілкамі або псіхалагічнай агрэсіяй праз свае тэксты.

Ёсць спакуса назваць Балахонава менавіта чалавекам гуляючым – «homo ludens» (скарыстаўшы выраз Ёхана Хёйзінгі), а балахонаўскі стыль кваліфікаваць як дасціпны «капуснік», моладзевы жарт недзе наўзбоч самавітай літаратуры. Калі б гаворка ішла пра «Зямлю пад крыламі Фэнікса» [3], чыя назва відавочна апелюе да «Зямлі пад белымі крыламі» Уладзіміра Караткевіча [4], то папярэдняй характарыстыкай Балахонава-пісьменніка можна было б і абмежавацца. Балахонаўскі тэкст чытаецца як тэст на вылучэнне фармальных прыкмет постмадэрнізму, прычым лёгка вызначаецца і мастацкая адметнасць у гэтым «тэсце»: «Зямля пад крыламі Фэнікса» – пародыя на дылетанцкія, псеўданавуковыя працы па беларускай гісторыі і культуры.

З'явілася, аднак, у С. Балахонава і больш змястоўная (і адпаведна больш складаная для адэкватнага разумення) проза; напрыклад, «Імя грушы» з аўтарскай жанравай маркіроўкай «раман у трох мэмуарах» [5, с. 3]. Менавіта гэты твор прымушае згадаць выбітныя «Імя ружы» (1967) Умберта Эка і «Лабірынты» (1923) Вацлава Ластоўскага.

Сюжэт «Лабірынтаў» В. Ластоўскага [6] з постмадэрнісцкай парадыгмай звязваецца найперш праз асобныя матывы, бо агульны пафас і стылёвая дамінанта аповесці Власта пазначаны вядомым спецыфічным мастацкім сінтэзам – тым, што вызначае абсалютную большасць класічных твораў славянскага Адраджэння на пераходзе з XIX у XX ст. Вацлаў Ластоўскі быў не толькі пасіянарыем-адраджэнцам, дойлідам Беларусі-Крывіі, для якой аўтэнтычныя паганскія вераванні, уласную міфалогію лічыў важнейшым духоўным падмуркам – «у піку» хрысціянству (бо яно тады не столькі аб'ядноўвала паняволеную нацыю, колькі падзяляла яе канфесійна). Важны яшчэ той факт, што Ластоўскі з 1919 па 1923 г. – прэм'ер-міністр БНР, пазней акадэмік Інбелкульта і АН Беларусі, падчас масавых рэпрэсій у СССР, у 1938 г., закатаваны і расстраляны як агент польскай разведкі – быў масонам. У 1912 г. яго прынялі ў віленскую масонскую ложу пад назвай «Літва» (другую па ліку ў Вільні, як піша В. Барысенка са спасылкай на А. Смаленчука) [7, с. 5; 8, с. 50–58]. Ідэі масонства, народжаныя ў сярэднявеччы, у шэрагу выпадкаў лучаць Ластоўскага, апантанага гісторыка і культуразнаўцу Беларусі, з медыявістам Эка (ён, дарэчы, таксама не ідэалізуе сваіх веруючых персанажаў і гісторыю хрысціянства ўвогуле).

Дэтэктыўную лінію ў «Лабірынтах» Ластоўскага вядуць палачане часоў згасання Расійскай імперыі (канца XIX ст.). Герой-апавядальнік, якога цікавіць беларуская даўніна, расказвае пра сваю паездку ў «сівагорбы Полацк» з ягонымі таямнічымі падзямеллямі-лабірынтамі [6, с. 47]. Ён запрошаны загадкавым Іванам Іванавічам, кіраўніком гуртка пад красамоўнай назваю «Археалагічная вольная контэрфратэрнія». Трапляючы на сустрэчу гурткоўцаў – «любіцеляў старасвеччыны» [6, с. 48], герой-апавядальнік чуе незвычайныя пацвярджэнні старажытнасці і багацця беларускай культуры. Тут і вераванні, і пісьмо, і мастацтва, і сам радавод нашых продкаў. Беларушчына сваёй адметнасцю суадносіцца з культурай Індыі, Грэцыі, Рыма; згадваюцца гіпербарэйцы, скіфы, яцвягі, астралогія (астраномія) і рэлігія (міфалогія); асабліва ж – поўная сапраўдных скарбаў полацкая бібліятэка, якую нібыта «даручаў папа Грыгор XII Пасевіну знайсці і пераслаць у Рым» [6, с. 52] і якую шукаў і не знайшоў у 1572 г. Іван Грозны, які, звяўваючы, спаліў тагачасны Полацк.

Сярод ночы дэтэктыўная інтрыга прыводзіць героя ў лабірынт-бібліятэку (з містыфікаванымі Ластоўскім скарбамі). Там апавядальнік на ўласныя вочы бачыць, напрыклад, рукапісы глаголіцай, «фаліянт Полацкай летапісі, пісанай рукой княжны Еўфрасінні», аўтографы «першых хрысціянскіх апосталаў Кірылы і Мяфодзія» [6, с. 71]… Пры гэтым Ластоўскі апісвае далучэнне да гнастычных таямніц як своеасаблівую ініцыяцыю героя. Яна, як заўважыла В. Барысенка, адпавядае абраду масонскага пасвячэння: герой-неафіт робіцца сведкам містычнай смерці і, можна сказаць, сам перажывае яе (з пахаваннем у «корсце» – у адмысловай труне з драўлянага камля; пазней неафіт нібы ўваскрасае для новага жыцця). У фінале герой прачынаецца ў сваім гатэлі, няпэўны, ці не прымроілася яму перажытае ўночы.

Вяртаючыся да рамана Умберта Эка, адзначым, што калі б не рыфма «ружы» – «грушы», то, магчыма, чытач і не згадаў бы ў сувязі з творам С. Балахонава, гісторыка XIX ст., славуты ўзор медыявіста Эка: сюжэт з часоў сярэднявечча, дзе дэтэктыўная інтрыга звязвае шэраг смерцяў у манастыры, насельнікі якога патаемна чытаюць «грахоўную» кнігу, «Камедыю» Арыстоцеля, з літаральна атручанымі старонкамі, бо гэтак злачынца забівае тых, каму ўдаецца прыўлашчыць забароненыя веды. Урэшце ўся бібліятэка гіне ў агні, а сюжэтны «лабірынт», ускладнены эзатэрычнымі ды эратычнымі матывамі, так і не раскрывае ўсіх сваіх загадак (сярод якіх і шматсэнсоўнае імя ружы). Падкрэслім яшчэ ў рамане Умберта Эка панадныя алюзіі-намёкі: такія героі Эка, як Хорхе, Вільгельм Баскервільскі ды поруч з ім Адсан (амаль Ватсан), не могуць не нагадаць шырокавядомыя імёны Борхеса і Холмса…

С. Балахонаў, аднак, у немалой ступені зацікаўлены ў тым, каб чытач суаднёс «Імя грушы» з творам Эка не толькі паводле назвы. Так, напрыклад, на с. 79 ён піша (ад імя «спадара Ляхоўскага»): «У адным эўрапейскім сярэднявечным рамане я сутыкнуўся з гісторыяй чаргаваных забойстваў. І там яны ўсе сымбалізавалі пэўны знак з Узьяўлення Яна Багаслова». А далей – пра ўласную дэтэктыўную лінію ў сюжэце: «…менскі забойца дзейнічае, імітуючы сымболіку дзесяцёх каранняў эгіпецкіх» [5, с. 80]. Аднак урэшце аказваецца, што балахонаўскі забойца (Павел/Ксенафонт Аляксандраў/Александровіч) імітуе сімволіку з выдуманай кнігі «Мэнкі джаханнам» (няцяжка здагадацца – «Мучэнні жанчын») [5, с. 88], якая тут жа называецца «Манку з жахам ням» [5, с. 90], але не перастае фігураваць у Балахонава як кітаб (адна з кніг, якія сапраўды пісаліся па-беларуску ў арабскай транскрыпцыі, былі вядомыя з XVI ст. і ўтрымлівалі, між іншым, апісанні мусульманскіх рытуалаў; як піша Балахонаў, «магамэтане [татары. – *Л. С.*] Беларусі <…> скрозь па-крывіцку пісалі, але арабскімі пісьмёнамі») [5, с. 88].

Увогуле містыфікацыя ў псеўдакультурным аповедзе Балахонава адыгрывае надзвычай вялікую ролю – амаль такую ж вялікую, як сляды старанных штудый постмадэрнісцкай тэорыі. Аўтар гэтага не хавае. Бадай што напачатку свайго рамана пісьменнік намінуе ўласны стыль, згадваючы «шкуцянку»: «Ведаеце, як сяляне называюць шматковую цібо лапіковую коўдру? – Здаецца, *шкуцянка* [5, с. 19; тут і ніжэй вылучэнні курсівам С. Балахонава. – *Л. С.*]. Маецца на ўвазе patchwork, што па-англійску азначае не толькі пашытую з розных кавалкаў коўдру, але і сталы постмадэрнісцкі тэрмін, які маркіруе адзін з відаў запазычання з чужых тэкстаў [2, с. 9], роўна як і пастыш [фр. pastiche: ад італ. pasticcio] – паняцце больш агульнае: «метад арганізацыі тэксту як праграмна эклектычнай канструкцыі семантычна, жанрава-стылёва ды аксіялагічна размаітых фрагментаў, адносіны між якімі (з-за адсутнасці ацэначных арыенціраў) не могуць быць зададзены як пэўныя» [9, с. 558]. Відавочная таксама тая метадалагічная вага, якую маюць для С. Балахонава-празаіка іншыя «азы» постмадэрнісцкага пісьма (інтэртэкстуальнасць з яе «цытатным мысленнем» і «цытатнай літаратурай» і г. д., у згодзе з выданнямі кшталту энцыклапедычнага тома «Постмадэрнізм») [2, с. 333].

Да свайго рамана С. Балахонаў дасылае тры эпіграфы, у кожным «глыбакадумна» згаданая груша. Яны яўна парадыйныя, зухавата падпісаныя імёнамі Скарыны, Адама Міцкевіча і спасылкаю на фальклор. Балахонаў нібы падкрэслівае сумесь мяшчанскай пыхлівасці ды прастадушнасці апавядальніка (дакладней – будучых апавядальніц, якіх таксама будзе тры). Нам была прадэманстравана своеасаблівая «візітоўка» Балахонава, стылёвая рэмінісцэнцыя з «Зямлі пад крыламі Фэнікса».

Сюжэт «Імя грушы» арганізуецца перазовамі трох частак: адны і тыя ж падзеі ўбачаны вачыма Наталлі Клыкоўскай (яе «мэмуары» абвешчаны перакладам «з расейскае»), Камілы Свентажэцкай (яе «ліст да Аляксандра Ельскага» стылізаваны як пераклад «з польскае») і ўрэшце – Ірэны Галавацкай, чые «ўрыўкі з дзённіка» напісаны знарочыста неўнармаванай і архаізаванай мовай нашаніўскіх часоў, ды яшчэ з яўным намёкам на моўныя вольнасці В. Ластоўскага, на яго знакаміты «Падручны расійска-крыўскі (беларускі) слоўнік» 1924 г. [10]. Натуральна, герой рамана мае тры

варыянты імя: Вайніслаў Боўт (нібы пераклад з рускай), Веслаў Войт (паланізаванае), Ваяслаў Боўт (у вымаўленні агрэсіўнай прыхільніцы беларускага язычніцтва).

Падзеі адбываюцца ў губернскім горадзе Менску [5, с. 12]. Тут Павал Аляксандраў, малады сужэнец Наталлі Клыкоўскай (родам «з заштатнага гарадочку», а неўзабаве «павятовага цэнтру» Гомеля [5, с. 11], ладзіць суполку пад назваю «Дасканалы крывіч». Маладыя людзі цікавяцца беларушчынай (адпаведна зніжанай Балахонавым праз кругагляд апавядальніц), збіраюцца дзеля парадыйна-псеўдаінтэлектуальных спрэчак, залётаў ды імітацыі старых абрадаў, сярод якіх кульмінацыяй робіцца «Жаніцьба Цярэшкі». Падчас гэтага абраду Боўт таямніча знікае. Тры закаханыя ў яго гераіні якраз і выкладаюць у сваіх нататках версіі падзей, што скончыліся зніканнем Боўта. (Урэшце яго нежывое цела знойдуць схаваным у камлі дрэва – старой грушы, якая зрабілася «корстам»-труной для героя).

С. Балахонаў для свайго рамана абраў прыкладна той жа час дзеяння, што і В. Ластоўскі ў аповесці «Лабірынты», але хранатоп пабудаваў як цалкам постмадэрнісцкі. Згадваючы рэальных пісьменнікаў, фальклярыстаў, кампазітараў XIX ст., такіх як В. Дунін-Марцінкевіч, А. Вярыга-Дарэўскі, А. Кіркор, У. Сыракомля, П. Шпілеўскі, М. К. Агінскі, Ф. Булгарын, У. Крастоўскі, – С. Балахонаў падае і цэлы шэраг выдуманых персанажаў з, так сказаць, рэмінісцэнтнымі ў адносінах да Ластоўскага прозвішчамі: гэта Чэслаў Драбышэўскі (які нібыта піша кнігу «*Крывічанскае зьвяздарства*» [5, с. 51], Людвік Ляхоўскі, аматар гісторыі «грэка-рымскай ды нават эгіпецкай у зьвязку з гісторыяй беларускай» [5, с. 55], Мікалай Караткевіч, які нібыта «займаўся росшукамі даўняіндыйскіх каранёў у народных крывіцкіх песьнях» [5, с. 71]… Відавочна, травестуецца гісторыя беларускай літаратуры і культуры, у якой сапраўды былі містыфікацыі (напрыклад, замаскаванае аўтарства В. Ластоўскага падчас славутай «нашаніўскай» дыскусіі 1913 г. або меркаванні пра асобу паэта Паўлюка Багрыма як пра літаратурную містыфікацыю). Дарэчы, Багрыма С. Балахонаў і запісвае ў адзін шэраг з выдуманымі Двубусловічам, Смурым [5, с. 104].

Балахонаўскія алюзіі на сучаснасць усюдыісныя: гэта гульнёва перайначаныя хрэстаматыйныя цытаты без спасылак, кшталту: «Я тут сама сабе матухна, зязюлюхна, спадарыня» [5, с. 123] – паводле Баркулабаўскага летапісу; «Кідайце паліць, каб ня ўмёрлі!» [5, с. 135] – паводле Ф. Багушэвіча; «чуткі аб выдатнай старажытнарускай паэме, што апявае саюз непарушны народаў славянскіх» [5, с. 20] – паводле «Слова пра паход Ігаравы …» і гімну СССР); гэта згадкі агульнавядомых падзей, іранічныя перыфразы ды каламбуры («праз 143 гады які-небудзь Курск патоне ў ледзяной вадзе» [5, с. 27]; «Якая мэта гуляць у шарады, цвердзіць НЕМИГА = ENIGMA <…> ?» [5, с. 127]; «чы праз 86 лет родны ягоны Прапойск будуць Ваяслаўгарадам называць <…>?» [5, с. 127]; «У яго канечне ёсць plan» [5, с. 125]) і спрэс да таго падобнае.

Такім чынам, перазовы з Умберта Эка ў рамане «Імя грушы» параўнальна нешматлікія ды неагрэсіўныя. А вось Вацлаву Ластоўскаму ад С. Балахонава «дастаецца». Цэтлікі «дзеяпісец», «мазгар» [5, с. 70] і памянёнае вышэй «зьвяздарства» з псеўдаэтымалагічнымі росшукамі старажытных каранёў у крывіччыне (беларушчыне) – гэта ўсё алюзійныя закіды ў бок Ластоўскага...

Аднак у беларускім культурным кантэксце прасталінейнае, выразна тэндэнцыйнае зніжэнне канцэптаў, якія замацаваныя ў сакральным дыскурсе, разбурае пэўнасць постмадэрнісцкага пісьма: аўтарскі стыль успрымаецца як агрэсіўнаёрніцкі, дзе аксіялогія супраць волі аўтара і постмадэрнісцкіх «правілаў гульні» не толькі не элімінуецца, а, наадварот, выходзіць на першы план. Гэта правакуе чытача ўвесь час трымаць у полі зроку апазіцыю «Ластоўскі – Балахонаў» з паслядоўнай дыскрэдытацыяй якраз сучаснага, а не класічнага, прэцэдэнтнага тэксту.

Дык якая ж роля інтэртэкстуальнасці ў міжкультурнай камунікацыі? Відавочна, сучасным беларускім пісьменнікам варта мець на ўвазе найперш стратэгічныя мэты, калі яны бяруцца за прэзентацыю беларускай ментальнасці, беларускай культуры ў свеце: ніякія сучасныя тэхналогіі не прыхаваюць брак інтэлігентнасці, якая апрыёры была ўласцівая беларускаму «краснаму пісьменству» ва ўсіх яго відах, жанрах, мастацкіх формах.

ЛІТАРАТУРА

1. *Іўчанкаў, В. І.* Медыярыторыка: рытарычныя асновы журналістыкі, лінгвістыка публіцыстычнага тэксту, дыскурсны аналіз сродкаў масавай інфармацыі: курс лекцый / В. І. Іўчанкаў. – Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2009. – 280 с.
2. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
3. *Балахонаў, С.* Зямля пад крыламі Фэнікса / С. Балахонаў // ARCHE. – 2004. – № 5. – С. 187–199.
4. *Караткевіч, Ул.* Зямля пад белымі крыламі. Нарыс / Ул. Караткевіч. – Мінск: Маст. літ-ра, 1977. – 176 с.
5. *Балахонаў, С. А.* Імя грушы: раман, апавяданні / С. А. Балахонаў. – Мінск: Логвінаў, 2005. – С. 10–136.
6. *Ластоўскі, В.* Лабірынты / В. Ластоўскі. Выбраныя творы / уклад., прадмова і каментарыі Я. Янушкевіча. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1997. – С. 47–74.
7. *Барысенка, В. У.* Творчасць В. Ластоўскага ў ідэйна-мастацкім кантэксце беларускай літаратуры пачатку XX ст.: аўтарэф. дыс. … канд. філал. навук: 10.01.01 / В. У. Барысенка; БДУ. – Мінск: 2000. – 22 с.
8. *Смалянчук, А.* З гісторыі віленскага масонства XX ст. / А. Смалянчук // Спадчына. – 1998. – № 5. – С. 50–58.
9. *Циглер, Е. М.* Литературные заимствования в постмодернистской прозе Великобритании (Дж. Фаулз, Э. Берджес, А. Картер, А. С. Байат): автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.01.05 / Е. М. Циглер. – БГУ. – Минск: 1999. – 21 с.
10. *Ластоўскі, Вацлаў.* Падручны расійска-крыўскі (беларускі) слоўнік / Вацлаў Ластоўскі. – Коўна: Друкарня А. Бака, 1924. – 834 с. (Выданне факсімільнага тыпу; Мінск: Навука і тэхніка, 1991.)

И. С. Скоропанова

Белорусский государственный университет
(*г. Минск*)

БИЛИНГВИЗМ ДМИТРИЯ ДМИТРИЕВА/ ДЗМІТРЫЯ ДЗМІТРЫЕВА

Белорусский билингвизм – владение одновременно белорусским и русским языками – создает предпосылку для появления «удвоенных» авторских индивидуальностей, так что не всегда даже ясно, к какой литературе в случае создания произведений на русском языке их относить. Определяющим фактором в научной среде признается самоидентификация писателя. Однако и она с ходом времени может уточняться, а принадлежность к белорусской культуре – включать в себя языковую этническую маркированность. В конце XX – начале XXI в. в белорусской литературе отчетливо заявила о себе тенденция перехода целого ряда авторов (В. Акудович, Ю. Борисевич, З. Вишнев, В. Хаданович, В. Бурлак, В. Иванов, М. Мартысевич, С. Календа и др.) с русского на белорусский язык, что, как правило, объясняется ростом национального самосознания в условиях обретения Беларусью государственной самостоятельности. Таким же был путь М. Богдановича, начинавшего писать на русском и признанного в дальнейшем первым классиком белорусской литературы. Следует подчеркнуть, что, подобно М. Богдановичу, двуязычные авторы прошли школу русской литературы с ее богатейшими достижениями, и это стимулировало развитие их белорусскоязычного творчества. Но если у одних писателей русскоязычный этап являлся стадией ученичества и становления, то у других созданное на русском и белорусском языках равноценно и представляет собой художественный феномен, требующий целостного рассмотрения. Характерен в этом отношении творческий опыт Д. Дмитриева / Дз. Дзмітрыева.

