

опыте и рассматривает все многообразие жизни в ее индивидуальных формах. Речь идет о семиотическом подходе к изучению произведений театрального искусства.

Театр, как никакой другой вид искусства, постоянно выходит за пределы объективной информации и осмысливает увиденное с помощью переживания и опыта личности, своего поколения и конкретного времени. Семиотический анализ, исследующий свойства символов и знаковых систем, позволяет выйти за пределы единичного явления и конкретного периода времени на более широкие просторы. В результате каждый спектакль может быть понят и оценен только в единстве его самостоятельного существования и восприятия зрителем. Не секрет, что восприятие обычным зрителем и профессиональным критиком – суть разные вещи, потому что у них разное накопление театрального опыта. Однако сегодня в белорусском телевидении семиотический подход уступает место подходу академическому, традиционному из-за существующего предубеждения, что можно впасть во вкусовщину. Тем не менее вкусовщина реально присутствует. Особенно в оценках неопытных журналистов. Свой личный духовный опыт они возводят в культ умонастроений своего времени и выдают за истину в последней инстанции.

Итак, реальный спектакль существует в процессе диалога с тем, кто его воспринимает. Еще М. Бахтин заметил, что предмет гуманитарных наук – выразительное и говорящее бытие. Оно неисчерпаемо в своих смыслах. Каждый режиссер стремится к оригинальности творческого акта, хотя и имеет дело с текстами пьесы, которые ему не принадлежат. В его власти дать тексту актуальный смысл. Задача критика его уловить и оценить. Спектакль как объект эстетический силен именно своей непохожестью, яркой индивидуальностью. Его познание не может сводиться к иллюстрации или бесстрастному описанию увиденного. Здесь важна эмоционально-психологическая жизненная почва произведения, выраженная в знаках и выявленная критиком.

Если знаковый язык универсален, то семиотический анализ позволяет проникнуть в самые сложные и трудноуловимые моменты художественного произведения. Особенно актуально

обращение к семиотическому анализу, когда речь заходит не только о простых развлекательных произведениях, где зритель следит за сюжетом и ждет развязки и благополучного финала, а об интеллектуальных дискуссиях. Так, например, спектакль Национального академического русского театра им. М. Горького по пьесе Джеймса Голдмена «Лев зимой» подвергся самым резким оценкам в силу этого диалогового качества на разных уровнях смысла. Зритель не может довериться какому-либо однозначному нравственному решению. Готовый результат невозможен. Только диалог на глубинном уровне. Таких спектаклей давно не было на этой сцене, и тем ценнее театральный опыт, заставляющий нас менять установки сознания и обращаться к предложенному семиотикой взаимодействию объективного анализа и субъективного переживания.

В основе любого творческого акта лежит диалог с традицией. Не учитывать это критику нельзя. Поэтому жестокий приговор-оценка должен опираться на изучение традиции и понимание причин ее преобразования. В этом смысле у семиотического подхода есть широкое поле деятельности.

Гражина Павловская

Белорусский государственный университет

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ: ПОДСТУПЫ К ТЕМЕ

Ситуацию начала XXI века в русской литературе исследователи определяют как «кризис жанрового сознания» [1] (Т. Маркова). Очевидно, эстетика и философия постмодернизма, оказавшие значительное влияние на развитие культуры нового столетия, предопределили «размытость жанровой памяти», выход за пределы любого канона или устойчивой системы, в том числе и жанровой. Попытаемся разобраться в мировоззренческих предпосылках этого феномена.

Появление жанровых гибридов в литературе (ремейк, литературоведческая биография («Довлатов и окрестности» А. Гениса), филологический роман («Роман с языком» В. Новико-

ва), роман-пародия («Голубое сало» В. Сорокина), роман-опера («Орфография» Д. Быкова), роман-шансон («Черный квадрат» М. Липскерова) и др.) свидетельствует о том, что на первый план выходит фигура автора: процесс создания текста и смыслопорождения оказывается важнее самого текста. Индивидуальная модель мира приобретает все большее право на существование – в качестве открытой системы, в которой возможно абсолютно все. Автор уподобляется демиургу, и текст все больше субъективизируется. В современной литературе доминирует так называемый «пафос непонимания», т.е. автор не претендует на осмысление и познание сверхидеи (истины) – литература давно утратила классическую функцию жизнеучительства и жизнепознания. Наоборот, текст мыслится именно как условное игровое пространство, как совокупность фрагментов и эпизодов, в каком-то смысле он более эзотеричен и внерационален. В художественной форме воплощается фрагментарность мышления, свойственная человеку начала нового столетия. К тому же особый интерес вызывают эго-документы: мемуары, мифологизированные биографии, воспоминания, дневники, заметки, интерпретации уже известных текстов. Сознание современного автора кажется в большей степени мифологичным: эпоха рубежа XX–XXI веков проходит в атмосфере развенчания старых мифов и стереотипов о русской истории и классиках литературы, но, с другой стороны, создаются новые мифы и культовые фигуры (В. Сорокин, В. Пелевин, Д. Быков, М. Арбатова, З. Прилепин) или «новые мифы о старом».

Стали проницаемы границы прозы, поэзии, драматургии, критики, публицистики («Желтый дом» Ю. Буйда, «НРЗБ» С. Гандлевский, «Довлатов и окрестности» А. Генис, «Роман с языком» В. Новиков, «Кесарево свечение» В. Аксёнов, «A.D.» И. Стогофф и др.). В произведениях подобных смежных жанров авторский персонаж – часто интеллигент, находящийся в пространстве русской культуры (и русской литературной классики), а в филологическом романе это и вовсе писатель (литературовед, ученый, культуролог) – профессионал-словесник. (К жанру филологического романа исследователи относят «Дар» В. Набокова, «Прогулки с Пушкиным» А. Терца, «Воскресение Маяковского»

Ю. Карабчиевского, «Пушкинский дом» А. Битова, «НРЗБ» С. Гандлевского, «Роман с языком» В. Новикова и др.) Авторская рефлексия становится важной составляющей художественного мира, иногда процесс порождения текста «обнажен», создается эффект сиюминутности его возникновения, сохраняя иллюзию сопричастности читателя. При этом часто осуществляется интертекстуальная игра, рассчитанная на подготовленного читателя.

С одной стороны, очевидна утрата «литературоцентричности», с другой – литературная классика стала частью сознания современника, пусть иногда в редуцированной форме – на уровне школьных клише (в массовом сознании). «Я сейчас приведу две цитаты, которые, как мне кажется, дают едва ли не исчерпывающее представление о Д. Быкове. Первая из Пастернака, «Охранная грамота»... И вот еще цитата, демонстрирующая природу Быкова-производителя: «Зависть» Ю. Олеси...» [2, с. 216]. Вызывающий тон Б. Парамонова и склонность к парадоксам акцентируют общую тенденцию современной критики: осмысление текста через призму уже имеющегося опыта, апелляция к литературной классике и даже сопоставление автора с персонажами из классических произведений. В этих условиях жанровые границы, и даже границы художественного мира и реальности, становятся проницаемыми.

Являясь «вторичным» текстом, критика, как в зеркале, отражает процессы, происходящие в литературе. Это выражается в ее «эссеистичности», в тенденции к множественности интерпретаций и мифотворческом потенциале. Характерным кажется, например, появление в печати отчета А. Барзаха, члена жюри по присуждению литературной премии А. Белого, где совокупность текстов представлена как единый метатекст, а «список» текстов, включенных в шорт-лит, – как новый литературный жанр. В последние годы в журнале «Знамя» публиковались главы предполагаемого учебного пособия по русской литературе, авторами которого являются современные русские писатели: классики русской литературы представлены неакадемично и субъективно, однако в этом и есть ценность такого пособия: главный принцип – «от литературоведения к литера-

турной критике». И нужно сказать, что такая практика вполне может оказаться оправданной (вспомним критические статьи об А. Пушкине М. Цветаевой и А. Ахматовой, книги Д. Мережковского о Л. Толстом и Ф. Достоевском и др.).