32-летний Д. Дмитриев – представитель «поколения next», поэт-интеллектуал, приверженец авангардизма и поставангардизма. Он впитал открытия футуризма, конкретизма, концептуализма и нацелен на поиски новых средств художественной выразительности, преодолевающих изношенность литературного языка и возвращающих поэзии живой голос, живое слово. Д. Дмитриев – противник «искусственного искусства», «олитературившейся литературы», все более отчуждающихся от живой речи современников, а потому и от читателей. Как и предшественники (В. Маяковский, поэты-лианозовцы), он ориентируется на речевую традицию русской поэзии и контекстуализм (наиболее характерный для Вс. Некрасова). Воздействие концептуализма проявляется в потребности освободить поэзию от крайней заидеологизированности, пустого многоговорения. Отсюда – пристрастие Д. Дмитриева к поэтике минимализма, обилие в его творчестве двустиший, создание моностихов, используемый «принцип разъятости языковых структур» [1, с. 7], актуализирующий внутреннюю семантику слова. Лаконизм поэта тесно сопряжен с особенностями его творческой личности – первостепенную важность для него имеет интеллектуальная рефлексия, осмысление и переосмысление накопленного миром культуры и продолжающего накапливаться сегодня, пробиваясь сквозь горы мусора. Д. Дмитриев подключается к энергетическому полю культуры, стремится обогатить его собственными размышлениями и творческими открытиями. Поэт имеет склонность к сентенциям – гномам, максимам: это как бы реплики по поводу того, что вызывает его ироническое отношение. Хотя часто Д. Дмитриев балансирует на грани серьезного и комического. Специфика его поэтического высказывания в основе своей – афористическая (во всяком случае, тяготеющая к афоричности). Так что минимализм поэта и функционально оправдан. От самостоятельного размышления о единичном движется Д. Дмитриев к построению своей художественно-философской системы, а не наоборот (усваивая набор готовых истин). Общая фрагментарность поэтического мира Д. Дмитриева намеренна: она отражает и принципиальную неокончательность возводимой постройки, и девальвацию логоцентрических систем в сознании мыслящего человека конца XX – начала XXI в. Отстаивается право на частное мнение.

Возвращаемый к своим речевым истокам, получающий индивидуальный отпечаток, язык у Д. Дмитриева «оживает». Игра со всеми компонентами поэтической речи имеет концептуальную подоплеку и отражает потребность в выработке гибкости мышления, достижения смысловой многозначности.

Язык Д. Дмитриев воспринимает как «своего рода реликтовый шум», указывает: «Он помогает натыкаться на фундаментальные явления бытия. Реагировать, осознавать, теряться перед ними.

Смысл и способ существования, время и пространство, физика и математика, рождение и смерть, жизнь и нежизнь, абсолют, сознание, одиночество… Естественно, все это дает о себе знать через намек и образ единичного, не повторяющегося явления – одной-единственной жизни» [2].

Первоначально Д. Дмитриев был отнесен к представителям современной русской поэзии за пределами России. В этом качестве он фигурирует в антологии «Освобожденный Улисс», составленной Д. Кузьминым и вышедшей в 2004 г. в Москве. К тому времени молодой поэт уже издал сборник стихов с вызывающе-дразнящим заглавием – «Полое собрание сочинений» (2002) и «Избранное» (2004) в 15 экземплярах[1], печатался в альманахе «Вавилон» (2002) и сборнике «Анатомия ангела» (2002), в котором попал в «Антологию ста поэтов», составленную Д. Давыдовым по итогам премии «Дебют» 2001 г. Здесь Д. Дмитриев был представлен стихотворением «Неуловимые мстители»:

[1]Вот как раскрывает сам Д. Дмитриев подоплеку игры с названием и малотиражностью издания: «Название первой книги «ПОЛОЕ собрание сочинений. То есть ПУСТОЕ. Полное собрание сочинений – конец творческого пути. ПОЛОЕ собрание – начало этого пути <…>. Избранное в 15 НУМЕРОВАННЫХ экземплярах – это обозначение букинистической особенности: нумерованность, как правило, указывается в букинистических каталогах» [9].

глаз за глаз
зуб за зуб —
только попадись
только

с глазу на глаз
зуб на зуб
не попадает [3, с. 160].

Поэт ведет комедийно-пародийную игру с ветхозаветным постулатом «око за око» и названием кинофильма «Неуловимые мстители», прилагаемыми к образам, позиционирующим себя как крайне радикальные борцы с социальной несправедливостью. Но это – «в кулуарах», «на кухне». При столкновении же с реальным противником гражданская смелость у многих моментально улетучивается, они оказываются трусами и конформистами. Прием перекодированной тавтологии и служит у Д. Дмитриева осмеянию раздвоения между словом и делом, видимостью и сущностью человека. Поэт срывает маски с набивающих себе цену псевдогероев.

Минимализация, игра со словом, создание окказионализмов ведут к расшатыванию стереотипов, умножают смыслы:

***
Бог
вездесь [4, с. 51].

Словоновшество «вездесь» возникло путем сложения корней слов «везде» и «здесь» и соединяет универсальное с конкретным[1]. Поэт внедряет представление о присутствии божественного начала в текущей повседневности, настраивает на соответственное отношение к миру. И это без поучительной проповеди, репродуцирования общеизвестного, поэзии противопоказанных.

С другой стороны, Д. Дмитриев не прочь пошутить, например, предлагая читателю новое прочтение казенных бумажных пунктов:

АНОНИМ

и.о.
Ф.И.О. [4, с. 38].

Достаточно характерно для Д. Дмитриева ироническое философствование:

***
ненаглядные примеры –
две молекулы одной и той же веры:
мол, можно склеить в целое фрагменты
мотками синей изоленты [5, с. 59].

[1] По поводу совпадения изобретенного слова «вездесь» с заглавием книги В. Павловой «Вездесь» (2002) Д. Дмитриев сообщил следующее: «Стихотворение «Бог / вездесь» написано 28 июля 2001 г. В этом же году стихотворение было в подборке, которую я отправлял на соискание премии «Дебют». Тогда я не прошел в лонг-лист, но попал в «сотню лучших поэтов», стихи которых вошли в итоговый поэтический сборник (стихотворение «Неуловимые мстители»). Председатель жюри в том году – Вера Павлова. Стихотворение «Бог / вездесь» напечатано в моей книге «Полое собрание сочинений» (2002). Издание было подписано в печать 18.06.2002 (издание же книги В. Павловой – 01.10.2002. – *И. С.*). В ответ на мое письмо, в котором я указал на совпадения с председательством в жюри, моим стихотворением и названием книги, Вера Павлова сообщила, что: а) моей подборки стихов не видела, что, вероятно (на предварительном этапе), стихи выбирались ридерами и предлагались кому-то из членов жюри; б) считает <случившееся> чистым совпадением» [10].

Иронизирующий автор утверждает обратное тому, что прокламируется: распавшиеся молекулы уже не склеить, расколовшийся союз (брачный ли, государственный) уже не удержат неадекватные (искусственные) скрепляющие средства[1]; нужно с этим считаться.

Д. Дмитриев бывает парадоксален:

***
двое
один на один
один [6].

То ли автор имеет в виду мужчину и женщину, между которыми нет настоящих чувств, так что даже сексуальная близость не избавляет от одиночества, то ли подразумевается некая поножовщина, лишающая одного из двоих жизни: результат фиксируется посредством использования правил умножения. Лаконизм Д. Дмитриева содержит свернутую многозначность, предполагает самостоятельное развертывание высказанного.

Живая разговорная речь, ритмически урегулированная системой анафорических повторов, воссоздает определенную ситуацию, в которую вовлекает поэт читателя, как бы непосредственно присутствующего при выяснении воссоздаваемых отношений. Вот два примера:

***
это даже ого-го,
это даже не смешно,
это даже некрасиво
даже с вашей стороны
[7, с. 52]

***
не специально
и не нарочно
и не придумал
ну и не надо
[4, с. 5].

Преодолевается «литературщина», стих обретает раскованность, язык – конкретику подлинности.

Первое выступление Д. Дмитриева перед аудиторией состоялось на «Вечере молодых поэтов Белоруссии» 30 октября 2001 г. в московском клубе «Авторник», где он представлял русскую литературу за пределами России. Но уже в 2003 г. Д. Дмитриев попадает в финал конкурса молодых литераторов им. Н. Арсеньевой в Минске именно как белорусский русскоязычный поэт. И хотя он принимал участие в презентации антологии «Освобожденный Улисс», проводившейся Д. Кузьминым в минском салоне-магазине «Подземка» 17 июня 2006 г., это был для него, скорее, отголосок прежнего. На поэтическом фестивале «Порядок слов» («Парадак слоў»), проходившем в Минске в том же 2006 г., поэт, к удивлению знавших его творчество, выступил с чтением стихотворений на белорусском языке. Сдвиг произошел к этому времени в его сознании. Д. Дмитриев говорит: «Язык – технический момент. Русский и белорусский языки для меня – инструменты. На данный момент работа с инструментом «белорусский язык» наиболее продуктивна. Белорусский язык целиком подмял под себя волю русскоязычности моей поэзии» [2]. Выскажем предположение, что язык осознается как инструмент преображения литературы, а через нее – сферы мышления в направлении наращивания в ней интеллектуального потенциала. «Авангардизация» белорусской литературы приобретает особую важность в силу резкого перевеса в ней консервативных тенденций. Д. Дмитриеву присуща готовность к неустанному экспериментированию – он счищает плесень с каждого

[1] Прочитывается в стихотворении и намек на распад СССР.

износившегося слова, актуализирует значение отдельной буквы, создает новые кирпичики, необходимые для возводимого здания.

Переход Д. Дмитриева на белорусский язык в корне не изменил разработанные им поэтические принципы, хотя специфика другого языка наложила на его стихи свой отпечаток. Например, только на этом языке благодаря омонимическому созвучию возможно разложение слова «выявы» («изображения») на семантически самостоятельные составные части, представленные личными местоимениями, и выстраивание ситуации общения:

ВЫЯВЫ

1.
вы
2.
я
3.
вы [2].

Автор как бы конкретизирует, что (кого) именно включают в себя «выявы», и обнажает этимологию слова. Но Д. Дмитриев, конечно, шутит: отрывая букву «я» от корня («ява» – «явь»), он наделяет текст новой семантикой, что подчеркивают и двойные пробелы-паузы, настраивает на игру со словом.

«Пишет комбинаторную поэзию в разных формах: микропалиндромы, квазипалиндромы, палиндромы, амбиграммы, логогрифы и др.» [8, с. 53][1] и «изобрел десятки новых поэтических комбинаторских жанров» [9, с. 11].

Например, на основе анаграмматизма поэт дает остроумный белорусскоязычный аналог кантовского понятия «вещь в себе» как трансцендентной ноуменальной сущности, запредельной для разума:

DING AN SICH

рэч сам-насам насамрэч [10, с. 167],

объединяя понятия: «рэч» («вещь»), «сам» («сам»), «насам» («в себе») в слове «насамрэч», то есть как бы помещая «вещь» – «в себя». Возникающая двусмысленность (возможно прочтение: «в себя самого») становится источником юмора. Получается, что поэт сам для себя – «вещь в себе». У Д. Дмитриева же такое объяснение: «Сочетание «сам-насам» переводится как «тет-а-тет», «наедине». «Насамрэч» – «на самом деле». Смысл – «на самом деле вещь сама с собой наедине»» [2].

Обыгрывает поэт и одинаковое звучание разных по значению и написанию слов. Белорусские слова могут записываться латинским шрифтом (тем самым апробируется дискуссируемый в национальной среде момент – кириллица или латиница более органична для белорусского языка). На первый взгляд, это иноязычный текст, он кажется непонятным. Однако догадавшийся, что это непривычная форма репрезентации белорусской лексики, в стихотворении разберется. Подсказку содержат написанные по-белорусски заглавие и эпиграф:

У. А. ШОРГАТА ГРАШАЎ

камасутра-арт у самак? —
ласкава на вакзал!

[1] Перевод на русский – автора статьи с обозначением в этом случае первой цифры цитируемого источника в квадратных скобках курсивом.

a ja – n'u…junaja
a jakaja
madam!
a ja n'at tannaja,
a jak suka – Peknaja'N'Kepskaja.
aksamit i maska –
ja – BDSM. (*skin' nik sms*: «dbaj-
naja N
ATA
LETA» *na tel*
0690) [3, с. 193].

Графическое остранение служит комедийным целям. Как и заглавие, весь текст представляет собой искусный палиндром.

Стихотворение «тает Джульетта…» («тае Джульетта…») включает в себя вкрапление из итальянского: *amero* (я *буду любить*) и белорусские слова, созвучные франкоязычному обороту *l'amour de trois (любовь трех),* что обнажает соседство истинной любви со смертью:

***
тае Джульета
«Рамэа, амэра!
яго я
лязо ля
мура и амур
дэ
атрута-труа!» [10, с. 167].

Автор разъясняет: «тае Джульета…» – квазипалиндром (единица палиндромичности – слог, последовательность букв). Стихотворение – «фиксирование» сознания Джульетты после приема отравы (Джульетта «тает», тает в сознании). И вот она в потоковом сознании клянется в любви к Ромео («Рамэа, амэра!»), но и как бы предвидит, что она сама – лезвие (кинжала), которое его убьет («яго я лязо ля мура»), и амур-дэ-атрута-труа (любовь троих) – Джульетта, Ромео и яд (атрута). Начинается с «Рамэа, амэра» как символа самодостаточности двух людей для любви и заканчивается *третьим лишним*...» [2].

Так игра с языком вносит свежую ноту в интерпретацию известного литературного сюжета – она направлена на дешаблонизацию утвердившегося в массовом сознании от бесконечных повторений.

Не отказывается Д. Дмитриев и от иронизирования, скажем, по поводу «сублимантов» поэзии:

***
накрэмзаць двух радкоў ня мог:
ўсё чмокаў музу паміж ног [11].

Стихотворение может быть прочитано как насмешливое произведение о человеке, пытающемся «смелостью» (обращением к сексуальной тематике) заместить недостаток таланта, причем автор изображает его в комичной позе куилингэротомана, возбуждение которого бесплодно. При всем лаконизме портрет псевдопоэта убийственно точен.

Не избегает Д. Дмитриев и трагедийно-драматического, размышляя о судьбах человечества и мира. Жутью отдают строки о людях как пище смерти:

***
недзе адмытыя я, ты, мы, адзеньне…
недзе яміна з намі – ядзеньне [12, с. 169].

Особенно жутко сознавать, что люди сами могут уничтожить жизнь на Земле, – с ядерным оружием в руке они тянутся к этому «вечному двигателю». Хрупкость жизни у Д. Дмитриева акцентирует эпитет-окказионализм «дзьмухавечны», созданный сложением основ слов «дзьмухавец» (одуванчик) и «вечны» (вечный). И если когда-то можно было гордо заявить: «Всех не перестреляете», то ныне обстановка изменилась, что отражает и мрачная ирония: «Ну, почему же… Могу и всех перестрелять» [13]. Тоску от сознания того, как легко может быть уничтожена жизнь, Д. Дмитриев приписывает Богу, наблюдающему за происходящим на Земле (хотя это и тоска самого автора):

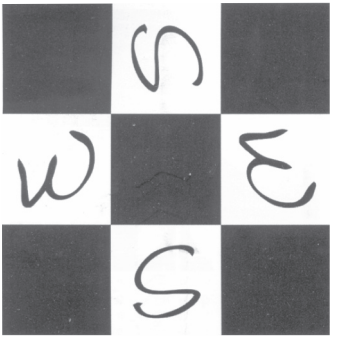
***
самота
мо там сам Бог у скрусе
бо ў курсе

як цягнецца рука
да дзьмухавечнага рухавіка [14, с. 33].

Дополняя друг друга, стихи напоминают о возможных всеобщих похоронах, побуждая содрогнуться от этой картины, хотя автор достаточно сдержан и лаконичен: «просто фиксирует» состояние современной цивилизации, не давая забыть о том, о чем потенциальные самоубийцы не хотят думать.

Проникают размышления универсального характера и в визуальные стихи Д. Дмитриева.

В одном из них, называющемся «Стороны света» («Бакі свету»), поэт визуализирует идею всеединства:



Pasaulio šalys
Die Weltrichtungen
Бакі сьвету

[8, с. 56].

Роднит используемые буквы-знаки символика стремления к бесконечности, по-разному себя выражающая, но дающая основу для единения.

Таким образом, речевые тексты поэт дополняет работой с концептами. Создает Д. Дмитриев и танграфы.

«Танграф – выполненный особым шрифтом текст, буквы которого складываются в определенную фигуру» [2]. Первым кириллическим танграфом Д. Дмитриева стал «Малевіч».

Активно использует поэт визуальность и во время своих выступлений. Если в зале есть экран, на него проецируются различные разновидности палиндромов и их обратные изображения в подготовленных Д. Дмитриевым «мультиках». Скажем, такой – «Всесильный Боже» («Магутны Божа»).

В перевернутом («вверх ногами») виде читается: «Уладар сусвету» («Владыка мира»). Сам автор при этом на сцене не появляется, звучит его закадровый голос:

Dieve Visagalis
Allmächtiger Herr
Магутны Божа

[8, с. 56].

Но Д. Дмитриев может и раздавать присутствующим зеркальца, чтобы они произвели обратное прочтение самостоятельно, как это происходило во время его выступления на поэтическом фестивале «European Borderlands» (Литва: Вильнюс, городская ратуша – Беларусь: Минск, Дом Дружбы, 23 – 29 сентября 2009 г.). Восприятие написанного соединяется с игрой, что отвечает раскрепощающему духу авангардизма.

И в своей издательской деятельности Д. Дмитриев внедряет новый тип книги – с 2006 по 2007 г. издает серию аудиокниг современных белорусских авторов (выступая как звуко-, а в ряде случаев – музыкальный режиссер). Сам он занял в белорусской поэзии начала XXI в. малозаселенную экспериментальную нишу, включившись в создание культурного пространства, качественно равноценного российско-европейскому.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Северская, О. И.* Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект / О. И. Северская. – М.: Словари. ру, 2007.
2. *Дмитриев, Д.* Ответы на вопросы И. С. Скоропановой 26.10.2009, 28.01.2010, 16.02.2010 / Д. Дмитриев // Архив автора.
3. *Дмитриев, Д.* Неуловимые мстители / Д. Дмитриев // Анатомия ангела / сост. Д. Давыдов. – М.: ОГИ, 2002.
4. *Дмитриев, Д.* Бог вездесь. Аноним. Я не специально… / Д. Дмитриев // Полое собрание сочинений / Дмитриев Д. – М.; Л.: Шпринц, 2002.
5. *Дмитриев, Д.* Ненаглядные примеры/ Д. Дмитриев // Конкурс маладых літаратараў імя Натальлі Арсеневай. – Мінск: Логвінаў, 2004.
6. *Дмитриев, Д.* Стихи / Д. Дмитриев // Авторский экземпляр.
7. *Дмитриев, Д.* Это даже ого-го / Д. Дмитриев // Освобожденный Улисс. Современная русская поэзия за пределами России / сост. Д. Кузьмин. – М.: НЛО, 2004.
8. *Дзмітрыеў, Дз.* Аўтарская даведка. Візуальныя вершы / Дз. Дзмітрыеў // European Borderlands: Poezijos kalbos kraštovaizdziri / Sprachladschaften der Poesie / Абсягі паэзіі. – Мінск: Goethe Institut; І. П. Логвінаў, 2009.

9. *Хадановіч, А.* Выступ на круглым стале «Драпёжныя вавёркі беларускага лесу: актуальныя праблемы сучаснай літаратуры» / А. Хадановіч // ARCHE. – 2009. – № 10.
10. *Дзмітрыеў, Дз.* У. а. Шоргат грошаў / Дз. Дзмітрыеў // ARCHE. – 2007. – № 7–8.
11. *Дзмітрыеў, Дз.* Накрэмзаць двух радкоў ня мог… / Дз. Дзмітрыеў // Аўтарскі экзэмпляр.
12. *Дзмітрыеў, Дз.* Ding An Sich. тае Джульетта… недзе адмтыя… / Дз. Дзмітрыеў // ARCHE. – 2008. – № 10.
13. *Радов, Е.* Змеесос / Е. Радов. – М.; Таллинн: Гилея, 1992.
14. *Дзмітрыеў, Дз.* Самота / Дз. Дзмітрыеў // Наша Ніва, – 2006. – № 43 (497). – 24 лістап.

А. Г. Слука
Інстытут журналістыкі БДУ
(г. Мінск)

ФІЛАСОФІЯ РЭЧАІСНАСЦІ Ў БЕЛАРУСКАЙ КАМУНІКАЦЫІ

(Па матэрыялах газет «Звязда» і «СБ-Беларусь Сегодня»)

Заканамернасці грамадскага развіцця мінулага стагоддзя былі заснаваныя на фарміраванні новых рэаліяў у жыцці асобнага грамадзяніна і ўсяго чалавецтва. Адбыліся тэктанічныя зрухі ў філасофіі арганізацыі сусвету: на змену традыцыйнаму саслоўна-іерархічнаму прадстаўленню пра ўладкаванне чалавека ў прыродзе і грамадстве прыходзіла рэвалюцыйная метадалогія асваення і падначалення космасу, асэнсавання адносінаў людзей да веры ў Бога і дэмакратычнай арганізацыі сацыяльнай рэчаіснасці.

У аб'ектыўным працэсе палітычнай рэфармацыі праявіўся крызіс буржуазнай маралі і філасофіі, якія супярэчылі новым ідэалагічным прынцыпам развіцця свабоды, дэмакратыі і сацыяльнай справядлівасці і стала глабальна распаўсюджвацца сацыялістычная канцэпцыя светаўладкавання як магчымы, новы і эфектыўны шлях прагрэсіўнага развіцця грамадства і спасціжэння вышэйшай ісціны чалавекам [1, с. 68]. Ідэалогія сацыялізму значна пацясніла філасофію лібералізму і стала не толькі прывабным, але і аўтарытэтным сусветным вучэннем.

Прапаганда новай ідэалогіі і кансерватыўны супраціў з боку традыцыйнай буржуазнай навукі запатрабавалі стварэння глабальнага амбона для абвяшчэння сацыялістычных ідэй у грамадстве. Выйсці на перманентны дыялог з «усім чалавецтвам» дапамагла масавая камунікацыя, выбуховае развіццё перыядычнага друку, а пасля радыё і тэлебачання. Гэта была трэцяя сусветная «цывілізацыйная рэвалюцыя» [2, с. 127].

У адказны для чалавецтва час змены эпох у розных краінах з'явіліся нацыянальныя перыядычныя выданні, цэлыя атрады сацыяльна і палітычна арыентаванай прэсы, моцная індустрыя друку для фарміравання рэвалюцыйнай грамадскай думкі [3, с. 354]. Грамадства чакала ад інтэлектуалаў канкрэтнай і зразумелай анталагічнай арыентацыі ў новых гістарычных умовах і хацела бачыць рэчаіснасць пазнавальнай і прывабнай для сябе. Як вынік грамадскага пошуку ў розных краінах узніклі нацыянальныя сістэмы друку і з'явіліся грамадскія выданні, якія ператварыліся ў своеасаблівыя энцыклапедыі развіцця нацыяў і створаных на пераломе эпох новых дзяржаў.

У Беларусі таксама ўзнікла спецыфічная нацыянальная сістэма прэсы як новы грамадскі інстытут і своеасаблівы палітычны феномен, якая стала прапагандыстам ідэалогіі практычнага сацыялізму. Першымі і асноўнымі выданнямі беларускай рэвалюцыйнай эпохі сталі газеты «Звязда», створаная 27 жніўня 1917 г., ды «СБ-Беларусь Сегодня» (пабачыла свет 2 жніўня 1927 г. пад назвай «Рабочы») [4, с. 184].

Згаданыя газеты былі вынікам развіцця аб'ектыўных рэвалюцыйных абставінаў і дзеянняў уплывовай палітычнай сілы, бальшавіцкай партыі, якая прапанавала грамад-

ству сваю ўнікальную праграму сацыяльна-эканамічнага будаўніцтва сацыялістычнай краіны. Бальшавіцкая прэса стала прапагандыстам самых пажаданых для насельніцтва сацыяльных праграм і лозунгаў: Канец вайне! Фабрыкі рабочым! Зямлю сялянам!

Даследчыкі іншы раз характарызуюць дзейнасць савецкага друку як пазбаўленага свабоды слова. Гэта сучасная ацэнка, і яна небеспадстаўная з пункту гледжання крытыкі гістарычнага вопыту сацыялізму. Аднак патрэбна зыходзіць з аб'ектыўнага факта, што функцыянаванне партыйнага друку было заснавана на камуністычных прынцыпах, і савецкія журналісты выконвалі законы партыйнай праграмы і Статута партыі. Інакш і быць не магло пры існаванні аднапартыйнай сістэмы.

Беларускі партыйны друк свядома падтрымліваў дзяржаўную палітыку будаўніцтва сацыялізму і ў агульным імкненні да гэтай мэты выконваў грандыёзныя задачы. «Звязда», «СБ-Беларусь Сегодня» (з 1937 па 2005 год выходзіла пад назвай «Советская Белоруссия»), уся беларуская прэса фарміравалі грамадскую думку новай палітычнай эпохі. Камунікацыйныя каналы, і ў першую чаргу партыйны друк, сталі ідэалагічным прапагандыстам стварэння СССР і, што не менш важна, нацыянальных савецкіх рэспублік, нашай БССР, адносна свабодных дзяржаўных утварэнняў, якія цяпер з'яўляюцца незалежнымі краінамі на прасторы СНД.

Беларускі друк не толькі дэкларавaў партыйныя лозунгі, але і прапанаваў грамадству канкрэтныя праграмы жыццядзейнасці ва ўмовах станаўлення савецкай улады, якія сталі вырашальнымі пры сацыялістычным выбары развіцця, рэалізацыі палітычных, эканамічных і культурных праблем савецкай дзяржавы і нацыянальных рэспублік.

Палітычныя сентэнцыі ў адрас камуністаў, што іх палітыка не прадугледжвала стварэння самастойнай беларускай дзяржавы, – гэта больш эмацыянальнае заключэнне крытыкаў «бальшавіцкага рэжыму». Савецкі ўрад будаваў новую краіну на геапалітычных прасторах былой Расійскай імперыі, і па аб'ектыўным ваенна-палітычным, эканамічным і асобным суб'ектыўным прычынам не ўзнікала праблемы тэрытарыяльнага яе дзялення, хаця ў ленінскай праграме быў пункт рашэння нацыянальнага пытання «вплоть до самоопределения».

Падкрэслім асабліва важнае: перыядычны друк, і асабліва газета «Звязда», спрыяў канчатковаму афармленню маладой беларускай нацыі ў канцы 1920-х гг. і ўз'яднанню беларускага народа ў адзінай рэспубліцы ў канцы 1930-х гг. Гэта характарызуецца тым, што ў даваенны перыяд у БССР была сфарміравана спецыфічная палітычная культура і эфектыўная сацыялістычная эканоміка. Беларуская прэса ў той час стала інтэлектуальным здабыткам беларускай нацыянальнай культуры і моцным фактарам фарміравання грамадскай думкі.

Канцэпцыя сацыялістычнай мадэлі атрымала спецыфічнае развіццё у беларускай прэсе ў гады Другой сусветнай вайны. Рэпрэсіўнаму нашэсцю фашысцкіх войскаў было супрацьпастаўлена разам з ваеннай арганізацыяй маральна-палітычнае аб'яднанне савецкіх людзей у барацьбе за свабоду Радзімы.

Беларускае грамадства ў час вайны па многіх прычынах было моцна раздробленым маральна-палітычна і аслабленым арганізацыйна. Здавалася, што на акупіраванай тэрыторыі ваенна-палітычны парытэт павінен быў заставацца за фашысцкімі захопнікамі, на што яны моцна разлічвалі. Тым больш што разам з рэпрэсіўным «новым парадкам» на беларускае насельніцтва значны ўплыў аказвала фашысцкая і калабарацыянісцкая прапаганда, якая гвалтоўны захоп тэрыторыі сувярэннай краіны выдавала як «збаўленне ад камуністычнай сістэмы».

Аднак і ідэалагічную вайну фашысты прайгралі. Яны парушылі закон герменеўтыкі, знаёмы еўрапейскаму грамадству яшчэ па Гегелю: «узнясенне над сваёй сутнасцю». Змест гэтай сутнасці ў акупантаў быў фактычна звярыным. Фашысты на беларускай тэрыторыі расстрэламі, забойствамі, катаваннямі, рабаўніцтвам, гвалтаваннем растапталі асноўныя гуманістычныя прынцыпы існавання чалавецтва. Пад прыкрыццём «новага

парадку» было памкненне адняць свабоду народа і дзяржавы, тыя гістарычныя нацыянальныя каштоўнасці, да якіх беларускі народ ішоў больш за тысячагоддзе.

Савецкія сродкі камунікацыі ў час вайны абстрагаваліся ад мінулых унутраных палітычных і эканамічных праблем і сацыяльных канфліктаў. Асноўным сэнсакіраваннем асобы было змаганне супраць рабства і пагрозы заўчаснай і ганебнай смерці ад рук заваёўнікаў. Такая маральная ўстаноўка на адстойванне сваёй чалавечай годнасці, актыўнае адмаўленне фашысцкага разбою была зместам таленавітай беларускай філасофскай публіцыстыкі Я. Купалы, Я. Коласа, К. Чорнага, К. Крапівы, А. Куляшова і іншых і супадала з сутнасцю савецкага грамадства, якое пратэставала супраць гвалту.

Газета «Звязда» была зоркай вызвалення ад фашысцкага рабства, маральна-палітычнай апорай грамадства і арыентавала людзей, як у жахлівым смяротным становішчы захаваць жыццё і нацыянальныя сілы для будучага росквіту Радзімы. Сфакусаваная грамадская каштоўнасць дзейнасці «Звязды» выражаная таксама ва ўзнагародзе яе ваеннага рэдактара Уладзіміра Амельянюка зоркай Героя Савецкага Саюза. «Советская Белоруссия» ў час вайны набыла мадыфікацыйную мадэль перыядычнага выдання, друкавалася ў Расіі трыма выпускамі і распаўсюджвалася ў прыфрантавой паласе і на акупіраванай тэрыторыі рэспублікі. У свабодалюбівым друкаваным беларускім слове быў выражаны справядлівы народны гнеў супраць акупантаў.

Вядома, што ідэалогія пасляваеннага развіцця сацыялізму была моцна абцяжараная палітычным валюнтарызмам не толькі з боку камуністычнай стратэгіі і тактыкі, але і «халоднай вайной». Аднак беларускія сродкі масавай інфармацыі ў меншай меры адчувалі «шкодны ўплыў Захаду» і асноўную ўвагу надавалі развіццю народна-гаспадарчага комплексу, культурнаму развіццю і матэрыяльнаму забеспячэнню насельніцтва.

«Звязда» і «Советская Белоруссия» як галоўныя газеты БССР стваралі пазітыўную карціну складанай савецкай рэчаіснасці. У сферы партыйнай свабоды слова па-ранейшаму дзейнічала цвёрдае цэнзурнае права, а ў палітыка-эканамічным становішчы існавала дырэктыўная залежнасць, таму партыйна-савецкі друк асноўную ўвагу надаваў маральна-этычным праблемам чалавека і грамадства. Праблемы творчай дзейнасці, працоўнага гераізму былі не толькі зместам сродкаў інфармацыі, але і своеасаблівым маральным культам усяго савецкага грамадства.

У 1960-я гг. у беларускай журналістыцы сфарміравалася маральна-праблематычная ўплывовая публіцыстыка, якая ў першую чаргу канцэнтравалася ў вядучых рэспубліканскіх выданнях, на радыё і тэлебачанні. Гэтая цікавая культуралагічная тэндэнцыя праявілася ў працэсе кансалідацыі ўсяго беларускага грамадства і ў шэрагу партыйна-палітычных, дзяржаўна-арганізацыйных і маральна-этычных фактараў аказала вырашальны ўплыў на агульны працэс імклівага эканамічнага і культурнага развіцця рэспублікі. 1960–1970 гг. – гэта найбольш эфектыўны перыяд развіцця СМІ Беларусі і аб'ектыўнага супадзення рэчаіснасці са зместам медыяў, запросамі масавай аўдыторыі і прафесійнымі інтарэсамі журналістаў. Сістэмны аналіз сучаснасці і перспектыўны погляд у будучыню сфармуляваны ў публіцыстыцы А. Адамовіча, В. Быкава, У. Караткевіча, А. Макаёнка і іншых. Ідэі публіцыстычнай дзейнасці выдатных айчынных творцаў фактычна сталі асновай дэмакратызацыі беларускай рэчаіснасці.

Працэс сацыяльна-эканамічнага развіцця савецкай краіны быў падарваны суб'ектыўна-валюнтарысцкай партыйнай палітыкай, якая прывяла да распаду СССР і агульнага краху сацыялістычнай сістэмы. Свой негатыўны ўплыў на ўсеагульны крызіс сацыялізму аказалі і СМІ. У 1980-я гг. аб'ектыўная рэальнасць у СМІ была падменена міфатворчсцю і маніпулятыўнасцю. Працэс скажэння інфармацыі дасягнуў такога становішча, што іррэальныя прадстаўленні партыйнай наменклатуры трансліраваліся журналістамі як аб'ектыўная ісціна.

Адбылося штучнае аддзяленне афіцыйнай інфармацыі ад аб'ектыўных поглядаў насельніцтва на крызіснае становішча і бяссілле партыйнай і савецкай улады пазітыўна ўплываць на супярэчлівыя сацыяльныя працэсы. Законы партыйнага кіравання грамадскай думкай і СМІ ўвайшлі ў супярэчнасць з рэчаіснасцю і дыскрэдытавалі ўсю сістэму старой камунікацыі. Савецкія СМІ не змаглі прааналізаваць прычыны стагнацыі палітыка-эканамічнай сістэмы і не папярэдзілі грамадства аб блізкай сацыяльнай катастрофе.

У той жа час у плыні адыходзячай партыйна-савецкай інфармацыі вызначылася новая дэмакратычная тэндэнцыя камунікацыйнай сувязі з грамадствам. Пасля стварэння незалежнай Рэспублікі Беларусь у 1991 г. пачаўся сучасны перыяд дзеяння СМІ на аснове законаў дэмакратычнага грамадства. Да гонару «Звязды» і «СБ-Беларусь Сегодня» рэдакцыі захавалі свой дзяржаўны статус, масавую аўдыторыю, народныя традыцыі і яркі публіцыстычны змест, які быў напоўнены ідэалогіяй свабоднага будаўніцтва суверэннай краіны – Рэспублікі Беларусь.

Канцэптуальнай праграмай камунікацыі ў новым часе стала філасофская парадыгма XXI ст.: захаванне прыроды ў сучасным стане для будучых пакаленняў; вырашэнне дэмаграфічных праблем беларускай нацыі; стварэнне ўстойлівай сістэмы нацыянальнай бяспекі па ўсім спектры выклікаў часу ад вырашэння праблемы забеспячэння прадуктамі да ліквідацыі пагрозы глабальных хвароб; фарміраванне новай культурнай прасторы для рэалізацыі інавацыйнай праграмы «грамадства ведаў».

На фоне глабальных задач нацыянальныя СМІ, якія сталі цяпер паўнапраўнай падсістэмай сусветнай інфармацыйнай прасторы, аналізуюць стратэгічныя праблемы беларускага грамадства: абмеркаванне механізмаў арганізацыі і функцыянавання дзяржаўнай улады, палітычнага працэсу, заканамернасцей развіцця сацыяльнарэгулюемай эканомікі, нацыянальнай культуры, што інтэгруецца ў распрацоўцы сучаснай ідэалогіі беларускай дзяржаўнасці – «беларускага шляху» ў XXI ст.

Рэспубліканскія СМІ, і найперш нацыянальная «Звязда» і прэзідэнцкая «СБ-Беларусь Сегодня», закладаюць традыцыі адлюстравання сучаснасці на аснове інавацыйнай праграмы стварэння эфектыўнай дзяржавы ўстойлівага развіцця. Гэтая праграма вельмі складаная і працяглая па часе, аднак яе перспектыўныя вынікі яскрава паказваюць, што гэты шлях беларускаму народу неабходна прайсці.

Сутнасць беларускага шляху публіцысты бачаць у рэалізацыі Дзяржаўнай праграмы інавацыйнага развіцця Рэспублікі Беларусь: стварэнні інтэлектуальнага навуковага прадукта – інавацыйнай універсітэцкай адукацыі; арганізацыі вытворчасці на шостым узроўні тэхналагічнага забеспячэння; вырашэнні задач сацыяльнай абароны насельніцтва на сучасным узроўні сусветнай культуры. Такім чынам, сучасныя СМІ будуюць свабодную і незалежную Беларусь XXI ст., суверэнную краіну ў сусветным супольніцтве.

Высновы можна зрабіць наступныя: дзве нацыянальныя газеты «Звязда» і «СБ-Беларусь Сегодня» з'яўляюцца аб'ектыўным летапісам беларускай рэчаіснасці XX ст. У змесце гэтых выданняў адлюстраваная супярэчлівая, трагічная і гераічная біяграфія беларускага народа, яго складаны шлях да свабоды і незалежнасці, а таксама стваральнасць, творчасць, гуманізм, што з'яўляецца асноўным філасофскім сэнсам яго існавання.

Газеты сталі адным з асноўных і моцных фактараў фарміравання беларускай мовы і нацыі, ідэалогіі будаўніцтва самастойнай дзяржавы, развіцця нацыянальнай культуры і самасвядомасці беларускага народа. Галоўныя беларускія газеты з'яўляюцца маральна-этычным інтэлектуальным асяродкам фарміравання новай культурнай прасторы, «грамадства ведаў», заснаванага на інавацыйнай дзейнасці сучаснага цывілізаванага грамадства.

Творчы досвед многіх пакаленняў журналістаў з'яўляецца асновай таленавітай школы беларускай літаратуры і публіцыстыкі і паўплываў на развіццё працэсу падрыхтоўкі кадраў для СМІ ў Рэспубліцы Беларусь. Падкрэслім таксама, што і «Звязда», і «СБ-Беларусь Сегодня» з'яўляюцца найбольш устойлівымі перад

выклікамі часу ў свеце грамадска-палітычных перыядычных выданняў, якія перажылі супярэчлівае і трагічнае XX ст. А перад таленавітымі рэдакцыямі беларускіх газет XX в. супакоіўся, заціх, скарыўся гістарычнымі запісамі на іх старонках.

Якія змены адбудуцца ў беларускіх СМІ ў бліжэйшы час? Аналіз паказвае, што «Звязда» і «СБ-Беларусь Сегодня» і ў новым стагоддзі захаваюць свой статус асноўных нацыянальных выданняў. Іх далейшае развіццё можа быць адзначана тым, што у Беларусі будуць створаныя два холдынгі са змешаным дзяржаўна-прыватным капіталам пад патранатам дзвюх асноўных нацыянальных газет. Фактычна гэты працэс ужо пачаўся.

Першы холдынг «Звязда» аб'яднае большасць рэспубліканскіх беларускамоўных выданняў (у тым ліку і часопісы). Другі холдынг – «Беларусь сегодня» – таксама ўжо фактычна функцыянуе, калі ўлічыць дадаткі, якія выдае рэдакцыя газеты. Пры юрыдычным афармленні холдынгаў да іх будуць далучаныя некаторыя іншыя выданні («Знамя юности»), будуць перараэмеркаваныя дзяржаўныя датацыі, будзе значна пашыраны спектр фінансавай забяспечанасці рэдакцый.

Працэс развіцця інфармацыйнай прасторы паказвае таксама, што паступова вырашацца супярэчнасці паміж афіцыйнымі і неафіцыйнымі каналамі камунікацыі. Збліжэнне пазіцый адбываецца на агульнай метадалагічнай аснове дзейнасці дэмакратычных СМІ і не азначае ідэалагічнай ідэнтычнасці зместу. Канчатковая праграма «дзяржаўнай і апазіцыйнай» прэсы, іх мэты ў канчатковым выніку супадаюць – пабудова свабоднай і незалежнай краіны, дасягненне высокага матэрыяльнага і духоўнага развіцця беларускага народа, што з'яўляецца асноўнай сутнасцю ідэалогіі беларускай дзяржаўнасці на сучасным этапе.

Непазбежна афіцыйныя СМІ будуць эвалюцыяніраваць у сваім змесце да больш крытычнага аналізу і грамадскага кантролю дзяржаўных органаў, што паспрыяе іх эфектыўнай дзейнасці, а неафіцыйныя ўжо цяпер паступова набліжаюцца да канструктыўнага і аб'ектыўнага адлюстравання рэчаіснасці. Такім чынам, афіцыйныя і неафіцыйныя СМІ – гэта два бакі аднаго працэсу будаўніцтва краіны і фарміравання свядомасці грамадзянскага супольніцтва. Такая аб'ектыўная матрыца камунікацыі – міжнародная практыка дэмакратычнай дзейнасці сучасных СМІ і адзіны шлях набліжэння грамадства да ісціны. Ён становіцца характэрным і вызначальным для Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Вебер, М.* Пратэстанцкая этыка і дух капіталізму / М. Вебер. – 1998.
2. *Ясперс, К.* Сэнс і прызначэнне гісторыі / К. Ясперс. – 2003.
3. *Ленін, У. І.* Задачы партыйнага друку: збор твораў / У. І. Ленін. – Т. 7.
4. *Слука, А. Г.* Беларуская журналістыка: у 3 ч. / А. Г. Слука. – 2000. – Ч. 1.

Л. И. Тимошик

Газета «Звязда»
(г. Минск)

КУЛЬТУРНЫЙ МОТИВ (ЖУРНАЛИСТИКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ)

Изменения, произошедшие в системе СМИ за последние десятилетия, можно оценивать как глобальные. Изменилось все, начиная от дизайна газет, их технической базы до мировоззрения журналистов. Изменились и приоритеты в этой профессии. В эпоху информации невиданный расцвет переживают информационные жанры. Журналистов все больше заботит, как успеть, попасть, посмотреть, написать, сориенти-

ровать читателя, и все меньше у них времени на то, чтобы обдумать и открыть глубинный смысл событий, за частностями увидеть тенденцию. Все эти изменения в той или иной степени коснулись «культурной журналистики». Сегодня публикации на культурную тему в белорусской прессе сводятся к тому, чтобы знакомить читателя с культурными событиями, стать для них своего рода гидом, помочь сориентироваться в том, куда пойти и что посмотреть, почитать, послушать. Все чаще в нашем мире потребления приходится слышать по отношению к культурным явлениям определение «культурный продукт». В некоторой степени в таком упрощенном отношении к культуре есть вина журналистов. Поэтому одна из задач, которые остро стоят перед культурной журналистикой, – сохранить высокое качество при освещении событий культуры, не позволять воспринимать низкопробную «светскую хронику» за тексты, имеющие отношение к культурной журналистике, а доморощенные мнения за экспертные оценки ценителей, профессионально разбирающихся в искусстве. Конечно, во многом это проблема журналистского сообщества. Но исключить влияние на него процессов, происходящих в обществе в целом, невозможно.

Во-первых, потому, что массовая коммуникация – прежде всего целостное социальное явление, представляющее сущностную часть человеческих взаимоотношений, которое, с одной стороны, отражает факты, события, явления в жизни общества, с другой – само оказывает определяющее влияние на их формирование. Через СМИ транслируются наши представления о мире, они содействуют созданию коллективных символов времени и места (страны, в которой мы живем). В конце концов, они формируют наши представления об окружающем мире, связывают нас с ним. Еще одну задачу СМИ в обществе можно обозначить как «определение культурной и национально-культурной идентификации и самоидентификации» [1, с. 62], что все еще актуально для белорусского общества. Это обеспечивает безостановочное формирование представлений людей о культуре, к которой они принадлежат, ее трансляцию и сохранение.

В современной научной литературе представлено большое количество как собственно определений культуры, так и описаний ее смысла и задач. Культура предстает как некий краеугольный камень, в котором сосредоточены лучшие стороны духовной деятельности человека и человечества в целом. Более того, культура, с одной стороны, одухотворяет и наполняет смыслом человеческую деятельность, а с другой – является критерием при определении необходимости той или иной деятельности: «характер любых действий человека всегда упорядочивался культурными предначертаниями» [2, с. 40]. Чем более взрослым и мудрым становилось человечество, тем больше внимания оно уделяло изучению и ретрансляции культуры. «Культура генерирует (создает) смыслы, затем эти смыслы функционируют в культуре, далее они подвергаются интерпретации (истолкованию)» [3]. В том числе через прессу.

Но в современных условиях СМИ все чаще нужно мотивировать, чтобы они стали говорить о культуре много и часто, а для этого, собственно, и нужно «вписать» культуру в контекст экономический и политический, понимать ее как развивающий фактор этих сфер, а не только как «развлекаловку для последней полосы».

В газетах многих стран мира культура давно переместилась с последних полос – ее место сегодня одно из главных. Культурная тематика входит в пятерку самых востребованных тем в СМИ. И не только потому, что само отношение к культуре в современном мире выходит на первый план, а еще и потому, что культурные противоречия и различия между людьми и народами сегодня во многом влияют на мировую политику и заставляют задуматься о сохранении человеческой цивилизации как таковой. Внимание к теме культуры в СМИ – это зеркало отношения к ней в обществе в целом и показатель развития самого общества.

В мировой прессе культура давно рассматривается как двигатель экономического роста для многих регионов. Эта сфера дает рабочие места, привлекает туристов.

Активное спонсирование культурных событий или организаций позволяет бизнесменам платить налоги гораздо ниже стандартных. Появляются арт-бизнесмены, PR-менеджеры, которые стратегически разрабатывают культурное поле региона. Важную роль играет и сама публика, которая заинтересована в получении информации о культуре, поэтому даже общественно-политические газеты, вроде американских «The New Yorker» или «The New York Sun», уделяют не менее 4 страниц обзорам культурной жизни.

Во многих странах Европы понятия «социальная политика» и «культурная политика» воспринимаются как синонимы. Ведь именно человеком и для человека культура создается. СМИ транслируют это отношение – в крупнейших европейских газетах выходят не только культурные полосы, но и специальные приложения, причем в ежедневных выпусках, в которых журналисты рассказывают не только о традиционном искусстве или о культурных событиях международного масштаба, но и объясняют общественный контекст. Стремление вывести культурную тематику на отдельные (и далеко не последние) полосы есть в российской прессе.

И в Америке, и в Европе уже сформировался рынок культурной информации, причем активно потребляемой. Осознанный механизм извлечения прибыли из культурных событий приносит пользу как создателю информации, которому есть где ее разместить, так и потребителю, который хочет приобщиться к культурному сообществу. Средства массовой информации, вовлекая людей в культурный процесс, могут повлиять на выработку государственной политики, определенным образом выстраивая «иерархии приоритетов» [4, с. 233].

У нас культурная журналистика – это очень недооцененная сфера производства символического капитала. На самом деле источник создания стоимостей в сфере культуры – это экспертное сообщество: искусствоведы, арт-критики и культурные журналисты. Именно они формируют ценности и стоимости. Так как культурные процессы оказывают колоссальное влияние на экономические и политические процессы в современном мире, мы понимаем, что это важный ресурс, инструмент, и необходимо осмыслить, как его использовать в интересах нашего общества. Кроме того, сама «коммуникативная деятельность является в наше время важным экономическим фактором» [5, с. 322].

Сегодня один из главных культурных интересов Беларуси – продвижение региона, территории. В республиканских и региональных изданиях появляется больше публикаций на тему туризма: чем привлечь путешественников, как развлечь, какую инфраструктуру создать, где найти инвестора на ее создание. Но в большинстве этих публикаций, как правило, ускользает почему-то один момент: это территория страны, имеющей особую культуру, которая складывалась веками и развивается сегодня. И если исторический контекст еще худо-бедно присутствует в виде каких-нибудь легенд, которые связываются с той или иной местностью, то сегодняшний культурный уровень территории, региона или страны часто остается за бортом планов по продвижению региона. Когда мы говорим, что нам нужно капитализировать идею уникальности нашей территории, то кому мы ее представляем, кто потребитель? Обычно это некий человек, как правило, иностранец, которому нам не стыдно будет что-то показать. Но мы не рассматриваем как потребителей тех, кто живет здесь. Отсюда и возникают перекосы в технологиях работы журналистов. Поэтому у нас в прессе скорее будут говорить о возможностях медицинского или секс-туризма, чем обратят внимание на то, что в Беларуси есть профессиональная высококлассная культура, есть образцы в разных видах искусств, которые действительно могут свидетельствовать о культурном развитии страны и какого-то ее региона и привлекут к нему внутренних туристов.

В Беларуси культура преимущественно остается на задворках общественно-политической тематики в массовых газетах («СБ», «Звязда», «Рэспубліка», «НГ» и

др.). Корни нужно искать, видимо, в советской печати, принципы которой до сих пор еще не забыты в газетах. Когда культурная тема в газете сводилась к разговору об искусстве, зачастую без учета общественного контекста. Когда культура была на последней полосе, главное для читателя было в том, с какой полосы начинать читать газету. И, безусловно, в конце 1980-х и начале 1990-х гг. наступил тот момент, когда все неожиданно стали читать газеты с первой полосы: политика и экономика стали предметом интереса. А сейчас читателя интересуют темы, связанные с ЖКХ, «социалкой» и досугом – вот она, культура…

Тем не менее в белорусских газетах есть знаковая тенденция: появление специальной полосы или культурного выпуска. Правда, о системном характере и всестороннем охвате всех видов искусств в большинстве подобных выпусков говорить пока не приходится. Культурная тематика чаще всего ограничивается либо сводками из жизни «тусовки», либо информацией о признанных звездах, афише событий; в редких случаях она выходит за рамки так называемой «читабельности», предлагая обсудить серьезные проблемы и актуальные задачи для культуры страны. Специализированных же, посвященных культуре СМИ в стране не так много: два еженедельника – «Культура», «Литература и искусство»; ежемесячные журналы «Искусство» и «На экранах».

О профессиональной арт-критике в рамках белорусских массовых изданий также можно сказать не много, и не только потому, что нет подготовленных кадров в редакциях, – скорее, нет потребности в таких публикациях. Большинство изданий предоставляют чисто информационные тексты, не задумываясь о создании культурного «полотна» страны. В наших газетах (кроме разве что специализированных) практически не пишут рецензий о концертах классической музыки, об оперных и балетных постановках – вовсе не потому, что они не происходят, а потому, что подавляющей части аудитории издания или самим журналистам они не интересны. «Заинтересовать», правда, можно определенным образом: «спустить» задачу «сверху». Но это временный и потому не самый эффективный способ, чтобы, к примеру, привлечь внимание прессы, а через нее потенциальной публики к начинающему новую послеремонтную жизнь Большому театру оперы и балета. Более эффективный способ – вырастить профессионалов, которые бы следили за событиями в театре в силу особой заинтересованности.

И еще один момент, отчасти объясняющий, почему люди стали читать газеты с первой полосы: культурное пространство на сегодняшний день по сравнению с другими сферами жизни как-то странно не полемично. Вспомним историю культурной интеллектуальной жизни хотя бы советского образца – в ней были дискуссии. Но кто сегодня у нас спровоцирует культурную полемику, чтобы это действительно была дискуссия, готовы ли сами журналисты к этому? Тут возникает даже не вопрос общей человеческой культуры журналиста, а вопрос его профессионализма в сфере искусства.

Кто сегодня приходит в культурную журналистику? С одной стороны, есть специалисты, получившие то или иное «ведческое» образование: театроведы, музыковеды, искусствоведы и другие. Как правило, это единицы, которые вписываются в формат специализированных изданий, так как им сложнее найти простой коммуникативный способ передачи потребителю своих очень глубоких знаний. С другой стороны, появилось огромное количество каналов, газет, информационных агентств и, соответственно, людей, которые как бы начали писать про искусство, но на очень примитивном уровне, когда очевидно, что пишущий не владеет темой. Сегодня появилась потребность в текстах, которые читабельны, легко воспринимаемы и при этом способны радовать глаз и душу. Безусловно, журналист всегда должен понимать, куда и для кого пишет. Читатель не является неким усредненным читателем вообще, это всегда очень конкретные люди. Но, с другой стороны, если журналист профессионал и ему есть что сказать, вне зависимости от ограничения по объему материала, от направленности издания, он скажет то, что должен.

Кроме того, что есть традиционные формы существования культурной журналистики (печатные, телевизионные и т. д.), она сегодня существует в интернет-пространстве. Здесь наиболее интересна сфера форумов, блогов и живого журнала, где появляются, кстати, даже более глубокие интерпретации художественных произведений, чем в печатных СМИ. Но у этого типа высказываний есть опасность перейти на тон, подобный разговору с подружкой.

Таким образом, можно выделить группы проблем, в силу которых белорусская «культурная журналистика» как отлажено работающая система останется мечтой на долгое время.

Во-первых, белорусской журналистике не хватает квалифицированных авторов, которые бы писали о культуре и понимали ее не только по отношению к одной любимой тематике, а имели бы представление о том, что делается в других видах искусств, в гуманитарных науках в целом.

Во-вторых, спрос на качественный обзор культурных событий в СМИ не так уж велик: чаще всего газеты ограничиваются анонсами или информационными текстами, а телеканалы и радиостанции – синхронами и комментариями. Эти жанры часто не предполагают серьезного анализа, да и в глазах редакторов раздел «культура» по-прежнему «самый легкий», на него зачастую кидают новичков, чтобы «набивали руку». Чем дальше, тем меньше становится изданий, где востребован сколько-нибудь экспертный взгляд на культурный продукт. Даже специздания сегодня стараются упрощать язык и стиль подачи материалов. Есть опасность, что, если начинающий автор принимается писать туда, где требуется поверхностный подход, и ему именно за это платят, он незаметно приучится и воспринимать все, о чем пишет, столь же поверхностно.

В-третьих, существует проблема потенциального потребителя таких публикаций, подготовленного читателя, с которым можно было бы вести разговор на равных. Подготовленный читатель и есть тот самый сознательный «потребитель» культуры, человек, который вовлечен в культурный процесс и заинтересован в его продолжении. Тот человек, который в системе культуры является не «колесиком и винтиком», а главным звеном, которое обеспечивает связь прошлого и будущего общества.

В такой ситуации без внешнего стимулирования интереса к культуре, то есть без продуманной культурной политики, не обойтись. Культурная политика – вполне традиционный термин, отражающий приоритеты государства в области культуры. Белорусское государство сегодня пытается ее формировать, определяя приоритеты, о чем говорил министр культуры Беларуси Павел Латушко в интервью газете «Звязда» [6]. Но пресса к этому процессу подключается крайне медленно и неуклюже.

Культурная политика – это когда культурные события идут в блоке новостей номером первым. Пресса как субъект культурной политики ничем не отличается от прочих субъектов культурной политики – художников, музыкантов – за исключением того, что она может больше влиять на умы. Журналисты имеют возможность формировать читателя, а следовательно, и общество. К тому же информация – важный ресурс политики вообще, в том числе и культурной.

Культурная политика (а именно ее и должна фиксировать культурная журналистика не в последнюю очередь) зависит от существования гражданского общества, когда не только Министерство решает, какой быть культуре, а сами люди могут повлиять на механизмы создания и функционирования культурных институтов. Одна из проблем культурной журналистики – отсутствие должного уровня информационной культуры у учреждений и организаций. Хотя за последний год есть существенные изменения: Министерство культуры Беларуси, например, стало очень активно информировать обо всех происшедших или запланированных событиях через пресс-релизы. Свои пресс-службы появились у крупных организаций, театров,

агентств. Однако очень многие учреждения предпочитают жить в информационном вакууме: удобно, комфортно, ведь с информацией надо работать, а если ее нет – нет и проблем... В данном случае культурная журналистика понимается не только как информатор и архиватор, но и как провокатор культурных явлений и событий. Культурная журналистика проявляет креативный потенциал аудитории, наращивает капитализацию культурных активов, что с неизбежностью форматирует политические и экономические процессы в пределах ее территории. СМИ выступают как необходимая сила, объединяющая реальность зрителя с реальностью мира современной культуры, которые существуют скорее разобщенно, чем связанно. Опыт показывает, что любое явление культуры становится значимым, если оно освещено в СМИ, встроено в ряд подобных, а деятели объединены в сеть и вовлечены в процесс общения – тем самым явление включено в общественную жизнь и потому имеет многочисленные каналы функционирования.

Газета, радио и телевидение (равно как и любые другие существующие ныне и те, которые, очевидно, еще будут изобретены, средства массовой информации) являются полифункциональными объектами, носителями продуктов не только журналистской деятельности, но и других видов социальной деятельности, связанной с перенесением, трансляцией духовных ценностей в массовое сознание.

Что касается журналистики, то в идеале она вся должна быть культурной: демонстрировать уважение к фактам, к истине, к героям, читателям и даже потомкам: именно по прессе они будут судить о том, какими мы были, о чем думали, за что боролись.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медыі і камунікацыя. – БК. – Мінск, 2000.
2. *Романов, Ю. И.* Культурология / Ю. И. Романов. – СПб.: Питер, 2008.
3. Там же.
4. *Брэтон, Ф.* Выбух камунікацыі / Ф. Брэтон, С. Пру. – Мінск: БФС, 1995.
5. Теория культуры: учеб. пособие. – СПб.: Питер, 2008.
6. «Учора на ноч чытаў Шылера ў перакладзе на беларускую мову…» // Звязда, 10.10. 2009, № 192.

С. Е. Трунин

Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

ЛЕВ ТОЛСТОЙ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ЗЕРКАЛЕ

(На материале романа «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского)

Л. Н. Толстой – один из наименее цитируемых современными авторами классиков, возможно, по причине очевидности прописанных им истин. Интерес вызывает не столько творчество этого русского писателя, сколько несоответствие его идей образу жизни. Толстому – наряду с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Чеховым, Набоковым – уделяется достаточно внимания на страницах «Бесконечного тупика». Д. Галковский осуществляет и художественную, и культурфилософскую рецепцию классика. Пласт художественной рецепции связан с образом Одинокова и эпизодом, в котором персонаж описывает смерть своего отца, интертекстуально отсылающим

к «Смерти Ивана Ильича» Толстого. В большей степени интерес представляет культурфилософская рецепция, т. к. дает возможность по-новому рассмотреть личность классика, обратить внимание на интересные факты, связанные с ним.

Толстой – пожалуй, единственный классик, удостоенный со стороны автора «Бесконечного тупика» самого большого количества иронических (а часто и саркастических) замечаний. Галковский не просто подвергает деконструктивистскому анализу факты из жизни Толстого, но многое гиперболизирует, выставляет в карикатурной форме. При этом автор нисколько не умаляет талант Толстого, признает его значение для русской литературы, однако его образ жизни и поведение вызывают у Галковского желание подтрунить над писателем, поиронизировать по поводу целого ряда фактов. Примечательно, что, в отличие от других рассматриваемых в романе классиков, художественное творчество Толстого практически не анализируется. Галковский обращает внимание лишь на несколько эпизодов и образов из «Войны и мира», «Анны Карениной», «Воскресения» и небольших повестей Толстого, избегая обстоятельного разбора. Все внимание автора «Бесконечного тупика» сосредоточено в основном на личности Льва Толстого, а также работах, посвященных ему прямо либо косвенно. Причем упоминаемые Галковским аналитические тексты также подвергаются ироническому перекодированию. В случае с Толстым мы видим в «Бесконечном тупике» полную и абсолютную деканонизацию классика: подвергаются дешифровке и переосмыслению факты биографии писателя, а также все, что связано с его заблуждениями, социальными и религиозными утопиями. Впрочем, в большинстве случаев аргументация Галковского подкреплена документально (цитатами из различных, порой разнокалиберных, источников). Так или иначе, вырисовавшийся образ Толстого получился ни отрицательным, ни положительным – просто иным, отличным от общепринятого. Потому деконструктивистский подход Галковского в результате оправдывает себя.

Из всех образов, созданных русским классиком в романе «Война и мир», Галковский в Примечании № 525 анализирует образ Наполеона: «В толстовской злобе к великому человеку сказалось природное русское неуважение личности. Не «маски» срывал Толстой – он срывал лица, превращал личность в кукольного болвана, что доставляло ему неизъяснимое наслаждение. А также – ощущение собственной мудрости (все видит, все знает)» [1, с. 371]. Задачей Толстого, безусловно, не являлось изображение реального исторического Наполеона. Его роман подчинен прежде всего принципам художественности, следовательно, все образы, созданные автором, также подчинены этому принципу. Поэтому разговор о несоответствии Наполеона из «Войны и мира» Наполеону реальному несостоятелен в силу своей абсурдности. На это как раз и обратил внимание автор «Бесконечного тупика». В конце Примечания Галковский, резюмируя, слегка иронизирует: «В обществе <…> в конце концов и должен был появиться «обратный Наполеон». Толстой тут просто «зеркало русской революции»» [1, с. 371].

В романе «Анна Каренина» Галковский также обнаруживает несколько интересных деталей. В Примечании № 851 автор пишет о том, что Каренин «списан с обер-прокурора Победоносцева» [1, с. 604]. И далее писатель-философ приводит большую цитату из романа, в которой Анна Каренина описывает привычки своего мужа. Кроме того, автор замечает, что «большие уши», отличающие Победоносцева, обыграны в романе «Петербург» А. Белого (в образе Аблеухова – «говорящая» фамилия). Как видим, контекстуальное мышление Галковского не подводит его: автору удается обнаружить, казалось бы, незначительные детали в произведениях, чтобы объединить их в одном Примечании (Галковский вскрывает тему допроса, дознания у Пушкина, Гоголя, Достоевского). Кроме того, он отмечает талант Толстого насыщать произведения ничего не значащими деталями, как, например, больной зуб Вронского в «Анне Карениной», возмутивший «своей нелепостью Ле-

онтьева». Причем этот факт Галковский рассматривает в контексте. Говоря о деталях в произведениях, он отмечает, что у Гоголя, Достоевского и Набокова они зачастую вполне оправданы. А Толстой, согласно концепции Галковского, являет собой пример излишества, перебора по части деталей в произведении.

Еще один аспект художественных произведений, на который обращает внимание автор, – это описания и отступления в романах классика. Цитируя описание христианского богослужения в романе «Воскресение», Галковский комментирует его следующим образом: «<…>отступления в своих романах Толстой обставлял особой торжественностью, ибо в них предполагалось делание из слов реальности, то есть правды» [1, с. 158]. То есть он в очередной раз возвращается к вопросу о специфике русского реализма, подтверждает свою концепцию многочисленными примерами из различных произведений русских классиков. Однако при этом Галковский очень тонко чувствует разницу между писателями, видит в каждом характерное, особенное, отличающее его от других. Потому и Пушкин, и Гоголь, и Достоевский, и Толстой, и другие писатели – все они занимают равнозначное и равноправное положение на страницах «Бесконечного тупика». Частота обращения к творчеству того или иного классика не играет в этом смысле большого значения, т. к. Галковский анализирует наиболее спорные, «узловые» точки произведений.

Подводя своеобразный итог романам Толстого, в Примечании № 852 Галковский пишет: «Если “Тихий Дон” называют советской “Войной и миром”, то “Войну и мир” можно назвать масонским “Тихим Доном”. Этот якобы исторический роман бьет все рекорды по уровню грубейшей и вполне сознательной тенденциозности. Это все же действительно крупное произведение, но не благодаря, а вопреки поставленной в его основание мировоззренческой концепции. <…> То же “Анна Каренина”. Но “Воскресение” уже было испорчено непоправимо. Однако и тут можно было выправить. Просто толстовский гений был уже стар, стал уставать» [1, с. 606]. Таким образом, романы Толстого интересуют автора «Бесконечного тупика» в их историко-литературном контексте как рефлексия по поводу русской действительности того времени. Галковский отказывает Толстому в статусе гения только потому, что его идеи и образ жизни кардинально расходились, противоречили друг другу. Писателя-философа не устраивает прежде всего морализаторский тон Толстого, с каким многое декларировалось классиком. Возможно, по этой причине Толстой, как никто другой из анализируемых писателей, стал объектом жесткой иронии Галковского, доходящей порой до сарказма.

Что касается публицистики Толстого, то автор «Бесконечного тупика» обращает внимание в первую очередь на переписку писателя с Соловьевым. Внимание привлек тот факт, что и Толстой, и Соловьев изучали иврит. И далее, затрагивая «еврейский вопрос», Галковский резюмирует: «Если среди евреев родился Христос, то, можно добавить теперь, среди русских родился Антихрист. И он не забыл “глыбу”, “матерого человечища”. В полуразрушенной и осквернённой Оптиной пустыни, в скиту (самом святом месте, монастыре в монастыре) в алтарной части церкви повесили большой портрет Толстого. Отлученного от церкви» [1, с. 158]. Парадоксален тот факт, что от иронии Галковский переходит к тотальному развенчанию личности Толстого, практически напрямую называя его Антихристом. В самом конце этого же Примечания № 240 Галковский еще раз возвращается к данному вопросу: «Но последний штрих. В Оптиной пустыни повешена полутораметровая ФОТОГРАФИЯ Толстого “За 15 коп.”» [там же]. Очевидно, что автор «Бесконечного тупика» подвергает глобальной деконструкции штампы и клише, а также ярлыки, навешанные на все творчество классика, и вскрывает их абсолютную несостоятельность. Кроме того, Галковского не устраивает отношение к личности Толстого, в котором он видит всего лишь человека (причем не идеального). Галковский целенаправленно избега-

ет оценки творчества этого русского классика, ни разу не называет его талантливым писателем. Напомним, что на долю Толстого приходится большое количество едкой иронии и сатиры со стороны автора романа.

Галковский цитирует Толстого с целью продемонстрировать его нравственную несостоятельность. Автор «Бесконечного тупика» приводит следующий фрагмент статьи Толстого «Так что же нам делать?»: «Я весь расслабленный, ни на что не годный паразит <…>. И я, та вошь, пожирающая лист дерева, хочу помогать росту и здоровью этого дерева и хочу лечить его» [2, с. 230]. Автор атрибутирует всю цитату целиком как «умные мысли» (написано Галковским в кавычках), а далее следует его комментарий по поводу этих самых «умных мыслей»: «Знающий русского человека хотя бы чуточку, легко представит себе, КАК это русский человек может говорить. Сразу вся картина встанет перед глазами: гостиная, удобный диван, хозяин, полулежа развалившийся на нем после сытного обеда. И обязательно спичкой в зубах ковыряет» [1, с. 455]. Драматургические зарисовки Галковского откровенно ироничны – он не может пройти мимо Толстого и не сделать подобного рода замечания. Апофеозом подобного поведения Толстого Галковский считает «издевательское» письмо классика Александру III, «в котором Толстой советовал сыну простить и отпустить на все четыре стороны убийц его отца, так как они убили из благих побуждений, чтобы жизнь была зажиточной» [1, с. 489]. Как видим, автор «Бесконечного тупика» подвергает резкой критике саму модель поведения классика, отождествляя ее с профанацией (как известно, побуждения Толстого расходились с его образом жизни).

Даже переводы Толстого Галковский подвергает критике. В Примечании № 282 автор анализирует перевод Толстого рассказа Ги де Мопассана «Порт». Он пишет о том, что «Толстой, как известно, и саму фабулу рассказа изменил, сделал ее максимально “пристойной”» [1, с. 187]. И, сравнив два варианта перевода, резюмирует: «Не то что писать о таких вещах (о кровосмешении. – *С. Т.*), ПЕРЕВЕСТИ не могут. И раз не нравится, не тянет, так чего же браться за такие темы? Ведь все исчезло, в схему абстрактную превратилось» [там же]. Отношение к Толстому особое: он из писателя превращается в «Бесконечном тупике» в балаганного персонажа (сходная роль отводится и Ленину), что в целом соответствует сверхзадаче Галковского – деканонизации, деконструкции стандартизированного восприятия Толстого. Он стремится беспристрастно взвесить его вклад в русскую литературу, адекватно оценить его значение.

Галковский несколько раз в романе сравнивает Толстого с Достоевским. Обнаруживает внешнее сходство, однако отмечает колоссальную разницу в идейных позициях и образе жизни. Например, в Примечании № 656 он приводит эпизод с пленными турками, которых во время последней русско-турецкой войны встречали на вокзале с почестями: «Турецкий офицер харкнул одной из дам в морду, но пленных все равно угощали и поздравляли. (Достоевский по этому поводу негодовал, а Толстой потирал руки: “Так и надо, так и надо. Мы добрые”.)» [1, с. 477]. Очевидно, что Галковский провоцирует читателя и разделяет позицию Достоевского, а Толстого представляет не в лучшем виде.

Однако в Примечании № 264 Галковский достигает высшей степени обобщения и крайне точно определяет масштаб значения Толстого для русской литературы в целом: «<…> Толстой из русских писателей первой величины самый позитивный, самый реалистичный. Поэтому в нем общий ПРОЦЕСС и открылся с удивительной наивностью. Вся русская литература – это огромный Толстой (неизмеримо более сложный), а то, что произошло после 1917 года, – это увеличенное в миллион раз толстовство, продукт Толстого, умноженного на Пушкина, Гоголя, Достоевского» [1, с. 172]. Таким образом, автор окончательно вписывает этого русского классика в парадигму русской классики и расставляет все точки над «i».

В то же время в Примечании № 640 встречаем противоположную интерпретацию присутствия Толстого в контексте русской истории и культуры, противореча-

щую интерпретации, предложенной в Примечании № 264. Практически весь текст Примечания № 640 посвящен анализу бала из «Бесов» Достоевского. Однако когда разговор заходит о Кармазинове, Галковский проводит параллель: «История Николая II и царицы, преклонявшихся перед Толстым, который был таким же «кармазиновым». И при этом творчество Толстого в глазах современников обладало исключительным общественным и культурным значением. Получалось, что центр, стержень жизни и нации пуст, слаб, вихляет» [1, с. 458]. Противоречие между двумя представленными выше интерпретациями лишь внешнее. Нельзя забывать о том, что сверхзадачей Галковского является стереоскопический взгляд на русскую историю, культуру и литературу. На пути к этому привлекается множественность интерпретаций в отношении многих фактов, явлений, личностей. Такой подход оправдывает себя многократно: во-первых, автору удается создать панорамную картину анализируемых явлений, во-вторых, тотальной деконструкции подвергаются штампы и клише, вскрывается истинная суть явлений (Галковский умело срывает все ярлыки с культурных символов). В данном аспекте даже издевательство над Толстым выглядит лишь как «срывание масок и ярлыков». Вероятнее всего, срабатывает психологический механизм: чем неприкасаемее авторитет классика, тем сильнее желание этот авторитет пошатнуть. Галковскому это удается во многих Примечаниях, но особенно ярки Примечания № 242, 852. В Примечании № 242 читаем следующий драматургический пассаж: «Толстой обмакивал перо в чернильницу и, близоруко уткнувшись носом в бумагу, что-то быстро-быстро писал. Потом встал, крякнул, подпрыгнул, несмотря на то, что этому мешал надетый на него мешок, и снова сел за стол. И снова стал много-много писать. Сущность «писания» состояла в том, что предполагалось, что слова, при известном способе нанесения на бумагу, превращаются в действительность» [1, с. 159]. И наконец, в Примечании № 852 открытый сарказм в адрес классика: «<…> Толстому было все равно, что писать, кому отдаваться. Точнее, он не мог не отдаваться, но хотел бы, конечно, отдаться поудобнее, поуютнее» [1, с. 606]. В очередной раз объектом сарказма Галковского стал образ жизни Толстого и его мировоззренческая позиция.

Обращает на себя внимание тот факт, что смерть и похороны Толстого Галковский воспринимает сквозь призму мнения Розанова. В Примечании № 678 автор цитирует высказывание Розанова из «Уединенного» о пошлости похорон Толстого: «Поразительно, что к гробу Толстого сбежались все Добчинские со всей России <…>. <…> О Толстом никто не помнил: каждый сюда бежал, чтобы вскочить на кафедру и, что-то проболтав, – все равно что, – ткнуть перстом в грудь и сказать: «“Вот я, Добчинский, живу; современник вам и Толстому”». [3, с. 411 – 412]. В Примечании № 213 читаем интерпретацию Галковского: «<…> оглушительная пошлость похорон Льва Толстого во многом вытекала из идеологического сбоя. <…> “Гражданская скорбь” не получилась, выглядела фальшивой» [1, с. 140]. В данном случае речь идет об *опосредованной культурфилософской рецепции* фактов истории, где текстом-посредником является «Уединенное» Розанова. Это симптоматично, т. к. именно Розанов повлиял больше всех на Галковского как писателя-философа. И текст Розанова – не единственный привлекаемый им в ходе выстраивания собственной концепции.

Книга Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» неоднократно цитируется в «Бесконечном тупике». Однако Толстой в данном контексте неизбежно сравнивается с Достоевским. Согласно концепции Мережковского, Достоевский и Толстой – это посредники на пути появления «Главного Русского Гения» (отправной точкой считается Пушкин). Галковский, развивая эту концепцию, замечает, что, возможно, этим гением является Набоков. В Примечании № 261 Галковский цитирует Мережковского, анализирующего отлучение Толстого от церкви: «Определение Синода о Л. Толстом имеет … огромное и едва ли … сейчас вполне оценимое зна-

чение: это ведь, в сущности, первое, уже не созерцательное, а действенное и сколь глубокое, историческое соприкосновение русской церкви с русскою литературою пред лицом всего народа, всего мира» [4, с. 154]. И далее, в том же Примечании, автор комментирует цитируемое: «Толстой вывернул на всеобщее обозрение изнанку русского писателя и русского писательства. Подоплеку» [1, с. 171]. Привлечение текста Мережковского имеет для Галковского концептуальное значение, т. к. он подтверждает многие выводы автора «Бесконечного тупика». Наконец, в Примечании № 882 он репрезентирует собственное видение концепции Мережковского в целом и подвергает ее деконструктивистскому анализу, вскрывая как сильные, так и слабые стороны. Из сильных сторон книги Мережковского Галковский отмечает: «Мережковский с непревзойденным блеском разоблачил утонченнейшее сибаритство Толстого, лишь вначале и для неопытного глаза выглядящего этаким аскетом» [1, с. 626]. Однако далее автор «Бесконечного тупика» не соглашается с концепцией Мережковского: «Но Мережковский, кажется мне, не прав, приписывая все эти заслуги житейской сметке и расчетливости Толстого. Как раз никакой сметки у него и не было, и сам он не смог бы ни пищи себе приготовить, ни одежды сшить или подобрать, ни создать условий для работы, ни воспитать детей. У Толстого был талант профессионального аппаратчика, человека, умеющего подбирать кадры. <…> Позволял работать на себя, но смотрел на это сквозь пальцы. Собственно, Мережковский к этому и подошел, но остановился и не сделал соответствующего вывода» [там же]. Также Галковский подвергает критике методологию философа Серебряного века, говоря о том, что «у Дмитрия Сергеевича толстовский подход к Толстому. Подход Мережковского злой. Что-то болезненное и юродское в этом ощупывании одежды и сапогов (а Толстой жив, ему еще 10 лет жить). А Мережковский его ощупывает, сопит. <…> Мережковский не понимал, что он хоронит своей книгой Толстого» [1, с. 626–627]. Галковский полагает, что в подходе Мережковского отсутствует диалогичность, что дает ему основание подвести итог следующим образом: «Я открыл еще один частный закон русской жизни: на идиота всегда найдется сверхидиот. Родник отечественного идиотизма неисчерпаем» [1, с. 627]. Таким образом, подвергнув критическому анализу концепцию Мережковского, автор «Бесконечного тупика» поэтапно раскрывает ее несостоятельность. По мнению Галковского, книга Мережковского не достигает своей задачи панорамного изображения личностей двух писателей – Достоевского и Толстого. Она является аранжировкой взглядов, субъективных мнений. Однако это не единственное критическое произведение о Толстом, цитируемое и анализируемое Галковским. В Примечании № 878 цитируется Георгий Флоровский: «У Толстого был темперамент проповедника морали, но его взгляд на мораль был страшно ограничен. Высшая моральная категория для него была – закон. Он постоянно призывает людей делать не то, что добро, но то, что по закону или предписанию. Только исполнение закона дает удовлетворение. Только его исполнение нужно и радостно. Бог для Толстого не был Отцом Небесным, но Хозяином, у которого нужно было работать <…>» [цит. по: 1, с. 624]. Следует отметить, что приведенная выше цитата не является цитатой в классическом понимании. Это цитата-конспект 7-й главы «Историческая школа» из книги Флоровского «Пути русского богословия»[5].

Как видим, Галковский привлекает разнообразный материал для создания стереоскопичного образа Толстого. Нельзя сказать, что автор «Бесконечного тупика» всегда негативно и с иронией относится к этому русскому классику. В ходе анализа привлекается множество текстов, подтверждающих либо опровергающих представленную концепцию. Это лишний раз доказывает небезразличие к Толстому, стремление глубже понять причины его поведения, а, возможно, и принять некоторые положения его мировоззрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Галковский, Д.* Бесконечный тупик: роман / Д. Галковский. – 2-е изд. – М.: Самиздат, 1998.
2. *Толстой, Л. Н.* Полное собрание сочинений: в 22 т. / Л. Н. Толстой . – М.: Худ. лит., 1983. – Т. 16.
3. *Розанов, В. В.* Уединенное: Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1998.
4. *Мережковский, Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. – М.: Изд-во «Республика», 1995.
5. См.: *Флоровский, Г. В.* Пути русского богословия / прот. Георгий Флоровский. – Минск: Изд-во Белорусского Экзархата, 2006. – С. 394–401.

М. С. Фабрикант

Белорусский государственный университет
(*г. Минск*)

РОЛЬ СМИ В КОНСТРУИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ КАК РАЗДЕЛЯЕМОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

Образ национальной идентичности как значимого феномена, определяющего содержание, интенсивность и ритм протекания исторических событий и, возможно, в еще большей степени так называемых «больших длительностей» [1, с. 416], складывался в современных междисциплинарных исследованиях национальности под влиянием одновременно чересчур упрощенного и внутренне противоречивого представления о СМИ как ресурсе конструирования культурных явлений. С одной стороны, за СМИ признается всесилие в распространении – тиражировании и внедрении в массовое сознание – каких бы то ни было идей и образов вне конкретной зависимости от их убедительности, релевантности для изначального состояния общества. Так, вторая стадия формирования национальной идентичности в странах Центральной и Восточной Европы, согласно теории М. Хроха, состоит в прямой трансляции этнокультурного наследия, открытого учеными-одиночками на более ранней стадии. При этом сама процедура трансляции в изложении М. Хроха выглядит непроблематичной, словно необходимым и достаточным условием для популяризации идей национального возрождения является наличие достаточного количества потенциальных популяризаторов, под которыми понимаются не исключительно профессиональные журналисты, но вообще люди свободных профессий [2, с. 121–145]. Таким образом, в рамках данной теории нациегенеза СМИ выступают в роли прозрачного, нейтрального средства пролиферации культурнотворческого сообщения.

С другой стороны, в альтернативных теориях национальной идентичности, близких к социальному конструктивизму, СМИ подчас приписывается роль непременного атрибута, более того – одной из ключевых предпосылок формирования не только той или иной конкретной нации, но и мира наций как такового. Наиболее ярко это отражено в знаменитой теории наций как воображаемых сообществ Б. Андерсона. Согласно данной теории новый способ организации мира как состоящего из национальных государств обязан своим возникновением прежде всего печатному капитализму (авторский термин Б. Андерсона), который делает возможным возникновение периодической печати. Нация, по Б. Андерсону, изначально представляет собой сообщество читателей одной и той же ежедневной газеты. Значима не только их одновременная осведомленность об одних и тех же событиях, обосновании

их значимости и диапазоне мнений и оценок. Решающую роль играет само воссоздание одновременности множества пространственно удаленных и лишенных непосредственного регулярного межличностного взаимодействия читателей, что приводит к конструированию общего потока исторического времени, определяющего границы национальной истории [3, с. 244]. Таким образом, из теории воображаемых сообществ логически следует, что применительно к формированию национальной идентичности СМИ есть одновременно и средство передачи сообщения, и само сообщение. Соответственно можно предположить, что наличие любых регулярно функционирующих на протяжении достаточного периода времени СМИ (оценить его продолжительность на основании трудов самого Б. Андерсона крайне затруднительно; руководствуясь здравым смыслом, можно предположить, что для формирования национальной идентичности отдельной личности достаточно нескольких лет, для идентичности нации – двух-трех поколений), при этом их качество, формат и, что особенно удивительно, содержание не имеют существенного значения, если обеспечены регулярность, единообразие и охват целевой аудитории.

Трудно сказать, какая из этих теорий менее релевантна и правдоподобна для интерпретации роли СМИ в конструировании национальной идентичности в условиях информационного общества. В условиях постоянной информационной перегрузки вероятность решающего воздействия со стороны какого-либо конкретного транслируемого содержания стремится к нулю. С другой стороны, исторический опыт показывает, что наличие СМИ само по себе не гарантирует успешного, в соответствии с теоретическими моделями, нациестроительства. При этом, какой бы ни была предполагаемая роль СМИ в этом процессе, следует признать в качестве исходного положения, что информация, значимая для национальной самоидентификации, поступает из различных источников на разных стадиях жизни, а не от общества в целом в ходе аморфного, в силу своей неопределенности, процесса социализации. Поэтому в количественную часть (структурированная закрытая анкета) нашего исследования современной белорусской национальной идентичности, проведенного в 2007–2009 гг., мы включили два вопроса, позволяющих выявить роль СМИ в представлении самих носителей национальной идентичности в сравнении с другими источниками информации. Респондентам предлагалось проранжировать десять источников вначале по относительному объему получаемой из них информации, затем по степени доверия к ней.

Выборка, в соответствии со второй задачей исследования, состоит из трех подвыборок, соответствующих трем стадиям формирования макросоциальной идентичности. Согласно С. Годе, Г. Элдер, Ф. Фюрстенбергу, О. Галланду, М. Готье, возрастной период, на протяжении которого осуществляется выбор макросоциальной идентичности, для современных индустриальных и постиндустриальных обществ составляет промежуток между 18 и 25 годами [4]. Всего в исследовании приняли участие 500 человек, из них 200 составили учащиеся 6–11-х классов средних школ, представляющие первую стадию формирования идентичности (по 100 учащихся гимназий и обычных средних школ; примерно поровну учащихся 6–8-го и 9–11-го классов), 200 – студенты различных белорусских вузов (по 100 студентов гуманитарных и негуманитарных специальностей; примерно поровну студентов младших и старших курсов), представляющие вторую стадию, и 100 – граждане в возрасте старше 25 лет (средний возраст для данной выборки составил около 43 лет), представляющие третью стадию.

Несмотря на стереотипные представления об относительной изолированности белорусов от общения с представителями других наций, источник информации «*личные наблюдения*» получил высокие ранги в выборках студентов ($\chi^2_{эмп} = 61{,}100$, $\rho < 0{,}001$) и, в еще большей степени, школьников ($\chi^2_{эмп} = 122{,}800$, $\rho < 0{,}001$). Также не нашел своего подтверждения стереотип о склонности белорусов придавать большое значение слухам: «*рассказы знакомых-очевидцев*» не выявили статистически зна-

чимых предпочтений ни по одной выборке. Как и в предыдущем вопросе, роль непосредственного личного опыта оказывается весьма высокой, хотя, как выяснилось в ходе нарративного анализа, его область применения строго ограничена.

Особенно интересные данные получены по следующим трем источникам информации. «*Учреждения образования* (*школа, университет и др.*)» получили очень высокие ранги в выборке студентов ($\chi^2_{эмп}$ = 36,200, ρ < 0,001) без существенных различий между подвыборками гуманитариев и негуманитариев, в двух других выборках не обнаружено какой-либо определенной тенденции. При этом взрослыми относительный объем информации, получаемый из книг – как «*художественная литература*» ($\chi^2_{эмп}$ = 38,406, ρ < 0,05), так и «*научная и научно-популярная литература*» ($\chi^2_{эмп}$ = 32,206, ρ < 0,05), – оценивается выше, чем в двух других выборках. На этом основании можно сделать вывод о наблюдающейся в настоящее время недостаточной эффективности общеобразовательной средней школы как средства формирования национальной идентичности и на ее основании гражданской ответственности. Это обстоятельство, по нашему мнению, связано с тем, что и национальная идентичность учителей, и содержание школьной программы по определенным предметам не соответствуют преобладающей среди современных белорусских школьников национальной идентичности гражданского типа, но воплощают традиционную этническую модель.

Следующие четыре источника охватывают различные средства массовой информации. Здесь в выборках студентов и взрослых преобладают низкие ранги по источнику «*зарубежная пресса*» ($\chi^2_{эмп}$ = 26,200, ρ < 0,01 для студентов и $\chi^2_{эмп}$ = 38,600, ρ < 0,001 для взрослых) и высокие – по источнику информации «*радио и телевидение своей страны*» ($\chi^2_{эмп}$ = 23,300, ρ < 0,01 для студентов и $\chi^2_{эмп}$ = 21,000, ρ < 0,05 для взрослых). Школьниками информативная значимость средств массовой информации оценивается весьма неопределенно, что подтверждает наш вывод о достаточно отвлеченном характере их гражданской национальной идентичности. Напротив, по оценке информативности интернета наблюдается контраст не по типу национальной идентичности, а по возрастному признаку: взрослыми присвоены преимущественно низкие ранги ($\chi^2_{эмп}$ = 54,800, ρ < 0,001), школьниками и студентами – высокие ($\chi^2_{эмп}$ = 17,800, ρ < 0,05 для школьников и $\chi^2_{эмп}$ = 20,200, ρ < 0,05 для студентов). Таким образом, теоретиками глобализации неоправданно преувеличивается непосредственная взаимосвязь между ее различными составляющими. Так, согласно полученным данным, связь между распространением новых средств коммуникации и трансформациями национальной идентичности опосредована возрастным фактором.

Эти результаты существенно дополняются данными по следующему вопросу, где респонденты должны были проранжировать те же источники информации, что и в предыдущем опросе, но на этот раз по степени их надежности. Высокая степень доверия «*личным наблюдениям*» присуща всем выборкам ($\chi^2_{эмп}$ = 301,400, ρ < 0,001 для школьников, $\chi^2_{эмп}$ = 415,700, ρ < 0,001 для студентов и $\chi^2_{эмп}$ = 148,600, ρ < 0,001 для взрослых), особенно студентам. *«Рассказы знакомых-очевидцев»* пользуются наиболее высоким доверием у взрослых ($\chi^2_{эмп}$ = 36,400, ρ < 0,001), средним у студентов ($\chi^2_{эмп}$ = 33,100, ρ < 0,001) и достаточно низким – у школьников ($\chi^2_{эмп}$ = 35,700, ρ < 0,001). Возможно, ранее отмечавшееся нами противоречие между стереотипом о подверженности белорусов слухам и нашими данными связан с тем, что стереотип отражает установившуюся к настоящему моменту ситуацию, но не наметившуюся тенденцию к изменению.

Важно отметить, что как школьники ($\chi^2_{эмп}$ = 28,300, ρ < 0,01), так и студенты ($\chi^2_{эмп}$ = 24,300, ρ < 0,01) демонстрируют очень высокую степень доверия к учреждениям образования как источнику информации о национальных культурах (для взрослых не обнаружено выраженных предпочтений, очевидно, вследствие меньшей для них актуальности данного источника информации). В свете данных об источниках информации о различных нациях можно сделать вывод о резком контрасте между

потенциалом средней школы по формированию национальной идентичности и его фактической реализацией: информация, получаемая в школе, пользуется высоким доверием, но поступает в относительно небольшом объеме. Это обстоятельство указывает на наличие нереализованного потенциала и возможность практической работы в данном направлении.

Как надлежит интерпретировать противоречие между высоким доверием школьников и студентов к учреждениям образования и высоким доверием взрослых к художественной ($\chi^2_{эмп}$ = 21,400, $\rho < 0,05$) и, в особенности, к научной и научно-популярной литературе ($\chi^2_{эмп}$ = 56,600, $\rho < 0,001$) как источнику информации? По нашему мнению, это различие связано не столько со спецификой национальной идентичности, сколько со статусом, приписываемым учреждениям образования, которые, согласно возможным представлениям учащихся, не пробуждают интереса к самостоятельному поиску знаний, а заменяют его.

Все источники информации о современных национальных культурах – как отечественные (*«пресса своей страны»*: $\chi^2_{эмп}$ = 19,100, $\rho < 0,05$ для школьников, $\chi^2_{эмп}$ = 47,100, $\rho < 0,001$ для студентов и $\chi^2_{эмп}$ = 32,600, $\rho < 0,001$ для взрослых; «*радио и телевидение своей страны*»: $\chi^2_{эмп}$ = 20,700, $\rho < 0,05$ для школьников, $\chi^2_{эмп}$ = 47,200, $\rho < 0,001$ для студентов и $\chi^2_{эмп}$ = 21,200, $\rho < 0,05$ для взрослых), так и зарубежные средства массовой информации (*«зарубежная пресса»*: $\chi^2_{эмп}$ = 27,500, $\rho < 0,01$ для школьников, $\chi^2_{эмп}$ = 35,700, $\rho < 0,001$ для студентов и $\chi^2_{эмп}$ = 37,800, $\rho < 0,001$ для взрослых; для источника информации «*зарубежные радио и телевидение*» выраженных предпочтений не обнаружено ни в одной из трех выборок), а также интернет ($\chi^2_{эмп}$ = 20,900, $\rho < 0,05$ для школьников, $\chi^2_{эмп}$ = 23,000, $\rho < 0,01$ для взрослых) – отличаются в представлении респондентов относительно низкой надежностью. То есть не вызывают доверия как раз те источники, которые призваны поставлять регулярную оперативную информацию о происходящих событиях общенационального значения. Казалось бы, национальная идентичность, сформированная в ситуации дефицита внушающей доверие информации об актуальной ситуации своей нации и мира национальных государств в целом, должна характеризоваться уходом в прошлое. Но для современной белорусской национальной идентичности, как мы уже отмечали, история прошлого – как индивидуального, так и, в особенности, национального – играет, на удивление, незначительную роль, и в этом, по нашему мнению, заключается ее основное отличие от теоретического идеального этнического типа национальной идентичности.

При внимательном анализе обоих типов национальной идентичности можно заметить, что уход в прошлое в описанной теоретиками этнической национальной идентичности связан с изначальным неприятием настоящего и отсутствием реальной перспективы изменения ситуации к лучшему в обозримом будущем. Устремленность в будущее, свойственная гражданской национальной идентичности, вызвана стремлением уйти от прошлого, которое представляется иррациональным и мрачным. То есть в обоих случаях наблюдается динамика, основанная на противопоставлении положительного и отрицательного исторических периодов, и уход от нежелательного опыта. Если же источники информации, внушающие доверие, поставляют обобщенную информацию о выдержавших испытание временем явлениях прошлого (книги, учреждения образования) либо отрывочные личные впечатления, то вместо различий между историческими эпохами наблюдается смешение вневременных «вечных истин» и неопределенного индивидуального настоящего. Это предположение полностью подтверждается данными нарративного анализа, который позволяет выяснить глубинное значение этого феномена и его функциональные взаимосвязи с другими содержательными компонентами национальной идентичности граждан Республики Беларусь [5, с. 298–313].

Можно сделать вывод о том, что роль СМИ в конструировании национальной идентичности не сводится ни к простому существованию как интегрирующего фак-

тора, ни к передаче национально значимого содержания. Важно принять во внимание, что если национальная идентичность отдельной личности отвечает на вопрос «Кто я?», то для идентичности нации речь прежде всего идет о национальном как имени прилагательном – ответе на вопрос о том, каким должен быть тот или иной культурный феномен, чтобы считаться или являться национальным. Таким образом, национальная идентичность есть не один из типов содержания в числе рядоположных культурных феноменов, но находится по отношению к ним на метауровне, как совокупность формальных характеристик. Следовательно, наиболее эффективно СМИ реализуют свой потенциал воздействия на национальную идентичность и идентичность нации, когда представляют определенные формы коммуницируемой репрезентации идентичностей, то есть определенные способы наррации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ricoeur, P.* Temps et récit. Tome I. L'intrigue et le récit historique / P. Ricoeur. – Paris, Editions du Seuil, 1983.

2. *Хрох, М.* От национальных движений к полностью сформировавшейся нации: процесс строительства наций / М. Хрох // Нации и национализм / под ред. Б. Андерсона. – М.: Праксис, 2002.

3. *Anderson, B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism / B. Anderson. – London; New York: Verso, 1991.

4. *Gaudet, S.* Emerging adulthood: a new stage in the life course [Electronic resource] / S. Gaudet. – Ottawa, 2008. – Mode of access: http://www.policyresearch.gc.ca/DP_YOUTH_Gaudet_200712_e.pdf. – Date of access: 04.03.2009.

5. *Фабрикант, М. С.* Имика национальной идентичности граждан Республики Беларусь: типология, роль традиций и способ наррации / М. С. Фабрикант // Зб. навук. прац Акадэміі паслядыпломнай адукацыі. – Мінск: АПА, 2009. – Вып. 5.

Н. Т. Фрольцова
Институт журналистики БГУ
(*г. Минск*)

НЕ СМЕЁТСЯ, НЕ ПОЁТСЯ, НЕ ИГРАЕТСЯ, ИЛИ СЕМИОТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

О телевидении в третьем лице писать нельзя – с этой максимы начиналась первая в СССР книга о ТВ, изданная в 1963 г. [10]. Ее автор, театральный критик В. В. Саппак, помимо того, что выразил всеобщее тогда воодушевление, вызванное в массах «чудом XX века», сделал особый акцент на так называемом «эффекте присутствия». Термин, взятый из заметок К. С. Станиславского, позволил выявить сходство ТВ с театром, хотя, казалось бы, что похожего могло быть у диктора, говорящего дома в телевизоре, и спектаклем, на который в домашнем халате не пойдешь. Но «эффект присутствия» произвел впечатление. До сих пор в теоретической и учебной литературе он используется как исходная дефиниция, определяя такие специфические черты ТВ, как вездесущность, сиюминутность, импровизационность.

В годы, когда Саппак опубликовал свою книгу, среди гуманитариев было мало известно об ассиметричном распределении психофизических ресурсов человека и его влиянии на конструирование соответствующей картины мира. Собственно, и сейчас, когда пишут, что 80–85 % информации воспринимается зрительным путем, как правило, не задумываются над тем, что речь идет о скорости приема визуального

сигнала, примерно в 300 раз превышающей скорость звука. Почему из пяти органов чувств именно зрение, как искра зажигания, запускает механизм сознания у носителя разума, этот вопрос в естествознании и сегодня остается открытым. Однако вуайеризм (буквально – подглядывание), безусловно, является универсальным принципом идентификации, присущим не только высшим приматам, в том числе человеку, но и низшим организмам, имеющим формы социальной организации: муравьям, пчелам, птицам. На какой стадии антропогенеза «подглядывание» превратилось в сознательно применяемый «эффект присутствия», помогающий венцу творения увидеть себя и себе подобных со стороны, на этот вопрос тоже пока нет однозначного ответа [8]. Но последствия этого процесса достаточно глубоко изучены [11].

Впрочем, не только наука, но и повседневные факты подтверждают особую роль «эффекта присутствия» в жизни людей. Не раз телевидение демонстрировало сюжеты о детях, брошенных родителями на произвол судьбы. Девочка, выросшая рядом с собакой, и в подростковом возрасте не в силах избавиться от привычек, приобретенных в конуре. То же самое происходит с восьмилетним мальчиком. Взятый на воспитание в семью, он с трудом учится говорить, соблюдать простейшие правила гигиены и т. д. Хотя это отдельные случаи из щедрой на сенсации телевизионной действительности, они свидетельствуют о том, что людям для нормальной жизни необходима визуально организованная антропогенная среда. Другими словами, родиться человеком и стать им – не совсем одно и то же, как полагал Р. Киплинг с его чудесным Маугли и его последователи в кино, придумавшие Тарзана.

Проблема визуализации и органических/неорганических средств ее осуществления занимает центральное место в современной науке о знаках и знаковых системах – семиотике/семиологии. Уже само определение знака как материального объекта, замещающего предмет, вещь, явление, свойство, связь и их отношение к друг другу, требует известного воображения [6]. Понимая знак в указанном качестве, семиотика как бы опровергает обыденный подход, по которому вещь – это то, что можно взять в руки, а знак – это знак, например, дорожный. На самом деле никакого противоречия здесь нет. Речь идет о тонкой психофизической взаимозависимости между объектами в реальности и формами их представления в определенных знаках, которые, во-первых, всегда функциональны, во-вторых, диверсифицированы соответственно функциям и, в-третьих, в результате семиозиса сами превращаются в объекты реальности. До недавнего времени считалось, что эталонной семиотической системой является язык. Лингвистическая традиция, восходящая к Ф. де Соссюру, позволила по аналогии с языком рассматривать знаковую сущность других систем, в данном случае вторичных применительно к языку [7]. Однако в последние годы в связи с разработкой искусственного интеллекта заговорили о роли пространственных моделей реальности, базовой основой которых служат иконически-континуальные знаки (греч. Ekone – изображение). Ю. М. Лотман, поставивший задачу интегрировать идеи Соссюра с теорией, которую разрабатывал Ч. Пирс, полагавший, что знаком является не только слово, но и любой визуальный сигнал, символ, образ, выдвинул гипотезу о семиосфере как первичном, визуально организованном знаковом пространстве, которое моделирует представления, знания, действия и мотивы этих действий. Все это может выражаться не только в дискретно-словесной форме, но и в зрительных, больших или малых искусственно создаваемых объектах [5]. Интересно и предположение об особом «семантическом вакууме», который заполняется на основе «внутреннего зрения» как высшей проекции личностного «Я», устанавливающей многоуровневое видение реальности и автоматически переводящей увиденное в тот или иной смысловой код [3].

Каковы бы ни были современные подходы к адекватному пониманию знаковости, ее природа имеет прямое отношение к «эффекту присутствия», которым в совершенстве и творчески пользуется только человек. С одной стороны, этот прием

служит инструментом включения внимания, координирует деятельность, способствует оценке ситуации наблюдения. С другой – позволяет воспринимать увиденное, запоминать его и при необходимости оперировать слуховыми и оптическими сигналами, образами и символами, комбинируя или разделяя их.

Дуальность этого действительно континуального, т. е. преемственного во времени, процесса хорошо отражена в мифе о Тиресии. Он был ослеплен богами из-за того, что открыл их тайны людям. Зато у него появилась возможность сосредоточиться на анализе происшедших событий и проследить, как теперь говорят в теленовостях, их в развитии, не отвлекаясь на сиюминутные моменты. Благодаря этому он учится помнить не только о том, что было сейчас, но и том, что прошлое во многом определяет причинно-следственные связи будущего. Это делает его прорицателем. Побыв в этом качестве какое-то время, Тиресий снова становится зрячим, значительно повысив свой социальный статус, поскольку теперь у него есть память. Присутствуя среди людей и богов, в «этом» и «том» мирах, и даже то мужчиной, то женщиной, он приобретает колоссальный жизненный опыт, с чем и входит в историю.

Древние греки, конечно, не знали о том, что когда-нибудь наступит век телевидения и замечательная биография Тиресия воплотится в разнообразных метаморфозах реальности, модели которых основаны на «эффекте присутствия». Но они опробовали этот прием в искусстве театра. Уже в III в. до н. э. театр представлял собой высокоразвитую индустрию. В каждом приличном городе имелось специальное строение для показа спектаклей, рассчитанное по количеству населения. Если в Эфесе проживало, скажем, 20 тысяч человек, столько же мест имелось в амфитеатре. За сто лет до этого Аристотель все обобщил о законах единства времени, места и действия как основных правилах «золотого сечения» построения спектакля. Актеры, причем только мужчины, имели профессиональную подготовку, используя в качестве технических средств котурны, маски и хор, который служил громкоговорителем и толкователем действия. Имелся солидный запас пьес. Среди состоятельных слоев населения распространялись платные абонементы в виде свинцовых пластинок. Беднота допускалась бесплатно на галерку. По ходу спектаклей проводился опрос мнений, что позволяло планировать репертуар. Имелись специальные агенты-архонты, которые собирали информацию о конкурентах в соседних городах. Лучшее использовалось с целью совершенствования.

Современное телевидение, опираясь на «эффект присутствия», переняло традицию его более рационального использования. Фактически современная аудитория является продуктом, который произведен самим ТВ, как продуктом продажи со стороны зрителя служит его свободное время [2]. Поскольку переход к рыночной экономике потребовал установления именно коммерческой модификации «эффекта присутствия», то он исключительно трактуется как вполне прагматичный прием любыми силами не допустить сокращения продаж. Отсюда резкое возрастание количества каналов, повышенная визуализация буквально квантовых частиц контента, включая как образ человека, так и неорганические объекты, представленные оформлением интерьеров, введение всевозможных бегущих строк, оптической многослойностью изображения, укорочением вербальной информации за счет медиатизации персон, которые, словно Тиресий, переживают ряд беспрерывных превращений. Пространственная модель, сконструированная современным телевидением, предлагает зрителю семиосферу, в которой, с одной стороны, легко потеряться, поскольку смещены границы между реальным объектом и его знаково-имиджевым воплощением. С другой – выбор знаков довольно ограничен, и зритель без труда узнает «былое» в якобы новом, но уже бывшем.

Конечно, как и во времена В. В. Саппака и его современников, в рядах телезрителей еще сохранились энтузиасты, которые предпочитают смотреть телевизор.

У них выработалась такая привычка – к сознательной оценке «эффекта присутствия». Но более молодые и социально активные зрители испытывают растерянность, ослепленные яркостью, блеском и знаковостью, за которой, кроме гипертрофированной чувственности, часто ничего не стоит. Далеко не случайно современные архонты-социологи утверждают, что для популярности передачи у рекламодателя достаточно 12–14 % ее рейтинга. Вопреки утверждениям некоторых исследователей [9], современное ТВ в начале этого века перестало быть массовым в том плане, в каком способно удовлетворять потребности всех и каждого. У экранов, перенасыщенных экзальтированными эмоциями, мало кому сегодня с удовольствием поется, смеется и играется. За исключением, правда, детей. Этот сегмент аудитории, не ведая о другом ТВ, принимает увиденное за чистую монету.

Нельзя не согласиться с мнением Е. А. Вартановой в том, что более, чем другие СМИ, современное телевидение переживает «парадокс разнообразия» [2]. Это говорит о том, что семиосферу ТВ ожидает переход в какое-то новое качество, которое, вполне вероятно, будет связано с возвращением к истокам.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Брэтон, Ф.* Выбух камунікацыі. Нараджэнне новай ідэалогіі / Ф. Брэтон, С. Пру. – Мінск: Беларускі фонд Сораса, 1995.
2. *Вартанова, Е. А.* СМИ России в структуре свободного времени / Е. А. Вартанова, С. С. Смирнов // Ежегодник. – М.: МГМедиаМир, 2009.
3. История информатики и философии информационной реальности: учеб. пособие. – М.: Академический проект, 2007.
4. *Кириллова, Н. Б.* Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – 2-е изд. – М.: Академический Проект, 2006.
5. *Лотман, Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999.
6. *Махлина, С. Т.* Словарь по семиотике культуры / С. Т. Махлина. – СПб.: Искусство-СПб, 2009.
7. *Мечковская, Н. Б.* Семиотика: Язык, природа. Культура: курс лекций / Н. Б. Мечковская. – М.: Изд. центр «Академия», 2004.
8. *Моисеев, Н. Н.* Человек и ноосфера / Н. Н. Моисеев. – М.: Молодая гвардия, 1990.
9. *Новикова, А. А.* Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А. А. Новикова. – СПб.: Алетея, 2008.
10. *Саппак, В. В.* Телевидение и мы. Четыре беседы / В. В. Саппак. – М.: Искусство, 1963.
11. *Спрингер, С.* Левый мозг, правый мозг. Ассиметрия мозга / С. Спрингер, Г. Дейч. – М.: Мир, 1983.

А. В. Цыбина

Белорусский государственный университет культуры и искусств (г. Минск)

ВЛИЯНИЕ ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ НА РАЗВИТИЕ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

XX в. был ознаменован частой сменой парадигм в системе культуры, подразумевавшей изменение базовых функций искусства и культуры. Ведущая роль распространения информации, в том числе и художественной наряду с печатным словом, стала все в большей степени принадлежать экрану. Вся современная культура отмечена приматом аудиовизуальной коммуникации.

Развитие экранных средств информации определило формирование новой экранной культуры, которая сочетает в себе интеллектуальные возможности человека с

техническими возможностями информатики. Экранная культура является продуктом человеческой деятельности и системой воззрений, ценностей и знаний, которые распространяются в обществе посредством экранных технических средств, частью новой культуры, бурно развивающейся в условиях информатизации общества [1].

В тесном взаимодействии со сложными и противоречивыми социальными процессами экран сыграл решающую роль в демократизации культуры, в формировании ее новых форм, оказывающих значительное влияние на широкие слои населения. В результате изменилась социально-культурная ситуация в целом, трансформировались функции образования, науки, искусства.

Экранная культура является результатом взаимодействия человека с соответствующими средствами отображения информации кино-, телевизионной и компьютерной техникой. Она представляет собой такую форму культуры, материальным носителем текстов которой является экран.

Основывается экранная культура на системе экранных изображений и экранной речи, которые объединяют действие, устную речь, анимационное моделирование, письменные тексты и многие другие элементы. Содержание экранной культуры включает в себя разнообразные формы, связанные с кино, телевидением и интернетом. Системообразующим признаком экранной культуры является подача представляемых объектов в аудиовизуальной и динамичной форме, т. е. в сочетании звука и динамичного изображения.

Базовой формой экранной культуры является киноискусство – игровые и документальные кинофильмы, рекламные ролики, образовательные, научные и мультипликационные кинофильмы. Именно создание кино породило экранную культуру, новый способ передачи информации, новый выразительный язык – язык экрана, синтез аудиовизуального изображения.

Кинематография как вид искусства имеет двойственную природу, являясь, с одной стороны, продуктом технического прогресса, с другой – результатом творческого процесса. Основой эстетики кино на начальном этапе развития аудиовизуальной культуры являлся эффект реальности. Эффект достоверности еще более усилился при появлении телевидения, которое воспринималось как видение на расстоянии. К процессу взаимодействия различных элементов экранной культуры подключились и компьютерные технологии, тесно соприкасающиеся с кино- и телеискусством. Во второй половине XX в. аудиовизуальные технологии, развивавшиеся в рамках кинематографа, телевидения начали расширяться внедрением новых информационных технологий. Все более широкое применение находит особый вид компьютерной технологии, получившей название мультимедиа, который объединяет в себе как традиционную статичную визуальную информацию (текст, графику), так и представление культурных артефактов в динамическом виде (речь, музыку, видеофрагменты, анимацию и т. п.).

Развитие аудиовизуальной коммуникации и экранных искусств представляет собой проблему, далеко выходящую за рамки искусствоведения, поскольку включает факторы и технические, и технологические (развитие новых информационных технологий), и социальные, и собственно культурные.

Если оглядываться на всю историю художественной культуры, в которую вписывается на определенном этапе социального и технического прогресса искусство экрана, то она представляется составной частью процессов общения между людьми. Коммуникация в самом широком смысле также накладывает свой отпечаток на использование художественного потенциала звукозрительного ряда.

Сопоставление технических средств с порожденными ими коммуникативными системами показывает, что если первых относительно много (их количество все возрастает), то число коммуникативных систем крайне ограничено.

Если обратиться к коммуникативному аспекту технически обусловленных форм изображения и передачи информации, можно обозначить три типа отношений в структуре «средство (изобретение) – коммуникативная система»:

1. Новая техника существовавшей ранее коммуникативной системы. Например, в общей перспективе фотография может рассматриваться как разновидность визуальной коммуникации наряду с различными «техниками» живописи, гравюры и т. д.

2. Новый способ распространения (репродукции) сообщений, построенных на основе самостоятельной знаковой системы. Таковы, например, телефон и телеграф по отношению соответственно к устному и письменному языкам. Служебным может быть и применение средства, которое в иных случаях функционирует как автономное.

3. База для формирования новых коммуникативных систем, способных порождать типы текстов, которые ранее (вне данных средств) не существовали. Именно таковы аудиовизуальные средства общения [1, с. 488].

Совершенствование экранных технических средств, с одной стороны, увеличивает свободу выбора личностью тех или иных культурных ценностей, а с другой – несколько сужает сферу коммуникации, живого человеческого общения.

Одновременно в экранной культуре формируется интерактивное общение, в процессе которого индивид может изменять форму и содержание передаваемой информации в соответствии со своими вкусами и желаниями. При этом если в процессе развития экранной культуры непосредственные межличностные отношения ограничиваются, то общий масштаб общения возрастает за счет интерактивности.

Современная компьютерная культура, оснащенная мощными информационными средствами, оказывает благоприятное воздействие на мышление людей. Так, под ее влиянием для современного мышления становится характерным такое свойство, как слияние образного и логического отражения реальности, обогащающее мышление человека. Логическое на экране телевизора или компьютера преподносится зрителю в форме образов, что делает восприятие логического более легким, доступным и эмоционально окрашенным. Тем самым реализуется гносеологическая функция экранной культуры, выступающая в разнообразных познавательных формах, взаимодополняющих друг друга.

Под влиянием быстрых изменений технической базы экранной культуры с калейдоскопической скоростью происходят языковые изменения. Появляются новые слова, выражения, но в то же время сам язык становится беднее: люди стали проще, однообразнее разговаривать друг с другом, выражать свои мысли часто в шаблонной, протокольной форме, пересыпать речь искаженными иностранными словами.

Изменение мышления и языка людей проявляется в таких тенденциях языковой эволюции, как реверсия и экзуция.

Реверсия (лат. *reversio* – возврат) состоит в том, что в процессе развития и функционирования культуры происходит своеобразное возрождение ряда ранее весьма значимых, но затем в значительной степени утративших свою роль психологических компонентов и способов общения. В компьютерной культуре реверсия, в частности, проявляется в изменении роли письменной речи. Система электронной почты возродила навыки письменного общения, которые постепенно сходили на нет после появления телефона и радиосвязи. При переписке посредством компьютерных сетей усваиваются новые формы и «этикет» общения. Наконец, говоря о реверсии в языке под влиянием использования компьютеров, нужно отметить, что компьютер как бы возвращает нас к письменной, книжной культуре.

Функционирование компьютерной культуры сопровождается не только реверсией, но как бы прямо противоположной тенденцией – экзуцией (от лат. *exutio* – исключение, истребление). Экзуция заключается в отмирании ранее сформированных, но впоследствии ставших ненужными навыков, умений, видов и форм деятельности.

Межличностные общения заменяются анонимными. Приобретенные навыки общения при помощи компьютера переносятся в социальную реальность, упрощая и обедняя непосредственное межличностное общение. Соответственно этому, живой, многозначный, эмоциональный язык межличностного общения сменяется эмоционально блеклым, сухим, рациональным языком [2].

Переход от письменной культуры к электронной или экранной начался в эпоху первых проявлений экранной культуры. Киноискусство постепенно и во все больших объемах проникало в культуру в виде учебных, художественных и научно-популярных кинофильмов. Эту тенденцию телеискусство усилило, когда появились передачи, специально заменяющие учебники по английскому языку, истории и другим предметам. Медиасредства предоставили специальные программы, заменяющие многие книги и журналы. Из-за возможности интерактивного и диалогового общения компьютеры заменили сотни томов книг.

В то же время компьютерная культура предполагает способность личности из огромного потока информации выбрать наиболее значимую и нужную потребителю в данный момент. Эта серьезная проблема возникает в связи с тем, что в океане информации становится все труднее отличить надежный источник информации от всех остальных ненужных и даже вредных. Итальянский философ У. Эко отмечает, что сегодня мы нуждаемся в новой форме критической компетенции, в искусстве отбора и усвоения информации [3].

Таким образом, становление постиндустриального общества и развитие компьютерных средств передачи и хранения информации стало толчком для возникновения экранной культуры. Ее отличительной особенностью является то, что функцию основного информационного носителя принимает на себя экран, который является техническим базисом экранной культуры. Содержание экранной культуры представляет собой совокупность признаков, характерных для трех составляющих ее элементов: кино, телевидения, интернета. Их тесное сосуществование привело к тому, что стало возможным заимствование и использование определенных качеств. Так, характерный для киноискусства эффект реальности заметно усилился с возникновением телевидения. Компьютерные технологии идут еще дальше: к созданию нового типа реальности – виртуальной, в которой человеку предоставляется большая степень свободы.

Экранная культура изменила характер межличностного общения, в котором стал преобладать сетевой способ передачи информации, появился своеобразный этикет и язык такого общения. На сегодняшний день экранная культура, представляющая собой сложную систему экранных технических средств создания и тиражирования аудиовизуальных образов, находится в стадии своего развития, которое напрямую зависит от новейших разработок в области компьютерных технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Разлогов, К. Э.* Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие / К. Э. Разлогов [и др.]; отв. ред. К. Э. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005.
2. *Шлыкова, О. В.* Культура мультимедиа: учеб. пособие / О. В. Шлыкова – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004.
3. *Эко, У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко – СПб.: Симпозиум, 2004.
4. *Агафонова, Н. А.* Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2005.
5. *Агафонова, Н. А.* Экранное искусство: художественно-коммуникативная специфика / Н. А. Агафонова // Вестник белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2006. – № 6.
6. *Нечай, О.* Телевидение как художественная система / О. Нечай. – Минск: Наука и техника, 1981.

І. Л. Шаўлякова-Барзенка
Нацыянальны інстытут адукацыі
(*г. Мінск*)

ЦЕНЬ СТАБІЛЬНАСЦІ: БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ КРЫТЫКА І ПАРАДОКСЫ «ПЕРАХОДНАСЦІ»

Асэнсаванне і вытлумачэнне беларускай мастацкай славеснасці апошняга дзесяцігоддзя XX – пачатку XXI ст. як літаратуры пераходнага перыяду паступова вылучаецца ў якасці стратэгічнай задачы не толькі айчыннага літаратуразнаўства, але і крытыкі. Спецыфічнасць найноўшай літаратурнай сітуацыі даследчыкі намагаюцца апісаць з дапамогай самых розных метадалогій, часам надзвычай экзатычных. Аднак, на наш погляд, кожную тэорыю ці канцэпцыю мэтазгодна разглядаць як фрагмент збіральнай навуковай мадэлі: яе плённасць, верагоднасць наўпрост залежаць ад здольнасці самаабнаўляцца, выпрацоўваць метамову, у сістэме якой канкрэтная мастацкая з'ява можа быць апісана адэкватна ўласнай сутнасці.

Найбольш плённым у наяўнай сітуацыі нам падаецца аналіз беларускага літаратурнага працэсу з пазіцый гісторыка-тэарэтычнага метаду з улікам агульнагуманітарнага тэзаўруснага падыходу (працы Ю. Віпера, У. Лукава і інш.) – як дыялектычнай змены ўстойлівых і пераходных перыядаў: «…для ўстойлівых, ці, як іх яшчэ называюць, стабілізацыйных, перыядаў уласцівая пэўная сістэматызацыя літаратурных тэндэнцый, пэўная замкнёнасць межаў, дамінаванне цэнтральнай ідэі, на якую арыентаваная большая частка творча настроеных людзей. Наадварот, для пераходных перыядаў характэрна незвычайная разнароднасць літаратурных з'яў, шматстайнасць кірункаў, без перавагі якога-небудзь пэўнага, адкрытасць межаў мастацкіх сістэм, эксперыментаванне з мастацкім тэкстам і з уласнай свядомасцю» [1].

На думку М. Тычыны, «рысы пераходнасці ўласцівы ў той ці іншай ступені ўсім мастацкім творам, апублікаваным у апошнія дзесяцігоддзі» [2, с. 78].

Гаворачы пра літаратурны працэс канца 1990–2000-х гг., можна ўпэўнена далучаць да ўласна мастацкіх твораў і *творы літаратурна-крытычныя* (у дадзеным кантэксце прапануем для зручнасці адрозніваць такім чынам арыгінальныя ўзоры літаратурнай крытыкі ад тэкстаў-«паўфабрыкатаў», якія, зрэшты, таксама выконваюць адпаведную гісторыка-культурную ролю, ствараючы «эфект прысутнасці» мастацкай літаратуры ў інфармацыйнай прасторы). Паказальна, што менавіта апошнім часам усё часцей агучваецца (у тым ліку самімі пісьменнікамі) думка пра тое, быццам творы крытыкаў нярэдка чытаць цікавей за арыгінальныя мастацкія тэксты, якія сталіся для іх «інфармацыйнай нагодай». Больш за тое: у літаратуры пераходнага перыяду можа спакваля выштукавацца чацвёрты літаратурны род – гэтак некаторыя ўдзельнікі літаратурнага працэсу прапануюць вызначаць крытыку (побач з эпасам, лірыкай і драмай).

«Пераходнасць», якая для іншых нацыянальных літаратур паўстае своеасаблівым указаннем на «злом парадыгмы», для беларускага прыгожага пісьменства паўстае ледзьве не натуральным асяродкам бытавання. У дачыненні да найноўшай крытыкі нас перадусім будзе цікавіць аксіялагічны аспект гэтага феномена. Пад аксіялогіяй у дадзеным выпадку маецца на ўвазе сістэма каштоўнасцей як сэнсаўтваральных асноў быцця найноўшай беларускай літаратурнай крытыкі, што вызначаюць напрамак яе эстэтычных пошукаў і характаралагічныя асаблівасці здзяйсненняў.

У якасці адной з асаблівасцей развіцця беларускай нацыянальнай літаратуры і ў межах індывідуальна-творчага тыпу мастацкай свядомасці (другая палова XIX–

XX ст.), і на пачатку XXI ст. вылучаецца яе агульная сімвалічнасць. Размова ідзе пра своеасаблівую сімвалічную скіраванасць асэнсавання і аднаўлення рэчаіснасці, што выяўляецца ў творчасці айчынных пісьменнікаў і даследчыкаў літаратуры, крытыкаў, якія належаць да розных пакаленняў, кіруюцца рознымі эстэтычнымі арыенцірамі, але пры гэтым непазбежна імкнуцца сфармуляваць калі не дасканалы, дык хаця б сімвалічна завершаны «вобраз Нацыі», выштукаваць мадэль «Беларускага Свету».

Агульная спецыфіка развіцця прафесійнай беларускай крытыкі звязана з амаль катастрафічным зніжэннем уплывовасці крытычнай думкі. Вядомы літаратуразнаўца, член-карэспандэнт НАН Беларусі М. Мушынскі неяк звярнуў увагу на тое, што «раней мы не раздзялялі крытыку і літаратуразнаўства. Цяпер такое раздзяленне ёсць. Літаратуразнаўства і крытыка развіваюцца паасобку. <…> Трэба надаваць больш увагі бягучаму літаратурнаму працэсу» [3, с. 4]. Павелічэнне своеасаблівага разлому паміж літаратуразнаўствам і крытыкай прывяло да відавочнага перапаразмеркавання даследчыцкай актыўнасці, калі цэлая плеяда дзейсных яшчэ дзесяць год таму крытыкаў «міграваля» ў нетры літаратуразнаўства. Адпаведна сама айчынная крытыка мусіць сёння не толькі бараніць прэстыж прыгожага пісьменства ды гуманітарнай навукі, але і даводзіць чытачу ўласную жыццяздольнасць.

Той, хто настальгуе па ўплывовасці крытыкі ўзору XIX ст., мусіць браць пад увагу, што даволі сціплая роля практычнага літаратуразнаўства напачатку стагоддзя XXI ёсць прамое наступства радыкальнага пераасэнсавання месца прыгожага пісьменства ў жыцці грамадства ў выніку з'яўлення новых формаў мастацкаэстэтычнага асваення і мадэлявання свету (кінематограф, тэлебачанне, медыямастацтва і г. д.).

М. Кундэра ў кнізе філасофскіх эсэ «Парушаныя запаветы» шчыра прызнаваўся, што ніколі нічога не плявузгае пра літаратурную крытыку, бо няма нічога горшага для пісьменніка, чым сутыкнуцца з яе адсутнасцю. Зрэшты, ён у гэтым выпадку меў на ўвазе літаратурную крытыку як медытацыю, глухую да няўмольнай хады гадзінніка сучаснасці, але гатовую абмяркоўваць творы, народжаныя адзін, трыццаць, трыста год таму. Між тым айчынныя тэарэтыкі літаратуры акрэсліваюць крытыку як від літаратурнай дзейнасці, мэта якой – даць ацэнку бягучым фактам літаратуры з пункту гледжання іх значэння для сучаснасці.

Сёння ў фокусе літаратурна-мастацкай увагі і, адпаведна, у фокусе ўвагі крытыкі – анталагічна важныя для нацыянальнай культуратворчасці пытанні гістарычнай памяці, повязі эпох і пакаленняў, асэнсавання стасункаў асобы і грамадства ды інш. Самым вялікім парадоксам для вонкавага назіральніка з'яўляецца, бадай, тое, што беларускі літаратар смелы не постмадэрнісцкімі і не постпостмадэрнісцкімі экзерсісамі, але найперш рэалізмам мастацкага выяўлення анталагічна важнай праблематыкі ці дакладнасцю, празрыстасцю, так бы мовіць пэўнасцю крытычных высноў. Адзін з важнейшых прынцыпаў рэалістычнай эстэтыкі – «адлюстраванне жыцця ў формах самога жыцця» – можна скарыстаць і ў якасці сутнаснага, характаралагічнага вызначэння тых функцый, якія крытычная рэфлексія мусіць выконваць у бягучым літаратурным працэсе. Цікава, што эксперыменты і «адкрыцці» фармалістычнага кшталту нават ва ўласна літаратарскім коле нярэдка кваліфікуюцца як «гульня ў гульню». Так, прадстаўнікі ўмоўнага пакалення трыццацігадовых (якія, паводле логікі найноўшай культуратворчасці, мусяць быць ці не «апосталамі» эстэтычнага радыкалізму) да спроб вызначыць сутнасць і перспектывы айчыннага авангардызму ставяцца не без скепсісу: «Sub specie aeternitatis, рэвалюцыйнасць беларускага авангарду ёсць умоўная, часова-сітуацыйная, гэта па сутнасці – псеўда-рэвалюцыйнасць, эрзац-рэвалюцыйнасць, гульня ў рэвалюцыйнасць. Гуляць у яе, безумоўна, цікава, аднак назіраць за гэтым збоку – не вельмі вясёлае відовішча...» [4, с. 432].

У наяўнай літаратурнай сітуацыі выключна важнае практычнае значэнне набываюць праблемы, здавалася б, адцягнена тэарэтычныя, найперш – асэнсаванне беларускай літаратуры канца XX – пачатку XXI ст. у *рэтраперспектыве* гісторыка-літаратурнага працэсу, што мае на ўвазе вызначэнне тыпу літаратурнай творчасці, у межах якога аксіялагічныя пошукі сённяшніх беларускіх літаратараў набываюць найбольш цэласнае мастацкае ўвасабленне.

Сучасныя ўкраінскія, беларускія, расійскія літаратуразнаўцы для асэнсавання таго ці іншага літаратурна-мастацкага феномена ў гісторыка-літаратурным аспекце актуалізуюць паняцці «тып мастацкай (літаратурна-мастацкай) свядомасці»[1], «тып літаратуры», прычым у некаторых выпадках тэрміналагічныя палі згаданых паняццяў як бы накладваюцца адно на адно [5]. Разам з тым філосафы, спецыялісты ў галіне эстэтыкі, мастацтвазнаўцы досыць неадназначна ставяцца як да самога тэрміналагічнага наймення «тып мастацкай свядомасці», так і да яго канкрэтызацыі ў тэарэтыка-літаратурным дыскурсе. У сувязі з гэтым найбольш мэтазгодным у кантэксце размовы пра аксіялогію найноўшай беларускай крытыкі нам падаецца зварот да паняцця «тып літаратурнай творчасці». Відавочна шырэйшае за паняцце «творчы метад», яно не атаясамліваецца і з паняткам «вялікі стыль эпохі». Мы разумеем *тып літаратурнай творчасці* як своеасаблівую стратэгію мастацкага (у тым ліку літаратурна-крытычнага, бо ўважаем крытычную творчасць за мастацкую) спасціжэння і аднаўлення быцця, што паўстае вынікам дынамічнага ўзаемадзеяння шэрагу эстэтычных, уласна мастацкіх, духоўна-маральных, сацыякультурных ідэй, уяўленняў, фактараў, арыенціраў і вызначае спецыфіку «інтэгратыўнай» мадэлі літаратуры пэўнага перыяду, вектар і асаблівасці развіцця літаратурнага працэсу.

На дадзеным этапе асэнсавання праблемы прапануем вылучаць наступныя тыпы літаратурнай творчасці: міфапаэтычны, класічны, некласічны, постнекласічны. Па вялікім рахунку, прапанаваная тыпалогія карэлюе з той, якой прытрымліваюцца аўтары працы «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания», дзе вылучаюцца архаічны (міфапаэтычны), традыцыяналісцкі (нарматыўны), індывідуальна-творчы (аўтарскі) тыпы мастацкай свядомасці. Аднак у поле ўвагі расійскіх даследчыкаў не трапіла прыгожае пісьменства другой паловы XX ст. Да таго ж сёння наспела неабходнасць фенаменалагічнага асэнсавання літаратурных з'яў і тэндэнцый пачатку XXI ст. з пазіцый цэласнага іх аналізу як аўтаномных культурных утварэнняў.

У працах сучасных айчынных літаратуразнаўцаў лейтматывам гучыць думка пра тое, што ўся новая і найноўшая беларуская літаратура прасякнута пафасам аднаўлення нацыянальнай ідэнтычнасці, які для яе застаецца нязменна актуальным. Напрыклад, Л. Сінькова пераканаўча даводзіць: «Беларуская культура шораз, са сваіх патрэб зыходзячы, асвойваецца ў больш развітых культурных кантэкстах праз дынаміку арыгінальных мастацкіх структур. Так, наша класіка XX ст., ад Купалы і Гарэцкага да Танка і Быкава, наша выбітная літаратура ў кожным таленавітым творы вырашае адраджэнцкую задачу – задачу сцвярджэння беларуса, беларускага светабачання – як задачу кожны раз мадэрновую (сучасную)» [6, с. 398].

Варта мець на ўвазе, што катэгорыі «ідэнтычнасць» і «самасць» маюць у сучасным беларускім тэарэтыка-літаратурным дыскурсе адмысловае напаўненне. Калі звярнуцца да гісторыка-філасофскай рэтраспектывы, робіцца відавочным, што праблемы нацыянальнай, этнічнай і культурнай ідэнтыфікацыі, актуалізаваныя як спробы асэнсавання ўласнай ідэнтычнасці і аўтэнтычнасці праз пошук уласнай адрознасці і спецыфічнасці, з'яўляліся своеасаблівым канстытутыўным пачаткам

[1] Адзін з пунктаў гледжання на спецыфіку і дынаміку разнастайных тыпаў мастацкай свядомасці выкладзены ў калектыўнай працы «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (Масква, «Наследие», 1994).

для беларускай самасвядомасці XIX – першых дзесяцігоддзяў XX ст. (Ф. Багушэвіч, Я. Купала, А. Цвікевіч і г. д.) [7, с. 402].

Не маючы магчымасці дэталёва разгледзець у дадзеным кантэксце суадносіны катэгорый *ідэнтычнасць* і *самасць*, заўважым, аднак, што яшчэ ў традыцыі класічнай філасофіі ідэнтычнасць атаясамлівалася з самасцю. Развіццё паняційнага поля, звязанага з катэгорыяй ідэнтычнасці, у сацыягуманітарных ведах звязана з «узмацненнем увагі да экзістэнцыйнай праблематыкі, каштоўнасна-сімвалічным, а пасля і тэкстава-сэнсавым аспектам ідэнтычнасці з нарастаннем акцэнтавання несупадзення прасторава-часавых і каштоўнасна-сэнсавых градацый сацыякультурнага быцця» [7, с. 404].

Катэгорыя *самасці* (das Selbst) – адно з цэнтральных паняццяў аналітычнай псіхалогіі К.-Г. Юнга – першапачаткова разглядалася ў дачыненні да чалавека як аб'ект яго цэласнай псіхікі, сімвал, які характарызуе вышэйшую ступень духоўнага развіцця чалавека, цэнтр перапляцення бессвядомых і свядомых элементаў псіхікі, пэўны агульназначны ідэал, што мяжуе з паняццем Бога. Для айчыннага літаратуразнаўства апошняй трэці XX – пачатку XXI ст. праблема асэнсавання *самасці* звязана з пошукам у літаратурна-мастацкім дыскурсе якраз таго агульнанацыянальнага ідэалу, своеасаблівай «інтэгратыўнай» мадэлі нацыянальнага быцця, што паўстае гарантам цэласнасці, жыццяздольнасці і жыццятворчасці беларусаў, гарантам своеасаблівай нацыянальнай перспектывы. У сваю чаргу, пад *мастацкай ідэнтычнасцю* літаратуры пэўнага перыяду мы прапануем разумець комплекс ідэй і ўстановак, увасабленне якіх у літаратурным працэсе абумоўлівае дамінаванне пэўнага тыпу (ці суіснаванне шэрагу тыпаў) літаратурнай творчасці.

Беларуская літаратура злому тысячагоддзяў паўстае не столькі спробаю мадэлявання новага (ці, прынамсі, радыкальна адрознага ад існага) свету, колькі намаганнем дэталёва, скрупулёзна аднавіць наяўную рэчаіснасць. (Агульнае ўмацаванне пазіцый рэалістычнага тыпу адлюстравання жыцця ў сённяшняй беларускай літаратуры становіцца асабліва відавочным, калі параўнаць прозу першага дзесяцігоддзя пачатку XXI ст. і зарыентаваную на жанравы эксперымент прозу другой паловы 1980–1990-х гг.).

Парадаксальнасць сітуацыі «пераходнасці», якую перажывала ў свой час новая беларуская літаратура і якую перажывае зараз найноўшая мастацкая славеснасць, заключаецца ў тым, што ў іх тэзаўрусе (маецца на ўвазе структураванне суб'ектыўных уяўленняў пра свет, чалавека, культуру) дамінуе цэнтральная ідэя – ідэя адраджэння (аднаўлення) нацыянальнай самасці. У літаратурнай прасторы першага дзесяцігоддзя XXI ст. згаданая ідэя набывае «рознафарматнае» ўвасабленне ў нераўназначных літаратурных з'явах, па-рознаму ўрэчаўляецца ў творчасці «традыцыяналістаў» і «авангардыстаў». Па сутнасці, напачатку XXI ст. нацыянальнае мастацтва слова перажывае тую ж абвостраную сітуацыю пошуку ўласнай эстэтычнай, каштоўнаснай, духоўна-маральнай ідэнтычнасці, што і ў першыя дзесяцігоддзі XX ст.

Выключна актуальнаю для крытыкі сёння паўстае неабходнасць выпрацоўкі такой *метамовы*, якая, адэкватна адлюстроўваючы спецыфіку найноўшай мастацкай славеснасці, магла б адначасова служыць і сродкам зносін з шырокай чытацкай аўдыторыяй; на справе, крытык, «генетычна» звязаны з літаратуразнаўчым досведам, мусіць літаральна белетрызаваць высновы ды меркаванні, а часам нават *перакладаць* уласныя тэксты з метамовы навукі, адаптуючы іх да моўнай стыхіі сучаснай перыёдыкі, што нярэдка паўстае абыходкавай мешанінай, якая ўлучае безліч квазітэрмінаў і ў рознай ступені засвоеных «цытат». У згаданай сітуацыі своеасаблівай звышзадачай беларускай літаратурнай крытыкі паўстае абуджэнне ў масавага чытача зацікаўленасці нацыянальным пісьменствам, вяртанне публікі ва ўлонне «высокай» славеснасці. Адсюль – спробы крытыкі (якая, папраўдзе, так і не здолела

адасобіцца ад літаратуразнаўства) асвоіцца на тэрыторыі ўласна журналістыкі (літаратурныя праекты і публікацыі ў «СБ-Беларусь Сегодня», «Звяздзе», «Народнай газеце» і інш.). Аднак крытыка, адаптуючы свой інструментарый да густаў масавага чытача, немалым ахвяруе дзеля паразумення з ім: яна мусіць вытлумачаць складанасць з'яў і тэндэнцый развіцця літаратуры як мастацтва слова ў стылістыцы ток-шоу ці тэрмінах кулінарнай кнігі – і разам з тым па-ранейшаму выконваць агульнакультурныя функцыі, гэта значыць развіваць інтэлект, спрыяць фарміраванню маральных каштоўнасцей, крышталізацыі грамадзянскай пазіцыі і т. п.

Крытыка, прадстаўленая ў літаратурна-мастацкіх выданнях («Літаратура і мастацтва», «Полымя», «Маладосць» і інш.), арыентуецца на прафесійнага чытача, што абумоўлівае сэнсавую і структурную ўскладненасць тэкстаў, эксперыментальнасць форм (напрыклад, кароткія рэцэнзіі, аб'яднаныя адзінствам праблематыкі, сашчэпленыя ў кампазіцыйнае кола, могуць у выніку ўтвараць вялікі «сегментаваны» артыкул). Акрамя таго, імкліва пашыраецца расколіна паміж жанравымі запатрабаваннямі масавай аўдыторыі і формамі прафесійнага асэнсавання мастацкай літаратуры: калі для публікі аптымальнай паўстала б рэдукцыя ці не ўсёй разнастайнасці крытычных жанраў да нешматслоўнай анатацыі (з перспектывай ператварэння яе ў рэкламны слоган), дык прафесійныя крытыкі відавочна сімпатызуюць артыкулам, партрэтам, манаграфічным даследаванням і да т. п.

Такім чынам, сама сітуацыя існавання ў хранатопе «пераходнасці» вымушае айчынную крытыку рухацца ў кірунку «найноўшага ўніверсалізму»; але ці магчымае ягонае ўрэчаўленне ў сённяшнім літаратурным працэсе?..

Паводле агульнакультурнай логікі, у найноўшай беларускай літаратурнай прасторы павінны былі б суіснаваць некласічны і постнекласічны тыпы літаратурнай творчасці. Аднак насамрэч відавочна дамінуе якраз класічны тып. Некласічны тып літаратурнай творчасці актуалізуецца праз асобныя складнікі, прычым успрымаецца і стваральнікамі мастацкіх твораў, і літаратурнай крытыкай, і нават чытачамі як версія класічнага тыпу. У сваю чаргу, прысутнасць постнекласічнага тыпу творчасці ў нацыянальнай літаратуры выяўляецца ў найноўшай літаратурнай крытыцы (за выключэннем кніг і публікацый П. Васючэнкі, Г. Кісліцынай, Д. Жукоўскага, Д. Серабракова, А. Бязлепкінай, М. Аляшкевіч і некаторых іншых аўтараў) як штосьці «чужароднае», на ўзроўні спарадычных захадаў даволі вузкага кола літаратараў.

Вонкавая нестабільнасць, супярэчлівасць эстэтычных ды аксіялагічных арыенціраў, якімі кіруюцца пісьменнікі «старыя» і «новыя» (паводле колішняй атрыбуцыі А. Федарэнкі), парадаксальным чынам маскіруюць укаранёнасць гэтай літаратурнай нераўнавеснасці ў адзіным грунце – асэнсаванні сутнасці, ролі і месца *нацыянальнай самасці* ў найноўшай культурнай парадыгме. У працах І. Вяршыніна быў падрабязна выкладзены прынцып «ценю», сутнасць якога заключаецца ў тым, што «нярэдка пераходныя з'явы… працяглы час могуць знаходзіцца ў «цені» эпох, адзначаных стабільнасцю (рамантызм, рэалізм). На мяжы стагоддзяў сітуацыя карэнным чынам мяняецца, і ўжо пераходныя з'явы пачынаюць дамінаваць, а будучыя стабільныя з'явы складаюць «ценявую» эпоху» [1]. Паводле агульнакультурнай логікі, пераходныя з'явы ў беларускай літаратуры пачатку XXI ст. павінны дамінаваць, аднак яны знаходзяцца ў «цені» стабільнай эпохі.

Адмысловая «ўтылітарная аксіялогія» найноўшай беларускай літаратурнай крытыкі звязана са сканцэнтраванасцю яе змястоўных і фармальных пошукаў вакол аднаўлення і сцвярджэння нацыянальнай адметнасці, аўтэнтычнасці беларускай літаратуры, што ўсведамляецца гарантам жыццяздольнасці нацыянальнага мастацтва слова ў сусветным культурным кантэксце. Гэта не ў апошнюю чаргу абумоўлівае дамінаванне класічнага тыпу літаратурнай творчасці ў пераходны перыяд – насуперак агульнай логіцы гісторыка-літаратурнага развіцця. Аналіз з'яў

і тэндэнцый айчыннага літаратурнага працэсу (у прыватнасці, яго літаратурна-крытычнага сегменту: адносна нешматлікія кніжныя выданні, публікацыі ў друкаваных СМІ і інтэрнэце, мінімальна акрэсленыя ў сённяшнім радыё- і тэлевізійным эфіры літаратурныя праграмы і праекты, фестывалі і г. д.) дае падставы меркаваць, што класічны тып літаратурнай творчасці захавае сваю ўплывовасць і ў бліжэйшай перспектыве – прынамсі, у межах наяўнага пераходнага і наступнага стабілізацыйнага перыядаў. У дачыненні да беларускай літаратурнай прасторы сёння варта гаварыць не столькі пра культурную канкурэнтаздольнасць іншых тыпаў творчасці, колькі пра эвалюцыю, самарэгуляцыю, самаўдасканаленне класічнага тыпу літаратурнай творчасці за кошт асобных складнікаў міфапаэтычнага, некласічнага і (у найменшай ступені) постнекласічнага тыпаў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Савельев, К. Н.* Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: автореф. дис. …д-ра филол. наук: 10.01.03 / К. Н. Савельев; Мос. пед. гос. ун-т. – М., 2008 // ВАК Российской Федерации [Электронный ресурс]. – 2004–2009. – Режим доступа: http://vak.ed.gov.ru/ru/announcements_1/. – Дата доступа: 10.01.2010.
2. *Тычына, М. А.* Феномен пераходнага перыяду: праблемы тыпалогіі / М. А. Тычына // Літаратура пераходнага перыяду: тэарэтычныя асновы гісторыка-літаратурнага працэсу / М. А. Тычына [і інш.]; навук. рэд. М. А. Тычына. – Мінск: Беларус. навука, 2007. – С. 6–100.
3. Беларуская літаратура ў XXI стагоддзі. Рэальнасць і шляхі развіцця: матэрыялы «круглага стала» / падрыхтавала М. Шамякіна // ЛіМ. – 2006. – 31 сак. – С. 4.
4. *Шчур, М.* Росквіт і заняпад беларускага літаратурнага авангарду / М. Шчур // Анталёгія сучаснага беларускага мысьленьня. – СПб.: Невский простор, 2003. – С. 419–440.
5. *Черноіваненко, Є. М.* Тип літератури і тип художньо-літературної свідомості в літературному процесі: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06; 10.01.02 / Є. М. Черноіваненко; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ, 2002. – 32 с.
6. *Сінькова, Л. Д.* Тэрміны «паскоранасць», «паскоранае развіццё» ў апісаннях славянскіх і неславянскіх літаратур / Л. Д. Сінькова // Мовазнаўства. Літаратура. Культуралогія. Фальклярыстыка: XIII Міжнар. з'езд славістаў (Любляна, 2003): дакл. бел. дэлегацыі / НАН Беларусі. Беларускі камітэт славістаў. – Мінск: Бел. навука, 2003. – С. 388–399.
7. *Обушенко, В. Л.* Идентичность / В. Л. Обушенко // Новейший философский словарь; сост., гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – 3-е изд., испр. – Минск: Книжный Дом, 2003. – 1280 с. – (Мир энциклопедий).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АГАФОНОВА Наталья Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент (Белорусский государственный университет культуры и искусств, Беларусь).

АЛЕШКЕВИЧ Маргарита Витальевна – аспирант (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

БАСОВА Анна Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, декан факультета повышения квалификации журналистских кадров Института журналистики БГУ (Беларусь).

БОГДАНОВА Галина Борисовна – доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

БЕЗЛЕПКИНА Оксана Петровна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

ВАСЮЧЕНКО Петр Васильевич – кандидат филологических наук, доцент (Минский государственный лингвистический университет, Беларусь).

ВЫРОВЦЕВА Екатерина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент (Поволжская государственная социально-гуманитарная академия, Россия)

ГАЛИЧ Александр Андреевич – доктор филологических наук, профессор (Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина).

ГАЛИЧ Валентина Николаевна – доктор филологических наук, профессор (Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина).

ГЕРАСИМОВИЧ Ольга Петровна – магистр журналистики (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

ГРОМЫКО Людмила Алексеевна – театральный критик, главный редактор журнала «Мастацтва».

ДЕСЮКЕВИЧ Ольга Ивановна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

ДУБОВИК Сергей Валентинович – кандидат филологических наук, доцент, директор Института журналистики БГУ (Беларусь).

КАЛЕНКЕВИЧ Екатерина Ивановна – аспирант (Белорусский государственный университет культуры и искусств, Беларусь).

КАПЦЕВ Владимир Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

КАРПИЛОВА Антонина Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая отделом кино- и телеискусства НАН (Беларусь).

КОВАЛЕВ Сергей Валерьевич – доктор филологических наук, профессор (Люблинский университет имени М. Склодовской-Кюри, Польша).

КОВАЛЕВСКИЙ Артём Николаевич – старший преподаватель (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

КОНОНОВА Елена Ивановна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

КОРЧАГИНА Оксана Владимировна – аспирант (Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина).

КУЗЬМИНА Виолетта Михайловна – кандидат исторических наук, кандидат психологических наук (Курский институт социального образования, филиал Российского государственного социального университета, Россия).

ЛУКАШИК Ядвига Вадимовна – аспирант (Белорусская государственная академия искусств, Беларусь).

МАРТЫСЮК Павел Григорьевич – доктор философских наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

МОЖЕЙКО Марина Александровна – доктор филологических наук, профессор (Белорусский государственный университет культуры и искусств, Беларусь).

МУШИНСКАЯ Татьяна Михайловна – редактор отдела культуры, журнал «Мастацтва» (Беларусь).

НОВАК Маргарита Владимировна – соискатель (Белгородский государственный университет, Россия).

ОРЛОВА Татьяна Дмитриевна – доктор филологических наук, профессор (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

ПАВИЛЬЧ Александр Александрович – кандидат педагогических наук, доцент (Минский государственный лингвистический университет, Беларусь).

ПАВЛОВСКАЯ Гражина Чеславовна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

ПЕРЕГУДОВА Людмила Ивановна – редактор журнала «На экранах» (Беларусь).

САЕНКОВА Людмила Петровна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

САМУСЕВИЧ Ольга Михайловна – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

СИДОРСКАЯ Ирина Владимировна – кандидат философских наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

СИНЬКОВА Людмила Дмитриевна – доктор филологических наук, доцент (БГУ, Беларусь).

СЛУКА Олег Георгиевич – доктор филологических наук, профессор (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

СКОРОПАНОВА Ирина Степановна – доктор филологических наук, профессор (БГУ, Беларусь).

ТИМОШИК Лариса Ивановна – редактор отдела культуры газеты «Звязда» (Беларусь).

ТРУНИН Сергей Евгеньевич – кандидат филологических наук, доцент (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

ФАБРИКАНТ Маргарита Сауловна – преподаватель (БГУ, Беларусь).

ФРОЛЬЦОВА Нина Тихоновна – доктор филологических наук, профессор (Институт журналистики БГУ, Беларусь).

ЦЫБИНА Анна Владимировна – аспирант (Белорусский государственный университет культуры и искусств, Беларусь).

ШЕВЛЯКОВА-БОРЗЕНКО Ирина Леонидовна – кандидат филологических наук, доцент (Национальный институт образования, Беларусь).

СОДЕРЖАНИЕ

Грамыка Л. А. Дзеючая асоба – Таццяна Арлова ... 3
Орлова Т. Д. Театр и театральная критика нового времени ... 7
Дубовик С. В. Научная школа журналистики: поиск и развитие ... 11
Агафонова Н. А. Talk-show как базовый жанр телевидения ... 12
Аляшкевіч М. В. Матэрыялы літаратурнай тэматыкі ў масавым грамадска-палітычным штодзённіку: адлюстраванне прыярытэтаў культурнага развіцця (на прыкладзе матэрыялаў газеты «СБ-Беларусь Сегодня») ... 16
Багданава Г. Б. Мастацтва фігуратыўнае і абстрактнае. Ключ да ўспрымання вобразаў ... 21
Басава Г. І. Авалоданне культурай як аснова ўзаемадзеяння ў міжкультурным дыялогу ва ўмовах глабалізацыі ... 25
Бязлепкіна А. П. Фарміраванне новай структуры беларускай літаратуры ў сучаснай медыяпрасторы ... 28
Васючэнка П. В. Драматург як дэміург: да пытання пра крэатыўную місію аўтараў ... 32
Выровцева Е. В. Культура и журналистика: эволюция взаимоотношений ... 36
Галич А. А. Білоруська література в щоденніках Олеся Гончара ... 41
Галич В. Н. Передмова як жанр публіцистики Олеся Гончара ... 45
Герасимович О. П. Конфликтологическая культура журналиста ... 50
Десюкевич О. И. Минимализация концепта как тип эссе (на примере «Апологии старомодности» Кирилла Кобрина и Андрея Лебедева) ... 55
Кавалеўскі А. М. Паэтычны тэкст: цяжкасці прачытання ... 61
Кавалёў С. В. Апалогія крытыкі ... 69
Каленкевич Е. И. Media: искусствоведческий ракурс ... 73
Капцев В. А. Интертекстуальность в газетном материале (на примере спортивного издания «Прессбол») ... 77
Карпилова А. А. Кинематограф малых форм как национальное достояние ... 85
Кононова Е. И. Опыт зарубежных медиа в формировании социокультурного пространства ... 88
Корчагина О. В. Газетный штамп – элемент массовой культуры советского общества (по материалам публикаций печати Ворошиловградской (Луганской) области 1938–1956 гг.) ... 93
Кузьмина В. М. Отражение деятельности творческой интеллигенции Центрального Черноземья в СМИ в период НЭПа (по материалам «Курской правды») ... 96
Лукашик Я. В. Художественная критика Беларуси в интернете: характерные черты, контент сайтов, популярные ресурсы ... 101
Мартысюк П. Г. Современный миф: иллюзия или реальность ... 105
Можейко М. А. Критика как феномен культуры: этапы исторической эволюции ... 109
Мушинская Т. М. О музыкальной и балетной критике, которых ... нет ... 116
Новак М. В. Медиатизация идеологии в современных российских средствах массовой информации: основные тенденции ... 123
Павильч А. А. Вклад сравнительных исследований художественного творчества в становление культурологической компаративистики ... 127
Павловская Г. Ч. Автор как читатель в романе Ю. Буйды «Желтый дом» ... 131

Перегудова Л. И. Военная тема в контексте национальной кинокультуры 134
Саенкова Л. П. Инфотейнмент как развлекательный жанр в современной печатной журналистике 138
Самусевіч В. М. Лагасфера як маўленча-мысленчая галіна камунікацыі 143
Сидорская И. В. Идентификация в разных типах культуры 147
Сінькова Л. Д. Постмадэрнісцкая інтэртэкстуальнасць і яе роля ў сучаснай міжкультурнай камунікацыі 153
Скоропанова И. С. Билингвизм Дмитрия Дмитриева / Дзмітрыя Дзмітрыева 157
Слука А. Г. Філасофія рэчаіснасці ў беларускай камунікацыі (па матэрыялах газет "Звязда" і "СБ-Беларусь Сегодня") 165
Тимошик Л. И. Культурный мотив (журналистика в системе культуры) 169
Трунин С. Е. Лев Толстой в постмодернистском зеркале (по роману «Бесконечный тупик» Дмитрия Галковского) 174
Фабрикант М. С. Роль СМИ в конструировании национальной идентичности как разделяемого культурного пространства 180
Фрольцова Н. Т. Не смеётся, не поётся, не играется, или Семиотическая модель современного телевидения 184
Цыбина А. В. Влияние экранной культуры на развитие аудиовизуальной коммуникации 187
Шаўлякова-Барзенка І. Л. Цень стабільнасці: беларуская літаратурная крытыка і парадоксы «пераходнасці» 191
Сведения об авторах 197

На 1-й стр. обложки: Рафаэль Санти «Афинская школа» (1509–1511);
на 4-й стр. обложки: Любовь Торжева. Батик, «Театр» (2000).

Научное издание

Серия «СМИ
и художественная культура»

**ВРЕМЯ.
ИСКУССТВО.
КРИТИКА**

Сборник научных трудов

Выпуск 2

В авторской редакции

Художник обложки *Т. Ю. Таран*
Технический редактор *Г. М. Романчук*
Корректор *Л. С. Мануленко*
Компьютерная верстка *О. С. Виноградова, Т. А. Малько*

Ответственный за выпуск
А. Г. Купцова

Подписано в печать 15.09.2010.
Формат 60×84/16.
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,62. Уч.-изд. л. 13,2.
Тираж 150 экз. Зак.

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

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