Таким образом, трансформация жанров в критике и в литературе прежде всего свидетельствует о глубинных мировоззренческих изменениях нового столетия. Этот процесс идет в направлении синтеза различных жанров, с одной стороны, и редукции жанров, с другой.

Литература

1. Маркова, Т. Авторские жанровые номинации как показатель кризиса жанрового сознания / Т. Маркова // Вопросы литературы. – 2011. – № 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/>. – Дата доступа: 07.09.2011.
2. Парамонов, Б. В весе пера / Б. Парамонов // Звезда. – 2011. – № 6. – С. 215–217.

Людмила Саенкова

Белорусский государственный университет

СТАНОВЛЕНИЕ КИНОКРИТИКИ КАК ВИДА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Первые отзывы о кино в российской печати появились одновременно с первыми киносеансами в 1896 г. Поначалу это были краткие киноанонсы, в которых превалировали эмоции удивления, радости: «Фурор!.. Буря восторгов! Буря аплодисментов! Вечер чудес! Новые картины «Синематограф Люмьера!»... Изумительно хороши!» [2, с. 15]. Рекламные зазывающие тексты публиковались, как правило, под рубриками «Зрелища», «Театр и музыка» в газетах «Московские ведомости» и «Санкт-Петербургские ведомости». «Живая движущаяся фотография» анонсировалась как новая форма развлечения, как невиданное прежде зрелище. Это было абсолютно естественно с учетом того, что первые фильмы входили в сознание публики как новый балаган, пришедший на смену традиционным ярмарочным увеселениям. К тому же «синематограф-балаган», «синематограф-

аттракцион» показывался, как правило, в антрактах между действиями, имевшими отношение к гораздо более авторитетным видам искусств: театральные постановки, музыкальные вечера, литературные чтения.

Однако среди рекламных анонсов стали появляться и первые рецензии, авторами которых были журналисты городских газет. Как правило, в этих рецензиях доминировало повествовательное начало, когда в основном пересказывался сюжет. Например, как это было в газете «Московские ведомости» 31 мая 1896 г.: «Представьте, что вы сидите в первом ряду; перед вами на занавеси освещенное круглое большое пятно, и вдруг на этом пятне прямо на вас несется поезд... Вам так и хочется отскочить в сторону. Из вагона выходят пассажиры, суетятся встречающие, носильщики и т.п.; все это движется, бежит, вертится и т.д. Вы видите совершенно живую сцену. А вот двое малюток, сидя рядом в детских креслах, ссорятся, и один из них плачет...» [2, с. 23–24]. Рецензент спешит поделиться увиденным, почти адекватно переводя визуальный образ происходящих событий в печатный вариант. Авторский взгляд, тщательно фиксируя все происходящее в кадре, трансформируется в авторскую позицию, предполагающую сокращение дистанции между экраном и зрителем. В этой первой рецензии, как и в первых анонсах, заметен все тот же прием зазывания, приглашения к просмотру. По сути, в первом кинокритическом опыте был заложен диалогический эффект, повышающий уровень не только читабельности газетного текста, но и взаимопонимания и сотворчества. Автор, обращая в большей мере внимание на достоверность происходящих событий на экране, как будто увеличивает степень этой достоверности, дословно и добросовестно пересказывая увиденное и прочувствованное. В первом критическом опыте был заложен и определенный жанровый симбиоз: рецензия, написанная по законам репортажа.

Кинокритический взгляд становился все более острым. Постепенно в поле зрения первых рецензентов стали попадать элементы языка кино. Одним из таких пристрастных авторов был молодой репортер сразу двух газет – «Одесских новостей» и «Нижегородского листка», подписывающийся по-разному: